

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 7

Jürgen Eppelsheim  
Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

JÜRGEN EPPELSHEIM

DAS ORCHESTER  
IN DEN WERKEN  
JEAN-BAPTISTE LULLYS



1961

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

© 1961 by Hans Schneider Verlag in Tutzing  
Druck: Josef Deschler, München 5  
Printed in Germany

DEM ANDENKEN MEINER MUTTER





# I N H A L T

Vorwort . . . . .	9
Einleitung . . . . .	11—14
I. Quellen . . . . .	15—29
A. Gedruckte Partituren . . . . .	15
B. Handschriftliche Partituren . . . . .	18
C. Handschriftliche Stimmen . . . . .	22
II. Das Instrumentarium . . . . .	31—174
A. Instrumentenbezeichnung . . . . .	31
B. Schlüssel und Umfänge . . . . .	33
C. Die einzelnen Gruppen des Instrumentariums . . . . .	36
1. Streichinstrumente . . . . .	36
2. Holzblasinstrumente . . . . .	64
a) Flöten . . . . .	64
b) Instrumente mit doppeltem Rohrblatt . . . . .	98
(Hautbois 98 · Basson 108 · Musette 113 · Cromorne 119)	
3. Blechblasinstrumente . . . . .	121
a) Trompette . . . . .	121
(Timbales 132)	
b) Cor de chasse . . . . .	140
c) Sacquebute . . . . .	149
4. Die Instrumente der Basso continuo-Gruppe . . . . .	150
5. Das Sonder-Instrumentarium . . . . .	157
a) Trompette marine . . . . .	157
b) Guitare . . . . .	162
c) Harpe . . . . .	165
d) Vielle . . . . .	165
e) Tambour . . . . .	168
f) Tambour de basque . . . . .	170
g) Gnacare . . . . .	171
h) Castagnettes . . . . .	172
i) Timbres . . . . .	172
Tabellarische Zusammenstellung des von Lully ge- brauchten Instrumentariums . . . . .	173

III. Satz und Besetzung . . . . .	175—214
A. Die Kategorien instrumentalen Satzes bei Lully .	177
1. Der fünfstimmige Satz . . . . .	177
2. Der dreistimmige Satz . . . . .	185
3. Basso continuo allein . . . . .	187
4. Der vierstimmige Satz . . . . .	189
(Zweistimmiger Satz 196)	
B. Die instrumentale Besetzung . . . . .	196
IV. Chorische und solistische Besetzung . . . . .	215—228
V. Die Funktionen des Orchesters . . . . .	229—236
A. Das selbständige Orchester . . . . .	229
B. Das begleitende Orchester . . . . .	231
(Begleitung der Solostimmen 231 · Begleitung der Chöre 234)	
Quellen und Literatur . . . . .	237—243
Abkürzungen . . . . .	245
Verzeichnis der Abbildungen . . . . .	246
Nachträge und Berichtigungen . . . . .	247

Anhang: Glossar

## VORWORT

Die vorliegende Studie stellt die überarbeitete Fassung einer im Jahre 1958 von der Philosophischen Fakultät der Universität München angenommenen Dissertation dar. Eingehende Beschäftigung mit dem reichen Quellenbestand der Pariser Musikbibliotheken, die durch Stipendien der französischen Regierung während des Studienjahres 1955/56 und erneut im Oktober 1957 ermöglicht wurde, bildet ihre Grundlage. Die mustergültige Organisation der Bibliothèque Nationale, der Bibliothèque de l'Opéra und der Bibliothèque du Conservatoire und die nie ermüdende Hilfsbereitschaft ihrer Bibliothekare, denen ich an dieser Stelle herzlich danken möchte, haben die Arbeit in jeder Weise erleichtert und gefördert. Für freundschaftliche Hilfe beim Lesen der Korrekturen der Druckfassung bin ich Fräulein Dr. Waltraut Linder (Heidelberg) und den Herren Dr. Ernst Apfel (Heidelberg) und Dr. Ernst Waeltner (München) zu Dank verpflichtet.

Meinem verehrten Lehrer, Professor Dr. Thrasybulos G. Georgiades, der der werdenden Arbeit Rat und Unterstützung zuteil werden ließ und ihr Fortschreiten mit steter Anteilnahme begleitete, gilt mein Dank in besonderem Maße.

Das im Anhang veröffentlichte Glossar entstand im Jahre 1959 als romanistische Staatsexamensarbeit. Es ist mir eine angenehme Pflicht, Herrn Professor Dr. Kurt Baldinger (Heidelberg), auf dessen Rat diese Arbeit unternommen wurde und der sie in liebenswürdiger Weise betreute und förderte, für die Anregung zur Veröffentlichung in der vorliegenden Form meinen Dank auszusprechen. Das Glossar ist in erster Linie als Hilfe für den Leser der Studie gedacht, wird aber vielleicht auch dem Romanisten bescheidene Dienste leisten können.

München, im Juli 1961

*Jürgen Eppelsheim*



## Einleitung

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Lully, soweit sie in der Literatur sichtbar wird, hat bisher vorwiegend der Biographie gegolten. Das entspricht einer noch vor wenigen Jahren gegebenen Situation: die Musik Lullys, zu Lebzeiten des Komponisten in ganz Europa bekannt und berühmt und nach seinem Tode noch für fast ein Jahrhundert Bestandteil des Repertoires der Pariser Oper, war in Vergessenheit geraten; der Name Lully dagegen als einer der Namen aus der Umgebung Ludwigs XIV. hatte Anteil am Glanz des Grand siècle und war so, namentlich in seiner Verbindung mit dem Werk Molières, immer im Bewußtsein der Gebildeten geblieben. Darüber hinaus haben Lullys glänzender Aufstieg vom unbekanntem kleinen Bediensteten (eine Legende, der man heute noch begegnen kann, läßt Lullys Laufbahn mit dem Dienst eines „Küchenjungen“ beginnen) zum allmächtigen Beherrscher der Musik am französischen Hofe und ebenso sein anfechtbarer Lebenswandel von jeher einen besonderen Anreiz zu biographischer Betätigung gegeben. Es sei nur an Schriften wie Prunières' „Lully, fils de meunier“ und „La vie illustre et libertine de J.-B. Lully“ oder Radets „Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien“ erinnert.

Wenn sich die vorliegende Arbeit mit der Rolle des Orchesters in Lullys Kompositionen beschäftigt, so rechtfertigen verschiedene Gründe die Wahl des Gegenstandes. Gerade Lullys Orchesterpraxis und Orchesterdisziplin waren es, die weit über die Grenzen Frankreichs hinaus wirkten und für einen großen Teil des musikalischen Europa Vorbild wurden. In Frankreich selbst blieb Lullys Orchesterdisposition im wesentlichen maßgeblich für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bis hin zu Rameau, der selbst noch weitgehend in der von Lully begründeten Tradition stand. Ihre Kenntnis ist daher Voraussetzung für das Verständnis der französischen Instrumentalpraxis des genannten Zeitraumes.

Eine besondere Aktualität gewinnen die in der vorliegenden Arbeit behandelten Fragen angesichts der sich allmählich ausbreitenden Tendenz zur Wiederbelebung Lullyscher Musik. Zweifellos bildet die Kenntnis des Instrumentariums und des instrumentalen Ensembles Lullys und seiner Zeit eine nicht unwesentliche Voraussetzung für die Aufführung seiner Kompositionen. Lullys Partituren sind nur spärlich, nicht planmäßig im Sinne einer modernen Partitur, sondern eher zufällig mit Angaben über die Ausführung instrumentaler Sätze versehen; was der damaligen Praxis selbstverständlich war, bedurfte keiner Erwähnung. Sobald aber die Kenntnis dieser Praxis einmal geschwunden ist, ergibt sich die Gefahr, daß der Unterschied zwischen einer

gewissen Gleichförmigkeit des Partiturbildes einerseits und einer zwar vorwiegend mit einer Anzahl feststehender Instrumentenkombinationen arbeitenden, diese aber sehr differenziert anwendenden klanglichen Verwirklichung andererseits nicht mehr erkannt wird. Von hier aus erklärt sich das Aufkommen der irrigen Meinung, es handle sich bei Lullys Partituren um eine Art roher Skizze, die, wenigstens für den heutigen Gebrauch, erst einer orchestralen „réalisation“ bedürfe. So entstanden Bearbeitungen wie die des „Triomphe de l'Amour“ für modernes Orchester durch A. Caplet (1925), die sich in der Bibliothek der Pariser Oper findet; von den höchst unerfreulichen Ergebnissen des Verfahrens, nach dem André Jolivet Lullys Musik zu Stücken Molières für die Aufführungen der Comédie Française modernisierte, soll hier nicht gesprochen werden. Das Streben nach Vervollkommnung der Vorlage läßt sich zum Teil auch bei den im Lauf der letzten Jahre erschienenen Schallplatten feststellen, so, wenn dort Gesangsstücke, die Lully nur mit Begleitung des Basso continuo angelegt hat, mit Streichorchesterbegleitung versehen werden. Auch unter dem Gesichtspunkt der Notwendigkeit, Lullys Musik vor solchen Eingriffen zu schützen und zu zeigen, daß sie ihrer nicht bedarf, erscheint demnach die Beschäftigung mit unserem Gegenstand angebracht.

Es ist bereits angedeutet worden, daß bisher in der Lully-Literatur die hier zu behandelnden Fragen kaum Beachtung gefunden haben. Der geringe Umfang der Biographien von Prunières (1910, in zweiter Auflage 1927) und Borrel (1949) verbot von vornherein eine Auseinandersetzung mit Lullys Orchester und Orchesterpraxis. La Laurencies wertvolle Biographie aus dem Jahre 1911 widmet diesen Fragen trotz ihrer ebenfalls knappen Anlage einige Seiten, die manche richtige Beobachtung enthalten, aber bei der im Rahmen einer solchen Gesamtdarstellung gebotenen Beschränkung das so notwendige Eingehen auf den einzelnen Fall nicht gestatten und deshalb auch in den Ergebnissen unzuverlässig sind. Ähnlich verhält es sich mit den Ausführungen Piernés und Woolletts in ihrer „Histoire de l'orchestration“ in Lavignacs Enzyklopädie. Pougins Aufsatz „L'orchestre de Lully“ in „Le Ménestrel“ 1896, die einzige mir bekannte Veröffentlichung, die sich speziell mit dem Gegenstand der vorliegenden Arbeit beschäftigt, bringt interessante biographische Details über einzelne Mitglieder von Lullys Orchester, vermag aber zum eigentlichen Thema so gut wie keinen Beitrag zu leisten, da Pougin ganz in den Vorstellungen des modernen Orchesters befangen war. Aus dieser Sicht mißdeutete er z. B. die Funktion des Cembalo im Orchester völlig; das Vorhandensein der Theorbe „dans un corps symphonique“ war ihm vollends unverständlich.

Auch die fragment gebliebene Gesamtausgabe der Werke Lullys, zu deren unbedingt notwendigen Vorarbeiten doch eine gründliche Untersuchung von Lullys Orchesterpraxis hätte gehören müssen, läßt eine Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand vermissen. Man findet dort lediglich einige

recht summarische Bemerkungen in der Vorrede des zuerst veröffentlichten Bandes („Cadmus et Hermione“, 1930). Die Irrtümer, die Prunières an dieser Stelle unterlaufen sind, werden teilweise in den Revisionsberichten der folgenden Bände implicite richtiggestellt, sind aber niemals ausdrücklich widerrufen worden. Der Edition selbst gereicht die Tatsache, daß die genannte Voraussetzung nicht erfüllt ist, sehr zum Schaden. An Stelle des angestrebten Zieles, Lullys Kompositionen in Partituren vorzulegen, die die Originalausgaben an Verständlichkeit und damit an Brauchbarkeit für die heutige Praxis übertreffen, indem sie die aus diesen nur andeutungsweise oder gar nicht ersichtlichen Selbstverständlichkeiten der früheren Praxis entsprechend der heutigen Situation kenntlich machen, ist eher das Gegenteil erreicht worden; dies um so mehr, als das unglückliche Zusammendrängen des Partiturbildes auf wenige Systeme Mißverständnissen Vorschub leistet.

Auf Vorarbeiten konnte sich nach dem bisher Gesagten die vorliegende Arbeit nur in geringem Maße stützen. Umso notwendiger war die unmittelbare Beschäftigung mit den zum weitaus größten Teil in den Pariser Musikbibliotheken aufbewahrten Quellen. Angesichts der erwähnten unregelmäßigen, dem Zufall unterworfenen Bezeichnungsweise der Lullyschen Partituren war es geboten, die Untersuchung der Quellen in möglichst großem Umfang durchzuführen, um in einer Menge gleich angelegter Partiturstellen die wenigen zu entdecken, die Auskunft über die instrumentale Ausführung geben. Die ganze Fülle des vorhandenen Materials durchzusehen, war freilich nicht möglich. Aus diesem Grunde wurden die zu Lebzeiten Lullys und vermutlich unter seiner Aufsicht im Druck erschienenen Partituren als die mit der größten Authentizität ausgestatteten Quellen mit Vorrang behandelt. Von besonderer Wichtigkeit war die Gegenüberstellung von Partitur und Orchesterstimmen, die sich allerdings wegen der geringen Zahl erhaltener Stimmen nur noch in wenigen Fällen durchführen läßt und außerdem dadurch erschwert wird, daß nur die wenigsten von diesen Stimmen aus der Zeit Lullys selbst oder auch nur aus den ersten Jahrzehnten nach seinem Tode stammen.

Da Lully in der Handhabung des Orchesters einerseits weitgehend auf bestehende musikalische Institutionen des französischen Hofes zurückgreift, andererseits für lange Zeit der gesamten französischen Praxis als Modell galt, konnten neben Lullys Werken selbst auch solche von Komponisten seiner und der nachfolgenden Zeit herangezogen werden. So war es in einzelnen Fällen möglich, Fragen zu klären, die bei Lully keine Antwort fanden.

Hand in Hand mit der Untersuchung der musikalischen Quellen mußte die Untersuchung des Instrumentariums der Zeit gehen. Vorwiegend herangezogen wurden hierzu die theoretischen Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts, namentlich die französischen; ihre Aussagen wurden soviel wie möglich mit dem verglichen, was sich an erhaltenen Instrumenten direkt feststellen läßt, die teils in den beschreibenden Katalogen verschiedener



Sammlungen, teils unmittelbar (Instrumente aus der Sammlung des Pariser Conservatoire) zugänglich waren. Die ständige Gegenüberstellung der instrumentalen Gegebenheiten, wie sie sich in den Partituren zeigen, der Theoretiker und erhaltener Instrumente ermöglichten es, einerseits die aus den Partituren und Stimmen gewonnenen Ergebnisse durch gesicherte instrumententechnische Tatsachen zu bestätigen, andererseits das Instrumentarium betreffende Feststellungen an Hand der musikalischen Quellen zu überprüfen.

Eine notwendige Ergänzung der vorliegenden Arbeit, die innerhalb der ihr gesetzten Grenzen nicht erfolgen konnte, wäre neben der Untersuchung des französischen Instrumentalensembles der Zeit vor Lully die Untersuchung der Partituren und Stimmen von Werken der Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Lullys in Paris. Von dort her läßt sich die Klärung mancher Fragen erhoffen, die hier offenbleiben mußten oder nicht mit Bestimmtheit gelöst werden konnten.

## I. Quellen

Musikalische Autographe Lullys sind, abgesehen von einigen einzelnen Blättern<sup>1)</sup>, nicht erhalten. Wir verdanken die Überlieferung seiner Werke in erster Linie den gedruckten und handschriftlichen Partituren der Zeit. Dazu kommen in einigen Fällen handschriftliche Stimmen. In gedruckten Stimmbüchern besitzen wir die Sammlung der sechs „Motets à deux chœurs pour la chapelle du roy“ (1684)<sup>2)</sup>. Von der Ausgabe der Oper „Isis“ in zehn gedruckten Stimmbüchern, dem ersten Druck eines Lullyschen Werkes überhaupt, erschienen im Entstehungsjahr der Oper (1677), ist, soviel mir bekannt, nur das Stimmbuch der vokalen haute-contre (OP Rés. A 9d) und das der basse-continue (CP Rés. 695) erhalten.

### A. Gedruckte Partituren

Die Bühnenwerke, die Lully in den Jahren 1679—1687 geschrieben hat, erschienen jeweils im Jahre ihrer Entstehung bei dem bedeutenden Pariser Musikdrucker und Verleger Ballard in Form von Partituren im Folioformat,

<sup>1)</sup> Ein Blatt mit Änderungen zu „Acis et Galathée“ ist in „La musique des origines à nos jours“, hrsg. von Norbert Dufourcq, Paris 1946, p. 180 im Facsimile wiedergegeben, ein anderes (nicht identifiziertes) Blatt in MGG, Bd. VIII, Tafel 66. (Vgl. aber Anm. 31.)

<sup>2)</sup> Es handelt sich um 17 Stimmbücher im Querquart-Format:

Premier dessus du petit chœur  
Second dessus du petit chœur  
Haute-contre du petit chœur  
Taille du petit chœur  
Basse du petit chœur  
Dessus du grand chœur  
Haute-contre du grand chœur  
Taille du grand chœur  
Basse-taille du grand chœur  
Basse du grand chœur  
Premier dessus de violon  
Second dessus de violon  
Haute-contre de violon  
Taille de violon  
Quinte de violon  
Basse de violon  
Basse-continue

Die BN besitzt zwei vollständige Exemplare (Vm<sup>1</sup> 1039 und Rés. Vm<sup>1</sup> 99) des seltenen Druckes.

die nach dem Typendruckverfahren hergestellt sind. Es handelt sich um folgende Werke:

„Bellérophon“	(tragédie)	1679
„Proserpine“	(tragédie)	1680
„Le Triomphe de l'Amour“	(ballet royal)	1681
„Persée“	(tragédie)	1682
„Phaéton“	(tragédie)	1683
„Amadis“	(tragédie)	1684
„Roland“	(tragédie)	1685
„L'Idylle sur la Paix“	(pastorale)	1685

Diese Partitur enthält außerdem die pastorale „La Grotte de Versailles“ (auch „Eclogue de Versailles“ genannt), komponiert 1668, und sieben einzelne Instrumentalsätze Lullys.

„Ballet du Temple de la Paix“		1685
„Armide“	(tragédie)	1686
„Acis et Galathée“	(pastorale héroïque)	1686
„Achille et Polixène“	(tragédie)	1687

(Lullys letztes Werk; nur der erste Akt stammt von ihm, alles übrige von seinem Mitarbeiter Pascal Collasse.)

Diese Partiturausgaben, von Ballard unter dem Schutze eines Privilegs gedruckt, das ihm das alleinige Recht des Musikdrucks für das gesamte französische Territorium zusprach, und wahrscheinlich von Lully selbst überwacht, sind von höchstem Quellenwert. Sie haben umso mehr Gewicht, als wohl nur ganz wenige von den erhaltenen Stimmen aus so früher Zeit stammen (eine genauere Datierung ist in der Regel nicht möglich) und somit meist jene Partituren allein den ursprünglichen Text überliefern.

Anders verhält es sich mit den Bühnenwerken, die Lully vom Jahre 1672 an, dem Zeitpunkt, da er das ursprünglich Perrin erteilte Opernprivileg erwarb, bis zum „Bellérophon“ schuf. Sie erschienen in gedruckter Partitur erst nach dem Tode Lullys und zum Teil fast ein halbes Jahrhundert nach ihrer Entstehung, wie die folgende Aufstellung zeigt.

„Les Festes de l'Amour et de Bacchus“	(pastorale)	1672	1717
„Cadmus et Hermione“	(tragédie)	1673	1719
„Thésée“	(tragédie)	1675	1688
„Le Carnaval“	(mascarade)	1675	1720
„Atys“	(tragédie)	1676	1689
„Isis“	(tragédie)	1677	1719
„Psyché“	(tragédie)	1678	1720

Es liegt auf der Hand, daß diese späten Ausgaben weniger zuverlässig sind als die zu Lebzeiten Lullys erschienenen (schon in der Partitur von „Atys“ aus dem Jahre 1689 macht sich das bemerkbar; vgl. Anm. 236). Verschiedentlich bieten früher entstandene handschriftliche Partituren dieser Werke<sup>3)</sup> einen besseren und vollständigeren Text. „Alceste“, Lullys zweite „tragédie“ aus dem Jahre 1674, ist überhaupt nie in einer vollständigen (s. u.) gedruckten Partitur erschienen, so daß man in ihrem Falle gänzlich auf verschiedene Manuskripte angewiesen ist<sup>4)</sup>.

Alle bisher genannten Partituren sind vollständige Partituren (in den Ausgaben des 18. Jahrhunderts als „Partition générale“ bezeichnet), d. h. sie enthalten alle Stimmen der vierstimmigen Chöre und der fünf- und vierstimmigen Orchestersätze.

Mit dem Jahre 1708 beginnt die Drucklegung eines großen Teiles von Lullys „tragédies“ in Partituren, die, im übrigen vollständig, von den vierstimmigen Chören und den fünf- und vierstimmigen Orchestersätzen nur die beiden Außenstimmen enthalten (vgl. p. 182 f.; in der vorliegenden Arbeit werden sie als „reduzierte Partituren“ bezeichnet). Diese Ausgaben — im Folioformat — sind im Gegensatz zu den vollständigen Partituren im Kupferstichverfahren hergestellt. Die folgende Übersicht nennt die jeweils erste Ausgabe in reduzierter Partitur, geordnet nach Erscheinungsjahren.

„Alceste“	(1674)	1708
„Atys“	(1676)	1708
„Phaéton“	(1683)	1709
„Roland“	(1685)	1709
„Persée“	(1682)	1710
„Armide“	(1686)	1710
„Thésée“	(1675)	1711
„Amadis“	(1684)	1711
„Bellérophon“	(1679)	1714 <sup>5)</sup>

<sup>3)</sup> Solche existierten, bevor die gedruckten Partituren erschienen, auch im Handel. Ein vermutlich aus dem Jahre 1696 stammendes Verzeichnis von bei dem Musikalienhändler Foucault erhältlichen Opernpartituren (vgl. Anm. 13) führt handschriftliche Partituren von „Les Festes de l'Amour et de Bacchus“, „Cadmus“, „Alceste“, „Psyché“, „Le Carnaval“ (genannt „La Mascarade“) und „Isis“ auf.

<sup>4)</sup> Vgl. Prunières' Vorrede zu dieser Oper in der Gesamtausgabe (Oeuvres complètes de J.-B. Lully, publiées sous la direction de Henry Prunières, Paris 1930 ff. [in der Folge zitiert: GA], hier: Les Opéras Tome II, Paris 1932).

<sup>5)</sup> Die in den Jahren 1708—1711 erschienenen Partituren dieser Aufstellung sind gestochen von Henri de Baussen, der, ursprünglich Notenstecher bei Ballard, sich selbständig gemacht hatte und diese Partituren auf eigene Kosten herstellte. Den Vertrieb übernahm der bereits genannte Foucault. Vgl. Féodorov in MGG, Artikel „Foucault“. Später, beginnend mit der in der Aufstellung genannten Ausgabe von „Bellérophon“ (1714), gab auch Ballard Opern Lullys in reduzierter Partitur heraus.

Neben den gestochenen reduzierten Partituren im Folioformat gibt es eine zweite Art reduzierter Partituren, die Querquart-Format haben und im Typendruck hergestellt sind. In dieser in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr verbreiteten Form erschienen z. B. die meisten Bühnenwerke André Campras, des bedeutendsten französischen Opernkomponisten zwischen Lully und Rameau<sup>6)</sup>. An Lully-Drucken sind hier zu nennen „Proserpine“ („Troisième édition, de cinq manières, différentes de la partition générale“<sup>7)</sup>, Ballard, 1715) und „Alceste“ (Ballard, 1727). Die Ausgabe der Musik zu „Monsieur de Pourceaugnac“, die 1715 bei Ballard erschien, nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als sie ungeachtet des Querquart-Formats zu den vollständigen Partituren gehört.

Für die Behandlung der Fragen, mit denen sich die vorliegende Arbeit beschäftigt, haben die reduzierten Partituren nur beschränkte Bedeutung, da in ihnen der Instrumentalpart unvollständig wiedergegeben ist.

Die innerhalb dieses Abschnittes genannten Partiturdrucke Lullyscher Werke finden sich nicht nur vollständig in der BN, sondern auch zu einem größeren oder kleineren Teil in den übrigen Pariser Musikbibliotheken sowie in verschiedenen anderen Bibliotheken auch außerhalb Frankreichs<sup>8)</sup>. Es erübrigt sich deshalb, im einzelnen Falle den Fundort anzugeben.

## B. Handschriftliche Partituren

Von nahezu allen Werken Lullys existieren handschriftliche Partituren, die teils in Einzelexemplaren von Musikern für den eigenen Gebrauch oder für die Bibliothek vornehmer Liebhaber angefertigt wurden, teils serienweise von berufsmäßigen Kopisten für kommerzielle Zwecke. Wir beschränken uns hier auf die handschriftlichen Partituren derjenigen Werke, von

<sup>6)</sup> In der Ausgabe von Campras Oper „Achille et Déidamie“ (Ballard, 1735) sind die vierstimmigen Chöre vollständig enthalten; die Reduktion beschränkt sich also auf den Instrumentalpart. Ob und in welchem Umfang das auch sonst in Ausgaben von Werken Campras und anderer Komponisten der Fall ist, wäre zu untersuchen.

<sup>7)</sup> Als „Seconde édition“ hatte Ballard 1707 eine Neuauflage der vollständigen Partitur gedruckt. Die „cinq manières, différentes de la partition générale“, in denen die dritte Auflage erschien, waren laut Ballards Hinweis am Anfang der reduzierten Partitur folgende:

„ . . . La Partition en Trio [vgl. Anm. 14]	in-quarto	
La Basse-Continuë générale	}	
Les Dessus de violons		in-folio
La Basse de violon		
Les Airs détachez	in-douze“	

<sup>8)</sup> Die Württembergische Landesbibliothek besitzt alle bis 1717 bei Ballard erschienenen fünfstimmigen Partituren mit Ausnahme von „Atys“ (1689), die Bayerische Staatsbibliothek den größten Teil der tragédies.

denen gedruckte Partituren nicht existieren. Das ist der Fall bei allen Kirchenstücken und bei den vor 1672 entstandenen Bühnenwerken — Balletten, comédies-ballets und pastorales — mit Ausnahme der pastorale „La Grotte de Versailles“, die 1685 zusammen mit der „Idylle sur la Paix“ gedruckt wurde, und der 1715 erschienenen Musik zu „Monsieur de Pourceaugnac“ (s. o.).

Von den handschriftlichen Partituren der nicht im Druck herausgegebenen Bühnenwerke sind die von „Philidor l'ainé“ (André Danican, genannt Philidor, † 1730), dem Hofmusiker und Musikbibliothekar Ludwigs XIV., angefertigten wegen ihrer sorgfältigen Anlage und oft ausführlichen Bezeichnung von besonderem Wert. Sie gehören größtenteils zu der sogenannten „Collection Philidor“ des CP, die folgende Bühnenwerke Lullys enthält:

Collection  
Philidor  
Band

4	* „Ballet de Thétis et Pélée“	1654	1690	Rés. F 500
5	* „Ballet de la Nuit“	1653	1690	Rés. F 501
6	* „Ballet du Temps“	1654	1690	Rés. F 502
	* „Ballet de la Revente des habits“		1690	Rés. F 503
	„Ballet de Xerxès“		1690	Rés. F 504
	„Ballet de Créquy“	1666	1690	Rés. F 505
7	* „Ballet des Plaisirs“	1655	1690	Rés. F 506
8	„Ballet d'Alcidiane“	1658	1690	Rés. F 507
9	„Ballet de la Raillerie“	1659	1690	Rés. F 508
10	„Ballet de l'Impatience“	1661	1690	Rés. F 509
11	„Ballet des Noces de village“	1663	1690	Rés. F 510
12	„Ballet des Amours déguisés“	1664	1690	Rés. F 511
13	„Le Mariage forcé“	1664	1690	Rés. F 512
14	„Ballet de la Naissance de Vénus“	1665	1689	Rés. F 513
15	„Ballet de l'Amour malade“	1657	1690	Rés. F 514
16	„Ballet de Flore“	1669	1690	Rés. F 515
21	„Air du Ballet du Temps“			Rés. F 519
	* „Ballet des Plaisirs“			
	„Ballet de l'Amour malade“			
	„Ballet de la Raillerie“			
	* „Ballet de la Revente des habits“			
	„Ballet de Xerxès“			
24	„Ballet des Muses“ <sup>9)</sup>	1666		Rés. F 521

<sup>9)</sup> Molières „Pastorale comique“ und „Le Sicilien“ waren Bestandteile bestimmter Aufführungen des „Ballet des Muses“ (vgl. Molière, Oeuvres complètes, Texte établi et annoté par Maurice Rat, Paris 1951 [= Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 8/9; in der Folge zitiert: Molière, Oeuvres], Bd. II p. 920). Daher enthält diese Partitur wie auch die weiter unten genannte Partitur der BV Lullys Musik zu beiden Stücken.

29	„L'Amour médecin“	1665	1690	Rés. F 523
33	„Les Festes de Versailles et Georges Dandin“	1668	1690	Rés. F 526
44	„Ballet des Plaisirs troublés“	1657	1681	Rés. F 530
	*„Ballet de la Revente des habits“	1661	1681	
	„Les Fâcheux“ <sup>10)</sup>	1661	1681	
47	„Les Plaisirs de l'Île enchantée“	1664		Rés. F 531
49	„La Grotte de Versailles“			Rés. F 532

(Die Zahlen der dritten und vierten Kolumne geben das Jahr der Komposition bzw. das Jahr der Herstellung der Partitur durch Philidor an; sie sind dem Titel des jeweiligen Bandes entnommen. Die fünfte Kolumne enthält die Signatur des CP. Die Musik der mit \* bezeichneten Stücke stammt nur zum Teil von Lully.)

Die nachstehend aufgeführten Partituren von der Hand Philidors gehören nicht zum Corpus der Collection Philidor des CP, entsprechen aber sonst in jeder Hinsicht den Bänden dieser Sammlung.

„Le Bourgeois gentilhomme“	1670		CP	Rés. F 578
„Les Amants magnifiques“ <sup>11)</sup>	1669		CP	Rés. F 601
„Ballet des Saisons“	1661	1689	CP	Rés. F 658
„Ballet des Arts“	1663	1690	BV	Ms. Mus. 80
„Ballet des Muses“	1666	1712	BV	Ms. Mus. 86
„Le Carnaval“			BV	Ms. Mus. 104

Von Philidor stammt auch die vierbändige Sammlung von Bühnenwerken Lullys BV Ms. Mus. 75—78. Der Inhalt der mit der Rückenprägung „Vieux Ballet“ versehenen Bände ist folgender:

Band I	„Air du Ballet du Temps“	p. 1
	*„Ballet des Plaisirs“	2

<sup>10)</sup> Das „Ballet des Plaisirs troublés“ erscheint noch in neueren Nachschlagewerken (Grove, MGG) unter den Balletten, die Lully in Zusammenarbeit mit anderen Komponisten geschaffen hat. Laut Prunières (GA Les Ballets Tome I, Paris 1931, Notice historique p. XXII f.) handelt es sich aber bei diesem Stück um ein Konkurrenzunternehmen gegen Lullys „Ballet de l'Amour malade“ aus demselben Jahre. Eine Mitarbeit Lullys kann unter diesen Umständen nicht in Betracht kommen; die gesamte Musik stammt von Louis de Mollier. — Lullys Beitrag zu der comédie-ballet „Les Fâcheux“ beschränkt sich auf die Courante in der dritten Szene des ersten Aktes.

<sup>11)</sup> Philidor hat der ganzen Partitur den Titel des sechsten Intermediums, „Les Jeux Pithiens [= Pythiens]“, gegeben. Die Jahreszahl 1669 ist unrichtig; das Stück

	„Ballet de l'Amour malade“	9
	„Ballet d'Alcidiane“	30
	„Ballet de la Raillerie“	63
	*„Ballet de la Revente des habits“	99
	„Ballet de Xerxès“	104
Band II	„Ballet de l'Impatience“	1
	„Ballet des Saisons“	51
	„Ballet d'Ercole amante“	72
	„Mascarade de Versailles ou l'Impromptu 1665“ <sup>12)</sup>	114
Band III	„Ballet des Noces de village“	1
	„Ballet des Arts“	23
	„Le Mariage forcé“	84
	„Ballet des Amours déguisés“	103
Band IV	„Les Plaisirs de l'Ile enchantée“	1
	„L'Amour médecin“	89

Eine weitere wichtige, wenn auch den Partituren Philidors nicht gleichwertige Quelle für die nur handschriftlich überlieferten Werke ist die sechsbändige Sammlung von Balletten und comédies-ballets Lullys, betitelt „Anciens Ballets“, die der Musikalienhändler Foucault Ende des 17. Jahrhunderts<sup>13)</sup> für den Verkauf herstellen ließ. Ein vollständiges Exemplar dieser Sammlung befindet sich im CP (Rés. F 652—657). Eine ähnliche Sammlung mit dem Titel „Recueil des Ballets de feu Monsieur de Lully“, ebenfalls sechsbändig, besitzt die BN (Vm<sup>6</sup> 1<sup>1—6</sup>).

Alle bisher in diesem Zusammenhang genannten Partituren sind vollständige Partituren im Folioformat. Als Beispiel einer handgeschriebenen reduzierten Partitur nennen wir eine „Partition en Trio“<sup>14)</sup> von „Le Bourgeois

<sup>12)</sup> Fragment, bestehend aus zwei fünfstimmigen Instrumentalsätzen. Der Titel ist irreführend. In Wirklichkeit handelt es sich um die beiden ersten Stücke des „Ballet des Gardes“. Vgl. den Revisionsbericht zu diesem Ballet in der GA (Les Ballets Tome II, Paris 1933, p. 195).

<sup>13)</sup> Im dritten Band des Exemplars im Besitz des CP (Rés. F 654) findet sich eingebunden ein Verzeichnis der bei Foucault erhältlichen Partituren von Opern und Balletten Lullys und anderer Komponisten sowie sonstiger Musikalien. Die (chronologisch geordnete) Liste der Bühnenwerke endet mit 1696 im Druck erschienenen Partituren. Das Verzeichnis stammt also wohl aus dem Jahre 1696. Natürlich muß man mit der Möglichkeit rechnen, daß es nachträglich in bereits vorhandene Notenbände eingefügt worden ist; die Sammlung der Ballette selbst könnte also schon einige Jahre früher entstanden sein.

<sup>14)</sup> So wurden die reduzierten Partituren deshalb genannt, weil sie den instrumentalen und in der Regel auch den vokalen Satz in der Weise wiedergeben, wie er Aufführungen mit einem nur dreistimmigen Ensemble (premier dessus, second dessus, Baß) entspricht.



gentilhomme“ (4<sup>o</sup>, OP 95b<sup>bis</sup>), die der einghefteten Notiz Gastoués zufolge für die Wiederaufführung dieses Werkes im Jahre 1716 angefertigt wurde.

Einen Gesamtüberblick über die Quellen zu Lullys Balletten gibt Tessiers ausgezeichnete „Commentaire bibliographique“ (GA Les Ballets Tome I, Paris 1931, p.XLIX-LII); Ergänzungen hierzu finden sich in Prunières' „Commentaire bibliographique des comédies-ballets“ (GA Les Comédies-Ballets Tome I, Paris 1931, p.XXV f.).

Die nicht im Druck veröffentlichten Kirchenstücke Lullys sind in Partitur überliefert in einer Sammelhandschrift aus dem Besitz Sébastien de Brossards, des Verfassers des bekannten „Dictionnaire de musique“ (BN Rés. Vma ms. 574, betitelt „Les grands et petits motets non imprimez et en partition de feu Mr. Jean B. de Lully“). Die sechs 1684 in Stimmbüchern gedruckten motets (s. o.) finden sich in (auf Grund der Stimmbücher hergestellter) Partitur in der Handschrift BN Vm<sup>1</sup> 1040, die laut Katalog Ende des 17. Jahrhunderts entstanden ist. Die „Airs de Trompettes, timballes et hautbois“, die Lully 1686 für ein Reiterballett („carousel“) des Dauphin schrieb, sowie eine Anzahl Stücke seiner Komposition für vierstimmiges Holzbläserensemble, zum Teil mit dazugehörigen Trommel-„batteries“, enthält Philidor's Sammelband „Partition de plusieurs marches et batteries de tambour tant françoises qu'étrangères avec les airs de fifre et de hautbois a 3 et 4 partis et plusieurs marches de timballes et de trompettes a cheval avec les airs du carousel en 1686 et les appels et fanfares de trompe pour la chasse“ aus dem Jahre 1705 (folio, BV Ms. Mus. 168; in der Folge zitiert: Partition de plusieurs marches et batteries . . . 1705).

### C. Handschriftliche Stimmen

Die erhaltenen Instrumentalstimmen zu Werken Lullys sind zu unterscheiden in solche, die an der Pariser Oper (Académie royale de musique) verwendet wurden, und solche, die privaten Zwecken, d. h. dem häuslichen Musizieren von Liebhabern dienten. Bei den Stimmen der ersten Gruppe, die sämtlich in der Bibliothek der Pariser Oper aufbewahrt werden<sup>15)</sup>, begegnet man zwei verschiedenen Formaten:

- |               |                   |
|---------------|-------------------|
| a) Querformat | etwa 195 x 260 mm |
| b) Hochformat | etwa 265 x 205 mm |

Jedes dieser Formate wurde innerhalb eines bestimmten Zeitraums verwendet; dadurch bietet sich eine Möglichkeit, undatierte Stimmen zeitlich unge-

<sup>15)</sup> Von einer (in der weiter unten folgenden Aufstellung vermerkten) Ausnahme abgesehen, befinden sich diese Stimmen sämtlich in den sogenannten „Archives“ der OP, in denen alle Orchestermaterialien der Oper (alte wie solche des heutigen Repertoires) aufbewahrt werden. Im Katalog der OP ist dies durch die kollektive Signatur „Matériel“ angegeben.

fähr einzuordnen. Das Querformat ist das ältere. Es war offenbar schon zu Lullys Zeit in Gebrauch<sup>16)</sup>. Der Übergang vom Querformat zum Hochformat muß um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert stattgefunden haben, wie sich aus den wenigen datierten Stimmen ergibt. Unter den Stimmen zu „Le Triomphe de l'Amour“ befindet sich eine Stimme für haute-contre de violon im Querformat, die die Überschrift „Le triomphe de l'amour repris en 9.<sup>bre</sup> 1696“ trägt („repris“ = wiederaufgeführt). Eine der Stimmen der basse de violon zu demselben Stück — im Hochformat — ist datiert mit „1705 II Septembre“. Demnach wäre der Wechsel des Formates zwischen 1696 und 1705 anzusetzen. Eine noch genauere Bestimmung gestattet die Tatsache, daß die erhaltenen Orchesterstimmen zu Teobaldo di Gattis 1701 komponierter Oper „Scylla“ Querformat haben. Der Übergang erfolgte also nach 1701, spätestens aber 1705.

Für die Untersuchung der Orchesterpraxis Lullys sind die älteren Stimmen im Querformat natürlich besonders wertvoll. Leider sind sie nur noch in Einzelstücken, nicht mehr als vollständige Stimmensätze vorhanden. Die folgende Aufstellung enthält alle mir bekannten Stimmen dieser Art.

1.— 3. zu „Armide“ (komponiert 1686):

„Premier dessus de violon“

„2.<sup>e</sup> Dessus de Violon et hautbois“

„2. d.“ (= second dessus)

4. zur „Idylle sur la Paix“ (komponiert 1685):

Stimme der haute-contre de violon. In demselben Heft ist anschließend die Partie der haute-contre de violon von „Les Festes de l'Amour et de Bacchus“ eingetragen.

(OP A 3d)

5. zu „Isis“ (komponiert 1677):

Stimme der basse de violon. In demselben Heft findet sich anschließend die Partie der basse de violon zu Collasses „Thétis et Pélée“ aus dem Jahre 1689. Da der ganze Inhalt des Heftes offenbar auf einmal und von einer Hand eingetragen wurde, ist die Stimme zu „Isis“ frühestens mit 1689 zu datieren.

(Unter dem Orchestermaterial zu „Thétis et Pélée“ aufbewahrt).

6. zu „Persée“ (komponiert 1682):

„B. d. v.“ (= basse de violon)<sup>17)</sup>

<sup>16)</sup> Man beachte, daß auch die 1684 gedruckten Stimmbücher der sechs „Motets à deux chœurs . . .“ (vgl. p. 15) Querformat haben, ebenso die (allerdings wesentlich kleineren) gedruckten Stimmbücher zu „Isis“ aus dem Jahre 1677.

<sup>17)</sup> Von der „partie de haute-contre de violon datée de 1682, avec le nom de Mercier sur la couverture . . . . in-4<sup>o</sup> obl.“, die Lajarte (Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra, Bd. I, Paris 1878, p. 42) erwähnt, findet sich heute keine Spur mehr.

7.—10. zu „Le Triomphe de l'Amour“ (komponiert 1681):

„1<sup>er</sup> Dessus“ (sc. de violon)

Stimme der haute-contre de violon mit der Jahreszahl 1681 auf dem Umschlag. Da die — seltenen — Datierungen von Stimmen sich sonst stets auf den Zeitpunkt der Aufführung, für die die Stimme angefertigt wurde, beziehen, nicht auf den Zeitpunkt der Komposition bzw. der ersten Aufführung, so ist nicht unwahrscheinlich, daß hier eine Stimme aus der Zeit Lullys selbst und aus dem Entstehungsjahr des „Triomphe de l'Amour“ vorliegt.

Stimme der haute-contre de violon mit dem Vermerk „reprises en 9.<sup>bre</sup> 1696“ (s. o.)

„Basse“ (sc. de violon)

Jüngere Stimmen (im Hochformat) sind zu folgenden Werken erhalten: „Armide“, „Le Bourgeois gentilhomme“, „Persée“ und „Le Triomphe de l'Amour“. Es handelt sich hier um Stimmensätze<sup>18)</sup>. Sie alle, besonders aber

---

<sup>18)</sup> „Armide“:

a) Stimmen, die der Originalpartitur entsprechen:

3 premier dessus de hautbois et flûte

2 second dessus de hautbois et flûte

1 quinte de violon

3 basse de violon

1 basse-continue

b) Stimmen, in denen nachträglich Änderungen vorgenommen wurden:

1 premier et second dessus de hautbois et flûte

1 premier dessus de hautbois et flûte

1 second dessus de hautbois et flûte

1 „flutes“ (nur Teile des II., IV. und V. Aktes)

3 basson

5 premier dessus de violon

3 second dessus de violon

1 haute-contre de violon

1 taille de violon

5 basse de violon

c) Stimmen, die für die veränderte Fassung neu geschrieben wurden (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts):

1 „Second violon“

1 haute-contre de violon

1 taille de violon

3 „Basse Generale“

„Le Bourgeois gentilhomme“:

4 premier dessus de violon

4 second dessus de violon

1 haute-contre de violon

1 taille de violon

1 quinte de violon

der zum „Bourgeois gentilhomme“, weisen zahlreiche Veränderungen (Einschub neuer Stücke, Striche, Umstellungen) auf, wie sie bei den Wiederaufführungen der Werke im Laufe des 18. Jahrhunderts nach und nach vorgenommen wurden. Unter dem Orchestermaterial zu „Persée“ finden sich außerdem eine Anzahl von Stimmen<sup>19)</sup>, die im Format um wenig größer als die anderen sind, im Inhalt völlig übereinstimmen und keinerlei nachträgliche Veränderungen aufweisen. Vermutlich wurden sie für die letzte Wiederaufführung angefertigt<sup>20)</sup>. Nur so ist der ungewöhnlich gute Erhaltungszustand dieser Stimmen und die Tatsache, daß in ihnen nichts verändert worden ist, zu erklären.

Zu erwähnen ist noch ein Satz Stimmen zu einem „Divertissement“ ge-

---

4 basse de violon  
3 basse-continue

„Persée“:

1 premier et second dessus de hautbois et flûte  
1 premier dessus de hautbois et flûte  
3 basson  
3 premier dessus de violon  
4 second dessus de violon  
1 haute-contre de violon  
2 taille de violon  
3 basse de violon  
4 basse-continue

„Le Triomphe de l'Amour“:

1 second dessus de hautbois et flûte  
2 basson  
3 premier dessus de violon  
2 second dessus de violon  
2 taille de violon  
4 basse de violon  
2 basse-continue  
ferner folgende Stimmen, die nur den Prolog enthalten:  
1 second dessus de violon  
1 haute-contre de violon (Fragment)  
2 basse de violon

<sup>19)</sup> 3 premier dessus de hautbois et flûte  
2 second dessus de hautbois et flûte  
2 basson  
2 premier dessus de violon  
3 second dessus de violon  
4 basse de violon

<sup>20)</sup> Nach La Laurencie (Lully, Paris 1911 [in der Folge zitiert: La Laurencie], p. 238) fand diese im Jahre 1746 statt, während im „État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris“, Paris 1771, p. 28 f. zwei Aufführungen von „Persée, Tragédie Lyrique de Quinault et Lully“ erwähnt sind, die am 17. und 26. Mai 1770 im Rahmen eines Hoffestes in Versailles stattfanden.

nannten Stück, das nach Lajartes<sup>21)</sup> Angabe im Jahre 1730 aus Teilen von Lullys „Idylle sur la Paix“ und „La Grotte de Versailles“ zusammengestellt wurde. Diese Stimmen<sup>22)</sup> sind, wie die zuletzt genannten zu „Persée“, ungewöhnlich gut erhalten, im Inhalt übereinstimmend und frei von jeglicher nachträglichen Änderung.

Als Quellen für die Orchesterpraxis Lullys sind die jüngeren Stimmen in dem Maße ihres zeitlichen Abstandes von geringerem Wert, zumal Lullys Werke in der Gestalt, in der sie hier erscheinen, zum Teil schon wesentlich von der ursprünglichen abweichen.

Die Stimmen der zweiten Gruppe — die für private Zwecke hergestellten — sind folgende:

1. 15 dessus-Stimmen zu Opern und Balletten Lullys im Querquart-Format, offensichtlich gemeinsamer Herkunft, größtenteils in Pappbänden der Zeit (BN)<sup>23)</sup>. Sie unterscheiden sich von den im Opernorchester verwendeten dessus-Stimmen dadurch, daß sie die Partien von premier dessus und second dessus zusammen enthalten (in der Oper wurden stets getrennte Stimmenhefte für die beiden Partien verwendet). Die Bezeichnung der von Bläsern auszuführenden Stücke („flutes“, „hautbois“), die in den Stimmen der Oper stets vorhanden ist, fehlt hier durchweg. Daß diese Sammlung ausschließlich dessus-Stimmen enthält, ist kein Zufall: bei häuslichem Musizieren be-

<sup>21)</sup> Théodore de Lajarte, Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra, Bd. I, Paris 1878, p. 9.

<sup>22)</sup> 5 premier dessus de violon  
4 second dessus de violon  
1 haute-contre de violon  
1 taille de violon  
6 basse-continue

<sup>23)</sup> Im einzelnen handelt es sich um folgende Stimmen:

„Amadis“	Vm <sup>2</sup>	76
„Armide“	„	97
„Atys“	„	23
„Bellérophon“	„	46
„Cadmus“	„	7
„Isis“ (2 Stimmen)	„	36 und 36A
„Persée“	„	63
„Phaéton“ (2 Stimmen)	„	72 und 72bis
„Proserpine“	„	50
„Roland“	„	84
„Le Temple de la Paix“	„	90
„Thésée“	„	18
„Le Triomphe de l'Amour“	„	58

Daß diese Stimmen wirklich zusammengehören, geht aus einer Notiz hervor, die sich auf dem Titel der einen Stimme zu „Isis“ (Vm<sup>2</sup> 36A) findet: „N<sup>o</sup> 181 18 petits livres en Cartes et Broches [= brochés]“. Ursprünglich umfaßte die Sammlung offenbar 18 Hefte. Vermutlich gehörte die heute in der OP aufbewahrte Stimme zu „Armide“ (vgl. p. 27) ebenfalls zu ihr.

schränkte man das instrumentale Ensemble auf zwei Oberstimmen (premier und second dessus) und Bc., der aus der Partitur gespielt werden konnte, so daß eine besondere Stimme nicht unbedingt erforderlich war. Vgl. p. 183.

In diesen Zusammenhang gehört auch eine dessus-Stimme zur Oper „Armide“, datiert „le 3<sup>e</sup> may 1710“, im Besitz der OP, die unter dem Orchestermaterial zu „Armide“ aufbewahrt wird. Sie entspricht in allem den oben genannten Stimmen der BN. Es ist daher anzunehmen, daß sie mindestens ursprünglich nicht für den Gebrauch im Opernorchester bestimmt war.

2. die zu dem sogenannten „Fonds La Salle“ der OP gehörenden Stimmsätze zu Opern Lullys<sup>24</sup>) im Oktavformat. Sie enthalten außer „rôles“ (Solopartien) und Chorstimmen in der Regel drei Instrumentalstimmen im Pappband:

„Premier dessus de Violons, Flutes, et Haubois“

„Second dessus de Violons, Flutes, et Haubois“

„Basse generale“

Vgl. p. 183 und Anm. 229.

Eine dem Fonds La Salle vergleichbare Sammlung stellt die sogenannte „Toulouse-Philidor Collection“ im Besitz der Bibliothek des St. Michael's College zu Tenbury dar, auf die Fellowes in seinem Aufsatz „The Philidor manuscripts“ in „Music and Letters“ 12 (1931), p. 116—129, hingewiesen hat. Auch sie enthält, wie aus desselben Verfassers ausführlichem „Catalogue of manuscripts in the Library of St. Michael's College Tenbury“, Paris 1934, hervorgeht, an Instrumentalstimmen lediglich premier dessus, second dessus und Baß.

Es liegt auf der Hand, daß alle diese Stimmen für die Behandlung unseres Gegenstandes nur recht untergeordnete Bedeutung haben, da sie für Aufführungen bestimmt waren, die unter ganz anderen Bedingungen stattfanden als die der Pariser Oper und des königlichen Hofes.

Außerhalb aller bisher aufgestellten Kategorien stehen fünf Stimmen, die unter dem Fonds La Salle der OP aufbewahrt werden und, wie das ihrem Ledereinband eingeprägte Wappen zeigt, aus dem Besitz des Marquis de La Salle stammen. Sie sind, wie die Schrift vermuten läßt, wesentlich älter als die übrigen Stimmen des Fonds und unterscheiden sich von diesen auch durch das ungewöhnliche Format von etwa 295 x 210 mm. Es handelt sich um folgende Stimmen:

1. zu „Atys“: „Premier Dessus de Violon“ (Fonds La Salle 16<sup>ter</sup>)

In dieser Stimme sind die Bläserstücke enthalten, aber nicht als solche

<sup>24</sup>) „Cadmus“, „Alceste“, „Thésée“, „Atys“, „Isis“, „Proserpine“, „Persée“, „Phaéton“, „Amadis“, „Roland“, „Armide“ und „Acis et Galathée“.

gekennzeichnet, ähnlich wie in den besprochenen dessus-Stimmen der BN.

2. zu „Roland“: „Basse continue“ (Fonds La Salle 4<sup>ter</sup>)
3. zu „Bellérophon“: „Basse des Choeurs“ (Fonds la Salle 56)
4. zu „Persée“: „Basse des Choeurs“ (Fonds La Salle 3<sup>ter</sup>)
5. zu „Phaéton“: „Basse des coeurs“ (sic) (Fonds La Salle 1<sup>ter</sup>)

Die drei letzten Stimmen sind nicht etwa, wie ihre Bezeichnung vermuten ließe, Stimmen für den Chorbaß; sie wären vielmehr als Stimmen für „basse de violon du grand chœur“ zu bezeichnen<sup>25</sup>). Ihrem Inhalt nach entsprechen sie ganz den ältesten erhaltenen Stimmen für basse de violon aus den Beständen des Opernorchesters. Trotzdem ist es des merkwürdigen Formates wegen nicht wahrscheinlich, daß sie etwa an der Pariser Oper verwendet worden wären, ehe sie in den Besitz des Marquis de La Salle kamen. Wo diese Stimmen entstanden sind und welchem Zweck sie ursprünglich dienten, ist nicht bekannt. Es bleibt auch die Möglichkeit offen, daß sie trotz ihrer Verschiedenheit von den sonstigen Stimmen des Fonds La Salle von Anfang an für den Gebrauch La Salles bestimmt waren. —

Handgeschriebene Stimmen zu einigen Kirchenstücken Lullys, größtenteils aus der Sammlung Brossards, befinden sich im Besitz der BN<sup>26</sup>).

<sup>25</sup>) Über die Teilung des instrumentalen Ensembles in „petit chœur“ und „grand chœur“ vgl. Kapitel V.

<sup>26</sup>) Vm<sup>1</sup> 1042 19 Stimmen zu „O lachrymae fideles“, darunter folgende Instrumentalstimmen:

- „Violino Primo“
- „Violino Secundo“
- „Violino 3.<sup>o</sup> / Loco A. T. et Q. Violini“
- „Alto Violino“
- „Tenore Violino“
- „Quinta Pars Violino“
- „Fagotto“
- „Basso Viola“
- „Basso Continuo Organo“

Vm<sup>1</sup> 1045 unvollständiger Satz von 7 Stimmen zu dem „Miserere“ der gedruckten Sammlung von 1684, darunter folgende Instrumentalstimmen:

- „Premier dessus de Violon Ripiano“
- „Fagotto I. chori“
- „Basso Continuo“

Vm<sup>1</sup> 1046 18 Stimmen zu „Quare fremuerunt gentes“, darunter folgende Instrumentalstimmen:

- „Violino primo“
- „Violino 2.<sup>o</sup> concertante“
- „Alto Violino“ (doppelt vorhanden)
- „Tenore violino“
- „Quinta pars Violino“
- „Basso fagotto“
- „organo“

- Vm<sup>1</sup> 1047 17 Stimmen zu „Notus in Judaea Deus“, darunter folgende Instrumentalstimmen:  
 „Violino Primo“  
 „Violino Secundo“  
 „alto violino“  
 „Tenor Violino“  
 „Quinta Pars Violino“  
 2 gleichlautende unbezifferte Baßstimmen ohne Bezeichnung
- Vm<sup>1</sup> 1048 17 Stimmen zu „Exaudi te Dominus“, darunter folgende Instrumentalstimmen:  
 „Haubois Premier“  
 „Haubois Second“  
 „Violino I.<sup>o</sup>“  
 „Violino 2.<sup>o</sup> / Loco primae et 3<sup>ae</sup> Violae“  
 „Basso fagotto“  
 „Basso Continuo pro Violl.“  
 „Organo“

Alle aufgeführten Stimmen haben das Format ca. 252 × 190 mm, entsprechen also annähernd den an der Oper verwendeten Orchesterstimmen im Hochformat.

- Rés. Vmb ms. 6 Sammlung von „. . . Petits Motets et Elevations de Mrs. Carissimi, de Lully, Robert, Danielis, et Foggia A 2. 3. et 4. Voix, et quelques unes avec des violons . . .“ in 5 Stimmen; darunter 2 Instrumentalstimmen.





## II. Das Instrumentarium

### A. Instrumentenbezeichnung

Charakteristisch für das Instrumentarium des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts ist der chorische Aufbau. Von jedem Instrumententyp baute man mehrere Größen, um einen musikalischen Satz klanglich homogen darstellen zu können. Die Zahl der verschiedenen Stimmlagen innerhalb der so entstehenden Instrumenten-Familien war nicht nur bei den einzelnen Familien verschieden, sondern wechselte auch im Laufe der Zeit. Das außerordentlich differenzierte Instrumentarium, das Michael Praetorius 1619 in seinem „Syn-tagma musicum“ beschreibt, zeigt den Höhepunkt der Entwicklung. Bei Marin Mersenne („Harmonie universelle“ 1636) ist die Zahl der verschiedenen Größen innerhalb einer Instrumenten-Familie wesentlich geringer. Lullys Orchester ist in seiner Normalbesetzung gegenüber dem Stand, den Mersenne wiedergibt, noch weiter reduziert, wenn auch weniger hinsichtlich der Stimmlagen einer Familie als hinsichtlich der verwendeten Instrumententypen.

Die französische Praxis der Instrumentenbenennung zur Zeit Lullys (die wir schon im 16. Jahrhundert vorfinden und die andererseits noch bis weit in das 18. Jahrhundert hinein in Gebrauch bleibt) ist ein Ausdruck des noch weitgehend chorischen Aufbaus des Instrumentariums. Die Stimmlage eines Instruments wird zuerst angegeben, darauf erst die Familie, der es angehört: „dessus de violon“, „taille de hautbois“ etc. Sämtliche zu Lullys Zeit vorkommenden instrumentalen Stimmlagen sind in seinem instrumentalen Normalsatz, dem fünfstimmigen Satz mit den Stimmen dessus, haute-contre, taille, quinte und basse enthalten. Es sind dieselben Bezeichnungen, die auch für die vokalen Stimmlagen gebräuchlich waren (mit Ausnahme der quinte; die Singstimme entsprechender Lage und Stellung innerhalb des Satzes heißt bei Lully basse-taille, bei anderen Komponisten der Zeit statt dessen auch concordant). Die Identität der französischen Termini mit den lateinischen Stimmbezeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts ist ohne weiteres ersichtlich: dessus entspricht dem superius, haute-contre dem contratenor altus, quinte der quinta vox, basse dem contratenor bassus (hier wird die Entsprechung noch genauer durch die volle Form basse-contre; sie findet sich als Bezeichnung der tiefsten Instrumentalstimme in der 1665 bei Ballard erschienenen Sammlung „Pieces pour le violon a quatre parties de differents autheurs“, vor allem aber im 18. Jahrhundert

als Bezeichnung der tiefsten Vokalstimme). Einzig *taille*, seit Ende des 14. Jahrhunderts als musikalischer Terminus belegt, stimmt sprachlich nicht mit dem sachlich entsprechenden *tenor* überein<sup>27)</sup>).

Andere als die eben genannten Instrumentalstimmen gibt es in Lullys Kompositionen und allgemein in der französischen Musikpraxis seiner Zeit nicht. Eine Erweiterung des fünfstimmigen Satzes ist jedoch möglich durch Teilung des *dessus* in zwei Stimmen, einen *premier dessus* und einen *second dessus*.

Es ist notwendig, an dieser Stelle auf die Möglichkeit einer doppelten Bedeutung der beschriebenen Instrumenten-Benennungen hinzuweisen. Sie können bedeuten

1. die Stimme der Komposition nach ihrer Lage im Satz,
2. ein bestimmtes Instrument als Glied seiner Familie.

Beide Bedeutungen sind bei den Streichinstrumenten, dem Kern des Lully-Orchesters, identisch. Bei anderen Instrumentengruppen können sie jedoch auseinandergehen, wie folgende Beispiele zeigen:

1. Die Angabe „*dessus de trompettes*“ steht gewöhnlich an Stellen, an denen die Trompeten zweistimmig gesetzt sind: „*premier dessus de trompettes*“ und „*second dessus de trompettes*“. „*Dessus de trompettes*“ heißt hier nicht etwa „Diskanttrompete“, sondern „Diskantstimme, die mit Trompeten zu besetzen ist“. Das Instrumentarium der Zeit kannte nur eine Größe Trompeten, es bestand also kein Anlaß, eine bestimmte Lage dieses Instrumentes eigens zu bezeichnen. Dementsprechend liest man an den Stellen, wo nur eine Trompetenstimme vorhanden ist, einfach „*trompettes*“. Die genauere Bezeichnung der beiden Stimmen im ersten Falle ist notwendig für das richtige Verständnis der Tatsache, daß hier in Abweichung vom normalen, fünfstimmigen Satz zwei *dessus*, also insgesamt sechs Stimmen vorhanden sind.

2. Deutlicher noch wird die mögliche Diskrepanz der beiden Bedeutungen bei den Flöten, besonders den Blockflöten. Während bei allen anderen Instrumentenfamilien die verschiedenen Stimmlagen dem Umfange nach wenigstens annähernd mit den entsprechenden vokalen Stimmlagen übereinstimmen, ergibt sich hier aus der durch die Eigenart der Flöteninstrumente gebotenen Beschränkung im Ausbau des Chores nach der Tiefe, daß ein verhältnismäßig hoch liegendes Instrument, als das tiefste der Familie, „Baß“ genannt wird, und entsprechend alle anderen Lagen in die Höhe rücken. So ist die nach der französischen Bezeichnungsweise des späten 17. und des 18. Jahrhunderts „*taille*“ genannte Blockflöte in *f'* ihrer Lage im Tonraum nach Diskantinstrument und die Partie, die sie auszuführen hat, innerhalb des Satzes eine *dessus*-Partie. Trifft man daher auf die Angabe „*dessus de flûte*“,

---

<sup>27)</sup> S. Artikel „*Taille*“ und „*Ténor*“ des Glossars.

so ist zu prüfen, ob die Stimme dessus gemeint ist, wie im Falle der Trompeten, oder das (viel höher als der Bereich der Stimme dessus liegende) Instrument dessus de flûte<sup>28)</sup>.

## B. Schlüssel und Umfänge

Den verschiedenen instrumentalen und vokalen Partien in den Partituren Lullys und allgemein der damaligen französischen Musikpraxis sind in der Regel bestimmte, feststehende Schlüssel zugeordnet, und zwar folgende<sup>29)</sup>:

		instrumental		vokal
dessus		g1		g2
haute-contre		c1		c3
taille		c2		c4
	quinte	c3	basse-taille	f3
basse		f4		f4

Die Schlüsselkombination g1 c1 c2 c3 f4 für den fünfstimmigen Satz ist der Normalfall der Lullyschen Orchesternotierung. Der Schlüssel g1, heute „französischer Violinschlüssel“ genannt, eine Besonderheit der französischen Notierungspraxis, wurde ausschließlich in der Instrumentalmusik verwendet, während umgekehrt der Schlüssel g2 nur im vokalen Bereich vorkam. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzte er sich auch in der Instrumentalnotierung durch, übernommen aus Italien, wo er immer im Gebrauch gewesen war. Ein Übergangsstadium zeigt Michel Coettes Violin-*schule* „L’Ecole d’Orphée“ von 1738. Sie enthält die Erklärung beider Schlüssel, g1 „pour jouër la Musique françoise“, g2 „pour executer la Musique italienne“<sup>30)</sup>.

<sup>28)</sup> Vgl. p. 94.

<sup>29)</sup> Wir bedienen uns von hier an einer abgekürzten Bezeichnungsweise für die verschiedenen Schlüssel. „g1“ bedeutet „g-Schlüssel auf der ersten Linie“ usw.

<sup>30)</sup> Eine Ausnahme bildete die Notierung von Partien für dessus de viole (Diskantgambe). In dem „Concert pour quatre parties de violes“ des Lully-Zeitgenossen Marc-Antoine Charpentier (Band 18 der autographen Sammlung von Werken Charpentiers, BN Rés. Vm<sup>1</sup> 259) ist die dessus-Partie (Gesamtumfang d’—b”) im Schlüssel g2 notiert. Dasselbe gilt für die beiden dessus-Partien der bei Mersenne (*Harmonie universelle*, Paris 1636, Livre quatriesme des instrumens à chordes [in der Folge zitiert: Mersenne IV; entsprechend für die anderen Bücher], p. 200 f.) abgedruckten „Fantaisie à six parties“ für Violensembel (Umfang wie bei Charpentier). Bei den acht Stücken, die Mersenne als Beispiel für die Verwendung verschiedener Blasinstrumente bringt, sind die dessus-Partien in drei Fällen (V p. 237 „Vaudeville pour les Flageollets“, unbezeichnete Oberstimme g’—g”; V p. 244 „Air de Cour pour les Flustes d’Allemand“, unbezeichnete Oberstimme g’—a”; V p. 269 „Chanson à trois parties pour les Trompettes“, premier dessus g’—g”, second dessus

Neben g1 kommt als Schlüssel für den instrumentalen dessus an tiefliegenden Stellen nicht selten auch c1 vor, der die Notierung der tiefen Lage (etwa von e' ab) erleichtert. Man findet aber auch Stellen, die bis in die tiefsten Töne der Violine (b, selbst g) den Schlüssel g1 beibehalten. Die Neigung, zugunsten eines gleichbleibenden Schlüssels die Unbequemlichkeit der Hilfslinien in Kauf zu nehmen, scheint sich in der Zeit nach Lullys Tode verstärkt zu haben. So findet man in der „tempeste“ in Collasses Oper „Thétis et Pélée“ (1689) durchgehend den Schlüssel g1, obwohl die tiefe Lage bis g ständig benutzt wird. Wahrscheinlich besteht hier ein Zusammenhang mit einer allmählich sich anbahnenden Entwicklung, die den ursprünglichen Sinn der Schlüssel, den der jeweiligen Partie entsprechenden Ausschnitt aus dem Gesamt-Tonbereich im Liniensystem festzulegen, vergessen ließ und zur Verabsolutierung bestimmter Schlüssel für bestimmte Instrumente führte.

Nur ausnahmsweise finden sich in den übrigen Stimmen des fünfstimmigen Satzes andere Schlüssel als die oben genannten. Als Beispiele kann ich nur einige Stücke aus „Phaéton“ nennen: I 1 p. 1, I 8 p. 51, III 6 p. 153, V 2 p. 230 und V 3 p. 234. An allen diesen Stellen bewegen sich die Stimmen durchweg in tiefer Lage; haute-contre und taille sind hier in den Schlüsseln c2 bzw. c3, statt c1 bzw. c2, notiert.

Die weitgehende Normalisierung der Schlüsselkombinationen in Lullys

g'—e") im Schlüssel g2, in den übrigen fünf Fällen (V p. 240 „Gavote pour les Flutes douces“, unbezeichnete Oberstimme f'—f"; V p. 277 „Phantasie à cinq parties . . . pour les Cornets“, premier dessus c'—es", second dessus d'—es"; V p. 292 „Chanson pour la Musette . . .“ c'—d"; V p. 304 „Pavanne a six parties . . . pour les Haut-bois . . .“, premier dessus d'—c", second dessus d'—f"; V p. 307 „Chanson à trois parties . . . pour les Haut-bois de Poictou . . .“, dessus und der unisono mit ihm geführte „Chant de la Cornemuse“ d'—a') im Schlüssel c1 notiert. Der Schlüssel g1 kommt bei Mersenne nur in der bis c" geführten Oberstimme der „Fantaisie à 5 . . .“ für Violinchor vor (IV p. 186 ff.). Bei den (wenigen) in Friedrich Blumes „Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert“, Leipzig 1925, enthaltenen französischen Tanzsätzen des 16. Jahrhunderts, bei denen die originale Schlüsselung angegeben ist, kommen in der Oberstimme die Schlüssel g2 und c1 je zweimal vor, ohne daß sich aus dem jeweiligen Umfang der Stimme der Grund für die Wahl des Schlüssels erkennen ließe. Offenbar wurden im 16. und frühen 17. Jahrhundert für die Notierung von Instrumentalstimmen der Diskantlage die Schlüssel g2 und c1 mit einer gewissen Berücksichtigung des Umfangs (s. die angeführten Beispiele aus Mersenne), aber im ganzen doch ziemlich indifferent verwendet. Der Schlüssel g1 war anscheinend zunächst der Oberstimme des Violinchors vorbehalten, wohl wegen ihres relativ großen Umfangs in der Höhe (vgl. den Umfang der Stücke bei Mersenne; c" kommt nur in der Fantaisie für Violinchor vor). Vom Violinchor her, der seit etwa Mitte des 17. Jahrhunderts eine beherrschende Stellung in der Instrumentalmusik einnahm, ist er dann auf die Notierung der anderen Instrumente übertragen worden (die Notierung der Musik für Tasteninstrumente, bei der, soviel ich sehe, der Schlüssel g1 nie vorkommt, der Schlüssel g2 dagegen regelmäßig, gehört in einen anderen Zusammenhang). Es ist bezeichnend, daß sich gerade bei dem in Lullys Zeit aussterbenden Violinensemble die alte Notierung der Oberstimme im Schlüssel g2 bis zuletzt hält.

Partituren — die es überflüssig macht, die Stimmen des normalen Satzes zu bezeichnen, da jede von ihnen, von den oben angeführten Ausnahmen abgesehen, an ihrem Schlüssel ohne weiteres zu erkennen ist — darf nicht mit der erwähnten Tendenz zur Verabsolutierung der Schlüssel in der Notierungspraxis verwechselt werden. Sie ist vielmehr eine Folge von Gegebenheiten des Lullyschen Instrumentalsatzes: der normale Umfang der einzelnen Stimmen läßt sich in den angegebenen Schlüsseln leicht, bei nur sehr geringer Verwendung von Hilfslinien, notieren. Der Bass geht nicht oft tiefer als  $f'$  oder  $e'$ , steigt aber häufig bis  $h''$  und  $c'''$  (niemals höher; in allen von mir durchgesehenen Werken Lullys läßt sich nicht eine einzige Stelle finden, an der  $c'''$  überschritten würde, und zwar nicht nur in Violinpartien, wo diese Begrenzung nach dem Stande damaliger Orchestertechnik verständlich ist, sondern auch in Partien solcher Instrumente, die leicht höhere Töne erreichen konnten, d. h. in Flötenpartien<sup>31</sup>).

Der Umfang  $e' f' — c'''$  läßt sich im Schlüssel  $g_1$  mit nur je einer Hilfslinie notieren:



Liegt die Partie durchweg tiefer, werden also tiefere Töne als  $e'$  nicht nur gelegentlich berührt, so wechselt, wie gesagt, der Schlüssel in  $c_1$ .

Auch der Umfang der drei Mittelstimmen *haute-contre*, *taille* und *quinte* entspricht dem Umfang, der durch die für sie verwendeten Schlüssel  $c_1$ ,  $c_2$  und  $c_3$  im Fünfliniensystem bestimmt wird. Die *haute-contre* reicht selten tiefer als  $a$ , während sie in der Höhe niemals  $fis''$  überschreitet. Die Notierung dieses Umfanges im Schlüssel  $c_1$  erfordert nur je eine Hilfslinie:



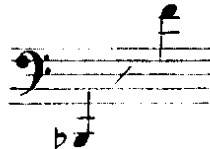
<sup>31</sup>)  $d'''$  in „Armide“ III 4, p. 143 I 2 (= erste Akkolade, zweiter Takt; so auch in der Folge) der gedruckten Partitur von 1686, beruht auf einem Druckfehler; es ist im Exemplar Vm<sup>2</sup> 91 der BN in  $b''$  verbessert.

$cis'''$  findet man im 4. System des in MGG wiedergegebenen, als Lully-Autograph bezeichneten Blattes (vgl. Anm. 1). Auffällig ist dort auch  $fis'$  im Orchesterbaß (10. System). Vergleicht man das Schriftbild des Blattes mit demjenigen des in „La musique des origines à nos jours“ wiedergegebenen, ebenfalls Lully zugeschriebenen Blattes, so zeigt die erhebliche Verschiedenheit, daß keinesfalls beide Blätter von derselben Hand geschrieben sein können. Vom Inhalt her (Neufassung einiger Stellen aus Sologesangspartien von „Acis et Galathée“ mit Anweisungen und Vermerken „corrigez dans le roole de Flore“; „je vous donnerai ce soir les changemens des autres actes, sils sont necessaires. ne gatez point l'imprimé pour ces corrections, mettez y des petits papiers cousus“; „omission au roole de Borée“) ist wahrschein-

Ebenso verhält es sich mit den Normalumfängen der *taille* (c—d'') und der *quinte* (c—h', selten c'')



Der Baß, in Lullys Satz die Stimme mit dem weitesten Ambitus, benötigt für die Notierung seines Gesamtumfanges  $\text{1B} - f'$  im Schlüssel  $f_4$  je zwei Hilfslinien:



Jedoch kommen die Töne über  $d'$ , wie auch die tiefsten Töne, weniger häufig vor, so daß als gewöhnlicher Umfang  $D - d'$ , mit je einer Hilfslinie zu notieren, anzusehen ist.  $\text{1B}$  im Bereich des Lullyschen Orchesterbasses mutet zunächst erstaunlich an, da in der Orchesterpraxis des 18. Jahrhunderts, wie sie z. B. durch Partituren J. S. Bachs dargestellt wird, stets  $C$  die Grenze des von allen Baßinstrumenten zu erreichenden Umfanges ist. Tatsächlich war aber  $\text{1B}$  allen Baßinstrumenten in Lullys Orchester möglich: Das Baßinstrument der Violinfamilie hatte  $\text{1B}$  als tiefste Saite (vgl. p. 41); der Umfang des Fagotts war bereits im Laufe der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von  $C$  nach  $\text{1B}$  erweitert worden, wie Mersenne 1636 bezeugt. Auch die Instrumente der speziellen Basso continuo-Gruppe, *basse de viole* (= Baßgambe), Theorbe und Cembalo, verfügten nicht nur über  $\text{1B}$ , sondern auch noch über tiefere Töne (näheres hierüber in den folgenden Abschnitten). Lully verwendet aber niemals tiefere Töne als  $\text{1B}$ ; seine Baßpartien lassen sich daher immer von sämtlichen Baßinstrumenten seines Instrumentariums ohne Änderungen oder Auslassungen ausführen.

## C. Die einzelnen Gruppen des Instrumentariums

### 1. Streichinstrumente

Grundlage des Lullyschen Orchesters ist das fünfstimmige Streicherensemble. Die Besetzung der einzelnen Stimmen ist in der Regel nicht angegeben, die Partituren begnügen sich entweder mit der summarischen Angabe „Vio-

licher, daß es sich bei dem letzteren Blatt um ein Autograph handelt. Angesichts der ungeklärten Identität erhebt sich die Frage, ob das erste Blatt mit seinen auffälligen Umfangsüberschreitungen überhaupt Musik von Lully enthält.

lons“<sup>32)</sup> unter dem obersten System oder aber enthalten gar keine Bezeichnung. Solche Fälle einerseits und die Tatsache andererseits, daß zur Zeit Lullys Gamben verschiedener Stimmlagen in Gebrauch waren, sind wahrscheinlich die Wurzel der immer wieder anzutreffenden Behauptung, in Lullys Streicherensemble seien Instrumente der Violenfamilie vorhanden gewesen. So schreibt Prunières in seinen — sehr summarischen — Angaben über die Besetzung der einzelnen Stimmen des fünfstimmigen Satzes von „... Deux parties de dessus pour les violons, dessus de violes, flûtes, hautbois, trompettes, notées en clef de sol première ligne et clef d’ut première ligne ...“ (in Wirklichkeit handelt es sich um dessus und haute-contre, nicht um „deux parties de dessus“); weiter von „deux parties de haute-contre et de taille pour les instruments correspondants de la famille des violes, des flûtes et des hautbois, notées en clefs d’ut troisième et quatrième lignes ...“ (in Wirklichkeit sind diese Stimmen taille und quinte, notiert in den Schlüsseln c2 und c3, nicht c3 und c4); schließlich von „... la partie de basse ... pour les basses de viole, violoncelles, bassons, sacquebutes [= Posaunen] et pour le clavecin“<sup>33)</sup>.

Nach Prunières’ Darstellung wäre also Lullys fünfstimmiges Streicherorchester folgendermaßen besetzt:

1. und 2. Stimme Violinen und Diskantgamben
3. und 4. Stimme Instrumente der Violenfamilie entsprechender Lage
5. Stimme Violoncelli und Baßgamben.

Instrumente des Violintyps würden demnach in der dritten und vierten Stimme überhaupt fehlen. Nun liefert aber die Untersuchung instrumentenkundlicher Quellenwerke der Zeit um und vor Lully ganz andere Ergebnisse. Es ist erstaunlich, daß ihre durchaus klaren Angaben von den Autoren, die sich mit Lullys Orchestertechnik beschäftigt haben, teils offenbar nicht beachtet, teils mißverstanden wurden. Prunières’ Ausführungen in der Gesamtausgabe sind hier wiedergegeben als die neueste Veröffentlichung, die sich mit unseren Fragen befaßt, und zugleich als eine Veröffentlichung, bei der man eine aus gründlicher Untersuchung der Frage resultierende Zuverlässigkeit voraussetzen geneigt ist. Die älteren Arbeiten<sup>34)</sup> enthalten zum Teil

<sup>32)</sup> Über die verschiedenen Bedeutungen des Terminus „Violons“ vgl. Artikel „Violon“ des Glossars.

<sup>33)</sup> Vorrede zur Ausgabe der Oper „Cadmus“ in der GA (Les Opéras Tome I, Paris 1930).

<sup>34)</sup> Arthur Pougin, L’orchestre de Lully. In: „Le Ménestrel“ 62 (1896), p. 44, 59, 67, 76, 83, 91, 99.

Laurent Grillet, Les ancêtres du violon et du violoncelle, Bd. II, Paris 1901.

Jules Écorcheville, Vingt suites d’orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français, 2 Bde., Berlin-Paris 1906.

Lionel de la Laurencie, Lully, Paris 1911.

Arthur Pougin, Le violon, les violonistes et la musique de violon du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris 1924.



weniger unrichtige Angaben, ja sie zitieren sogar Quellen, die eine deutliche Sprache sprechen; aber nirgends ist die charakteristische Zusammensetzung des französischen Streichorchesters klar zum Ausdruck gekommen.

Zunächst ist festzustellen, daß die Instrumente der Violinfamilie in Frankreich schon im 16. Jahrhundert als voll ausgebauter Chor vorhanden und im Gebrauch waren. Zeugnis dafür ist Philibert Jambe de Fers „Épitomé musical“ aus dem Jahre 1556, der vom Violinchor handelt und ihn deutlich von den Instrumenten des Violentyps absetzt: „Le Violon est fort contraire à la viole“ (p. 61). Sehr ausführlich behandelt Mersenne (IV p. 177 ff.) den Violinchor. Er spricht p. 185 von einem Ensemble von 24 „Violons“ — wie aus einer anderen Stelle des Textes (p. 184) hervorgeht, denkt er dabei ganz konkret an die „24 Violons du Roy“ —, das aus je sechs dessus und basses und je vier hautes-contre, tailles und quintes besteht.

Die Stimmung des Violinchors ergibt sich aus einem in der Abbildung auf p. 184 enthaltenen Diagramm (vgl. Abb. 1; die Zahlen neben den Noten dienen der Darstellung des Schwingungsverhältnisses). Mersenne erläutert hierzu: „L'accord à vuide de toutes les parties du Concert se void à costé de la Basse, et commence trois Quintes, c'est à dire une Treziesme plus bas que la Quatriesme à vuide du Dessus. J'ay mis la derniere Quinte superieure pour monstrier que l'on peut encore adiouster un Dessus en haut: car quant à la Quinte penultiesme, elle appartient à la touche du Dessus, c'est pourquoi i'ay seulement mis les nombres à costé des sept premieres notes, qui signifient les six Quintes à vuide des Violons.“ Demnach ist die „Quatriesme à vuide“, d. h. die leere vierte Saite, des dessus de violon drei Quinten höher als der tiefste Ton des Diagramms, also in g gestimmt (natürlich kommt kein anderes g in Frage als das kleine g), und es ergibt sich für den dessus de violon die Stimmung g d' a' e", die durch Jahrhunderte bis zum heutigen Tage unveränderte Violinstimmung. h", die zweithöchste Note des Diagramms, „appartient à la touche du Dessus“, es ist ein auf dem Griffbrett hervorzu-bringender Ton, nicht der Ton einer leeren Saite. Die höchste Note, sinngemäß als fis" zu lesen, hat Mersenne rein spekulativ hinzugefügt „pour monstrier que l'on peut encore adiouster un Dessus en haut“, um die Mög-

---

Gabriel Pierné et Henry Woollett, Histoire de l'orchestration, Première partie. In: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, Fondateur: Albert Lavignac, Directeur: Lionel de la Laurencie, Deuxième partie: Technique — Esthétique — Pédagogie, Paris 1925 ff., (Bd. 4) p. 2214 ff., hier p. 2225 (in der Folge zitiert: Lavignac II 4; entsprechend für die anderen Bände).

Marc Pincherle, Le violon (Lavignac II 3 p. 1794 ff.).

Noch Borrel (Jean-Baptiste Lully. In: „Euterpe“, cahier bimestriel, dirigé par Norbert Dufourcq, N° 7, Paris 1949, p. 10) spricht von dem von Lully gegründeten Ensemble der „Petits violons“ als von einem „quintette d'orchestre à archets comprenant violons, altos et violes basses“.

laire si pres de la corde que l'on veut toucher, qu'il ne s'en faille qu'une demie ligne qu'ils n'y touchent, afin que ce petit esloignement n'empesche point la viffesse du toucher & des tremblemens.

## PROPOSITION III.

*Expliquer la figure & l'estenduë de toutes les parties des Violons, & la maniere d'en faire des Concerts, & les pieces de Musique propres pour ce faire.*

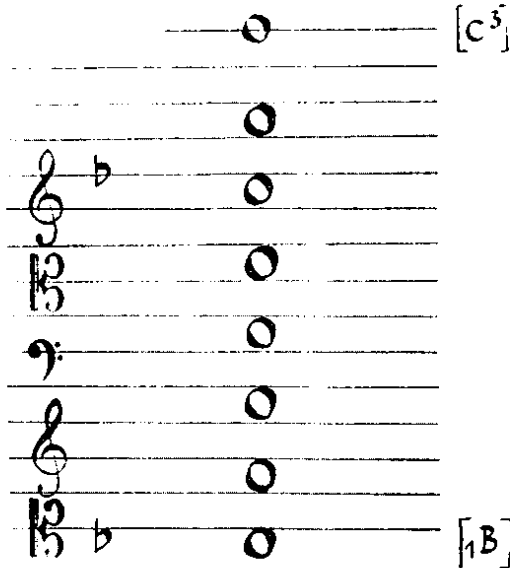
**ENCORE** que l'on puisse quelquesfois toucher deux cordes de Violon en même temps pour faire vn accord, neanmoins il en faut plusieurs pour faire vn Concert entier, comme est celuy des 24 Violons du Roy, c'est pourquoy ie mets icy trois figures des Violons en taille douce, afin de représenter toutes les parties ensemble, car la Haute-contre, la Taille, & la Cinquieme partie sont semblables au Dessus MN, dont l'archet est O P; il faut



Abbildung 1

lichkeit eines kleineren, um eine Quint höher als der normale dessus de violon, also in d' a' e" h" gestimmten Instrumentes anzudeuten, dessen Umfang bis fis" reichen würde. Auf p. 185 gibt Mersenne noch einmal Stimmung und Umfang des Violinchors an und zwar unter Verzicht auf jegliche Spekulation nach Art der „Practiciens“: „...voicy donc comme ils marquent les chordes à vuide, et l'estenduë de toutes leurs parties.“

Accord du Violon.



Die höchste Note dieses Diagramms, c<sup>5</sup>, gibt die obere Umfangsgrenze des dessus de violon an, wie sie der damaligen Praxis entspricht; auch in der „Fantaisie à 5, composée par le Sieur Henry le Jeune“, die Mersenne p. 186 ff. als Beispiel eines Stückes für Violinchor bringt, ist c<sup>5</sup> der höchste Ton der Oberstimme. Die tiefste Note des Diagramms ist im Gegensatz zu dem Diagramm auf p. 184, wo nur aus den beigegebenen Verhältniszahlen hervorgeht, daß es sich um die reine Quint F—<sub>1</sub>B handelt, durch Vorsetzung des b eindeutig als <sub>1</sub>B gekennzeichnet. Aus <sub>1</sub>B als unterer Umfangsgrenze des Violinchors, mit anderen Worten als tiefstem Ton der basse

de violon, ergibt sich für dieses der Abbildung nach viersaitige Instrument die Stimmung <sub>1</sub>B F c g.

Über die Instrumente, auf denen die drei Mittelstimmen des fünfstimmigen Satzes ausgeführt wurden, erfahren wir p. 180 folgendes: „... les parties du milieu, c'est à dire la Taille, la Cinquiesme partie, et la Haute-contre sont de differentes grandeurs, quoy qu'elles soient toutes à l'unisson...“ Die wichtige Tatsache, daß diese Instrumente zwar verschiedene Dimensionen, aber dieselbe Stimmung hatten, geht auch aus einer anderen Stelle hervor, wo Mersenne von dem Instrument, dem die zweite Stimme im fünfstimmigen Satz anvertraut ist, als dem „moindre Violon des trois qui sont à l'unisson“ spricht (p. 189). Die Stimmung selbst läßt sich dem Text nicht entnehmen; aus dem Gesamtumfang der drei Mittelstimmen der erwähnten „Fantaisie à 5“, c—e“, ergibt sich aber, daß aus der zwischen den beiden Grenztönen unseres Diagramms gelegenen Tonreihe nur der Ausschnitt c g d' a' in Frage kommen kann. Der Umfang c—e“ auf einem Instrument der Stimmung c g d' a' entspricht genau Mersennes Angabe über den Umfang der einzelnen Instrumente des Violinchors: „Quant à l'estendue de chaque partie, elle est de quatre Quintes qui font la Dix-septiesme maieure, car outre les trois Quintes qu'elle fait à vuide, elle monte encore d'une Quinte par le moyen du manche que l'on touche“ (p. 179). e“ auf einem Instrument

der Stimmung F c g d' wäre die None über der leeren höchsten Saite — ein für die damalige Orchestertechnik undenkbarer Umfang<sup>35</sup>).

Über die Größenverhältnisse der drei Mittelstimmen-Instrumente untereinander gibt Mersenne keine genaue Auskunft. Wir erfahren nur, daß die *taille* um 1/2' (etwa 15 cm) größer war als der *dessus de violon* (p. 184/85). (Unter „*taille*“ versteht Mersenne [p. 189] die tiefste der drei Mittelstimmen bzw. das größte der diesen zugeordneten Instrumente, die „*quinte*“ der *Vingt-quatre violons du Roi* und Lullys.)

Bratschen verschiedener Größe waren auch in Deutschland und in Italien gebräuchlich: für die vierte Stimme des fünfstimmigen Streichorchesters wurde ein größeres Instrument (Tenorbratsche) verwendet als für die dritte Stimme. Die Besonderheit des französischen Streichorchesters bestand darin, daß auch die zweite Stimme des Satzes von einem Bratscheninstrument gespielt wurde, nicht von einer zweiten Violine.

In Mersennes zitierten Ausführungen über die mittleren Instrumente des Violinchors ist uns der Ausdruck „*parties du milieu*“ als Sammelbegriff für die drei Mittelstimmen *haute-contre*, *taille* und „*Cinquiesme partie*“ (*quinte*) begegnet. Schon hier beobachten wir seine doppelte Funktion als Bezeichnung einer Gruppe von Stimmen des Satzes und als Bezeichnung derjenigen Instrumente des Violinchors, die diese Stimmen ausführen. In beiden Bedeutungen findet sich in der französischen Musikpraxis des späteren 17. und des 18. Jahrhunderts stets die abgekürzte Form „*parties*“. Als Beispiel diene eine Stelle in der Partitur von Lullys Ballett „*Le Temple de la Paix*“. Am Beginn des Chores „*Joüissons sous ses loix*“ (p. 58) steht die Anweisung „*Dans ce Choeur les Parties et les Violons [= dessus de violon] joüent doucement dans les Triots*“.

Die in 1B F c g, also einen Ganzton tiefer als das Violoncello gestimmte *basse de violon* blieb bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts in Gebrauch. Erst dann wurde sie durch das handlichere Violoncello ersetzt. Michel Corrette stellt in seiner Violoncello-Schule aus dem Jahre 1741 dem „*Ancien accord*“ 1B F c g den „*Accord du Violoncelle*“ C G d a gegenüber und schreibt dazu: „*Depuis environ vingt cinq ou trente ans, on a quitté la grosse basse de Violon montée en sol [sol = Stimmung der höchsten Saite] pour le Violoncelle des Italiens . . .*“<sup>36</sup>). Die Einführung des Violoncello in Paris wäre also etwa zwischen 1710 und 1715 anzusetzen.

---

<sup>35</sup>) Mersenne deutet unmittelbar anschließend die Möglichkeit einer Erweiterung des Umfangs bis zur Oktave über der leeren Saite an: „*Et les excellens Violons qui maistrisent cet instrument peuvent faire monter chaque chorde iusques à l'Octave par le moyen du manche . . .*“ Aber sie ist eben Virtuosen vorbehalten. Vgl. die p. 35 f. für Lully angegebenen Umfänge. Lully, der im Ruf eines ausgezeichneten Geigers stand, hat nicht einmal im Violinsolo des Orpheus im „*Ballet des Muses*“ (p. 68 ff. der Partitur CP Rés. F 521), das er selbst spielte, höhere Töne als c“ verwendet.

<sup>36</sup>) *Méthode . . . pour apprendre . . . le Violoncelle . . .*, Paris 1741, Préface p. A.

Eigentümlicherweise hat die basse de violon in der französischen Literatur zum Orchester Lullys kaum Beachtung gefunden; soviel ich sehe, stellt einzig Henri Quittard<sup>37)</sup> die charakteristischen Unterschiede dieses Instruments gegenüber dem Violoncello klar heraus. Weder Prunières' Angabe „violoncelles“ (s. p. 37) noch Pougins Behauptung, Lullys Orchester habe nur über basses de viole verfügt<sup>38)</sup>, ist zutreffend. Wasielewski<sup>39)</sup> referiert zwar Correttes Angaben, identifiziert aber fälschlich das Instrument mit Matthesons „Basse de Violon“; Mattheson benutzt den französischen Terminus zu Unrecht als Entsprechung für das italienische „violone“, das ja Kontrabaß bedeutet („Der brummende Violone, Gall. Basse de Violon...“<sup>40)</sup>). Auch Sachs deutet „basse de violon“ nicht richtig, wenn er sagt, diese Bezeichnung sei „einer der vielen Namen, die bald Violoncelli, bald Kontrabaßinstrumente bezeichnen“<sup>41)</sup>. Es handelt sich nicht um einen Kontrabaß, aber auch nicht um ein Violoncello, da die Dimensionen des Instrumentes offenbar wesentlich größer waren als die des Violoncello: „Le Violoncelle est beaucoup plus aisé à jouer que la basse de Violon des anciens, son patron étant plus petit, et par conséquent le manche moins gros“ (Corrette l. c.). Der Ton der basse de violon muß kräftiger und voluminöser gewesen sein als der des Violoncello; das war von Bedeutung, da das französische Orchester der Zeit Lullys kein Kontrabaß-Streichinstrument besaß.

Auch in England war die basse de violon unter dem Namen „bass-violin“ bekannt<sup>42)</sup>.

Die oben beschriebene Stimmung des Violinchors entspricht einer strengen Quintabfolge von Stimmlage zu Stimmlage, nur mit der Einschränkung, daß das zu erwartende Instrument der Stimmung F c g d' fehlt. Wir finden

<sup>37)</sup> Zitiert, leider ohne Angabe der Stelle, bei Pougin, *Le violon, les violonistes et la musique de violon du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1924, p. 140. Quittard wendet sich an dieser Stelle auch energisch gegen die Behauptung, Mittelstimmen und Baß in Lullys Orchester seien mit Instrumenten der Violenfamilie besetzt gewesen: „C'est par une méconnaissance inconcevable des textes les plus clairs que l'on a prétendu et que l'on répète encore quelquefois que dans l'orchestre de Lully les violes fournissaient les basses et les parties moyennes“.

<sup>38)</sup> *L'orchestre de Lully*. In: „*Le Ménestrel*“ 62 (1896), p. 91.

<sup>39)</sup> W. J. v. Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte*, Leipzig 1889, p. 50 Anm. 1.

<sup>40)</sup> Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, p. 285.

<sup>41)</sup> *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913 (in der Folge zitiert: Sachs, *Reallexikon*), Artikel „Basse de Violon“.

<sup>42)</sup> Laut Sachs, *Reallexikon*, Artikel „Baßvioline“, erwähnt John Playford's „*Introduction to the Skill of Music*“, London 1660, ein Violininstrument der Stimmung 1B F c g. Die (3.) Auflage von 1660 war mir nicht zugänglich. In der 4. Auflage von 1664 ist nur von der „*Treble-Violin*“ (g d' a' e'') die Rede. Dagegen gibt die 15. Auflage von 1703 p. 97 auch die Stimmung der „*Tenor-Violin*“ (c g d' a') und die der „*Bass-Violin*“ (1B F c g) an. *Grove's Dictionary of music and musicians* (5<sup>London</sup> 1954, Artikel „*Violin family*“ p. 809) führt als Beleg für die Stimmung 1B F c g die Ausgabe von 1687 an.

dieses Instrument bei Praetorius als das kleinere der beiden „Baß Viol de Braccio“ genannten Instrumente<sup>43)</sup>. Praetorius' Violinchor besteht aus sechs Stimmlagen; er kennt außer den Mersennes dessus und haute-contre/taille/quinte entsprechend gestimmten Instrumenten und den beiden Baß-Violen da braccio noch den „Groß Quint-Baß“ (1F C G d a) und die „Klein Discant Geig“ (c' g' d'' a''). Die größere Baß-Viola da braccio hat die Stimmung C G d a; das Quintverhältnis der Stimmlagen ist bei Praetorius teilweise gegen das Quint-Oktav-Verhältnis vertauscht, wie auch die Stimmung der Klein Discant Geig zeigt.

Die Abbildung des dessus de violon und der basse de violon bei Mersenne IV p. 184 (s. Abb. 1) zeigt die Übereinstimmung seiner violons mit dem uns geläufigen Violintyp.

In dem erwähnten „Épitomé musical“ von Philibert Jambe de Fer (1556) finden wir folgende Angaben über die Stimmung des Violinchors: „Ilz [sc. les violons] prennent leur tons et accords tous à unisson. Assavoir le dessus prend le sien à la plus basse corde à vuyde. Le bas prend le sien à la chanterelle à vuyde, les tailles et hautecontres prennent le leur à la seconde corde d'embas pres le bourdon, et l'apellent G sol re ut le second, tous ensemble. . .“ (p. 62).

Daraus ergibt sich folgender Sachverhalt:

1. taille und haute-contre haben gleiche Stimmung.
2. Die tiefste Saite des dessus ist in demselben Ton gestimmt wie die zweit-tiefste Saite von haute-contre und taille und die chanterelle des Baß-instruments. Dieser Ton ist g.

Die Identität der Stimmung des Violinchors mit der bei Mersenne angegebenen ist ersichtlich.

Jambe de Fer nennt die quinte nicht, sein Violinchor ist vierstimmig. Die Besetzung dessus, haute-contre, taille, basse findet sich auch bei Zeitgenossen Lullys wie Cambert und Charpentier und gelegentlich bei Lully selbst; sie wird in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Regel.

Die Vingt-quatre violons du Roi waren nach Mersennes Zeugnis vom Jahre 1636 ein Ensemble von Instrumenten des Violintyps. Dieses Ensemble bildete einen Bestandteil des Lullyschen Orchesters für die Aufführung seiner Werke bei Hofe, ebenso wie die später als die Vingt-quatre gegründete Vereinigung der 16 „Petits violons“. Prunières' Angaben über die Streicherbesetzung des Lully-Orchesters erweisen sich schon angesichts dieser Tatsache als unhaltbar. Jede der fünf Stimmen des Orchesters war mit Instrumenten des Violintyps besetzt. Man muß indessen zunächst noch die Möglichkeit einer

---

<sup>43)</sup> Michael Praetorius, Syntagmatis musici tomus secundus: De organographia, Wolfenbüttel 1619, und Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia, Wolfenbüttel 1620. Originalgetreuer Neudruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1929 (in der Folge zitiert: Praetorius), p. 26.

gemischten Besetzung in den einzelnen Stimmen offen lassen. Weder unter den Vingt-quatre violons du Roi noch unter den Petits violons befanden sich zwar Gamben, aber im Rahmen der Musique de la Chambre du Roi gab es Gambenspieler, die Lully hätte heranziehen können<sup>44</sup>). Hatte er aber dazu eine Veranlassung? Betrachten wir die Funktionen, die beide Instrumentengruppen in der Musikpraxis der Zeit erfüllten.

Mersenne behandelt neben den violons auch die violes ausführlich und beschäftigt sich mit der Frage ihres gegenseitigen Verhältnisses (IV p. 177 und p. 195). Seine Ausführungen über das Problem, welchem der beiden Typen der Vorrang gebühre, interessieren in unserem Zusammenhang weniger, wenn sie auch ein Zeichen dafür sind, welche Bedeutung die Violininstrumente im Musikleben bereits erlangt hatten, obwohl sie als vulgär galten und an gesellschaftlichem Rang tief unter den Violen standen. Wichtiger sind die Eigenschaften, die Mersenne einander gegenüberstellt: Vornehmheit und Modulationsfähigkeit des Tones bei der viole, kräftiger Klang und rhythmische Intensität beim violon (es ist von den „coups ravissans de son archet“ die Rede). Dank beiden Eigenschaften ist der Violinchor ganz besonders für Tanzstücke geeignet (während die Violen in den Bereich der Kammermusik gehören). Tanzmusik einerseits, Begleitung der Chöre andererseits — auch dazu braucht man Instrumente von kräftigem Klang — sind nun aber die fast ausschließlichen Funktionen des Orchesters in Lullys Anfangswerken, den Balletten, und auch in seinen frühen Opern. Es ist leicht einzusehen, daß Violen in einem derartig verwendeten Orchester keinen rechten Sinn haben.

Wir sind aber nicht auf solche Überlegungen allein angewiesen. Im Jahre 1687 veröffentlichte der Gambist Jean Rousseau in Paris einen „Traité de la viole“, der Einsicht in die damalige französische Gambenpraxis gibt. Rousseau behandelt in diesem Werk nur die Baßgambe (1A D G c e a d') und den dessus de viole (Diskantgambe, d g c' e' a' d'). Vom Violensemble spricht er nur beiläufig als von etwas durchaus der Vergangenheit angehörendem: „On a mis en usage pendant quelques temps trois autres Parties de Viole de différentes grandeurs. L'une un peu moindre que la Basse pour servir de Taille, une autre un peu moindre que la Taille pour servir de Haute-Contre; et enfin une peu moindre que la Haute-Contre pour servir de Dessus, et avec ses [= ces] quatre Instruments représenter les quatre Parties des Voix . . . Quand ces Quatre Parties de Viole estoient en usage en France, on accorderoit la Taille une Quarte plus haut que la Basse . . .“ (p. 21).

Das chorische Gambenspiel und mit ihm zwei von einst vier Stimmlagen des Violenchors waren demnach längst aus der französischen Musikpraxis

<sup>44</sup>) Paul Garnault (Les violes, Lavignac II 3 p. 1771 Anm. 3) nennt Louis Couperin (1621—1661) als „joueur de dessus de viole à la chambre de Louis XIII“. Ebenso gehörte Marin Marais zu den Musikern der Chambre du Roi (sc. Louis' XIV.).

verschwunden<sup>45</sup>). Dasselbe Bild ergibt sich aus Danovilles im gleichen Jahr wie Rousseaus traité erschienener Schrift „L'Art de toucher le dessus et basse de viole . . .“<sup>46</sup>). Schon aus dem Titel geht hervor, daß Danoville, wie Rousseau, nur dessus und basse behandelt; die anderen Formate erwähnt er nicht einmal. Als einzige Stimmlagen der Violenfamilie, die Lully überhaupt hätte verwenden können, bleiben nur dessus und basse, da die den Mittelstimmen entsprechenden Lagen nicht mehr gebräuchlich waren. Rousseau charakterisiert den dessus de viole folgendermaßen: „Le Jeu de Melodie est son propre caractere, c'est pourquoy ceux qui veulent parvenir à bien jouër de cét Instrument doivent s'attacher à la delicatesse du Chant, pour imiter tout ce qu'une belle Voix peut faire avec tous les charmes de l'Art, comme le faisoit feu Monsieur Le Camus, qui excelloit à un point dans le Jeu du Dessus de Viole, que le seul souvenir de la beauté et de la tendresse de son execution efface tout ce que l'on a entendu jusqu'à present sur cét Instrument“ (p. 72). „Délicatesse“, „tendresse“, Anlehnung an das Ideal des künstlerischen Gesanges waren also Merkmale eines guten Spiels auf dem dessus de viole. Daß damit die Anforderungen, die Ballettmusik und die Begleitung stark besetzter Vokalensembles stellen, nicht zu vereinbaren sind, ist leicht einzusehen. Die Qualitäten des dessus de viole konnten nur in der Kammermusik zur Geltung kommen. So nennt Marin Marais im „Avertissement“ zum dritten Buch seiner „Pieces de Violes“ aus dem Jahre 1711 den dessus de viole unter den Instrumenten, die zur Ausführung dieser Stücke neben der basse de viole (für die sie in erster Linie geschrieben sind) verwendet werden können; von Charles-Henri Blainville (geb. 1711) erschien 1753 ein (nicht erhaltenes) Buch Sonaten für dessus de viole mit Basso continuo<sup>47</sup>). Freilich sind solche Zeugnisse für die Verwendung der Diskantgambe sehr spärlich gegenüber der blühenden Literatur für das Baßinstrument; diese Tatsache wie die mehr beiläufige Behandlung bei Rousseau und Danoville zeigen, daß der dessus de viole nur untergeordnete Bedeutung hatte.

Die basse de viole ist das einzige Instrument der Violenfamilie, dessen Verwendung im Opernorchester Lullys bezeugt ist. Marin Marais, einer der berühmten Gambisten der Zeit, seit 1679 Mitglied der königlichen Kammermusik<sup>48</sup>), gehörte viele Jahre Lullys Orchester an, und die Personalliste des Pariser Opernorchesters aus dem Jahre 1719<sup>49</sup>) nennt zwei Spieler der

<sup>45</sup>) Charpentiers in Anm. 30 zitiertes „Concert pour quatre parties de violes“ ist als Ausnahme zu betrachten.

<sup>46</sup>) L'Art de toucher le dessus et basse de viole . . . par le Sieur Danoville, Paris 1687. Zitiert nach einem Mikrofilm (BN Vm micr. 195) des Exemplars der Bibliothèque Royale zu Brüssel.

<sup>47</sup>) Paul Garnault, Les violes (Lavignac II 3 p. 1771 Anm. 17); MGG, Artikel „Blainville“.

<sup>48</sup>) MGG, Artikel „Marais“.

<sup>49</sup>) Wiedergegeben nach Boindin, Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris, Seconde partie, Paris 1719, p. 115 ff., bei Maurice Barthélémy, L'orchestre et l'or-



basse de viole unter den Musikern des petit chœur. Das ist sehr bezeichnend: der petit chœur des Orchesters war eine kleine Gruppe von Instrumenten, dem eigentlichen Orchester (grand chœur) gegenübergestellt. Seine wichtigste Aufgabe war die Begleitung der Sologesänge, vor allem der nur vom Bc. begleiteten. Es ist einleuchtend, daß gerade hier, wo es sehr auf „délicatesse“ ankam, Gamben verwendet wurden.

Die genannte Personalliste, in der wir dessus de violon, basse de violon und basse de viole nebeneinander genannt finden, zeigt, daß der französische Sprachgebrauch der Zeit violons und violes sorgfältig unterschied (auch im 16. und 17. Jahrhundert war es so, wie man an Hand der erwähnten Schriften von Jambe de Fer und Mersenne feststellen kann). Hätte das Orchester dessus de viole enthalten — man würde sie am ehesten im petit chœur erwarten — so wären sie bestimmt neben den dessus de violon genannt. Nun erlaubt der Orchesterstand von 1719, gewisse Rückschlüsse auf den Stand zur Zeit Lullys zu ziehen, da die Pariser Opernpraxis sich noch lange nach Lullys Tode eng an das von ihm gegebene Modell angeschlossen und da das Orchester von 1719 in seiner Zusammensetzung noch ganz dem Lullys entspricht. Wir haben hier einen Anhaltspunkt mehr dafür, daß der dessus de viole in Lullys Orchester nicht verwendet wurde.

Wir fassen zusammen: Lullys fünfstimmiges Orchester enthielt in allen Stimmen Instrumente der Violinfamilie. Gamben mittlerer Stimmlage wurden in ihm mit Sicherheit, Diskantgamben mit großer Wahrscheinlichkeit nicht verwendet. Einzig die Baßgambe war vorhanden, wenn auch nicht im eigentlichen Orchester, sondern in der Bc.-Gruppe<sup>50</sup>).

Im allgemeinen finden wir in Lullys Kompositionen nur eine instrumentale Baßpartie, und diese Partie ist es natürlich, die die basse de viole zusammen mit anderen Baßinstrumenten zu übernehmen hat. Es kann jedoch vorkommen, daß das Unisono der Orchesterbässe geteilt wird; dann entstehen der Gambe Sonderaufgaben. Eine solche Stelle finden wir in Lullys „Ballet de l'Impatience“; zu ihrem Verständnis müssen wir zunächst leichter zu erklärende Stellen aus Werken anderer Komponisten heranziehen.

Im dritten Akt von Mathos Oper „Arion“ aus dem Jahre 1714<sup>51</sup>) finden wir ein „Orage“ betitelt Instrumentalstück, dessen Bässe auf vier Systemen notiert sind, die folgende Bezeichnungen tragen:

- a) „basses de viole“ (Schlüssel f3, zum Teil c3)
- b) „quatre basses de violons a 5 cordes“ (f4, zum Teil c3)

---

chestration des oeuvres de Campra. In: Aspects inédits de l'art instrumental en France (= La Revue Musicale, Numéro spécial N° 226, Paris 1955) (in der Folge zitiert: L'art instrumental en France), p. 97 f.

<sup>50</sup>) Näheres über die Funktion der Gambe in der Bc.-Gruppe p. 151 f.

<sup>51</sup>) Die handschriftliche Partitur befindet sich im Besitz der OP (A 88b).

c) „quatre basses de viollons a quatre cordes“ (f4)

d) „bassons et basse de violon a l'octave, M<sup>r</sup> de Monteclair M.<sup>r</sup> theobald et 2 Serpens“ (f4)

(Nachträglich wurde beim zweiten System „quatre“ gestrichen und in „8“ geändert, dazu nochmals „les huit basses de violon“ über das System geschrieben; die Bezeichnung zum dritten System ist gänzlich gestrichen und durch „tous les bassons“ ersetzt; beim vierten System ist „bassons“ gestrichen. Diese Änderungen haben aber für unseren Zusammenhang keine Bedeutung).

Die vier Gruppen von Baßinstrumenten sind in der Weise verwendet, daß die erste und die zweite oft unisono spielen, während die dritte bald mehr mit der vierten zusammengeht, deren große Notenwerte diminuierend, bald sich dem Unisono der beiden ersten anschließt. An einigen Stellen machen sich die basses de viole ganz unabhängig von den drei anderen Gruppen und bewegen sich in der äußersten Höhe (bis d'') unisono mit der quinte und taille. Halten wir fest, daß die basse de viole, abgesehen von den im Schlüssel c<sup>3</sup> notierten Stellen, ständig im Schlüssel f<sup>3</sup> notiert ist, die basse de violon à 5 cordes dagegen, wie die anderen Bässe, in f<sup>4</sup> (ebenfalls abgesehen von den Stellen im Schlüssel c<sup>3</sup>), obwohl sie größtenteils unisono mit der basse de viole geht.

Ein Stück mit ähnlich geteilten Bässen finden wir in Charpentiers Oper „Médée“ (IV 9 p. 295). Créons air „Noires Divinitez“ wird folgendermaßen begleitet:

c<sup>3</sup> Toutes les Hautes-Contres et Tailles

c<sup>4</sup> Toutes les Quintes

f<sup>3</sup> 2. Basses (d — d')

f<sup>4</sup> 2. Basses (F — d')

f<sup>4</sup> Basse-Continue

Die drei instrumentalen Baßpartien sind alle obligat behandelt, der Instrumentalsatz ist fünfstimmig, durch das Fehlen des dessus tiefer gerückt als der gewöhnliche. Vergleichen wir die Schlüssel der beiden ersten Baß-Systeme mit denen von Mathos „Orage“, so legt die Analogie nahe, daß das f<sup>3</sup>-System für basse de viole, das f<sup>4</sup>-System für basse de violon bestimmt ist (ob auch hier eine basse de violon à 5 cordes gemeint ist, ist fraglich; s. u.). Da bei beiden ausdrücklich Besetzung mit zwei Instrumenten vorgeschrieben ist, wird man nicht fehlgehen in der Annahme, daß sie von den beiden basses de viole bzw. den beiden basses de violon des petit choeur ausgeführt wurden.

Betrachten wir nun die Stelle in Lullys „Ballet de l'Impatience“, p. 48 von Philidors Abschrift CP Rés. F 509. Die Partitur zeigt folgende Anordnung:

c1	(d' — e'')
c2	(a — g')
c3	(fis — d')
f3	(A — d')
f4	(D — g)

Die Besetzung der drei oberen Stimmen ist hier nicht eindeutig festzustellen. Entweder waren sie haute-contre, taille und quinte zugeteilt, während die dessus de violon schwiegen, oder die erste Stimme wurde vom dessus, der ja öfter im Schlüssel c1 notiert wird, ausgeführt, die zweite von haute-contre und taille gemeinsam wie bei Charpentier an der besprochenen Stelle, die dritte von der quinte. Die im Schlüssel f3 notierte Partie dagegen können wir auf Grund des Vergleiches mit den beiden oben beschriebenen Stellen als für basse de viole bestimmt betrachten.

Bei der Besprechung des „Orage“ aus „Arion“ begegneten wir einem „basse de violon à 5 cordes“ genannten Instrument. Die Partie für dieses Instrument reicht in der Höhe bis a', während die für die viersaitige basse de violon nicht über d' hinausgeht. Es ergibt sich aus diesem Sachverhalt, daß die fünfte Saite eine Erweiterung des Umfangs nach oben bewirkt haben muß. Geben wir der viersaitigen basse de violon  $\text{1B F c g}$  eine fünfte Saite im Quintabstand zur ursprünglichen chanterelle, so erhalten wir die Stimmung  $\text{1B F c g d'}$ ; die höchste Saite einer solchen fünfsaitigen basse de violon entspräche also der höchsten Saite der basse de viole. Die Ausführung der hohen Lage würde dadurch natürlich sehr erleichtert. Nun kennen wir aber keine Belege für ein Instrument dieser Stimmung; Mersenne nennt nur die viersaitige basse de violon, und auch in Lullys Zeit finden wir keine Anhaltspunkte für die Existenz einer von derjenigen Mersennes abweichenden basse de violon. Dagegen haben wir Zeugnisse dafür, daß das Violoncello in den Anfängen seiner Verwendung mehr als vier Saiten hatte. J. G. Walther nennt Violoncelli von 6, 5 und 4 Saiten, gibt aber die Stimmung nur für das viersaitige Instrument an (C G d a)<sup>52)</sup>. Momigny<sup>53)</sup>, der die „Erfindung“ des Violoncello, freilich irrig, einem P. Tardieu de Tarascon, „au commencement du siècle dernier“, d. h. Anfang des 18. Jahrhunderts, zuschreibt, berichtet: „Dans son origine [also zu Beginn des 18. Jahrhunderts], il portoit les cinq cordes Ut sol ré la ré [= C G d a d']; il n'est plus monté

<sup>52)</sup> Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek, Leipzig 1732 (in der Folge zitiert: Walther, Lexicon), Artikel „Violoncello“.

<sup>53)</sup> Encyclopédie méthodique . . ., Musique, publiée par MM. Framery, Ginguené et de Momigny, Tome second, Paris 1818, Artikel „Violoncelle“.

que de quatre, ut sol re la . . .“ Auf Grund dieser Darstellung gewinnt man den Eindruck, daß die Einführung der fünften Saite zusammen mit der Übernahme der italienischen Stimmung auf C und des kleineren Corpus nach italienischer Art erfolgte. Die fünfte Saite in d' statt, wie bei Fortführung der Quintabfolge zu erwarten wäre, in e' ist leicht als Anlehnung an die basse de viole zu erkennen. Aus Mangel an Zeugnissen können wir aber nicht mit Bestimmtheit die Möglichkeit ausschließen, daß der fünfsaitige Bezug schon zu Zeiten der Stimmung auf 1B, vielleicht schon bei Lully, bekannt war. Allerdings ist zu berücksichtigen, daß für den Umfang, in dem die basse de violon bei Lully und auch noch bei jüngeren Zeitgenossen, z. B. Charpentier („Médeé“ 1694), verwendet wird, die fünfte Saite in den meisten Fällen entbehrlich ist, während der seit Anfang des 18. Jahrhunderts allmählich sich ausdehnende Umfang der Instrumentalpartien angesichts der noch unentwickelten Spieltechnik eine Maßnahme zur Erleichterung des Spiels in der hohen Lage verständlich macht (vgl. den bei Matho geforderten Umfang!).

Es sei noch darauf hingewiesen, daß die Einführung der Bezeichnung „violoncelle“ nicht sofort mit der Einführung der Stimmung auf C und der kleineren Dimensionierung erfolgte, wie man auf Grund von Correttes zitierter Schrift aus dem Jahre 1741 schließen könnte (vgl. p. 41; Corrette bezeichnet nur das Instrument auf 1B als „basse de violon“, das auf C beginnende dagegen stets als „violoncelle“). Vielmehr ist es ganz natürlich, daß man die Bezeichnung „basse de violon“ auf das neue Instrument, das ja nach wie vor Baß des Violinchores blieb, übertrug, und daß die lehnwörtliche Bezeichnung „violoncelle“ erst allmählich neben „basse de violon“ gebräuchlich wurde, bis sie sich schließlich allein durchsetzte. In dem erhaltenen Orchestermaterial von Campras Oper „Achille et Déidamie“ aus dem Jahre 1735 (OP) sind die Stimmen der Streichbässe ausschließlich mit „b.d.v.“ (= basse de violon) bezeichnet, und noch 1751 wird das Instrument, das „l'octave au-dessous de la quinte de violon“ beginnt, also auf C, „Basse de Violon“ genannt<sup>54</sup>). Wie sehr die verschiedenen Bezeichnungen der Streichbässe noch im Jahre 1771 nebeneinander gebraucht wurden, zeigt der in diesem Jahre in Paris gedruckte „État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris“: Beim Orchester der Musique du Roi finden wir neun violoncelles und vier contrebasses aufgeführt, bei den Musikern der Grande Écurie (einem Ensemble für Freiluftmusiken) drei Spieler der basse de violon, beim Orchester der Oper (Académie Royale de Musique) fünf „Basses du petit chœur“ und zwölf „Basses du grand chœur“ (Kontrabässe werden nicht

<sup>54</sup>) Diderot und d'Alembert, Encyclopédie . . ., 35 Bde., Paris 1751 ff. (in der Folge zitiert: Diderots Encyclopédie), Artikel „Basse de Violon“. Ein Artikel „Violoncelle“ ist in diesem Werk interessanterweise nicht enthalten, doch kommt das Wort „violoncelle“ an einer Stelle des Artikels „Violon“ vor (p. 320 „ . . . sonates de violon et de violoncelle . . .“).

genannt, waren aber natürlich vorhanden; sie müssen also unter diesen 17 Baßinstrumenten mit enthalten sein). Das Orchester der Comédie Française verfügte über drei „Basses“ und eine contrebasse, das der Comédie Italienne über drei „Violoncelles“ und zwei contrebasses.

Auf Grund dieser Tatsachen wäre es unberechtigt, wollte man nur wegen der Bezeichnung „*basse de violon à 5 cordes*“ bei Matho annehmen, daß es sich hier um Instrumente der alten Stimmung *1B F c g* mit einer zusätzlichen Saite *d'* handelte. Da Corrette die Einführung der auf *C* beginnenden Instrumente von 1741 aus um 25 bis 30 Jahre rückdatiert, können die für Mathos Oper verwendeten Instrumente („Arion“ wurde 1714 aufgeführt) bereits die Stimmung *C G d a d'* gehabt haben, die ja Momigny (s. o.) für den Anfang des 18. Jahrhunderts bezeugt. Eine Entscheidung läßt sich nicht treffen.

Corrette erwähnt den fünfsaitigen Bezug überhaupt nicht. Das ist wahrscheinlich daraus zu erklären, daß dieser zur Zeit der Veröffentlichung des Werkes bereits außer Gebrauch gekommen war; die fortgeschrittene Technik des Instruments hatte die fünfte Saite entbehrlich gemacht. Nach Wasielewski<sup>55)</sup> verschwand die fünfte Saite „etwa im dritten Dezennium des vorigen [d. h. des 18.] Jahrhunderts“. Dem entsprechen die Angaben von Theoretikern des vierten Dezenniums des 18. Jahrhunderts. Nach Majer<sup>56)</sup> (1732) ist das Violoncello „gemeiniglich mit 4. starken Saiten bezogen“, nämlich *C G d a*, während Walther<sup>57)</sup>, ebenfalls 1732, „Violoncello“ als „kleine Baß-Geige. . . mit 5, auch wohl 6 Saiten“ erklärt, also zunächst noch den Bezug mit mehr als vier Saiten als den normalen zu betrachten scheint, um dann am Schluß des Artikels hinzuzufügen: „Die viersaitigten werden wie eine Viola, *C.G.d.a.* gestimmt und gehen bis ins *a'*.“ Stimmung und Umfang der fünf- und sechssaitigen Violoncelli gibt er bezeichnenderweise gar nicht an.

Majers sowohl als auch Walthers Text ist wörtlich aus Matthesons Schrift „Das neu-eröffnete Orchestre“ (Hamburg 1713), p. 285, übernommen; Walther gibt auch ausdrücklich Mattheson als Referenz an. Der bezeichnende Unterschied zwischen ihrer Darstellung und der Matthesons liegt aber darin, daß letzterer nur von einem Bezug mit „5, auch wohl 6 Saiten“ spricht, also den viersaitigen gar nicht kennt. Majer hat diesen passus durch „gemeiniglich mit 4. starken Saiten bezogen“ ersetzt; Walther übernimmt ihn unverändert und fügt erst am Ende seiner Ausführungen, nachdem er sich für die vorangehende Darstellung auf Mattheson bezogen hat, als eigenen Beitrag seine

<sup>55)</sup> W. J. v. Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte*, Leipzig 1889, p. 50.

<sup>56)</sup> Joseph Friederich Bernhard Caspar Majer, *Museum musicum theoretico practicum . . .*, Schwäbisch Hall 1732; Facsimile-Neudruck Kassel und Basel 1954, hrsg. von Heinz Becker (= *Documenta musicologica*, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, VIII), p. 79.

<sup>57)</sup> *Lexicon*, Artikel „Violoncello“.

Angaben über den viersaitigen Bezug an. Man sieht, daß für Mattheson das fünf- oder sogar sechssaitige Violoncello selbstverständlich war, während es rund zwanzig Jahre später von Majer gar nicht mehr, von Walther vielleicht nur aus Treue gegenüber seiner Quelle erwähnt wird.

Wir haben bereits von einer Eigenart des französischen Streichorchesters des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts gesprochen, die darin besteht, daß die erste und die zweite Stimme nicht, wie im italienischen und deutschen Streichorchester derselben Zeit, mit gleichartigen Instrumenten (Violine I und II) besetzt waren; die zweite Stimme war einem Instrument in Bratschenstimmung, der *haute-contre de violon*, zugeteilt. Eine zweite Violine fehlt also scheinbar. Trotzdem gab es in Lullys Orchester erste und zweite Violinen (*premier* bzw. *second dessus de violon*), wie wir an Hand erhaltener Orchestermateriale feststellen können. Diese Tatsache tritt nur in den Partituren der fünfstimmigen Sätze (und auch der vierstimmigen, in denen die *quinte* wegfällt) nicht in Erscheinung, da in solchen Sätzen *premier dessus* und *second dessus* immer *unisono* spielen, daher auch in der Regel auf nur einem System notiert sind. Als zwei selbständige Partien findet man sie an den wenigen Stellen, wo ein fünfstimmiger Satz durch Teilung des *dessus* auf sechs Stimmen erweitert wird, vor allem aber in den zahlreichen selbständigen Triosätzen und den in fünfstimmige Sätze eingeschobenen Trioepisoden. Die Stimmgruppierung dieser dreistimmigen Sätze ist stets die folgende: *premier dessus* (Schlüssel *g1*), *second dessus* (*g1*) und ein Baß, entweder in wirklicher Baßlage (*f4*) und dann von den Baßinstrumenten ausgeführt, oder aber in Mittellage, ausgeführt von den *unisono* spielenden *parties* (*haute-contre*, *taille* und *quinte*).

Georg Muffat (1645—1706), der mehrere Jahre in Paris bei Lully studierte, gibt in der Vorrede seines „*Florilegium secundum*“ aus dem Jahre 1698, einer Sammlung von Orchestersuiten, höchst wertvolle Mitteilungen über Lullys Orchesterpraxis; über die Besetzung sagt er: „Quant aux Instruments la Haute-contre, en Italien Violetta réussit mieux, etant Jouiée sur une Viole du milieu, de structure un peu plus petite que la Taille, que sur un dessus de Violon.“<sup>58)</sup> Das klingt so, als bestehe die Möglichkeit, die zweite Stimme durch *dessus de violon* ausführen zu lassen, wenn auch einem Bratscheninstrument der Vorzug gegeben wird. Offenbar hat Muffat angesichts der Notwendigkeit, seine ganz nach Lullys Art geschriebenen Suiten den Gegebenheiten des deutschen Orchesters anzupassen, seine eigenen Kompositionen entsprechend eingerichtet<sup>59)</sup>. In der französischen Musik der Zeit

<sup>58)</sup> p. 48 der von Heinrich Rietsch besorgten Neuausgabe des „*Florilegium secundum*“ in DTO, II. Band, zweite Hälfte, Wien 1895.

<sup>59)</sup> Muffat bezeichnet die drei Mittelstimmen in den Suiten seines „*Florilegium secundum*“ mit „Violetta“, „Viola“ und „Quinta parte“. Die Partie der Violetta notiert er im Schlüssel *c1*, Viola und Quinta parte dagegen in *c3* bzw. *c4*, hierin dem deutschen und italienischen Brauch folgend. Ebenso verhält es sich beim „*Flori-*

aber ist es nicht möglich, die haute-contre de violon durch einen dessus zu ersetzen. Das beweist das Studium Lullyscher Partituren. Es liegt auf der Hand, daß die haute-contre angesichts ihrer Lage im Satz nicht sehr oft tiefer als g geführt wird; trotzdem findet man immer wieder Stellen, an denen dies der Fall ist, so die folgenden:

„Achille et Polixène“	I 2 p. 19	II 2	: e
„Acis et Galathée“	III 7 p. 129	I 4	: d
„Armide“	III 1 p. 110	I 3	: f
„Armide“	III 1 p. 110	II 2	: e
„Bellérophon“	II 6 f. 63	I 5	: f
„Persée“	II 5 p. 87	II 6	: fis
„Persée“	II 5 p. 88	I 6	: fis
„Persée“	II 5 p. 89	II 3	: fis
„Persée“	III 1 p. 132	I 3	: f
„Persée“	III 1 p. 137	I 2	: f
„Persée“	V 8 p. 311	passim	: e
„Phaéton“	V 2 p. 230	I 1	: f
„Phaéton“	V 2 p. 232	II 2	: f

Die Zahl der Stellen, an denen die haute-contre tiefer als g geht, ist noch wesentlich größer als aus der Partitur ersichtlich; man muß noch die entsprechenden Stellen innerhalb der vorhin erwähnten Trioepisoden hinzunehmen, in denen die drei parties unisono spielen, während die Partitur im allgemeinen nur die taille notiert.

Der Ton c, die untere Grenze des Umfanges der haute-contre de violon, kommt in Partituren Lullys nicht vor, dagegen einmal in Collasses Oper „Thétis et Pélée“ (II 6 p. 179).

In der Höhe erreicht die Partie der haute-contre nur gelegentlich f” und fis”; Beispiele:

„Amadis“	Prolog p. XXXII	Takt 2	: fis”
„Amadis“	III 2 p. 116	II 4	: f”
„Amadis“	III 2 p. 118	III 4/5	: f”
„Amadis“	IV 6 p. 190	erster und letzter Takt	: fis”
„Armide“	II 2 p. 72	I 2	: fis”
„Phaéton“	III 5 p. 147	II 1	: fis”
„Roland“	I 6 p. 37	II 3	: fis”
„Le Triomphe de l’Amour“	Ouverture und air p. 46		: wiederholt f”

legium primum“ von 1695 (Neuausgabe von Heinrich Rietsch in DTO, I. Band, zweite Hälfte, Wien 1894). Die Partie der Violetta mit dem Umfang a—e” (Florilegium primum) bzw. h—e” (Florilegium secundum) läßt sich sowohl auf einer Violine als auch auf einer Bratsche mühelos ausführen.

Niemals wird diese Grenze überschritten; auch hierin unterscheiden sich die Partien der haute-contre in Lullys Werken deutlich von den dessus-Partien, die, gleichgültig ob es sich um premier oder second dessus handelt, bis c''' gehen können. Sie bleiben, ebenso wie die dessus-Partien, innerhalb des bei der damaligen kürzeren Mensur in der ersten Lage zu erreichenden Umfangs.

Wie für die haute-contre, ergibt sich auch für die übrigen Instrumente des Violinchores völlige Übereinstimmung des in Lullys Partituren geforderten Umfangs mit dem im Lauf der bisherigen Darstellung den Theoretikern entnommenen. Die taille berührt gelegentlich den Ton c, die Quinte recht häufig, niemals aber findet man einen tieferen Ton in diesen Stimmen, auch dort nicht, wo die Stimmführung es nahelegen würde (das kommt bei der Partie der quinte gelegentlich vor). Eine Tenorgeige der Stimmung G d a e' oder F c g d' wird also für Lullys Werke auch durch den Befund der Partituren ausgeschlossen. Ebenso verhält es sich mit den von mir durchgesehenen Partituren anderer Komponisten der Zeit. Eine einzige Stelle, die dazu im Widerspruch steht, findet sich in Charpentiers Oper „Médée“ aus dem Jahre 1694 (III 7 p. 220 I 2 und I 4), wo zweimal B in der Partie der quinte steht:

The image shows a musical score for five instruments: four violins and one Bass Continuo. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Each instrument part is marked 'fort.' (forte). The Bass Continuo part is specifically labeled 'fort. BASSE-CONTINUE'. The notation includes various accidentals and dynamic markings, and the score is presented in a multi-staff format.

Möglicherweise steht B hier fälschlich anstelle von d; derartige Hilfslinienfehler sind nicht selten. Bedenklich ist dann aber der Harmoniewechsel, der im zweiten Takt des Beispiels entsteht (letztes Viertel g-Klang statt Sextklang auf g), da sonst in den ersten vier Takten die Harmonie nur von Takt zu Takt wechselt; zudem ergibt sich eine Klangfolge von schlechter Wirkung. Wenig wahrscheinlich ist die Annahme, daß die im Orchester vorhandenen



Baßgamben an dieser Stelle die Partie der quinte mitspielten, während die quintes das B in irgendeiner Weise umlegten. Daß die Partie wirklich für quinte de violon bestimmt ist, steht angesichts der Schlüsselkombination der Stelle außer Zweifel; wäre sie etwa für basse de viole bestimmt, ähnlich wie in dem p. 47 besprochenen Stück, so wäre sie bei so tiefer Lage gewiß nicht im Schlüssel c3 notiert. Eine mögliche Erklärung des zweimaligen B wäre die, daß die quintes für diese Stelle die c-Saite um einen Ton tiefer stimmten; aber ich kenne nicht einen Parallelfall der Scordaturanwendung in der damaligen Orchesterpraxis. Ich bin nicht in der Lage, einer der möglichen Erklärungen den Vorzug zu geben, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß die Führung der Stimme durchaus überzeugt und deshalb ein Fehler der Partitur weniger glaubhaft erscheint. Jedenfalls aber genügt diese völlig vereinzelt Stelle nicht, um gegen das Zeugnis von mehreren tausend Partiturseiten und gegen die klare Aussage der Theoretiker die Hypothese eines Instrumentes von der Art der erwähnten Tenorgeige zu rechtfertigen.

Die tiefste Lage des dessus de violon verwendet Lully nur selten. Tiefere Töne als b kommen nicht vor. Als Beispiele für die Verwendung der Töne b—d' seien folgende Stellen genannt:

d': „Ballet de l'Impatience“	p. 48 der Partitur C P Rés. F 509
„Phaéton“	III 6 p. 153 II 3, 154 II 4
„Phaéton“	V 3 p. 234 I 7
cis': „Amadis“	IV 3 p. 179 II 2
„Phaéton“	V 2 p. 231 I 2
„Proserpine“	IV 2 p. 224 I 2/3, II 5/6
„Roland“	I 5 p. 25 I 4, II 5
c': „Amadis“	V 2 p. 204 I 6, II 4, 205 II 4
„Bellérophon“	II 6 f. 63 I 5
„Phaéton“	IV 2 p. 201 II 1
„Le Temple de la Paix“	p. 144 I 2
„Le Triomphe de l'Amour“	p. 112 II 9/10
h: „Amadis“	III 3 p. 144 I 4, 147 I 7
„Armide“	III 3 p. 126 I 3, 128 I 3
„Persée“	III 1 p. 131 I 2, 141 I 5
„Phaéton“	I 8 p. 52 II 2
b: „Armide“	I 1 p. 13 II 2
„Phaéton“	I 1 p. 4 I 3
„Roland“	V 1 p. 293 I 3

Lullys Mitarbeiter und Nachfolger auf der Opernbühne, Collasse, verwendet g im dessus de violon, z. B. an der bereits erwähnten Stelle in „Thétis et Pélée“ (vgl. p. 34).

Das Vorkommen solcher tiefen Töne bei Lully resultiert aus der allgemein tiefen Lage der dessus-Partie bzw. des ganzen Orchester-Satzes, nicht

aus einer sprungweisen Bewegung der Stimme in großen Intervallen. Ein großer Teil dieser tiefliegenden Sätze sind Begleitungen solistischer Gesänge, und zwar meist solcher, deren Solostimme ein (vokaler) dessus ist. In diesem Fall erklärt sich die tiefe Lage der Begleitung aus dem Bestreben, das begleitende Orchester nicht über die Singstimme hinauszuführen. Aber auch die Begleitung von Männerstimmen ist mitunter in tiefer Lage geschrieben; hier ist meist leicht zu erkennen, daß Lully damit eine bestimmte Wirkung — Feierlichkeit, Gravität — erreichen will. In solcher Absicht verwendet er die tiefe Lage auch bei reinen Instrumentalsätzen, so z. B. in der „Marche pour l'entrée de Polyphème“ („Acis et Galathée“ I 6 p. 46):

Die tiefe Lage des fünfstimmigen Orchesters schildert die (freilich ins Lächerliche gekehrte) Gravität, mit der der Zyklop einherschreitet. Ebenso verhält es sich mit der „Marche“, die die „Entrée de Polyphème et de sa suite“ eröffnet (II 6 p. 83):

Hier machen die grellen Pfiffe der Flöten die parodistische Absicht besonders deutlich.

Bei den Bässen nützt Lully ständig den Umfang C D — d' aus. Selten sind die tieferen Töne 1H und 1B, ebenso der Bereich es' — f'. Höher als f' wird die Partie der basse de violon niemals geführt. Als Beispiele für den Gebrauch der extremen Lagen seien folgende Stellen genannt:

„Roland“	V 3 p. 305	II 5	:	1H
„Le Temple de la Paix“	p. 154	II 1	:	1B
„Acis et Galathée“	III 9 p. 167	II 7	:	f'

Ein Kontrabaß-Streichinstrument gab es in Lullys Orchester nicht. Das bezeugt Muffat in der schon zitierten Vorrede seines „Florilegium secundum“: „Pour bien Jouer la Basse, il faut se servir d'une petite Basse à la Françoisse, que les Italiens appellent Violoncino, de laquelle on ne scauroit guere se passer sans estropier la vraye proportion de l'harmonie. On la pourra doubler selon le nombre de la bande, qui étant grande en y meslant aussy la double Basse, ou contre Basse des Italiens, qui est le Violone des Allemans, le Concert n'en sera que plus majestueux, quoyque jusqu'icy les François ne s'en soient encore point [!] servi aux airs de Balets.“<sup>58)</sup> (Muffat hielt sich um 1665 in Paris auf, er konnte daher nur von den Balletten Lullys reden, da dessen Opernproduktion erst im Jahre 1672 begann.)

Mennicke<sup>60)</sup> möchte trotzdem die Mitwirkung eines Kontrabaß-Instrumentes annehmen, wahrscheinlich angeregt durch Riemann, seinen Lehrer, der die Ansicht vertritt, daß „die Verstärkung des Basses durch den Kontrabaß offenbar durch Lully allgemein in Aufnahme“ gekommen sei<sup>61)</sup>, ohne allerdings diese Ansicht zu begründen: „Hinsichtlich der Einführung des Kontrabasses teilt Pougin noch die Meinung, daß dieses Instrument erst 20 Jahre nach Lullys Tode durch Monteclair ins Orchester aufgenommen worden wäre. Das ist nicht recht wahrscheinlich. Die nichtdramatischen Orchester kennen das Instrument schon viel länger. Die Musique de la Chapelle hat bereits 1661 eine 'grosse basse' (contrebasse de violon). In der Liste der 'Violons du Roy' vom Jahre 1663 wird Pierre Chabanzeau de la Barre als Spieler der Theorbe oder 'de la grande basse de violon' aufgeführt. Im Jahre 1692 wurden die Kontrabassisten Ravida und Gélineck angestellt. Endlich hat auch die Musique de la Chapelle 1708 (wie bereits 1694) noch eine Theorbe, 'qui jouait aussy de la grosse basse de violon'“.

Mennicke stützt sich in der Hauptsache auf Laurent Grillet's Buch „Les ancêtres du violon et du violoncelle“ (2 Bde., Paris 1901). Vergleichen wir

<sup>60)</sup> Carl Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906, p. 282.

<sup>61)</sup> Handbuch der Musikgeschichte II 2, Leipzig 1912, p. 443.

Grillet's Angaben mit dem, was bei Mennicke daraus geworden ist, so erscheint des letzteren stattliche Reihe von Belegen in wesentlich anderem Licht. Die Kontrabassisten Ravidia und Gélineck wurden nicht im Jahre 1692 angestellt, sondern im Jahre 1792 entlassen: „En 1792, lorsque les musiciens ordinaires du roi de France furent congédiés, il s'y trouvait deux contrebassistes, les nommés Ravidia et Gélineck“ (Grillet Bd. II, p. 160). Daß die Musique de la Chapelle schon 1661 eine „grosse basse“ (contrebasse de violon)“ besessen habe, geht aus Grillet nicht hervor; Mennicke ist anscheinend durch (unberechtigte) Kombination zweier Stellen seines Gewährsmannes zu dieser Behauptung gekommen. Bd. II, p. 40 nennt Grillet unter den drei beim Regierungsantritt Ludwigs XIV. bestehenden „organisations musicales bien distinctes“ des französischen Hofes an erster Stelle die „Musique de la Chapelle“. Auf p. 41 f. spricht er dann von der Zusammensetzung dieses Ensembles, und zwar ohne jeglichen Bezug auf ein bestimmtes Jahr; hinsichtlich der „symphonistes“ (Instrumentalisten) heißt es p. 42: „... il y avait des dessus de violon, des parties d'accompagnement: 'Haute Contre, Taille et Quinte', ainsi que des basses de violon et même une grosse basse ou contrebasse de violon<sup>1</sup>.“ In Anm. 1 dieser Seite wird die Besetzung der Musique de la Chapelle für das Jahr 1708 auf Grund des „État de la France“, année 1708, t. I, p. 41 angegeben, und hier erst erscheint nun „1 't'éorbe', qui jouait aussi de la grosse basse de violon“. Es entbehrt demnach jeglicher Grundlage, wenn Mennicke die „grosse basse de violon“ schon für das Jahr 1661 ansetzt. Im Zusammenhang mit Chabanceau (nicht Chabanzeau!) de la Barre zitiert er unrichtig „grande basse de violon“ anstelle von „grosse basse de violon“. Grillet schreibt p. 60: „Claude Desmatins, basse de violon, fut admis dans la grande Bande, le 15 juillet 1663. La même année, Pierre Chabanceau de la Barre 'joüe du théorbe, ou de la grosse basse de violon' à la Chapelle, où on le voit encore en 1708.“ Wie aus Anm. 10 derselben Seite hervorgeht, stützt er sich hier auf p. 48 des „État de la France“ von 1708, also offenbar wieder auf die p. 41 dieses Werkes beginnende Personaliste der Musique de la Chapelle (vgl. die Ähnlichkeit des Wortlauts). Auf p. 160 wird dieselbe Tatsache nochmals in leicht veränderter Formulierung ausgedrückt: „... on a vu dans notre liste des violons du roi que, nommé en 1663, 'Pierre Chabanceau de la Barre joüe du théorbe, ou de la grosse basse de violon'.“ Als Quelle ist hier „L'État de la France, 1702, p. 48“ angegeben; Aus der Übereinstimmung in Wortlaut und Seitenzahl ergibt sich aber zweifelsfrei, daß statt „1702“ „1708“ gelesen werden muß. Somit gründen sich alle Erwähnungen der grosse basse de violon bei Grillet auf ein einziges Dokument aus dem Jahre 1708. Von Mennickes Belegen erweist sich einer als gegenstandslos, die drei anderen (für die Jahre 1661, 1663, 1708) haben eine gemeinsame Quelle, eben die genannte Personalliste von 1708<sup>62</sup>).

<sup>62</sup>) Das Jahr 1694, das Mennicke anführt („... wie bereits 1694 ...“), erscheint bei Grillet in diesem Zusammenhang nicht. Mennicke stützt sich hier, wie auf Grund

Es ist nun zu prüfen, ob durch dieses Dokument wirklich die grosse basse de violon schon für das Jahr 1663 belegt wird. Die angeführte Stelle auf p. 60 von Grillet's Buch läßt sich nur in diesem Sinne verstehen; aber aus p. 160, wo Grillet mehr vom Wortlaut der Quelle bringt, ergibt sich ein anderes Bild: „ . . . nommé en 1663, 'Pierre Chabanceau de la Barre joüe du théorbe, ou de la grosse basse de violon'“. Hier liegen doch offenbar zwei verschiedene Tatsachen vor: 1. Chabanceau de la Barre war im Jahre 1708 Spieler der Theorbe und der grosse basse de violon; das Präsens „joüe“ bezieht sich auf den Zeitpunkt der Berichterstattung, eben das Jahr 1708; 2. er wurde im Jahre 1663 Mitglied der Musique de la Chapelle — über seine Funktion zu dieser Zeit ist nichts ausgesagt. Leider gibt Grillet nicht den vollständigen Wortlaut seiner Vorlage wieder. Ziehen wir aber eine andere, von ihm in Anm. 8 zu p. 41 wörtlich zitierte Stelle der Personalliste von 1708 heran (es ist die Rede von zwei „basses joüans du serpent, MM. Robert Masselin, reçu en 1680, et Pierre Février reçu en 1683“), so liegt die Vermutung nahe, daß die Chabanceau betreffende Stelle etwa folgendermaßen lautet: „Pierre Chabanceau de la Barre, reçu en 1663, joüe du théorbe, ou de la grosse basse de violon“. Aller Wahrscheinlichkeit nach gibt Grillet's Quelle hinsichtlich der Tätigkeit Chabanceaus als Spieler der grosse basse de violon nur den Zustand von 1708 an. Damit verliert sie aber in unserem Zusammenhang jegliche Bedeutung, denn daß zu dieser Zeit der Kontrabaß in Paris bereits eingeführt war, bedarf keines Beweises (s. u.)<sup>63</sup>).

Wir sind bisher von der Voraussetzung ausgegangen, daß „grosse basse de violon“ die Bedeutung „Kontrabaß“ hat oder haben kann. Sie bedarf

von p. 282 Anm. 2 anzunehmen ist, auf A. Rouxel, Guillaume Minoret, Paris 1879, p. 34, wo die Besetzung der „Chapelle-musique“ für das Jahr 1694 angegeben ist. Leider war mir diese Schrift nicht zugänglich. Es wäre zu untersuchen, ob Rouxel's Quelle eindeutig das Vorhandensein der grosse basse de violon im Jahre 1694 bezeugt oder ob in ihr lediglich Pierre Chabanceau de la Barre als Mitglied der Musique de la Chapelle genannt wird.

Pougin (Le violon, les violonistes et la musique de violon du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris 1924, p. 141) zitiert einen anonymen Artikel „Organisation de la musique de la chapelle, de la chambre et de l'écurie du roi de France sous le règne de Louis XIV“ aus Fétis' „Revue musicale“ vom 22. Mai 1830, in dem ohne Bezug auf ein bestimmtes Jahr unter den Instrumenten der Vingt-quatre violons du Roi zwei „grosses basses“ aufgeführt werden. Auch diese Veröffentlichung war mir nicht zugänglich.

Dräger (MGG, Artikel „Kontrabaß“, Sp. 1521) nennt, leider ohne nähere Begründung und ohne Quellenangabe, das Jahr 1663 als den Zeitpunkt, seit dem der Kontrabaß „bei den Violons du roi vertreten“ sei.

<sup>63</sup>) Die Tatsache, daß Grillet wie Mennicke bei sichtlichem Interesse, den Kontrabaß schon im französischen Orchester des 17. Jahrhunderts nachzuweisen, nicht mehr stichhaltige Belege beizubringen vermochten, spricht für sich. Die groteske Darstellung eines Kontrabassisten auf einem aus dem elsässischen Kloster Marmoutier stammenden Buffet vom Ende des 17. Jahrhunderts, die Grillet (Bd. II p. 159 f.; Abb.

aber der Prüfung. Wenn Grillet „grosse basse de violon“ mit „contrebasse de violon“ gleichsetzt (s. o.), so ist das seine persönliche Interpretation, die durch keine Quelle gestützt wird; den Terminus „contrebasse de violon“ hat es, soviel ich sehe, nie gegeben. Von Anfang an wird der Kontrabaß in Frankreich als „contrebasse“ schlechthin bezeichnet, einmal finden wir „basse de violon à l’octave“ (s. u.). Wie verhält es sich nun mit dem Ausdruck „grosse basse de violon“? Corrette spricht an zwei Stellen seiner p. 41 erwähnten Violoncello-Schule aus dem Jahre 1741 von der gewöhnlichen, in 1B F c g gestimmten basse de violon als der „grosse basse de violon“ bzw. der „grosse basse“: „Depuis environ vingt cinq ou trente ans, on a quitté la grosse basse de Violon montée en sol pour le Violoncelle des Italiens . . .“ (Préface p. A) und „ . . . avant que le Violoncelle fût inventé, les grosses basses ne jouoient guere que dans les Musiques a grand Choeur . . .“ (ib.).

Durch das Attribut „grosse“ wird die basse de violon vom kleiner gebauten Violoncello abgehoben. Hätte „grosse basse de violon“ um das Jahr 1708 die Bedeutung „Kontrabaß“ gehabt, so hätte Corrette wohl diese Bedeutung noch gekannt und kaum denselben Ausdruck unbefangen in ganz anderem Sinne verwendet. Es liegt deshalb näher, ein ähnliches Verhältnis zwischen der „grosse basse de violon“ des Jahres 1708 und der normalen basse de violon anzunehmen, wie es zwischen basse de violon und violoncelle vorliegt. Entweder handelte es sich um eine viersaitige basse de violon von besonders großen Ausmaßen oder — wahrscheinlicher noch — um ein fünfsaitiges Instrument in der Art von Praetorius’ „Groß Quint-Baß“ (Stimmung 1F C G d a), wie es Mahillon<sup>64</sup>) unter Nr. 1434 beschreibt<sup>65</sup>). Auch Mersenne deutet, freilich in nicht sehr klarer Weise, auf ein Instrument

---

p. 161) als Zeugnis für die große Verbreitung des Kontrabasses schon zu dieser Zeit anführt, hat hinsichtlich der Pariser Musikverhältnisse keinerlei Beweiskraft.

Es wäre übrigens merkwürdig, wenn gerade die Musique de la Chapelle vor den anderen Ensembles des französischen Hofes mit einem Kontrabaß ausgestattet gewesen wäre, denn sie allein verfügte über die Orgel als Generalbaßinstrument und damit über voluminöse 16'-Bässe.

<sup>64</sup>) Victor-Charles Mahillon, Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, Bd. III, Gand 1900 (in der Folge zitiert: Mahillon III; entsprechend für die anderen Bände). Mahillon nennt dieses Instrument italienischer Herkunft in offensichtlicher Anlehnung an Praetorius „basse quinte de viole de braccio“ und beschreibt es mit folgenden Worten: „Elle a la forme d’un grand violoncelle; fond plat, ouïes découpées en f f“; Gesamtlänge 142 cm, größte Breite 45 cm. Die (natürlich am Instrument selbst nicht mehr feststellbare) Stimmung gibt Mahillon nach Praetorius mit 1F C G d a an.

<sup>65</sup>) Vielleicht muß man auch die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß im Jahre 1708 schon der Übergang zum Violoncello italienischer Art eingesetzt hatte. Corrette legt, wie wir gesehen haben, den — sicher allmählich vollzogenen — Wechsel in die Zeit zwischen 1711 und 1716; eine Abweichung von drei Jahren wäre bei einer ohnehin nur approximativen Datierung nicht allzu erheblich. „Grosse basse de violon“ hätte dann in dem Dokument von 1708 dieselbe Bedeutung wie bei Corrette.

dieser Art hin: „...l'on pourroit adiouster [sc. dem fünfstimmigen Chor der violons] une sixiesme partie une Quinte plus bas [sc. als das 1B der basse de violon] pour une seconde Basse, à la façon de Lorraine...“ (IV p. 179)<sup>66</sup>). Möglicherweise gab es in Lullys Orchester solche Bässe, wenn auch Partituren und Stimmen keinerlei Anhaltspunkte hierfür bieten. Diese Frage ist aber in unserem Zusammenhang von untergeordneter Bedeutung, denn wir haben es hier nicht mit einem Kontrabaß, sondern eben nur mit einem „grand violoncelle“ (Mahillon) zu tun, das zwar im Umfang dem Kontrabaß gleichkam, aber gerade dessen für das Orchester wesentlichste Eigenschaften, Kraft und Fülle der tiefsten Lage, nicht haben konnte. Hätte das französische Orchester schon zur Zeit Lullys ein wirkliches Kontrabaß-Streichinstrument besessen, so gäbe es keine Erklärung für die Zurückhaltung, ja geradezu Vorsicht, mit der der Kontrabaß nach Ausweis der frühesten einwandfreien Zeugnisse für sein Vorhandensein — Partituren aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts (s. u.) — anfänglich verwendet wurde<sup>67</sup>).

Muffats zitierte, auf persönlicher Kenntnis der Pariser Musikverhältnisse beruhende Aussage ebenso wie das aus den musikalischen Quellen des frühen

---

<sup>66</sup>) Lothringen wurde im 17. Jahrhundert eines der Zentren des französischen Geigenbaues, während im 16. Jahrhundert Paris allein führend war: „Partout [sc. in den Quellen des 16. Jahrhunderts] nous sommes en présence de la cohabitation de deux 'façons', l'une parisienne, l'autre italienne. C'est seulement en 1625 dans l'inventaire de François Richomme que l'on voit apparaître pour la première fois l'appellation de violon 'de Lorraine'“ (François Lesure, Notes sur la facture du violon au XVI<sup>e</sup> siècle. In: L'art instrumental en France, p. 33).

Es ist nicht ausgeschlossen, daß Mersenne an eine viersaitige basse de violon der Stimmung 1Es 1B F c denkt. Da aber hierfür jeder sonstige Hinweis fehlt, hat die Auslegung der Stelle im Sinne eines fünfsaitigen Instrumentes die größere Wahrscheinlichkeit für sich.

<sup>67</sup>) Die Annahme, es sei etwa mit der Einführung der contrebasse ein Instrument des Violintyps an die Stelle eines solchen des Violentyps getreten, erweist sich von vornherein als unhaltbar. Gerade bei der Kontrabaßlage gab es im Gegensatz zu allen anderen Lagen von Anfang an keine klare Unterscheidung zwischen beiden Typen. Bei Praetorius zeigt sich dies ganz deutlich. Während die in Tafel XX abgebildeten drei „Viola de Gamba“ (wohl Diskant, Alt/Tenor und Kleinbaß in Praetorius' Terminologie) sich in jeder Hinsicht von den in Tafel XXI abgebildeten Instrumenten der Violinfamilie unterscheiden, zeigt der in Tafel VI Abb. 4 wiedergegebene sechssaitige „Violone, Groß Viol-de Gamba-Baß“ und in noch erhöhtem Maße die fünfsaitige „Groß Contra-Bas-Geig“ (Tafel V Abb. 1) Merkmale des Violintyps. Trotzdem rechnet Praetorius beide Instrumente zur Violenfamilie, wie sich aus p. 44 und 46 und vor allem daraus ergibt, daß sie in dem Diagramm der verschiedenen Violinformaten und -stimmungen auf p. 25 enthalten sind, das erste als „Groß-Baß Viol de Gamba“ (Stimmung 1D 1G C E A d, 1E 1A D G c f oder, bei fünfsaitigem Bezug, 1E 1A D G c), das zweite als „Gar groß Baß-Viol“ (Stimmung 1D 1E 1A D G). Im Diagramm der Violinfamilie (p. 26) ist dagegen kein Kontrabaßinstrument enthalten, das tiefste Instrument ist hier der erwähnte „Groß Quint-Baß“ 1F C G d a.

Der viersaitige Kontrabaß, der in Correttes p. 61 zitierter Schule auf einer hinter

18. Jahrhunderts gewonnene Bild werden in sehr klaren Worten durch Corrette bestätigt. In seinem Lehrwerk „Méthodes pour apprendre à jouer de la Contre-Basse à 3, à 4, et à 5 cordes, de la Quinte ou Alto et de la Viole d'Orphée . . .“<sup>68)</sup> lesen wir: „Mrs. Monteclair, et Sagioni sont ceux qui ont joué les premiers de la contrebasse a l'Opera de Paris, tous deux bons compositeurs: du temps de M<sup>r</sup> de Lulli cet instrument etoit inconnu, ce n'est que bien du tems après luy qu'on a vû paroître la contre-basse a l'Opera encore ne servoit elle que dans les tempestes, dans les bruits souterrains et dans les invocations; et gardoit le tacet assez mal à propos dans les reste“ (p. 1).

Über Sagioni lesen wir in Walthers Lexicon, daß er laut Boivins Catalogue général für das Jahr 1729 „ein Sonaten-Werck publiciret“ habe. Es handelt sich wohl um den Musiker Fedeli, detto Saggione, unter dessen Kompositionen Eitner im Quellenlexikon „Sonates pour Violon“, Paris 1715, verzeichnet. Montéclair, ein vor allem durch die Oper „Jephté“ bekannter Komponist, gehörte seit 1699 dem Orchester der Pariser Oper an; wie allgemein angenommen wird, führte er dort um 1700 den Kontrabaß ein. In der handschriftlichen Partitur OP A 88 b von Mathos Oper „Arion“ aus dem Jahre 1714 sind als Spieler der beiden (hier mit „basse de violon a l'octave“ bezeichneten) Kontrabässe „M<sup>r</sup> de Monteclair“ und „M<sup>r</sup> theobald“ genannt. Sowohl „M<sup>r</sup> theobald“ — so wurde Teobaldo di Gatti, Komponist der

---

dem Titelblatt eingefügten Kupfertafel wiedergegeben ist, gehört dem Violentyp an. Dagegen ist das auf Tafel XI, Abb. 6 der Abteilung „Lutherie“ im fünften Tafelband von Diderots Encyclopédie (Paris 1767) abgebildete, ebenfalls viersaitige Instrument violinmäßig gebaut. Man sieht, wie die verschiedenen Formen nebeneinander existierten.

Es ist nach dem Gesagten unberechtigt, wenn im Artikel „Violin family“ von Grove's Dictionary of music and musicians (<sup>5</sup>London 1954) dem „violone or double-bass viol“ eine „double-bass violin“ von riesenhaften Ausmaßen gegenübergestellt wird, die sich ihrer Unhandlichkeit wegen nicht habe durchsetzen können, weshalb die Kontrabaßviola zum normalen Orchesterkontrabaß geworden sei. Mattheson (Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg 1713, p. 285 f.), auf den als Gewährsmann für die Monstrosität der angeblichen „double-bass violin“ sich der Autor des Artikels bezieht, spricht in diesem Zusammenhang gerade vom „brummenden Violone . . .“, Teutsch: Grosse Baß-Geige“ und nur von diesem Instrument; von zwei verschiedenen Kontrabaß-Arten ist bei ihm gar nicht die Rede.

<sup>68)</sup> Eitner datiert das Werk im Quellenlexikon mit „(1780)“. Eugène Borrel (MGG, Artikel „Corrette“) nennt unter dem Jahr 1781 eine „Méthode pour apprendre le quinton ou alto“. Hier sind offenbar zwei Dinge durcheinandergeraten, nämlich a) die „Méthode pour apprendre facilement à jouer du Par-dessus de Viole à 5 et à 6 Cordes“, die Borrel richtig mit dem Erscheinungsjahr 1748 zitiert, und b) die genannten „Méthodes pour apprendre à jouer de la Contre-Basse à 3, à 4, et à 5 cordes, de la Quinte ou Alto et de la Viole d'Orphée . . .“. Diese Schule meint Borrel wohl in seiner oben zitierten Angabe. Er verwechselt „Quinte“, das, als Erinnerung an die alten drei parties fortlebend, Synonym für „Alto“ (Bratsche) war, mit „Quinton“, das laut Correttes Schule für pardessus de viole den fünfsaitigen pardessus de viole bezeichnete.



Oper „Scylla“ (1701) und seit etwa 1677 im Orchester der Pariser Oper tätig, in Frankreich genannt — als auch Montéclair erscheinen andererseits in den Verzeichnissen von 1712/13 und 1719 (vgl. p. 150) als Spieler der *basse de violon* im *petit chœur* des Opernorchesters<sup>69</sup>). Wir ersehen daraus, daß noch im Jahre 1719 der Kontrabaß an der Oper nur gelegentlich verwendet wurde; es gab für ihn nicht eigene, ständig beschäftigte Spieler, wie es in den italienischen und deutschen Orchestern selbstverständlich war, vielmehr wurde er von den beiden Spielern der *basse de violon* im *petit chœur* mit versehen<sup>70</sup>).

Es ist sehr aufschlußreich, daß zwei von den drei Musikern, die als die ersten Kontrabassisten der Pariser Oper genannt werden, Italiener waren. Aber auch Montéclair machte sich laut Jean-François Paillard<sup>71</sup>) während eines Italien-Aufenthaltes mit dem Kontrabaßspiel vertraut. In Italien gehörte der Kontrabaß seit langer Zeit zum festen Bestand des Orchesters. Schon in der Instrumentenliste der gedruckten Partitur von Monteverdis „Orfeo“ (Venedig 1609) werden „duoi contrabassi de Viola“ aufgeführt.

Das früheste mir bekannte französische Werk, das die Mitwirkung des Kontrabasses ausdrücklich verlangt, ist Marin Marais' Oper „Alcione“ (1706)<sup>72</sup>). IV 3 p. 212 der Ballardschen Partitur von 1741<sup>73</sup>) finden wir ein „Tempeste“ betiteltes Orchesterstück folgender Besetzung:

---

<sup>69</sup>) Simone Wallons Angabe (MGG, Artikel „Montéclair“, Sp. 503), Montéclair sei 1699 „als Kontrabassist des ‘kleinen Chores’ in das Orchester der Pariser Oper aufgenommen“ worden, beruht vermutlich auf Verwechslung von *basse de violon* und Kontrabaß.

<sup>70</sup>) Laut Grillet (Bd. II p. 160) gab es noch 1757 nur einen Kontrabaß im Pariser Opernorchester. Grillet schreibt die Vermehrung auf zwei Kontrabässe Gossec, auf drei Philidor (1767) zu. Nach Mennicke (Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906, p. 282 Anm. 3) war es Monsigny, der 1767 den zweiten Kontrabaß einführte. Die Nennung von zwei „basses de violon a l'octave“ in der erwähnten Partitur von Mathos „Arion“ (1714) beweist aber, daß schon im Anfang des 18. Jahrhunderts wenigstens gelegentlich zwei Kontrabässe verwendet wurden.

Das dem französischen Orchester bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein eigentümliche Mißverhältnis zwischen Kontrabässen und Violoncelli ist un schwer als Fortwirkung des ursprünglichen Fehlens der Kontrabässe und der dadurch bedingten starken Besetzung der 8'-Bässe zu erklären. Noch Rousseau (Dictionnaire de musique, Paris 1768, Artikel „Orchestre“) klagt über „pas assez de Contrebasses et trop de Violoncelles“ im Pariser Opernorchester und sieht darin einen der Gründe für dessen schlechte Klangwirkung.

Seit Grillet (Bd. II p. 160) berichtet die einschlägige Literatur übereinstimmend, daß an der Pariser Oper der Kontrabaß lange Zeit nur freitags, „jour du beau monde“ (Grillet), verwendet wurde.

<sup>71</sup>) Larousse de la musique, Paris 1957, Artikel „Montéclair“.

<sup>72</sup>) Brossard erwähnt das Instrument schon in der ersten Auflage seines Dictionnaire de musique aus dem Jahre 1703 (Artikel „Violone“): „Violone. C'est nôtre Basse de Violon, ou pour mieux dire, c'est une Double Basse, dont le corps et le manche sont à peu près deux fois plus grands que ceux de la Basse de violon, et le son par consequent est une Octave plus bas que celui des Basses de Violon ordi-

g <sup>1</sup>	violons	
c1	h. Contre	
c2	Taille	
f4	Basse de Violons	( <sub>1</sub> B — es')
f4	Contre	( <sub>1</sub> B — b)
	Basse Bassons et B. c.	

Die Partie der contrebasse etc. ist größtenteils nichts anderes als eine rhythmische Vereinfachung der Partie der basse de violon: deren rasche Tonwiederholungen werden zu größeren Notenwerten zusammengezogen. An manchen Stellen aber bildet sie allein das Baßfundament, das die basse de violon in raschen auf- und absteigenden Gängen umspielt. Besonders interessant ist eine Stelle kurz vor dem Schluß des Stückes: für die Dauer eines Taktes setzen die drei oberen Stimmen aus, nur die beiden Baß-Stimmen spielen; über dem Trommelbaß der contrebasse etc. schießt die basse de violon in einem weit gespannten Zweiunddreißigstel-Lauf in die Höhe.

Es ist sehr bezeichnend, daß gerade in der „Tempeste“ dieser Oper der Kontrabaß verlangt wird: nirgends sonst in der Partitur ist von ihm die Rede. Correttes Angaben über die Funktion des neuen Instrumentes in den Anfängen seiner Verwendung finden hier ihre Bestätigung. Ein frühes Beispiel für das Vorkommen des Kontrabasses in französischen Partituren ist ferner das „Orage“ in Mathos Oper „Arion“ (s. o.). Ohne Zweifel ist unter der dort genannten „basse de violon a l'octave“ der Kontrabaß zu verstehen. Er tritt auch bei dieser Partitur nur in der Gewitterszene in Erscheinung<sup>74</sup>).

---

naires. Cela fait un effet tout charmant dans les grands Choeurs, et je suis fort surpris que l'usage n'en soit pas plus frequent en France“.

Brossard bestätigt damit, daß die Verwendung des Kontrabasses zu seiner Zeit noch eine Seltenheit war („ . . . pas plus frequent . . .“). Man beachte seine Unsicherheit hinsichtlich der französischen Bezeichnung des Instrumentes. „Contrebasse“, der später allein übliche Terminus, war ihm offenbar noch nicht bekannt.

<sup>73</sup>) Handschriftliche Partitur mit gedrucktem Titel. Diese Ausgabe zeichnet sich durch besonders sorgfältige Instrumentenangaben aus. Sie stimmt mit der älteren handschriftlichen Partitur OP A 69a überein, abgesehen davon, daß sie das Orchester auf vier Stimmen reduziert, d. h. die Partie der quinte unterdrückt, entsprechend dem damals allgemein üblich gewordenen Verfahren, ursprünglich fünfstimmig konzipierte Orchestersätze nur vierstimmig auszuführen. Die Anweisung „contrebasse“ findet sich auch in der älteren fünfstimmigen Partitur der OP, ist also nicht etwa erst bei Gelegenheit der Ausgabe von 1741 eingefügt worden.

<sup>74</sup>) In der Partitur von Collasses Oper „Thétis et Pélée“, gedruckt im Jahre der Komposition, 1689, ist bei der „tempeste“ II 6 p. 193, die sonst in allem den anderen erwähnten Sturm- und Gewitterszenen entspricht, keine Rede von einer Mit-

Auf Grund des dargelegten Sachverhalts können wir mit hinlänglicher Sicherheit das Fehlen des Kontrabasses in Lullys Orchester annehmen. Ein kräftiges Baßfundament war auch ohne Verdoppelung in der 16'-Lage durch die groß dimensionierten und stark besetzten basses de violon gewährleistet.

Nicht unerwähnt soll bleiben, daß sich in Partituren Lullys Zeugnisse für die Anwendung des Dämpfers bei Streichinstrumenten finden. Am Beginn eines Stückes aus „Armide“ (II 3 p. 80) heißt es: „Il faut jouer cecy avec des Sourdines“. Außerdem ist unter den Systemen der parties und des Basses „sourdines“ vermerkt. Bei einem „Premier air“ derselben Oper (II 4 p. 91) und dem folgenden „Second air“ (p. 93) steht unter allen fünf Systemen die Anweisung „Sourdines“. Auch das „Prelude pour la nuit“ aus „Le Triomphe de l'Amour“ (p. 86) soll mit Dämpfern gespielt werden: „Tous les Instruments doivent avoir des sourdines et jouer doucement, particulièrement quand les voix chantent, et ne point oster les sourdines avant que l'on ne l'ait marqué“. Das Abnehmen der Dämpfer wird p. 114 durch „Il faut oster les Sourdines“ angeordnet.

Wie die angeführten Beispiele zeigen, erstreckt sich die Dämpfung stets auf das ganze Streicherensemble, nicht auf einzelne Stimmen.

## 2. Holzblasinstrumente

### a) Flöten

Flötenpartien erscheinen in Lullys Werken in verschiedenen Schlüsseln und Lagen. Wir behandeln zunächst den bei weitem häufigsten Fall der im Schlüssel g<sup>1</sup> notierten Partien. Der tiefste Ton, der in solchen Partien vorkommt, ist d', die obere Grenze des verwendeten Umfangs, wie bei allen instrumentalen dessus-Partien Lullys, c'''. Dieser Umfang bietet keinen Anhaltspunkt für die Lösung der zunächst zu stellenden Frage, ob Blockflöten oder Querflöten verwendet wurden; denn er ist sowohl auf der Querflöte der Zeit (Umfang d' bis etwa g''') wie auf einer entsprechend gewählten Blockflöte zu realisieren.

Bei La Laurencie lesen wir: „Négligeant la flûte douce ou à bec, il emploie surtout la flûte d'Allemagne ou flûte traversière“ (p. 219). Das Gegenteil

---

wirkung der contrebasse. Man mag auch darin eine Bestätigung dafür sehen, daß zu dieser Zeit das Instrument noch nicht in Gebrauch war.

Bei Wiederaufführungen dieser Oper im frühen 18. Jahrhundert bediente man sich dagegen des Kontrabasses für die „tempeste“, wie eine mit „Contre Basse“ bezeichnete Stimme (OP Matériel) zeigt, die nach Ausweis ihres Formates erst in dieser Zeit entstanden sein kann. Sie enthält nur die „tempeste“.

versichern Pierné und Woollett<sup>75</sup>): „Les flûtes dont il se servait étaient généralement droites et à bec. Quand il voulait des flûtes d'Allemagne, ou flûtes traversières, il le mentionnait spécialement sur sa partition.“

In beiden Fällen ist der Weg, der zu dem jeweiligen Ergebnis geführt hat, nicht angegeben. Wir müssen sehen, wieviel Aufschluß die Quellen selbst geben.

Nur in einigen wenigen Fällen geht aus den Angaben der Partitur deutlich hervor, welche Flötenart gemeint ist. Es handelt sich um folgende Stellen:

1. „La Grotte de Versailles“, p. 98: „Ritournelle“

g<sup>1</sup> flutes douces (g' — a'')

g<sup>1</sup> flutes douces (e' — a'')

f<sup>4</sup> Basse-Continue

2. „Persée“ III 1 p. 143

g<sup>1</sup> Une Flûte douce, et un Violon (h' — c''')

g<sup>1</sup> Une Flûte douce, et un Violon (gis' — a'')

f<sup>4</sup> Basse-Continue

In beiden Fällen werden ausdrücklich Blockflöten (flûtes douces) verlangt.

3. „Le Triomphe de l'Amour“, p. 75: „Ritournelle pour Diane“

g<sup>1</sup> Flute d'Allemagne (fis' — b'')

g<sup>1</sup> Flute d'Allemagne (fis' — g'')

f<sup>4</sup> Basse-Continue

(„flûte d'Allemagne“, auch „flûte allemande“, bezeichnet die Querflöte)

4. „Le Triomphe de l'Amour“, p. 200: „Prélude pour l'Amour“. Die Oberstimme dieses vierstimmigen Satzes hat die Bezeichnung „Tailles ou Flutes d'Allemagne“. Lully stellt hier also anheim, Blockflöten oder Querflöten zu verwenden. Da aber die übrigen drei Stimmen des Satzes

<sup>75</sup>) Histoire de l'orchestration, Première partie (Lavignac II 4 p. 2226).

für Blockflöten tiefer Lage bestimmt sind, ist leicht einzusehen, daß um der Homogenität des Klanges willen den *tailles* der Vorzug gebührt — worauf auch ihre Nennung an erster Stelle hindeutet. Wir haben hier ein Beispiel dafür, daß in einer und derselben Partitur nebeneinander Blockflöten der Diskantlage und Querflöten vorkommen können.

Den eben angeführten Ausnahmefällen genauer Bezeichnung steht nun die große Zahl der lediglich mit „Flutes“ bezeichneten Stimmen gegenüber. Hier läßt sich unmittelbar nichts über die Art der gemeinten Flöten aussagen, da auch die Umfänge, wie gesagt, keine Unterscheidung ermöglichen. Die Tatsache selbst, daß genaue Angaben nur ausnahmsweise vorkommen, läßt zwei verschiedene Interpretationen zu:

1. Lully legt normalerweise die zu verwendende Flötenart nicht fest und gibt nur in besonderen Fällen bestimmtere Anweisungen.
2. „flûte“ bezeichnet die Blockflöte als die gewöhnliche, am meisten vorkommende Flöte, so wie noch bis weit in das 18. Jahrhundert hinein in deutschen und italienischen Partituren „flauto“ ohne weitere Angabe stets die Blockflöte im Gegensatz zum „flauto traverso“ bedeutet.

Dieser zweiten Auslegung, die sich mit den Angaben von Pierné und Woollett deckt, scheinen die zwei angeführten Stellen, an denen Lully ausdrücklich *flûtes douces* vorschreibt, zu widersprechen. Die Schwierigkeit löst sich aber leicht, wenn man wiederum an den Gebrauch des 18. Jahrhunderts denkt, die Blockflöte abwechselnd und ohne unterschiedliche Bedeutung „flauto“ oder auch „flauto dolce“ zu nennen („flauto dolce“ findet man z. B. bei Telemann; Bach schreibt in den zahlreichen Kantaten, in denen er Blockflöten verwendet, „flauto“, nur im Brandenburgischen Konzert Nr. 4 „due flauti d’echo“). Es handelt sich hier nicht um eine Frage exakter terminologischer Unterscheidung, sondern um eine Frage des Sprachgebrauchs. Die Blockflöte, in ihrer Verwendung in der Kunstmusik älter als die Querflöte, deren Blüte in der Zeit Lullys erst begann, und in weit größerem Umfang gebraucht als diese, war die Flöte schlechthin. Es bestand kein Anlaß, sie durch den Zusatz „douce“ besonders zu kennzeichnen<sup>76)</sup>. Wenn Lully in den beiden angeführten Fällen dennoch „flute douce“ angibt, so ist das eine Zufälligkeit ohne besondere Bedeutung. Diese Auffassung bestätigt sich, wenn man die übrigen Flötenstellen der Werke, in denen einmal die Bezeichnung „flute douce“ auftritt, untersucht:

<sup>76)</sup> Später, als die Blockflöte gänzlich außer Gebrauch gekommen war, war es nicht mehr notwendig, die Querflöte als das nunmehr allein gebräuchliche Instrument eigens zu bezeichnen. In den Partituren der Wiener Klassik liest man, von wenigen Ausnahmen abgesehen, „Flauto“, nicht „Flauto traverso“. Im heutigen deutschen Sprachgebrauch bezeichnet trotz einer gewissen Bedeutung, die die neu belebte Blockflöte in manchen Bereichen der Musikpraxis errungen hat, „Flöte“ stets die Querflöte, während die Blockflöte immer als solche bezeichnet werden muß.

1. Die Partitur von „La Grotte de Versailles“ enthält p. 86 ein Ritornell für zwei mit „flutes“ bezeichnete Oberstimmen (Schlüssel  $g_1$ ; Umfänge  $g'-f'$  /  $d'-d''$ ) und Bc.; p. 96 ein weiteres, ebenso besetztes und bezeichnetes Ritornell (Umfang der Oberstimmen  $g'-e''$  bzw.  $e'-c''$ ). P. 98 folgt dann das oben beschriebene Ritornell für flûtes douces. Schon die dichte Aufeinanderfolge der drei Stücke macht einen Wechsel der Besetzung unwahrscheinlich, um so mehr, als sie in einen und denselben szenischen Zusammenhang gehören. Wären die mit „flutes“ bezeichneten Parteien anders zu besetzen als die mit „flutes douces“ bezeichneten — etwa mit Querflöten —, so wäre der Unterschied sicher deutlicher gekennzeichnet. Daß „flûte douce“ nur eine ganz bestimmte Stimmlage der Blockflöten bezeichnet, etwa die  $f'$ -Blockflöte<sup>77)</sup>, und hier verwendet wird, um eben diese Stimmlage vorzuschreiben, ist an sich schon wenig wahrscheinlich, wird aber hier zudem durch die nahezu gleichen Umfänge der Parteien in den drei Ritornellen widerlegt; daß insbesondere die Blockflöte in  $f'$  im dritten Ritornell nicht in Betracht kommen kann, beweist das in der unteren der beiden Parteien für „flutes douces“ vorkommende  $e'$ .

2. In „Persée“ finden wir III 1 p. 143 das oben beschriebene Flötentrio, III 3 p. 149 ein Solo des Merkur (haute-contre), begleitet von zwei instrumentalen Oberstimmen (Schlüssel  $g_1$ ; Umfang  $fis' - c''$  bzw.  $f' - a''$ ), die beide mit „Une Flûte et un Violon“ bezeichnet sind, und Bc. Auch hier ist das Bühnengeschehen für beide Stücke dasselbe: die Flöten kündigen das Erscheinen Merkurs an und begleiten später dessen air. Der Umfang der Flötenpartien ist für beide Stücke annähernd gleich. Es steht außer Zweifel, daß trotz verschiedener Bezeichnungen beide Male dieselbe Besetzung gemeint ist.

Das Vorkommen von Blockflöten und Querflöten nebeneinander zeigt, wie Lullys „Triomphe de l'Amour“, auch M.-A. Charpentiers Oper „Médée“ aus dem Jahre 1694. Wir finden in der Partitur dieser Oper zehn Stücke mit der Besetzungsangabe „Flutes“ und eines mit der Angabe „Flute allemande“. Es handelt sich um eine Soloszene der Medea, die abwechselnd vom fünfstimmigen Orchester und von zwei Querflöten mit Bc. begleitet wird (Umfang der Querflötenpartien:  $g' - c''$  bzw.  $fis' - a''$ ). Daß in dieser Partitur mit „Flutes“ Blockflöten gemeint sind, wird dadurch noch wahrscheinlicher gemacht, daß in vier von den zehn genannten Stücken eine basse de flûte, d. i. eine Baßblockflöte, zusammen mit den Flöten der Diskantlage verwendet wird.

Auch in Marin Marais' 1706 komponierter Oper „Alcione“ gibt es Parteien sowohl für flûte wie für flûte allemande. Die handschriftliche Partituraus-

<sup>77)</sup> Walther (Lexicon, Artikel „Flûte à bec“) schreibt „Flûte à bec, oder Flûte douce . . . gehet vom  $f'$  bis ins  $g''$  . . .“ Nach seiner Darstellung scheint es, als wäre die Bezeichnung „flûte douce“ nur für das Instrument in  $f'$  verwendet worden. Vgl. p. 76 f.

gabe aus dem Jahre 1741, deren Instrumentenangaben ungewöhnlich vollständig und genau sind und deshalb besonderes Vertrauen verdienen, hat an acht Stellen die Angabe „flutes“ für eine bzw. zwei Partien, einmal eine mit „flutes allemandes“ bezeichnete Partie (IV 1 p. 194) und einmal eine mit „flute allemande seule“ bezeichnete (V 5 p. 242).

Die Durchsicht der genannten Partituren von Charpentier und Marais führt zu demselben Ergebnis wie dem aus Lullys Werken gewonnenen: Partien für flûte allemande kommen nur selten, als Ausnahme, vor. Berücksichtigt man, daß die Blockflöte auch in Frankreich noch bis weit in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein nicht nur solistisch, sondern auch als Orchesterinstrument im Gebrauch war<sup>78)</sup>, so wird man mit ziemlicher Sicherheit annehmen können, daß die mit „flutes“ schlechthin bezeichneten Partien in Lullys Partituren als von Blockflöten ausgeführt zu denken sind. Es ist freilich nicht möglich, die gelegentliche Verwendung von Querflöten auch an Stellen, wo sie nicht ausdrücklich vorgeschrieben sind, auszuschließen. Solche Fragen fallen in den Bereich der vielen Zufälligkeiten der Orchesterpraxis und können deshalb nicht grundsätzlich beantwortet werden.

Unter diesem Vorbehalt wollen wir also die Angabe „flutes“ auf Blockflöten beziehen. Es ist nun festzustellen, welche Stimmlagen dieser Instrumente im einzelnen Falle gemeint sind. Bevor wir uns mit den Hinweisen in Lullys Partituren selbst beschäftigen, wollen wir sehen, welche Stimmlagen in der theoretischen Literatur der Zeit um Lully vorkommen. Aus der Zeit Lullys selbst kenne ich kein französisches Werk, das Auskunft über Flöten gäbe. Wir müssen deshalb auch hier wieder auf Mersennes „Harmonie universelle“ aus dem Jahre 1636 zurückgreifen. Mersenne nennt die Blockflöten „Flustes d'Angleterre“ und fügt dieser Bezeichnung hinzu „que l'on appelle douces, et à neuf trous“ (V p. 237). Er unterscheidet ein „petit jeu“ und ein „grand jeu“ dieser Instrumente; „jeu“ entspricht hier etwa dem „Stimmwerk“ des Praetorius: die Zusammenstellung der verschiedenen Stimmlagen einer Instrumentenfamilie zu einem Ensemble.

Mersenne gibt die Grundtöne der Instrumente des petit jeu nicht an; man ist darauf angewiesen, sie aus seinen Angaben über die Länge der Instrumente und über deren Stimmungsverhältnis untereinander zu ermitteln. Die Basse des petit jeu hat eine Länge von  $2\frac{3}{4}$ <sup>79)</sup> (akustisch wirksame Länge von der Schneidkante bis zum Fußende). Der dessus „est a la Neufiesme de la Basse“, d. h. er steht eine None höher als die Basse; taille und haute-contre (völlig gleiche Instrumente, wie auch bei anderen Instrumentenfamilien der Fall ist) sind „à la Quinte de la Basse“. Dessus, taille und basse stehen also untereinander jeweils im Quintverhältnis. Merkwürdigerweise

<sup>78)</sup> Noch in Montécloirs Oper „Jephté“ aus dem Jahre 1732 findet sich ein fünfstimmiges Ensemble von Blockflöten verschiedener Stimmlage; vgl. p. 73 f.

<sup>79)</sup> 1' („pied“, Pariser Fuß, etwa 0,325 m) = 12'' („pouces“, Zoll); 1'' = 12''' („lignes“, Linien).

stimmen aber die angegebenen Längen für *taille* und *dessus* nicht mit diesem Verhältnis überein. Die *taille* müßte, eine Quinte höher stehend als die *basse*,  $\frac{2}{3}$  der Länge der *basse* haben, also  $2\frac{3}{4}' \cdot \frac{2}{3} = 33'' \cdot \frac{2}{3} = 22'' = 1'10''$ . Die von Mersenne angegebene Länge ist  $1'5''$ . Die Differenz von  $5''$  ist zu beträchtlich, als daß sie sich durch Mensurverschiedenheit erklären ließe. Wahrscheinlich hat Mersenne die Messung an Instrumenten vorgenommen, die nicht nach demselben Stimmtone gestimmt waren<sup>80</sup>). Das ist nichts Ungewöhnliches für jene Zeit, in der es eine Fixierung und Normalisierung der absoluten Tonhöhe nicht gab, in der daher Blasinstrumente der verschiedensten Stimmungen, je nach Hersteller und Verwendungsort, gebaut wurden.

Die Länge des *dessus* gibt Mersenne mit „onze lignes“ an, ein offensichtliches Versehen. Es muß wohl „onze pouces“ heißen; diese Länge stimmt etwa mit der Länge überein, die man aus dem Quintverhältnis zur  $1'5''$  langen *taille* errechnet:  $17'' \cdot \frac{2}{3} = 11\frac{1}{3}'' = 11'' 4'''$ . (Im Verhältnis zur  $2\frac{3}{4}'$  langen *basse* müßte der *dessus*  $33'' \cdot \frac{4}{9} = 14\frac{2}{3}'' = 14'' 8'''$  lang sein).

Wir wollen nun versuchen, die Grundtöne der einzelnen Instrumente zu bestimmen. Die klingende Länge der *basse* von  $2\frac{3}{4}'$  (etwa 89 cm), der eine Gesamtlänge von etwa 95—100 cm entsprechen würde, ist die der zahlreich erhaltenen Blockflöten in *f* (die im 17. Jahrhundert *Basset-Flöten*, im 18. Jahrhundert, nach Abkommen der wirklichen *Baßblockflöte*, *Baßflöten* hießen). Die klingende Länge einer zylindrisch-offenen Orgelpfeife mittlerer Mensur beträgt für den Ton *f*  $3'$  (Pfeifen anderer Mensur bzw. Bauweise werden ebenso bezeichnet, obwohl ihre Länge differiert); weiter mensurierte Pfeifen, desgleichen solche konischer Form, sind entsprechend der Mensur bzw. dem Ausmaß ihrer Verjüngung nach oben kürzer. Die Blockflöte des beginnenden 17. Jahrhunderts ist weit mensuriert und hat leicht konische Bohrung. Ihre Länge für den Ton *f* wird daher etwas weniger als  $3'$  betragen. Wir können also annehmen, daß Mersennes *basse du petit jeu* in *f* stand, folglich die *taille* in *c'* und der *dessus* in *g'*. Natürlich läßt sich aber allein auf Grund der Angabe, daß die *basse*  $2\frac{3}{4}'$  lang war, in Anbetracht der außerordentlich unterschiedlichen und wechselnden Stimmtöne jener Zeit der Grundton des Instrumentes nicht mit Sicherheit als *f* bestimmen; es ließe sich etwa auch eine *basse* in *g* denken (für die *c'*-Lage scheidet die Länge von  $2\frac{3}{4}'$  auf jeden Fall aus), also ein *petit jeu* der Stimmung *g d' a'*. Dagegen spricht aber das übereinstimmende Zeugnis der älteren instrumentenkundlichen Werke. Virdung, Agricola, Ganassi und Jambe de Fer<sup>81</sup>) kennen drei Größen Blockflöten mit den Grundtönen *f*, *c'* und *g'*; das Instrument in *c'*

<sup>80</sup>) Natürlich muß man auch mit der Möglichkeit rechnen, daß eine oder mehrere der angegebenen Zahlen unrichtig sind.

<sup>81</sup>) Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen . . .*, (Basel 1511); Facsimile-Neudruck Kassel. 1931, hrsg. von Leo Schrade.

Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, erste und vierte Ausgabe, Wit-



übernimmt Alt und Tenor. Praetorius (1619)<sup>82)</sup> hat unter den acht Stimm-  
lagen von Blockflöten, die er aufführt, als die drei mittleren die „AltFlöt“  
in g', „TenorFlöt“ in c' und „BassetFlöt“ in f. („DiscantFlöt“ heißen bei  
Praetorius die Instrumente mit dem Grundton c' bzw. d'', die bei den  
anderen hier genannten Theoretikern, auch bei Mersenne, nicht vorkommen.)  
Mersenne steht Praetorius zeitlich sehr nahe, und das von ihm behandelte  
Instrumentarium ist zwar nicht so vielfältig wie das des Praetorius, aber  
diesem doch in Bezug auf Art und Bauweise der Instrumente gleichzusetzen.  
Darauf vor allem gestützt, darf man als sicher annehmen, daß auch Mer-  
sennes petit jeu der Blockflöten aus den drei Instrumenten in f, c' und g'  
bestand.

Nach Mersenne, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, erfolgte eine  
einschneidende Veränderung im Bau der Flöteninstrumente. Die Blockflöte  
wurde nun enger mensuriert und stärker konisch gebohrt, der Aufschnitt  
wurde niedriger und das Labium breiter genommen. Der Klang wurde da-  
durch „heller, kerniger und süßer“<sup>83)</sup>. Der erste literarische Beleg des umge-  
stalteten Instrumentes in Frankreich, den ich kenne, ist das Lehrbuch „Prin-  
cipes de la Flute traversiere, ou Flute d'Allemagne, de la Flute a bec, ou  
flute douce, et du Hautbois“ von Jacques Hotteterre le Romain aus dem  
Jahre 1707<sup>84)</sup>. Hotteterre behandelt neben der Querflöte und Oboe nur eine  
Art von Blockflöten, eine Diskantflöte, deren tiefster Ton f' ist, nicht g' wie  
bei dem dessus Mersennes.

Wegen des Fehlens französischer Quellen aus der Zeit zwischen Mersenne  
und Hotteterre läßt sich nicht näher bestimmen, zu welchem Zeitpunkt in  
Frankreich der Übergang von der Diskantflöte in g' zu der in f' stehenden  
erfolgte. Es ist möglich, daß zusammen mit der Umgestaltung des Instru-  
mentes auch die Stimmung verändert wurde. Man hatte damit nur noch  
zwei verschiedene Stimmungen im Blockflötenchor, C und F. Das bedeutete  
nicht nur eine Erleichterung für den Spieler, der nur noch zwei statt vorher  
drei Griffsysteme zu beherrschen hatte, sondern auch größere Reinheit beim  
chorischen Spiel.

Glücklicherweise gibt es aus der Zeit vor Hotteterres Schrift zwei englische  
temberg 1528 und 1545. In neuer diplomatisch genauer, zum Teil facsimilierter  
Ausgabe, Leipzig 1896 (= PGfM Jg. 24 Bd. 20).

Silvestro Ganassi, Opera intitulata Fontegara, Venedig 1535. Neudruck Mailand  
1934.

Philibert Jambe de Fer, Épitomé musical, Lyon 1556, p. 53 und Tafel „La figure  
de la fleute à neuf trous“.

Die Angabe über Ganassi nach Hans-Peter Schmitz in MGG, Artikel „Flöten-  
instrumente“, Sp. 340.

<sup>82)</sup> p. 21 und 34.

<sup>83)</sup> Hans-Peter Schmitz in MGG, Artikel „Flöteninstrumente“, Sp. 343 f.

<sup>84)</sup> Schmitz' Angabe „o. J. (1707)“ (MGG, Artikel „Flöteninstrumente“, Sp. 360)  
ist unzutreffend. Die Ausgabe von 1707 (Erstausgabe) ist auf dem Titel mit  
„M. DCCVII“ datiert.

Zeugnisse in Gestalt zweier Lehrwerke für die Blockflöte. Es handelt sich um Humphrey Salters „The Genteel Companion, being exact directions for the Recorder . . .“ (London 1683) und um John Carrs „The delightful Companion, or choice New Lessons for the Recorder or Flute . . .“ (London 1684). Beide Schriften behandeln ausschließlich die Blockflöte in f'<sup>85</sup>). Wenn diese sich 1683 in England bereits durchgesetzt hatte, so verhielt es sich wahrscheinlich zur selben Zeit in Frankreich nicht anders. Lullys Opern entstanden in den Jahren 1672—1687; man wird also in der Annahme nicht fehl gehen, daß in ihnen, wenn überhaupt eine der beiden Lagen g' oder f', die letztere verwendet wurde.

Betrachten wir nun die Umfänge von Lullys Flötenpartien, um Anhaltspunkte dafür zu gewinnen, welche der verschiedenen Blockflöten verwendet wurden. Ausdrücklich mit der Angabe eines bestimmten Instrumentes versehen sind Partien der Diskantlage, d. h. im Schlüssel g<sub>1</sub> notierte Partien, nur in zwei Fällen, von denen noch zu sprechen ist. In der überwiegenden Zahl der Fälle finden wir die bloße Angabe „Flutes“, wie bereits bei der Untersuchung der Frage nach Verwendung von Querflöten oder Blockflöten festgestellt wurde.

Die Untersuchung von insgesamt 39 Stellen, an denen die Angabe „Flutes“ vorkommt, ergab folgendes Bild: in 29 Fällen gehen die Partien nicht tiefer als f'; in 10 Fällen dagegen kommen Töne vor, die unter f' liegen (d' und e')<sup>86</sup>). Diese Stellen sind nur auf der Flöte in c' auszuführen. Es ist zu überlegen, ob Lully nicht in jedem Fall diese Flöte meint, auch dort, wo der Umfang der Partie höhere Lagen des Instrumentes zuließe. Da Lullys dessus-Partien, gleichgültig für welches Instrument sie bestimmt sind, in der Höhe

<sup>85</sup>) Grove, Dictionary of music and musicians, Bd. III, <sup>1</sup> Oxford 1883, Artikel „Recorder“.

<sup>86</sup>) Es handelt sich um folgende Stellen:

- |   |        |
|---|--------|
| 1. „Amadis“ II 6 p. 97, untere Flötenpartie   | d'—es" |
| 2. „Les Amants magnifiques“, drittes Intermedium 3, p. 56 von Philidors Partitur CP Rés. F 601, untere Flötenpartie | d'—d"  |
| 3. „Atys“ III 4 p. 171, untere Flötenpartie   | e'—g"  |
| 4. „Atys“ IV 5 p. 247, untere Flötenpartie  | e'—d"  |
| 5. „La Grotte de Versailles“ p. 86, untere Flötenpartie   | d'—d"  |
| 6. „La Grotte de Versailles“ p. 96, untere Flötenpartie   | e'—c"  |
| 7. „Proserpine“ IV 1 p. 209, mittlere Flötenpartie  | e'—a"  |
| 8. „Le Temple de la Paix“ p. 16, untere Flötenpartie  | e'—c"  |
| 9. „Thésée“ IV 7 p. 285, untere Flötenpartie  | e'—e"  |
| 10. „Thésée“ IV 7 p. 289, untere Flötenpartie   | e'—e"  |

Wie man sieht, enthält immer nur eine der Flötenpartien der genannten Stücke die Töne unterhalb von f'. Da es sich aber, abgesehen von einer Ausnahme, überall um Triosätze für zwei dessus und Bc. handelt und die Oberstimmen solcher Sätze sonst immer für gleiche Instrumente (Violinen, Oboen) geschrieben sind, ist auch hier anzunehmen, daß beide Stimmen mit Instrumenten derselben Lage besetzt waren.

niemals c'' überschreiten, sind alle Stellen auf der Blockflöte in c' ausführbar<sup>87)</sup>).

Bevor wir weiter auf diese Frage eingehen, müssen wir zunächst die beiden Stellen untersuchen, an denen Lully die zu verwendenden Blockflöten genau bezeichnet. Es handelt sich um

1. das bereits erwähnte „Prélude pour l'Amour“ aus „Le Triomphe de l'Amour“ (p. 200). Die vier Stimmen dieses Stückes sind folgendermaßen notiert und bezeichnet:

g <sup>1</sup> Tailles ou Flutes d'Allemagne	(g' — b'')
c <sup>1</sup> Quinte de Flutes	(e' — d'')
c <sup>2</sup> Petite Basse de Flutes	(a — a')
f <sup>4</sup> Grande Basse de Flutes et Basse-Continue	(D — d')

2. ein dreistimmiges Ritornell in „Phaéton“ (Prolog p. IX). Die beiden im Schlüssel g<sup>1</sup> notierten Oberstimmen haben die Bezeichnung „Taille de Flutes“. Ihr Umfang ist h' — h'' bzw. gis' — e''.

Wir betrachten zunächst nur diejenigen Flötenarten, die dem Umfang der ihnen zugewiesenen Partien nach der Diskantlage angehören, also taille und quinte. „Taille“ heißt bei Mersenne, wie wir gesehen haben, das Instrument mit dem Grundton c', Praetorius' „Tenorflöt“. Bei J. G. Walther findet man die Erklärung „Taille, die Alt-Flöte; gehet vom c' bis ins c''“<sup>88)</sup>.

Das „Quinte de Flutes“ genannte Instrument wird weder von Mersenne, noch von Walther und anderen Theoretikern des 18. Jahrhunderts erwähnt; auch Brossards Dictionnaire de musique gibt hierüber keine Auskunft. Die, soviel ich sehe, einzige Quelle innerhalb der instrumentenkundlichen Literatur ist Diderots Encyclopédie. „Quinte de flûte à bec“ wird dort beschrieben als die Blockflöte mit dem Umfang c' — d''<sup>89)</sup>. Die Encyclopédie beschreibt an anderer Stelle weitere Arten von Blockflöten<sup>90)</sup>. Der vollständige Chor bestand ihren Angaben nach aus folgenden Instrumenten:

dessus	Umfang	f'' — ?
haute-contre	„	c'' — b'' (,une quatorzieme d'étendue“)
taille	„	f' — g''
quinte	„	c' — d''
basse	„	f — d''

<sup>87)</sup> Schon Mersenne (V p. 239) gibt der Blockflöte zwei volle Oktaven Umfang, allerdings mit der Einschränkung „quelques uns ne luy donnent qu'une Treziesme [Oktave + Sexte] d'estendue“.

<sup>88)</sup> Lexicon, Artikel „Flûte douce seconde“.

<sup>89)</sup> Artikel „Quinte de flûte à bec“.

<sup>90)</sup> Artikel „Dessus de flûte à bec“, „Haute-contre de flûte à bec“, „Flûte douce ou à bec“ und „Basse de flûte à bec“.

Diese Angaben sind in verschiedener Hinsicht interessant. Haute-contre und taille sind hier verschiedene Instrumente, nicht wie bei Mersenne identisch. Die taille selbst hat als tiefsten Ton f', nicht c' wie bei Mersenne. Auffällig ist, daß die taille als einziges Instrument des Blockflötenchores nicht unter dem Stichwort ihrer Stimmlagen-Bezeichnung — also unter „taille“ — behandelt wird, sondern im Artikel „Flûte douce“. In diesem Artikel selbst aber kommt der Ausdruck „taille“ überhaupt nicht vor; vielmehr ist immer nur von „Flûte douce“ die Rede. Daß die hier ausschließlich behandelte Blockflöte in f' „taille“ genannt wird, geht nur aus den die übrigen Blockflöten betreffenden Artikeln hervor. In der Darstellung der Encyclopédie erscheint die f'-Blockflöte als das Hauptinstrument der Familie, auf das alle anderen bei der Angabe ihrer Lage bezogen werden. So heißt es z. B. bezüglich der quinte: „... elle sonne la quarte au-dessous de la taille...“ Der Artikel „Flûte douce“ enthält auch als einziger eine detaillierte Beschreibung des Instruments und eine Griffabelle („tablature“). Alle anderen, Blockflöten betreffenden Artikel verweisen auf diese, an sich nur für die Blockflöte in f' aufgestellte Tabelle; im Artikel „Haute-contre de flûte à bec“ z. B. liest man: „... instrument à vent, dont la figure et la tablature est en tout semblable à celle de la flûte à bec appelée taille décrite à l'article flûte à bec...“<sup>91)</sup>.

Alles, was die Encyclopédie über den Blockflötenchor im 18. Jahrhundert aussagt, wird für die Orchesterpraxis der Zeit bestätigt durch ein außerordentlich interessantes Stück aus Montécclair's 1732 entstandener Oper „Jephté“ (IV 1, p. 164—174 der handschriftlichen Partitur CP X 31)<sup>92)</sup>. Es handelt sich um ein Solo der Iphise, das von fünf verschiedenen Blockflöten begleitet wird. Die Partituranordnung des Stückes ist folgende:

- g1 Petits dessus de flutte à bec
- g2<sup>1/2</sup> g2<sup>1/2</sup><sup>93)</sup> haute contre de flutte a bec
- g1 Taille de flutte à bec
- g2<sup>1/2</sup> Quintes de flutte a bec
- c1 Iphise
- f4 basses de flutte a bec

<sup>91)</sup> In Wirklichkeit heißt das Stichwort „Flûte douce ou à bec“.

<sup>92)</sup> Nur in diesem Partiturmanuskript findet sich das fünfstimmige Blockflötenensemble. In den drei — sämtlich undatierten — Ausgaben der gestochenen Partitur (Paris, Boivin) ist das Stück anders besetzt (s. p. 77). Borrel (Notes sur l'orchestration de l'opéra Jephté de Montécclair . . . In: L'art instrumental en France, p. 111), der

Die notierten Umfänge der fünf Blockflötenpartien sind folgende:

petit dessus	a' — c'''
haute-contre	fis' — g''
taille	g' — d'''
quinte	d' — g''
basse	G — e'

Dem Notenbild nach ist die dritte Stimme höher geführt als die erste und zweite Stimme. Nun ist es aber nicht möglich, daß die taille eines Instrumentenchores höher reicht als dessus und haute-contre. Ohne Frage sind die beiden oberen Stimmen eine Oktave tiefer notiert als sie klingen, so wie heute die kleine Flöte und die Diskantblockflöte. Von daher ist die merkwürdige Verdopplung des Schlüssels bei der Partie der haute-contre zu verstehen: sie soll eben diese oktavierende Schreibweise kennzeichnen. Auch die Partie des petit dessus, die p. 164—169, wohl irrig, mit dem normalen Schlüssel g<sub>1</sub> versehen ist, hat ab p. 170 den doppelten Schlüssel (g<sub>1</sub> g<sub>1</sub>). Wir finden die Verdopplung der Schlüssel für die Partien von petit dessus und haute-contre de flûte à bec noch an einer anderen Stelle derselben Oper (II 6, p. 95 der ersten gestochenen Ausgabe von 1732):

g <sub>1</sub> g <sub>1</sub> violons et petits dessus de flûte	(a' — a'')
g <sub>2</sub> <sup>1/2</sup> g <sub>2</sub> <sup>1/2</sup> Haute-contres de flute	(a' — fis'')
c <sub>3</sub> Parties de violon	
f <sub>4</sub> Bassons	
f <sub>4</sub> Basses	
f <sub>4</sub> Tous	

Die tatsächlichen Umfänge der vier oberen Stimmen des fünfstimmigen Blockflötensatzes sind also folgende:

		(Encyclopédie:)
petit dessus	a'' — c''''	f'' — ? (1 <sup>1/2</sup> — 2 Oktaven)
haute-contre	fis'' — g''''	c'' — b''''
taille	g' — d'''	f' — g''''
quinte	d' — g''	c' — d''''

es erwähnt (freilich ohne auf das eigentlich Interessante daran, insbesondere die Notierung der verschiedenen Blockflöten, einzugehen), gibt ungenau und mißverständlich an, das fünfstimmige Blockflötenensemble finde sich „dans la première rédaction (1732)“. Die laut Katalog der BN 1732 erschienene erste Ausgabe der gestochenen Partitur bringt wie die seconde édition und die troisième édition das Stück in der veränderten Besetzung.

<sup>93</sup>) g-Schlüssel im zweiten Zwischenraum.


Der Vergleich mit den in der Encyclopédie angegebenen Umfängen der einzelnen Stimmlagen zeigt, daß die von Montéclair verwendeten Instrumente mit den gleichnamigen der Encyclopédie identisch sind<sup>94</sup>).

Der tatsächliche Umfang der Partie der basse de flûte à bec ist schwieriger festzustellen. Wenn Montéclair hier ein Instrument in f, wie es die Encyclopédie beschreibt, verwendet hat, so ist die Partie eine Oktave höher, g—e", zu denken. Dann liegt aber an einer Stelle die Partie der basse höher als die der quinte. Deshalb und auch der Begleitung des Gesangs wegen ist eher anzunehmen, daß die Baßpartie in der notierten Lage erklingen soll. Nun ist aber wenig wahrscheinlich, daß man noch im Jahre 1732 die große Baßblockflöte in F verwendete (s. u.). Vermutlich war es so, daß die Baßpartie, obwohl in der Partitur unbeziffert, von Continuo-Instrumenten in der notierten Lage und gleichzeitig von der basse de flûte à bec oktavierend ausgeführt wurde.

Der Erklärung bedarf noch der ungewöhnliche g-Schlüssel im zweiten Zwischenraum, in dem die Partien der haute-contre und der quinte notiert sind. Die Partitur selbst gibt hierzu folgende Auskunft (p. 164):

„La maniere dont les clefs sont posées cy dessus, ne doit point embarrasser, c'est pour donner aux différentes grandeurs de flutes leur véritable degré de hauteur. Il faut jouer toutes ces différentes flutes comme si on jouoit de la taille, c'est à dire qu'il faut que chaque flute pose les doigts comme si la clef de sol, estoit posée sur la première ligne.“


Wir haben hier das einzige bekannte Beispiel für eine Art von transponierender Notierung der Blockflöten. Alle Partien werden so notiert, daß der Spieler gleichgültig welcher Stimmlage das Griffsystem des Hauptinstrumentes, der taille, anwenden kann. Für dessus und basse, die ja wie die taille F-Instrumente sind, ergibt sich das ganz von selbst: der eine Oktave über der taille stehende dessus wird, wie erwähnt, eine Oktave tiefer geschrieben als er klingt und hat daher, abgesehen von der die Oktavierung anzeigenden Verdopplung des Schlüssels, denselben notierten Umfang wie die taille; für die Partie der basse braucht der Spieler nur an Stelle des vorgezeichneten Schlüssels f4 den Schlüssel g1 anzunehmen, um die der Griffweise der taille entsprechenden Noten zu erhalten. Beispiel: Der tiefste Ton der basse, f,

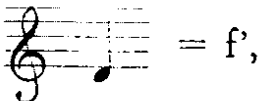
notiert  , ergibt, in den Schlüssel g1 umgedacht,  = f',

den tiefsten Ton der taille; beide Töne haben die gleiche Lage innerhalb der Skala des zugehörigen Instrumentes, also haben sie einen und denselben Griff. Der Oktav-Unterschied wird, wie bei vielen Transpositionen, nicht berücksichtigt.

<sup>94</sup>) „Petit dessus“ bedeutet offensichtlich dasselbe wie „dessus“ in der Encyclopédie.

Anders verhält es sich mit *haute-contre* und *quinte*, die auf *c''* bzw. *c'* beginnen. Die *quinte* steht eine Quarte tiefer als die *taille*; derselbe Griff ergibt also bei der *quinte* einen um eine Quarte tieferen Ton als bei der *taille*. Soll der Spieler der *quinte* die Griffe der *taille* verwenden können, so muß die Partie derart notiert werden, daß sie, im Schlüssel *g1* gelesen, eine Quarte über ihrer wirklichen Lage steht. Den richtigen Ort für den *g*-Schlüssel findet man also, indem man diesen von der ersten Linie aus um drei Stufen höher rückt, so daß nun jeder Ort im Liniensystem einen um drei Stufen, d. h. um eine Quarte tieferen Ton bezeichnet. Auf diese Weise kommt man zu dem *g*-Schlüssel im zweiten Zwischenraum. Ein Beispiel mag den Sachverhalt veranschaulichen: Der Grundton der *quinte* ist *c'*. Notieren wir

ihn im Schlüssel *g 2<sup>1/2</sup>*, so ergibt sich folgendes Bild:  = *c''*;

lesen wir nun dieselbe Note im Schlüssel *g1*, so erhalten wir  = *f''*,

den Grundton der *taille*. Der Spieler der *quinte*, der seine Partie im Schlüssel *g1* liest und greift, als ob er eine *taille* in der Hand hätte („... Il faut jouer ... comme si on jouoit de la taille, c'est a dire qu'il faut que chaque flutte pose les doigts comme si la clef de sol, estoit posée sur la premiere ligne“), erhält also auf den Griff *f'* richtig den Ton *c'*.

Da, wie erwähnt, Partien für die *haute-contre* *ottava bassa* aufgezeichnet werden und somit die Notierung dieses Instrumentes, abgesehen von der die Oktavierung anzeigenden Verdopplung des Schlüssels, mit derjenigen der *quinte* übereinstimmt, gilt alles in diesem Zusammenhang bezüglich der *quinte* gesagte auch für die *haute-contre*.

Das hier angewandte Notationsverfahren ist von der heute gebräuchlichen Schreibweise für Partien transponierender Instrumente verschieden. Bei dieser transponiert man die Partie in die nach der Stimmung des Instrumentes erforderliche Tonart; es erscheinen daher in der Partitur gleichzeitig verschiedene Tonarten, und dem Leser der Partitur bleibt es überlassen, die transponierten Partien in die Lage, in der sie erklingen, umzudenken. Montéclair dagegen notiert die Partie in ihrer wirklichen Lage, wählt jedoch den Schlüssel so, daß der Spieler durch Substitution eines anderen, und zwar des gewöhnlichen, ihm geläufigen, Schlüssels die Partie in der Lage zu lesen vermag, die ihm die Anwendung seiner gewohnten Griffe gestattet. Dem Spieler obliegt es dabei, die aus der Transposition sich ergebende Veränderung der Akzidentien zu berücksichtigen.

Montécrairs Blockflöten-Notierung zeigt noch deutlicher als die Darstellung der *Encyclopédie*, wie in jener Zeit der ganze Blockflötenchor nach der *taille* als dem Hauptinstrument orientiert war. Die *taille* stand so sehr im Vordergrund (man denke an die reiche Solo- und Ensembleliteratur des

18. Jahrhunderts für Blockflöte, die nahezu ausschließlich für das Instrument in f' bestimmt ist), daß man unter „flûte douce“ oder „flûte à bec“ ohne weiteres diese Stimmlage verstand, wenn nicht ein Zusatz ausdrücklich eine andere bezeichnete. Auch hierin zeigt Montéclair Übereinstimmung mit der Encyclopédie: Wie erwähnt, ist in den drei gedruckten Partiturausgaben von „Jephté“ das oben beschriebene Stück anders besetzt als in der handschriftlichen Partitur. Die neue Besetzung ist folgende:

g1	Flûtes à bec	(h'—d'')
g1	Flûtes Traversières	(fis'—h'')
c1	Iphise	
c1	Violons et Parties	

Umfang und Notierung der mit „Flûtes à bec“ bezeichneten Partie zeigen, daß diese für die Blockflöte in f' bestimmt ist. Man sieht: dasselbe Instrument, das im Chor „taille“ ist, wird nun, da die Unterscheidung von anderen, gleichzeitig verwendeten Stimmlagen des Chores nicht notwendig ist, als „Flûte à bec“ schlechthin bezeichnet.

Den gleichen Sachverhalt wie in der Encyclopédie und bei Montéclair finden wir schon in Hotteterres zitierten „Principes . . .“ aus dem Jahre 1707 (vgl. p. 70). Hotteterre behandelt außer Querflöte und Oboe nur die Blockflöte in f' und bezeichnet diese ohne Angabe der Stimmlage als „Flute a bec ou flute douce“. Andere Stimmlagen erwähnt er nicht einmal. Ähnlich verhält es sich anscheinend in den beiden p. 71 zitierten englischen Quellen: nach der Darstellung von Grove's Dictionary ist auch in ihnen nur von der Blockflöte in f' die Rede, und diese wird als „Recorder“ schlechthin bezeichnet; also ist auch hier keine Stimmlage angegeben. Offenbar hatte schon in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts das Instrument in f', zumindest in England, die führende Stellung errungen, die dann im 18. Jahrhundert ganz unbestritten wurde.

Wir haben gesehen, daß die Bezeichnungen für die verschiedenen Blockflöten, die wir in der Encyclopédie finden, von denen Mersennes abweichen. Nun ist zu untersuchen, inwieweit die Angaben der Encyclopédie, die ja aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammen, schon für Lullys Zeit gelten. Daß „flûte douce“ bei Lully nicht ausschließlich die f'-Lage bedeutet, zeigt eine der p. 65/67 besprochenen Stellen. Wichtig ist aber vor allem die Frage, ob bei Lully „taille“ und „quinte“ entsprechend der Encyclopédie die Instrumente in f' bzw. c' bezeichnen oder ob Lullys „taille“ noch, wie bei Mersenne, die Blockflöte in c' ist. Die drei zitierten Parteien für taille und die für quinte bestimmte Partie (Umfang: taille g'—b' / h'—h' / gis'—e'; quinte e'—d')



sind auf der *taille* in *f'* bzw. der *quinte* in *c'* ohne Schwierigkeit auszuführen. Freilich liegen die drei Partien für *taille* auch im Bereich von Mersennes *taille* in *c'*. Entscheidend ist meines Erachtens die bei Lully vorkommende, mit „*Quinte de Flutes*“ bezeichnete Partie. Sie kann für keine andere Blockflöte als die in *c'* bestimmt sein. Auf der Blockflöte in *f* ist der Umfang *e'—d''* zwar ebenfalls zu erreichen. Dieses Instrument heißt aber bei Lully „*Petite Basse de Flutes*“ (s. u.). „*Quinte*“ muß also schon bei Lully die *c'*-Lage bezeichnen. Dann kann aber die *taille* nicht ebenfalls in *c'* stehen, denn es ist nicht anzunehmen, daß Lully die beiden oberen Partien des „*Prélude pour l'Amour*“ (s. p. 72), hätte er sie für gleiche Instrumente bestimmt, mit verschiedenen Bezeichnungen versehen hätte; es handelt sich hier ja offensichtlich nicht um Bezeichnungen der Stimme der Komposition (dann müßte die obere der beiden Partien „*dessus*“ heißen), sondern um Instrumenten-Bezeichnungen, und es ist nicht möglich, daß gleiche Instrumente unter solchen Umständen verschieden benannt werden. „*Quinte*“ als Bezeichnung eines Instruments kennen wir sonst nur beim Violinchor<sup>95</sup>); dort sind *quinte* und *taille* Instrumente zwar gleicher Stimmung, aber doch verschiedener Mensur (dieser Unterschied wird freilich bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts nicht mehr deutlich und war vielleicht auch in der Praxis des 18. Jahrhunderts verwischt worden). Man kann also nicht einmal sagen, *quinte de violon* und *taille de violon* seien identisch; noch weniger darf man auf Grund der Tatsache, daß sie gleich gestimmt sind, gleiche Stimmung bei *quinte* und *taille* der Blockflöten annehmen (was hier Identität bedeuten würde). „*Taille*“ muß also bei Lully, wie im 18. Jahrhundert, die Blockflöte in *f'* bedeuten<sup>96</sup>).

<sup>95</sup>) Wenigstens was das von Lully verwendete Instrumentarium betrifft. Brossard (*Dictionnaire de musique*, Artikel „*Dulcino*“) erklärt das italienische „*Dulcino*“ als „... Instrument à vent, qu'on nomme autrement Quart-Fagotto. qui répond [à] nos Tailles ou Quintes de Haut-bois. C'est un petit Basson“. Die sachliche Richtigkeit dieser Erklärung ist fraglich; „*taille de hautbois*“ bedeutet sonst die Alt-Oboe in *f*.

Mit „*Quinte de flûte traversière*“ wird in der *Encyclopédie* (Artikel „*Quinte de flûte traversière*“) eine um eine Quint höher als das Hauptinstrument der Familie stehende Querflötenart (tiefster Ton *a'*) bezeichnet. Vgl. die Artikel „*Dulcino*“, „*Hautbois*“, „*Flûte*“ des Glossars. Bei der Musik der *Grande Écurie* des französischen Hofes gab es die Charge eines „*Joueur de Quinte de Cromorne et Trompette Marine*“. Einer ihrer Inhaber war *Philidor l'aîné* (*George-Edgar Bonnet, Philidor et l'évolution de la musique française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1921, p. 17 f.); wir finden sie noch im „*État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*“, Paris 1771, p. 21. Welches Instrument mit „*quinte de cromorne*“ bezeichnet wurde, wäre zu untersuchen.

<sup>96</sup>) Dem steht allerdings entgegen Walthers Angabe, „*Taille*“ sei die „*Alt-Flöte*“, mit dem Umfang *c'—c''*“ (vgl. p. 72). Eine französische Quelle für diese Angabe konnte ich nicht feststellen. Was in *Furetières* „*Dictionnaire universel*“ (1690), auf das sich Walther des öfteren bezieht, über Blockflöten ausgesagt wird, besteht lediglich in einem Exzerpt aus *Mersenne*, ohne jegliche Angaben über Stimmung oder Umfang einzelner Blockflötenarten. Von dort her kann also Walthers Angabe nicht stammen.

Wir wenden uns wieder der Frage zu, welche der beiden in Betracht kommenden Flöten, die *taille* in *f'* oder die *quinte* in *c'*, Lully in den Fällen verwendet, in denen er lediglich „*Flutes*“ vorschreibt. Einige Stellen sind, wie gezeigt, nur auf der *quinte* auszuführen, da sie tiefere Töne als *f'* verlangen. In der Mehrzahl der Fälle aber genügt der Umfang der *taille*. Die chronologische Betrachtung der Stellen, an denen tiefere Töne als *f'* vorkommen, führt zu keinem Ergebnis; die betreffenden Werke gehören Lullys mittlerer und später Schaffenszeit an<sup>97)</sup>. Es ist also nicht etwa so, daß zuerst die Instrumente in *c'*, später nur noch die in *f'* die im normalen, nicht näher bezeichneten Fall verwendeten „*Flutes*“ waren (der umgekehrte Vorgang ist angesichts der erwähnten Tatsache, daß die *taille* in *f'* spätestens seit Anfang des 18. Jahrhunderts eine ausgesprochene Vorrangstellung einnahm, sehr unwahrscheinlich).

Die häufig vorkommenden Töne *fis'* und *gis'* liefern, obwohl sie auf der Flöte in *f'* nicht ganz leicht hervorzubringen sind, kein Argument zugunsten der Flöte in *c'*, da nicht nur Hotteterre sie in der Griffabelle seiner „*Principes . . .*“ aufführt, sondern auch Lully in zweien der drei ausdrücklich für die *taille* bestimmten Partien *gis'* verwendet; *fis'* erscheint in der Oberstimme eines unbezeichneten vierstimmigen Satzes, der aller Wahrscheinlichkeit nach ebenso besetzt ist wie das „*Prélude pour l'Amour*“ (vgl. p. 72 und p. 88). Wir müssen auf Grund dieser Beobachtungen die Frage der Besetzung derjenigen Partien, die nicht durch ihren Umfang eindeutig der *quinte* zufallen, unentschieden lassen. *Quinte* wie *taille* waren dafür gleich gut zu verwenden. Allerdings kann man zugunsten der *quinte* anführen, daß ihre Applikatur weitgehend mit derjenigen der Oboe (deren tiefster Ton ja, wie der der *quinte*, *c'* war) und damit auch der Querflöte übereinstimmte. Das ist möglicherweise von Bedeutung angesichts der Tatsache, daß Flöten und Oboen damals in der Regel von denselben Musikern gespielt wurden. Die *quinte* bot dem Spieler

---

Auch Brossards *Dictionnaire de musique* ist nichts über Flöten zu entnehmen. Zuviel Gewicht darf man Walther hier wohl nicht beilegen, denn gerade über französische Termini referiert er mitunter sachlich falsch (vgl. z. B. die Artikel „*Cornet*“ und „*Haute-contre de violon*“). Zum Zeitpunkt der Abfassung des Lexikons jedenfalls war die *taille* ganz gewiß nicht mehr die Blockflöte in *c'*. Vielleicht stützt sich Walther hier gar nicht auf eine französische Quelle, sondern schließt von der Tatsache aus, daß „*Flûte douce*“ die Blockflöte in *f'* bedeutet, daß „*Taille*“ eine tiefere Flöte sein muß, also die in *c'*. Auf den Gedanken, daß „*Flûte douce*“ und „*Taille*“ identisch sind, konnte er um so weniger kommen, als die Blockflöte in *f'* in Deutschland „*Diskantflöte*“ genannt wurde.

<sup>97)</sup>	„ <i>La Grotte de Versailles</i> “	1668
	„ <i>Les Amants magnifiques</i> “	1670
	„ <i>Thésée</i> “	1675
	„ <i>Atys</i> “	1676
	„ <i>Proserpine</i> “	1680
	„ <i>Amadis</i> “	1684
	„ <i>Le Temple de la Paix</i> “	1685

die Bequemlichkeit einheitlicherer Applikatur. Bemerkenswert ist ferner, daß Lully in der Partitur von „Phaéton“ an der p. 72 angegebenen Stelle die Flötenpartien eigens mit „Taille de Flutes“ bezeichnet, obwohl dort nicht, wie im „Prélude pour l'Amour“, Anlaß gegeben ist, die taille von anderen Stimmlagen des Chores zu unterscheiden<sup>98</sup>). Die Angabe „taille“ läßt immerhin erkennen, daß das so bezeichnete Instrument nicht das selbstverständliche Normalinstrument war; aber sie sagt nichts darüber aus, ob nun die quinte das Normalinstrument war oder ob man für die nicht näher bezeichneten Partien beliebig eines der beiden Instrumente verwendete.

Tiefe Lagen des Blockflötenchores verwendet Lully nur selten. Wir beschäftigen uns zunächst mit den beiden unteren Stimmen des „Prélude pour l'Amour“, die mit „Petite Basse de Flutes“ (c2 / a—a') bzw. mit „Grande Basse de Flutes et Basse-Continue“ (f4 / D—d') bezeichnet sind.

### *Petite Basse de Flutes*

Mersennes basse du petit jeu ist, wie wir p. 69 f. dargelegt haben, die Blockflöte in f, die „Basset Flöt“ des Praetorius, deren Umfang die Encyclopédie mit f—d" angibt. Der Umfang der vorliegenden Partie liegt innerhalb dieses Gesamtumfangs. Es besteht daher Grund zu der Annahme, daß Lully mit „Petite Basse de Flutes“ dieses Instrument meint. Auch terminologisch besteht Übereinstimmung zwischen der Diminutivform „Basset“ und „Petite Basse“.

Eine Flötenpartie im gleichen Schlüssel c2 und mit ähnlichem Umfang finden wir in „Proserpine“ (IV 1 p. 209). Es handelt sich um die instrumentale Einleitung einer Szene der „Ombres heureuses“. Ein Ensemble von drei Flöten mit Bc. (dieser ist im Schlüssel c2 notiert und unisono mit der dritten Flöte geführt) alterniert mit dem aus vierstimmigem Streichorchester und den colla parte geführten Flöten bestehenden Tutti. Das Flötenensemble ist folgendermaßen notiert:

g1	Flutes	(gis' — h")
g1	Flutes	(e' — a")
c2	Flutes	(g — h')

Die dritte Stimme ist zwar nicht ausdrücklich für die „Petite Basse de Flutes“ bestimmt, aber Umfang und Schlüssel lassen keinen Zweifel daran, daß hier dasselbe Instrument gemeint ist wie im „Prélude pour l'Amour“. Das in der Partie vorkommende h' schließt mit ziemlicher Sicherheit die Möglichkeit

<sup>98</sup>) Die Partitur von „Phaéton“ gibt sonst an keiner Stelle die Verwendung von Flöten an.

aus, daß Lully unter „Petite Basse“ die Blockflöte in c versteht, die zu seiner Zeit existierte und die für die nur bis a' geführte Partie des „Prélude pour l'Amour“ immerhin in Frage käme. Der Ton h' ist für die Blockflöte in c der Halbton unter der Doppeloktave des Grundtons; ein solcher Umfang wurde von den tiefen Blockflöten im allgemeinen nicht verlangt, da erfahrungsgemäß auf diesen Instrumenten die relativ hohen Töne schwerer ansprechen als auf den Blockflöten höherer Lage. Aus diesem Grunde beschränkt die Encyclopédie den Umfang der Blockflöte in f (der tiefsten Blockflöte, die im 18. Jahrhundert noch benutzt wurde) auf eine Oktave und eine Sexte, während die höheren Lagen in c' und f' den Ganzton über der zweiten Oktave erreichen<sup>99</sup>). Überträgt man den Umfang der Blockflöte in f auf die in c, so ergibt sich a' als obere Grenze. Da nun Lully in keiner seiner sonstigen instrumentalen Partien extrem hohe Lagen verlangt, so ist kaum anzunehmen, daß er gerade hier eine Ausnahme von dieser Regel machen sollte. Trotz der Schwierigkeiten, die sich aus dem Wechsel der Blockflöten-Bezeichnungen im Laufe des 17. Jahrhunderts für die Bestimmung ihrer Lage ergeben, ist daher als hinlänglich sicher anzusehen, daß Lully unter „Petite Basse de Flutes“ die Blockflöte in f verstand.

#### *Grande Basse de Flutes*

An der Partie der „Grande Basse de Flutes“ fällt zunächst der Umfang von zwei vollen Oktaven auf, vor allem aber die Ausdehnung in der Tiefe bis D. Welches Instrument war in der Lage, diese Partie auszuführen? Literarische Quellen der Zeit Lullys sind nicht bekannt, und das 18. Jahrhundert kennt, wie gesagt, nur noch das Instrument in f, keine wirklichen Baßblockflöten mehr. Wir sind daher, was die instrumentenkundliche Literatur anlangt, auf die Autoren aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Praetorius und Mersenne, angewiesen.

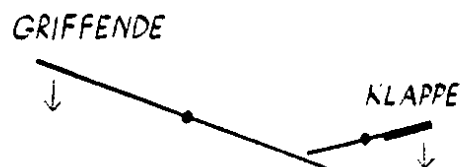
Die tiefste Blockflöte bei Praetorius (p. 34) ist die „Groß Baßflöt“ mit einer Klappe (Grundton F). Ein solches Instrument in der bei Praetorius abgebildeten Form, die die Blockflöten vor ihrer im Verlauf der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfolgten Umgestaltung hatten, findet man im Museum des Pariser Conservatoire (Nr. E 141). Sein Grundton ist nach heutiger Stimmung E, nach alter Stimmung wahrscheinlich F<sup>100</sup>).

<sup>99</sup>) Montéclair führt allerdings in dem p. 73 f. besprochenen Stück die Partie der „basses de flutte a bec“ bis c'' (notiert ottava bassa als e''), d. h. bis zum Halbton unter der Doppeloktave des Grundtons.

<sup>100</sup>) Die Instrumentensammlung des Wiener Kunsthistorischen Museums besitzt eine Großbaß-Flöte, die nach Schlossers Angabe den Grundton G hat (s. Julius Schlosser, Die Sammlung alter Musikinstrumente, Beschreibendes Verzeichnis, Wien 1920, p. 79 [= Kunsthistorisches Museum in Wien. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe, herausgegeben von Julius Schlosser, Bd. III]; in der Folge zitiert: Schlosser). Vielleicht ist auch dieses Instrument nach der Stimmung seines früheren Verwendungsortes eine F-Flöte.

Es ist möglich, daß Lully für die vierte Stimme des „Prélude pour l'Amour“ ein solches Instrument verwendet hat. Da die Bc.-Instrumente diese Partie mitspielten, konnte die Baßblockflöte tiefere Töne als F ohne weiteres in die höhere Oktave umlegen — ein Verfahren, das man von anderen Instrumenten her kennt, z. B. von Flöten und Oboen etwa in Bachs Werken in solchen Sätzen, in denen die Holzblasinstrumente die Partien der Streichinstrumente mitspielen. Es gab indessen Blockflöten, die über tiefere Töne als F verfügten. Der literarische Zeuge hierfür ist Mersenne (V p. 239 f.). Wir müssen hier die Besprechung seiner die Blockflöten betreffenden Ausführungen ergänzen, indem wir uns mit denjenigen Instrumenten beschäftigen, die das sogenannte „grand jeu“ bilden. Als dessus dieses grand jeu dient die basse du petit jeu, also die Blockflöte in f. Haute-contre / taille (wie beim petit jeu ein und das selbe Instrument) und basse sind entsprechend größere Flöten, die nach Mersenne „ont esté envoyées d'Angleterre à l'un de nos Rois“<sup>101</sup>). Mersenne bildet diese großen Flöten p. 239 zusammen mit anderen Flöteninstrumenten ab (s. Abb. 2). Ihre Konstruktion ist hochinteressant: im Gegensatz zur basse du petit jeu, die nur die übliche Kleinfingerklappe für den Grundton hat (ebenso wie Praetorius' drei tiefste Blockflöten), besitzen sie vier Klappen, deren zwei für den kleinen Finger der unteren Hand bestimmt sind, während die dritte und vierte, die von zwei kleinen, durchlöcherten Metallkapseln bedeckt sind, vermittlems kleiner Pedale mit dem Fuße betätigt werden. Die Beschreibung, die Mersenne von diesen Instrumenten gibt, ist hinsichtlich der Klappen nicht korrekt. Mersenne behauptet, der Druck des Fingers öffne die Klappe; die aus der Abbildung ersichtliche Konstruktion zeigt aber, daß im Gegenteil die beiden Kleinfingerklappen in der Ruhelage offenstehen, also durch den Fingerdruck geschlossen werden.

Schema:



Sachs, der sich im Artikel „Blockflöte“ seines Reallexikons mit Mersennes großen Flöten beschäftigt, schreibt darüber (p. 50 b): „Die reichlich verlängerte Tonnenkapsel enthält außer der üblichen offenen Klappe für den tiefsten Ton (F bzw. B) eine zweite, geschlossene Klappe, deren Öffnung den bis dahin fehlenden ersten Halbton Fis bzw. H ergab“ (Sachs nimmt als Grundtöne der beiden großen Flöten die der Großbaß- und Baß-Flöte des Praetorius, F und B, an). Die völlig identische Konstruktion der ersten und

<sup>101</sup>) Das Blockflötenspiel wurde in England besonders gepflegt, wie ja auch aus der von Mersenne gebrauchten Bezeichnung „Fluste d'Angleterre“ hervorgeht.

## des Instruments à vent

La tablature montre clairement combien il faut boucher ou déboucher de trous pour faire tous les autres tons, & l'estenduë de cet instrument, qui est d'une Quinzième, comme celle du Flageolet, encore que quelques-uns ne luy donnent qu'une Treizième d'estenduë. Mais il faut remarquer que l'on peut sonner un air, ou une chanson sur la Flûte douce, & en mesme temps chanter le chant de la Basse, sans toutesfois articuler les voix, car le vent qui sort de la bouche en chantant est capable de faire sonner la Flûte, de sorte qu'un seul homme peut faire un Duo.

Les grandes Flûtes qui suivent ont esté enuoyées d'Angleterre à l'un de nos Rois. Mais j'ay fait graver deux jeux differents dans cette planche, à sçavoir le petit jeu composé des trois Flûtes A B, & C D, dont les tampons & le lieu par où entre le vent se voyent aux figures K & G, & sont cachez sous les boëtes A & C. La Basse de ce petit jeu A B sert de Dessus au grand jeu, qui commence où l'autre finit. Il n'est pas necessaire de marquer ou d'expliquer les trous, parce qu'ils sont icy representez au naturel, dont les blancs sont derriere.

Or les plus grandes ont des boëtes, afin d'enfermer les clefs, sans lesquelles on ne peut fermer les trous, à raison que les doigts de la main ne peuvent avoir une si grande estenduë: c'est pourquoy la Basse A B a la clef f, laquelle on presse avec le petit doigt pour ouvrir le trou qui est sous la boëte vis à vis de g. Mais la Basse du grand jeu L N a trois boëtes, à sçavoir la plus grande Y Z, & les deux autres b, c.

Quant à la grande, ie l'oste & la transporte en O Q, afin que l'on considere tous ses ressorts à descouvert, & que nos facteurs en puissent faire de semblables. P Q montrent la disposition des deux clefs qui paroissent au haut de la boëte Y Z, & selon que le petit doigt presse la premiere ou la seconde, le trou S ou T s'ouvrent pour faire leurs sons. V & X

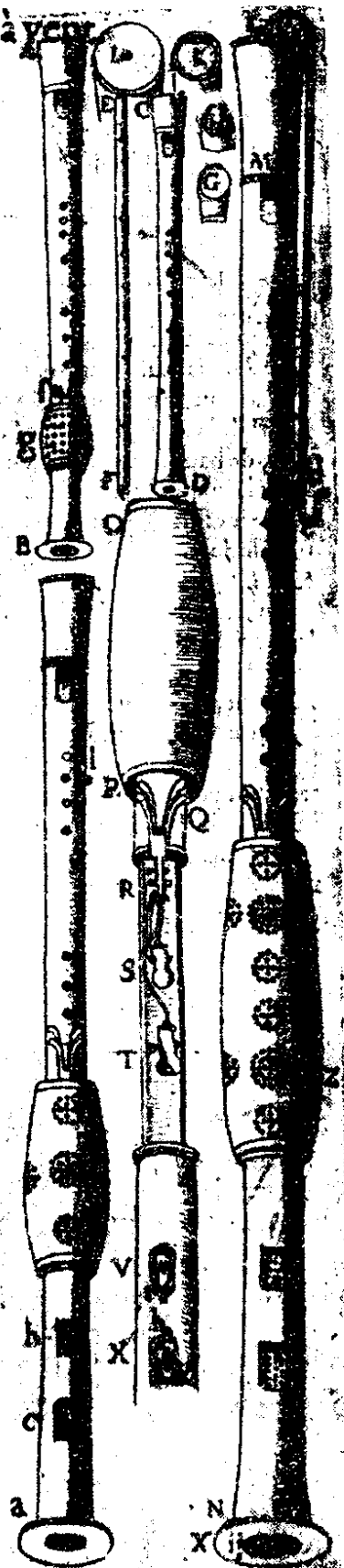


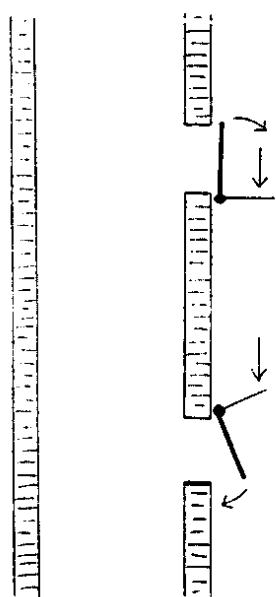
Abbildung 2

zweiten Klappe beweist indessen die Irrigkeit dieser Darstellung, abgesehen davon, daß Klappen für den ersten Halbton, soviel bekannt ist, im 17. und 18. Jahrhundert niemals bei Blockflöten angewandt worden sind und auch bei anderen Instrumenten erst Ende des 18. oder Anfang des 19. Jahrhunderts eingeführt wurden. Freilich wird das Entstehen des Irrtums begünstigt durch Mersennes Abbildung, in der die untere der beiden Kleinfingerklappen deutlich als offenstehend zu erkennen ist, die obere dagegen nicht, sei es, daß Mersenne diese obere Klappe bei niedergedrücktem Hebel darstellen wollte, oder daß ein Fehler der Abbildung vorliegt. Aber selbst wenn man annimmt, daß die Abbildung den Sachverhalt korrekt wiedergibt, daß also nur die untere Klappe in der Ruhelage offensteht — was, wie gesagt, angesichts der Konstruktion der Klappen nicht möglich ist —, trifft Sachs' Beschreibung nicht zu. Wären die beiden ersten Klappen für F und Fis bestimmt, so müßte, will man nicht eine ganz irreguläre Applikatur annehmen, die obere (F-Klappe) in der Ruhelage offen, die untere (Fis-Klappe) in der Ruhelage geschlossen sein, ferner die obere der beiden Fußklappen in der Ruhelage offenstehen, was nicht zutrifft und aus Gründen der Applikatur auch gar nicht möglich ist (s. u.). Die Stellung der Klappen wäre der in der Abbildung wiedergegebenen gerade entgegengesetzt.

Mersennes Beschreibung der beiden Fußklappen (er nennt sie „ressorts“ = Federn) ist sehr unklar: „V et X [s. Abb. 2] font voir les ressorts cachez sous les petites boëttes b et c, qui se touchent avec le pied, lequel presse de petits quarez de cuivre qui se voyent sur ces boëttes vis à vis de b et de c, pour faire hausser les ressorts, comme je monstre à la queue du ressort h, que l'on pousse perpendiculairement sur la lame K, afin de la faire hausser, et d'ouvrir le trou . . .“ In der Abbildung ist die obere der beiden Fußklappen geschlossen, die untere offen dargestellt. Möglicherweise wäre Mersennes Angabe, daß diese Klappen durch die Betätigung geöffnet werden, zutreffend, und er hätte die untere Klappe in der Lage dargestellt, in der sie sich befindet, wenn sie betätigt ist; der Text („ . . . comme je monstre à la queue du ressort h . . .“) könnte so aufzufassen sein. Wie waren nun die beiden Fußklappen konstruiert, und wie wurden sie betätigt? Mersennes Angabe „ . . . la queue du ressort h que l'on pousse perpendiculairement sur la lame K“ ist nicht sehr deutlich. Ein Druck senkrecht zur „lame“ K würde bei senkrecht stehender Flöte eine seitliche Bewegung des Fußes erfordern, was doch ganz unwahrscheinlich ist. Ohne Zweifel muß die Bewegung der Pedale senkrecht nach unten erfolgen, und das meint Mersenne wohl auch mit dem Ausdruck „perpendiculairement“.

Wenn beide Klappen in der Ruhelage dieselbe Stellung einnehmen und beide durch denselben Vorgang — Abwärtsbewegung des Betätigungshebels — betätigt werden, so muß ihre Konstruktion identisch sein. Nun läßt sich aber in der Abbildung, mag sie auch sonst nur sehr mangelhaft über die Ein-

zelheiten der Konstruktion informieren, deutlich erkennen, daß der Betätigungshebel bei der oberen Klappe am unteren Ende, bei der unteren Klappe dagegen am oberen Ende angebracht ist. Auf Grund dieser Tatsache können wir uns Konstruktion und Funktion der Klappen nur folgendermaßen vorstellen:



Nur die obere Klappe ist also in der Ruhelage geschlossen, während die untere in der Ruhelage offensteht. Nur so erscheint die verschiedene Anordnung der Betätigungshebel sinnvoll und verständlich. Die geschlossene obere Klappe erfordert zu ihrer Öffnung eine Kipp-Bewegung nach außen, was durch Abwärtsbewegung des Betätigungshebels nur bei unten angeordnetem Drehpunkt zu bewerkstelligen ist. Bei der unteren, offenstehenden Klappe ist es umgekehrt. Wären beide Klappen in der Ruhelage geschlossen oder auch beide offen, so bestünde kein Anlaß, sie verschieden anzuordnen. Die in der Abbildung undeutlich erkennbaren Drähte in der Mitte der Klappen sind vermutlich Federn, die die Klappe bügelartig umschließend, wohl zugleich für deren geradlinige Führung

sorgen. Ihre Wirkungsweise muß entsprechend der entgegengesetzten Ruhelage der beiden Klappen verschieden sein: die obere Klappe muß durch die Feder niedergedrückt, also geschlossen werden, die untere dagegen durch die offenbar mit ihr verbundene Feder nach oben gezogen, also offen gehalten werden. Die aus den beiden Kapseln herausragenden Metallstücke (die „petits quarez de cuivre“, von denen Mersenne spricht) sind ohne Zweifel nichts anderes als die Enden der Betätigungshebel selbst; aus dem Text geht dies nicht deutlich hervor. Unklare, ungenaue, selbst fehlerhafte Darstellung gerade der technischen Details, ebenso mangelnde Übereinstimmung zwischen Abbildung und beschreibendem Text sind bei Mersenne häufig. Deshalb ist es meines Erachtens zu verantworten, im Zweifelsfalle eher dem zu folgen, was aus den Abbildungen (namentlich aus den äußerst sorgfältig ausgeführten Kupferstichen) hervorgeht, freilich mit Vorsicht, da auch sie sich mitunter als fehlerhaft erweisen.

Sachs betrachtet, entsprechend Mersennes Abbildung, die eine Klappe als geschlossen, die andere als offen; aber er nimmt auch hier, wie für die beiden ersten Klappen, chromatische Anordnung an: „. . . die eine, offene ergab jedenfalls Es (As), die andere, geschlossene, die Halbtöne E (A) . . .“ Dazu ist zu sagen, daß in diesem Falle, wie bei den beiden Kleinfingerklappen, die obere Klappe entgegengesetzt der Abbildung offen, die untere geschlossen sein müßte. Das ist aber nicht möglich, weil dann für die Halbtöne E (A) beide Fußklappen gleichzeitig betätigt werden müßten, um die erforderliche Klappenstellung (3. geschlossen, 4. offen) zu erreichen. Chromatische Anord-



nung der vier Klappen läßt sich zwar, wenn man von der regelwidrigen Applikatur absieht, auch bei der Disposition des Klappensystems denken, die wir auf Grund der Konstruktion ermittelt haben (1. und 2. offen, 3. geschlossen, 4. offen). Für eine solche Anordnung gibt es aber unter vergleichbaren erhaltenen Instrumenten jener Zeit kein einziges Beispiel; vielmehr sind dort zusätzliche Klappen, die wie bei Mersennes tiefen Blockflöten den Umfang des Instruments nach der Tiefe hin erweitern, stets diatonisch angeordnet. Wir müssen deshalb auch hier annehmen, daß die zweite, dritte und vierte Klappe die Skala um die drei dem eigentlichen Grundton (der mittels der ersten Klappe gewonnen wird) folgenden diatonischen Stufen erweitern. Nehmen wir F als eigentlichen Grundton, so sind die drei Zusatztöne E, D und C. Die Applikatur für diese Töne ist folgende:

E 1. geschlossen, 2. geschlossen, 3. offen, 4. offen

*Betätigt:* 1., 2. und 3.

D 1., 2., 3. geschlossen, 4. offen

*Betätigt:* 1. und 2.

C 1., 2., 3. und 4. geschlossen

*Betätigt:* 1., 2. und 4.

(Mit 1. 2. 3. 4. sind die vier Klappen von oben nach unten bezeichnet.)

Man erkennt aus dieser Applikatur den Sinn der entgegengesetzten Ruhelage der Fußklappen: es kommt so nicht vor, daß beide gleichzeitig betätigt werden müssen. Das wäre der Fall, wenn beide Klappen in der Ruhelage offen wären: der Ton C wäre nur durch ihre gleichzeitige Betätigung hervorzubringen<sup>102)</sup>.

Es gilt nun noch festzustellen, welchen Grundton Mersennes tiefe Blockflöten hatten. Die Länge der basse wird mit „de 7 à 8 pieds“ angegeben. Es handelt sich hier nicht, wie bei den für das petit jeu angegebenen Maßen, um die akustisch wirksame Länge, sondern um die Gesamtlänge des Instruments einschließlich des Kopfstückes (aber natürlich ohne das Anblasrohr). Diese sehr ungefähre Angabe ermöglicht nur, festzustellen, daß das Instrument als tiefsten Ton einen der ersten Töne der großen Oktave hatte (8' ist die Länge

<sup>102)</sup> Wären beide Klappen geschlossen, so würde sich folgende Applikatur ergeben:

E 1. geschlossen, 2. geschlossen, 3. offen, 4. geschlossen.

*Betätigt:* 1., 2. und 3.

D 1. geschlossen, 2. geschlossen, 3. geschlossen, 4. offen.

*Betätigt:* 1., 2. und 4.

C 1., 2., 3. und 4. geschlossen.

*Betätigt:* 1. und 2.

Auch bei dieser Anordnung wäre also nur jeweils eine der Fußklappen zu betätigen. Die Anordnung der Klappen in der Abbildung sichert aber nach dem oben Dargelegten unserer Annahme die größere Wahrscheinlichkeit.

einer zylindrisch-offenen Orgelpfeife mittlerer Mensur für den Ton C). Auf Grund der für die basse du petit jeu angegebenen akustisch wirksamen Länge von  $2\frac{3}{4}'$  für den Ton f errechnen wir für den Ton C nach dem Längenverhältnis  $\frac{4}{3} \cdot 2$  (Quart + Oktave)  $\frac{4}{3} \cdot 2 \cdot 2\frac{3}{4}' = \frac{4}{3} \cdot 2 \cdot 1\frac{1}{4}' = 2\frac{2}{3}' = 7\frac{1}{3}'$  als klingende Länge, was nach dem Verhältnis der Länge des Kopfstückes zur akustisch wirksamen Länge, wie es der Abbildung zu entnehmen ist, eine Gesamtlänge von etwas über 8' ergibt. Das stimmt ungefähr mit Mersennes Angabe „de 7 à 8 pieds“ überein, insbesondere wenn man berücksichtigt, daß die Länge des Kopfstückes wahrscheinlich bei den einzelnen Instrumenten verschieden war (bei dem abgebildeten Instrument ist sie beträchtlich). Außerdem wird unsere Annahme, daß Mersennes basse du grand jeu eine Blockflöte in F mit Zusatzklappen bis C war, durch das p. 81 zitierte Instrument mit dem Grundton F und durch die Tatsache, daß auch Praetorius' Großbaß-Blockflöte in F steht, unterstützt.

Das Verhältnis der taille zur basse können wir der Abbildung entnehmen, da, wie Mersenne versichert, das Größenverhältnis der beiden Instrumente in der Abbildung dem wirklichen Größenverhältnis entspricht („... la Taille, qui garde icy sa juste grandeur en petit volume . . .“). Das Verhältnis der klingenden Längen, wie wir es unserer Reproduktion entnehmen, ist 9 : 14, also annähernd 2 : 3. Taille und basse stehen also im Quintverhältnis zueinander; nehmen wir F als eigentlichen Grundton der basse, so erhalten wir als eigentlichen Grundton der taille c, während die zusätzlichen Klappen die Skala des Instrumentes um die Töne H, A und G erweitern. Praetorius' „BasFlöt“ (p. 34) hat als tiefsten Ton B; bei seinem Stimmwerk ist die Abfolge der Stimmlagen in Quinten durchgeführt (abgesehen von der Großbaß-Flöte): g' c' f B (F). Bei Mersenne dagegen herrscht ab c' die Quint-Oktav-Abfolge (c' f c F), die sich schließlich ganz durchsetzte (vgl. den Blockflötenchor der Encyclopédie: f'' c'' f' c' f).

Was bisher theoretisch erörtert wurde, insbesondere die Tatsache, daß die drei zusätzlichen Klappen von Mersennes taille und basse du grand jeu diatonisch und nicht nach Sachs' Annahme chromatisch angeordnet waren, findet seine Bestätigung in erhaltenen Instrumenten, die Mahillon im zweiten Band seines Kataloges der Brüsseler Sammlung beschreibt. Unter Nr. 1035 finden wir dort eine „flûte douce contrebasse“, eine Kopie nach dem Original des Steen-Museums in Antwerpen. Dieses Instrument, der Form nach dem 17. Jahrhundert zugehörig, ist 2,62 m lang (8 französische Fuß entsprechen etwa 2,60 m); es besitzt vier Klappen, mittels derer die vier tiefsten Töne der Skala, nämlich D E Fis G, hervorgebracht werden — wie man sieht, eine diatonische Reihe. Wahrscheinlich entsprechen diese Töne in der Stimmung der Zeit der Reihe C D E F. Die Übereinstimmung mit Mersennes basse du grand jeu ist ersichtlich; ein Unterschied besteht nur darin, daß hier die dritte und vierte Klappe nicht mit dem Fuß, sondern mit dem Daumen der

unteren Hand zu betätigen sind — was die Handhabung des Instruments natürlich sehr erleichtert<sup>103</sup>).

Unter Nr. 1030 des zitierten Kataloges finden wir eine in Form und Klappenanordnung ganz ähnliche Blockflöte, deren vier tiefste Töne als As B c des angegeben werden<sup>104</sup>). Nach dem Stimmton der Zeit dürften diese Töne der Reihe G A H c entsprechen. Mersennes taille du grand jeu stimmt, abgesehen von der Konstruktion der beiden unteren Klappen, mit diesem Instrument überein.

Wir fassen zusammen: Mersennes grand jeu der Blockflöten besteht aus folgenden Instrumenten:

dessus	Blockflöte in f
haute-contre } taille	Blockflöte in c mit Zusatzklappen für H, A und G
basse	

Vergleichen wir den Umfang von Mersennes vierklappiger basse du grand jeu (C D E F — etwa d') mit dem Umfang der Partie für „Grande Basse de Flutes“ in Lullys „Prélude pour l'Amour“ (D—d'), so zeigt sich, daß diese Partie auf einem Instrument wie dem von Mersenne beschriebenen ohne Schwierigkeit und ohne daß Umlegungen in die höhere Oktave notwendig werden, auszuführen ist. Natürlich läßt sich nicht mehr feststellen, ob Lullys „Grande Basse de Flutes“ die gewöhnliche einklappige oder aber die mit Zusatzklappen versehene Großbaß-Blockflöte war; aber es ist um so wahrscheinlicher, daß es sich um ein Instrument der zweiten Art handelte, als nach Mersennes Zeugnis aus dem Jahre 1636 solche in Paris bekannt waren (vgl. p. 82).

Ein dem „Prélude pour l'Amour“ in Stimmenzahl, Schlüsseln und Umfang der Stimmen ganz entsprechender Satz findet sich in dem Ballett „Les Amours déguisés“ unter der Überschrift „Concert de flustes pour les Amours“<sup>105</sup>). Zwar ist die Besetzung hier nicht näher angegeben; aber der Terminus „concert“ ist in der Zeit typisch für Sätze, die für einen Chor von Instrumenten einer Familie bestimmt waren (so bei Mersenne). Im übrigen spricht die Ähnlichkeit mit dem „Prélude pour l'Amour“ für sich selbst:

Concert de flustes pour les Amours	Prélude pour l'Amour
g1 (fis'—b'')	g1 (g'—b'')
c1 (c'—d'')	c1 (e'—d'')
c2 (g—g')	c2 (a—a')
f4 (D—b)	f4 (D—d')

<sup>103</sup>) Sachs zitiert dieses Instrument in dem besprochenen Artikel seines Reallexikons. Er kannte offenbar Mahillons Beschreibung nicht.

<sup>104</sup>) Auch dieses Instrument ist eine Kopie. Das Original befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum zu München.

<sup>105</sup>) p. 54 von Philidors Partitur CP Rés. F 511.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß das „Concert de flustes“ dieselbe Besetzung hatte wie das „Prélude pour l'Amour“, also taille, quinte, petite basse und grande basse de flûte.

Lullys „Ballet des Arts“ enthält einen weiteren Flötensatz dieser Art, eine „Ritournelle de flustes a 4. Parties“<sup>106</sup>). Auch hier sind die Stimmen nicht bezeichnet. Schlüssel und Umfänge sind folgende:

g1	g'—b''
c1	d'—d''
c2	g—b'
f4	G—b

Eine Partie für Baßblockflöte findet sich auch in der Partitur der Oper „Psyché“ (I 2 p. 40). Es handelt sich um die instrumentale Einleitung der Szene. Ein dreistimmiges Flötenensemble mit Bc. alterniert mit dem fünfstimmigen Streichorchester. Die drei Flötenpartien sind folgendermaßen notiert:

g1	Flutes	(c''—c''')
g1	Flutes	(a'—g'')
f4	Flutes	(G—c')

Die dritte Stimme ist colla parte mit dem Bc. geführt; sie ist nur rhythmisch an drei Stellen von diesem verschieden. Schlüssel und Umfang weisen diese Partie der grande basse de flûte zu.

In derselben Szene erscheinen nochmals Flöten (p. 44—47). Die Partituranordnung ist dort folgende:

c1	(Une femme désolée)	
c2	(Premier homme désolé)	
f4	(Deuxième homme désolé)	
g1	Flutes	(g'—c''')
g1	Flutes	(g'—b'')
f4	(Bc.)	

Die Partitur enthält hier keine Partie für Baßflöte. Nun ist aber kaum möglich, daß die Besetzung dieses Satzes von der des vorhergehenden Satzes hinsichtlich der Flöten abweicht, da die Flötenspieler sich in dieser Szene nicht im Orchester, sondern auf der Bühne befinden und sogar unmittelbar in das szenische Geschehen einbezogen sind, wie der Regieanweisung der Partitur

<sup>106</sup>) p. 34 von Philidors Partitur BV Ms. Mus. 80.

zu entnehmen ist: „Une Troupe de Personnes désolées viennent vers la Montagne déplorer la disgrâce de Psyché. Leurs plaintes sont exprimées par une Femme et par deux Hommes affligés. Ils sont suivis de six Personnes qui jouent de la Flûte, et de huit autres qui portent des Flambeaux semblables à ceux dont les Anciens se servoient dans les Pompes funebres“ (p. 39).

Es ist klar, daß beide Flötensätze von den sechs Flöten ausgeführt werden, die die Trauerprozession begleiten. Wenn also die Partitur die Partie der Baßflöte im ersten dieser Sätze zu Recht enthält<sup>107</sup>), so muß die Baßflöte auch im zweiten mitgespielt haben. Die instrumentale Baßpartie dieses Satzes hat an den Stellen, an denen die Flöten spielen (nur dort ist mit der Mitwirkung der Baßflöte zu rechnen), den Gesamtumfang D F G—d'. Es wäre also hier die Baßflöte in F mit zusätzlichen Klappen für die Töne C, D und E erforderlich, während für den ersten Satz das nur bis F reichende Instrument genügt. Nun ist aber die von Mersenne beschriebene Baßflöte ihrer Fußklappen wegen für den Gebrauch in der Prozession schlechterdings ungeeignet. Wenn also eine Großbaßflöte verwendet wurde, so war es entweder eine vierklappige nach Art der p. 87 f. beschriebenen der Antwerpener Sammlung oder eine nur bis F reichende, auf der der Ton D in die höhere Oktave umgelegt werden mußte. Daß die Stimme eine Oktave höher als notiert, also auf einer Flöte in f ausgeführt wurde<sup>108</sup>), ist wenig wahrscheinlich, da Lully sonst, im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen M.A. Charpentier, die „Petite Basse de Flutes“ in f in ihrer wirklichen Lage und im Schlüssel c2 notiert (vgl. p. 80).

Charpentier bedient sich häufiger als Lully der Baßinstrumente des Blockflötenchors. Als Ergänzung der wenigen Beispiele für die Verwendung dieser Instrumente, die sich in Lullys Werken finden, zitieren wir die entsprechenden Stellen aus zwei Kompositionen Charpentiers.

1. „Supplicatio pro defunctis“<sup>109</sup>)

Die Partitur dieser Kirchenkomposition enthält an instrumentalen Partien zwei unbezeichnete im Schlüssel g1 (Umfang g'—c'' bzw. f'—h''), eine für „basse de flute“ (f4 / G Gis — h) und eine für „clavecin et viole“, d. h. Cembalo und Gambe, ebenfalls im Schlüssel f4. Der Verwendung der Baßblockflöte wegen ist anzunehmen, daß die beiden Oberstimmen ebenfalls mit Blockflöten besetzt waren.

Die Partie der basse de flûte ist insofern bemerkenswert, als sie nicht unisono mit dem Bc., sondern obligat geführt ist. Betrachtet man diese Partie in ihrem Verhältnis zum Bc., so stellt man fest, daß sie nicht in der notierten

<sup>107</sup>) Die gedruckte Partitur von „Psyché“, die die im Schlüssel f4 notierte Flötenpartie enthält, ist erst 1720 erschienen. Die (wahrscheinlich wesentlich früher entstandene) handschriftliche Partitur OP A 10a enthält diese Partie nicht.

<sup>108</sup>) Diese müßte das D zwei Oktaven höher legen, während auf einer Flöte in c bei oktavierender Ausführung der Partie die Töne über a nach unten zu verlegen wären.

<sup>109</sup>) Band 18 der autographen Sammlung BN Rés. Vm<sup>1</sup> 259, f. 59' ff.

Lage, sondern eine Oktave höher ausgeführt werden soll. Ihr wirklicher Umfang ist also  $g\ gis-h'$ , und die hier verwendete basse de flûte ist die Blockflöte in  $f$ . Die oktavierende Notierung dieses Instrumentes wurde demnach im späten 17. Jahrhundert bereits angewandt (Charpentier lebte um 1635 bis 1704; leider läßt sich die „Supplicatio pro defunctis“ nicht datieren). Sie ist bei der Beurteilung solcher Partien für Baßflöte, deren Lage nicht wie hier eindeutig festgestellt werden kann, immer als Möglichkeit in Betracht zu ziehen.

2. „Médée“ (1694)

In der Partitur dieser Oper finden sich an mehreren Stellen Partien für basse de flûte.

a) II 7 p. 125: Ein Trio von Flöten alterniert mit dem vom Bc. begleiteten Sologesang des Amour. Die durchgehend bezifferte Baßstimme im Schlüssel  $f_4$  ist an den Stellen, wo die beiden Flöten der Diskantlage spielen, mit „Basse de Flutes“, an den Gesangsstellen mit „Basse-Continue“ bezeichnet. Der Umfang der von der basse de flûte mit auszuführenden Baßabschnitte ist  $E-e'$ . Sollen sie in der notierten Lage erklingen, so ist die  $F$ -Baßflöte mit Zusatzklappen bis  $C$  oder, bei Umlegung des  $E$ , die nur bis  $F$  reichende Baßflöte erforderlich. Bei oktavierender Ausführung auf der  $f$ -Flöte muß  $E$  zwei Oktaven höher als notiert gespielt werden, also als  $e'$ . Die Oktavierung ist an sich unbedenklich, da die Bc.-Instrumente auch an den mit „Basse de Flutes“ bezeichneten Stellen spielen, wie die durchgehende Bezifferung der Stimme zeigt.

Bemerkenswert ist in beiden Fällen die große Ausdehnung der Baßflötenpartie nach oben ( $e'$  für die  $F$ -Flöte,  $e''$  für die  $f$ -Flöte: Halbton unter der zweiten Oktave des Grundtons).

b) ib. p. 135: Auch hier alterniert das Flötentrio mit vom Bc. begleitetem Sologesang („Une Italiene“: „Chi teme d'amore“). Die drei Instrumentalstimmen sind ebenso bezeichnet wie p. 125 ff. Die Partie der basse de flûte hat hier den Umfang  $E\ A\ cis-d'$ . Anschließend (p. 136) begleiten die Flöten den dreistimmigen Chor „Son gusti i dolori“ ( $g_2\ c_1\ c_3$ ). Die beiden im Schlüssel  $g_1$  notierten Instrumentalpartien sind hier mit „Un Violon avec les Flutes“ bezeichnet. Die instrumentale Baßpartie („Basse de Flutes et Continue“) behält zunächst den Schlüssel  $f_4$  bei (Umfang  $cis-d'$ ), um dann in  $c_3$  zu wechseln (Umfang  $e-a'$ ). Der Gesamtumfang der Baßflötenpartie ist also  $E\ A\ cis-a'$ . Dieser Umfang läßt sich auf einem Instrument nicht realisieren, weder in der notierten Lage noch oktaviert. Da beide Stücke unmittelbar ineinander übergehen, ist andererseits kaum möglich, daß man für das zweite Stück das Instrument wechselte. Eine mögliche Lösung ist aber die folgende: man verwendet für beide Stücke die  $f$ -Flöte, indem man die im Schlüssel  $f_4$  notierten Teile der Partie eine Oktave höher (bzw. den Ton  $E$  zwei Oktaven höher) spielt als notiert, den im Schlüssel  $c_3$  stehenden Teil

dagegen in der notierten Lage (abgesehen von dem Ton e, der oktaviert werden muß). Möglich ist auch die Verwendung einer Flöte in c; in diesem Falle müßten nur die Töne E, A und cis oktaviert werden bzw., bei einer c-Flöte mit Zusatzklappen bis G, die Töne E und cis (cis durch halbes Schließen der c-Klappe hervorzubringen, ist zwar nicht unmöglich, aber doch sehr schwierig und unsicher).

c) Die Szene IV 1 (p. 241) wird eingeleitet durch ein „tendrement“ vorzutragendes „Prélude“ folgender Besetzung:

g <sup>1</sup>	Premier Dessus de Flûte	(cis''—h'')
g <sup>1</sup>	Second Dessus de Flûte	(g'—b'')
g <sup>1</sup>	Premier Dessus de Violon	
g <sup>1</sup>	Second Dessus de Violon	
f <sup>4</sup>	Basse de Flûte et Continuë	(E G A B H c—es')

Die beiden Flöten und die beiden Violinen bilden abwechselnd ein Trio mit dem fortlaufenden Baß; nur am Schluß vereinigen sich alle Instrumente. Der Umfang der Baßpartie ist fast derselbe wie in dem unter a) genannten Stück. Hinsichtlich der zu verwendenden Baßflöte gilt daher alles dort gesagte. Wahrscheinlich soll die basse de flûte nur an den Stellen spielen, an denen auch die beiden Flöten der Diskantlage spielen, ähnlich wie in den unter a) und b) genannten Stücken.

d) IV 7 p. 275: Der dreistimmige Chor „Après de mortelles allarmes“ hat folgende Instrumentalbegleitung:

g <sup>1</sup>	1. Flûte et Haut-bois	(a'—h'')
g <sup>1</sup>	2. Flûte et Haut-bois	(f'—a'')
c <sup>3</sup>	Basse de Flûte	(e f fis—a')
c <sup>3</sup>	Basse-Continue	

Die Partie der basse de flûte ist unisono mit dem Bc. geführt. Würde man sie mit f-Flöte besetzen, so müßte nicht nur e, sondern angesichts der Schwierigkeit, fis mittels der nur halb geschlossenen f-Klappe zu gewinnen, wohl auch fis in die höhere Oktave umgelegt werden (vgl. oben unter b).

Nun ist hier im Gegensatz zu allen anderen Stellen in „Médée“, an denen eine basse de flûte vorkommt, die Partie für dieses Instrument auf einem besonderen System notiert. Man kann daher erwarten, daß sie so notiert ist, wie sie ausgeführt werden soll. Abweichungen von der Bc.-Partie, die wegen

der Eigenart des Instrumentes notwendig werden, müßten in dieser getrennt vom Bc. aufgezeichneten Stimme berücksichtigt sein. Die beiden Systeme stimmen aber vollkommen überein. In Anbetracht der beschriebenen Umstände ist also anzunehmen, daß die Baßflöte den Umfang e—a' tatsächlich auszuführen vermochte. Dann kann an dieser Stelle nur die Flöte in c verwendet worden sein.

Wir haben in Lullys Partituren bisher Beispiele für die Verwendung der vier folgenden Formate von Blockflöten feststellen können:

taille	(f')
quinte	(c')
petite basse	(f)
grande basse	(F)

Für den Gebrauch höherer Lagen des Blockflötenchores kenne ich nur ein Beispiel. Die Partitur von „Isis“ enthält (Prolog 3 p. 43) ein Instrumentaltrio g<sup>1</sup> g<sup>1</sup> f<sup>4</sup>, dessen Oberstimmen mit „Flutes“ bezeichnet sind. Aus dem livret von 1677 ergibt sich indes, daß diese Stimmen von je zwei dessus de violon und dessus de flûte ausgeführt wurden (vgl. p. 209). Ihr notierter Umfang ist fis'' — c''' bzw. g' — es''; natürlich erklingen sie auf dem dessus de flûte in f'', entsprechend der Lage dieses Instrumentes, eine Oktave höher.

In den 1702 in reduzierter Partitur bei Ballard erschienenen „Fragments de Monsieur de Lully“, einem aus Teilen von verschiedenen Werken Lullys zusammengestellten Pasticcio, findet sich (Prolog p. VIII) eine „Marche de Melpomene, d'Euterpe et de leur suite“ mit folgendermaßen bezeichneten Trioepisoden:

g <sup>1</sup>	Petites Flûtes	(c'' — b'')
g <sup>1</sup>	Petites Flûtes	(g' — g'')
f <sup>4</sup>	Basse-Continue	

Angesichts der Besetzung mit „Petites Flûtes“ sind die Oberstimmen dieser Trioepisoden zweifellos eine Oktave höher ausgeführt zu denken. Ihrem Umfang nach könnten unter „Petites Flûtes“ sowohl hautes-contre de flûte (c'') als auch dessus de flûte (f'') zu verstehen sein. Eine Partie für „Petites Flûtes ou Flageolets“ aus dem zweiten Buch der „Cantates Françaises“ von Bourgeois (Paris 1715, p. 13 ff.) zeigt jedoch durch ihren Umfang (notiert gis' — cis'''), daß mit „petite flûte“ der dessus de flûte in f'' bezeichnet wird. Montéclair's merkwürdige Bezeichnung „petit dessus de flûte“, die sich nicht nur in „Jephté“ (1732; vgl. p. 74), sondern auch p. 30 der 1716 in zweiter Auflage erschienenen reduzierten Partitur von „Les Festes de l'Été“ findet,



könnte durch Kontamination aus den Synonymen „dessus de flûte“ und „petite flûte“ entstanden sein.

Ob Lully selbst die Trioepisoden der „Marche de Melpomene, d'Euterpe et de leur suite“ für petites flûtes bestimmt hatte, ist fraglich, denn in der — freilich unzuverlässigen — Partitur von „Les Festes de l'Amour et de Bacchus“, in der das Stück p. 21 unter dem Titel „Symphonie“ erscheint, haben die Trioepisoden keinerlei Bezeichnung. Wir müssen mit der Möglichkeit rechnen, daß die Besetzung mit petites flûtes vom Herausgeber der „Fragments“ herrührt, zumal nach Ausweis einer Reihe von Partituren aus den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die petites flûtes zu dieser Zeit in Paris beliebte Instrumente waren.

Bei der Besprechung der Baßflöten-Stellen aus Charpentiers Oper „Médée“ sind uns die Bezeichnungen „Premier Dessus de Flûte“ und „Second Dessus de Flûte“ begegnet (vgl. p. 92, c). Ihrem Umfang nach (cis'—h" bzw. g'—b") könnten die so bezeichneten Partien für den dessus de flûte in f' bestimmt sein, der ja, wie wir gesehen haben, eine Oktave unter seiner wirklichen Lage notiert wird.

Nun dient aber die Gegenüberstellung von „premier dessus“ und „second dessus“ in den Partituren Lullys und Charpentiers — nur in dieser Gegenüberstellung erscheint dort, soviel ich sehe, der Terminus „dessus“ — stets der Unterscheidung zweier gleichliegender und gleich besetzter Stimmen der Komposition; „dessus“ bezieht sich also nicht auf die Stimmlage des jeweiligen Instruments innerhalb seiner Familie (bei gewissen Instrumenten stimmt beides überein, bei anderen dagegen nicht<sup>110</sup>). Ebenso verhält es sich bei den erhaltenen Orchesterstimmen der Pariser Oper aus dem frühen 18. Jahrhundert. Wir finden dort stets die Bezeichnung „Premier [bzw. Second] dessus de flutes et hautbois“ (Flöten und Oboen hatten damals immer gemeinsame Stimmen), während die im Orchester verwendeten Flöten nicht dessus, sondern tailles oder quintes waren.

In diesem Sinne ist auch Charpentiers Angabe „Premier [bzw. Second] Dessus de Flûte“ zu verstehen nicht als „premier [bzw. second] dessus de flûte“, sondern als „premier [bzw. second] dessus de flûte, d. h. als „erste [bzw. zweite] Diskantpartie für Flöte“, in gleicher Bedeutung wie die von Charpentier an der p. 92, d) zitierten Stelle gebrauchten Bezeichnungen „1. Flûte et Haut-bois“ und „2. Flûte et Haut-bois“<sup>111</sup>). „Dessus de flûte“ für sich allein würde dagegen bedeuten, daß die so bezeichnete Partie von der Blockflöte in f' auszuführen ist.

In Lullys letzter Oper „Achille et Polixène“ (1687) finden sich mehrere

---

<sup>110</sup>) Vgl. p. 32 f.

<sup>111</sup>) Weitere Belege aus dieser Zeit für eine solche Bezeichnungsweise kenne ich nicht.

mit „Flutes“ bezeichnete Partien im Schlüssel g<sup>1</sup>, die im Widerspruch zu unserer Feststellung zu stehen scheinen, daß Lully niemals instrumentale dessus-Partien höher als c<sup>'''</sup> führt. Es handelt sich um folgende Stellen:

a) Prolog p. V (Sologesang des Mercure „Qu'un changement favorable“, begleitet von Flöten und Bc.). Umfang der beiden Flötenpartien: d<sup>'''</sup>—d<sup>'''</sup> bzw. h<sup>'</sup>—d<sup>'''</sup>.

b) III 2 p. 131 (Ritornell der Flöten mit Bc., anschließend Sologesang des Achille „Quand après un cruel tourment l'hymen succede“, begleitet von Flöten und Bc.). Umfang der beiden Flötenpartien: a<sup>'</sup>—e<sup>'''</sup> bzw. g<sup>'</sup>—a<sup>'''</sup>.

c) III 4 p. 136 (Sologesang des Agamemnon „Jouissez du bonheur“, begleitet von Flöten und Bc.). Umfang der beiden Flötenpartien: c<sup>'''</sup>—e<sup>'''</sup> bzw. g<sup>'</sup>—h<sup>'''</sup>.

d) III 9 p. 169 (Sologesang eines „Pastre“ „Aprés tant de trouble et de larmes“, begleitet von Flöten und Bc.). Umfang der beiden Flötenpartien: f<sup>'''</sup>—es<sup>'''</sup> bzw. b<sup>'</sup>—b<sup>'''</sup>.

Wie aus dem Titel der gedruckten Partitur dieser Oper hervorgeht, hat Lully nur den ersten Akt komponiert; alles übrige wurde nach Lullys Tode von seinem Mitarbeiter Pascal Collasse hinzugefügt<sup>112</sup>). Die oben angeführten Flötenpartien stammen also sämtlich von Collasse. Es ist bemerkenswert, wie Collasse gleich in seiner ersten selbständigen Arbeit in der Ausnutzung der Möglichkeiten, die die einzelnen Instrumente bieten, weiter geht als sein Meister Lully. In der Oper „Thétis et Pélée“, die er zwei Jahre später (1689) herausbrachte, sind die Abweichungen von Lullys Praxis bereits wesentlich stärker.

Wenn die höher als c<sup>'''</sup> geführten Partien für Blockflöten bestimmt sind, was sehr wahrscheinlich ist, so können die hier verwendeten „Flutes“ nur Flöten in f<sup>'</sup>, tailles, gewesen sein. Für Collasse ist dann erwiesen, daß „Flutes“ nicht ausschließlich die Blockflöte in c<sup>'</sup> bezeichnet. Daraus auf den Sachverhalt bei Lully selbst Rückschlüsse zu ziehen, erscheint zumindest nicht unberechtigt angesichts der jahrelangen Zusammenarbeit Collasses mit Lully und der Tatsache, daß Collasse für dieselbe Bühne und dasselbe Ensemble schrieb wie Lully.

In zwei Stücken aus „Acis et Galathée“ sind „Flutes“ in einer merkwürdigen Weise eingesetzt. Es handelt sich um die „Marche“ am Beginn der „Entrée de Polyphème et de sa suite“ (II 6 p. 83; vgl. p. 55, 2. Notenbeispiel) und um den anschließenden Chor „Qu'à l'envy chacun se presse“ (p. 85) von Polyphems Gefolge. Beide Stücke sind so angelegt, daß viermal nach je vier Takten das fünfstimmige Orchester bzw. der orchesterbegleitete Männerchor

---

<sup>112</sup>) Der Titel der gedruckten Partitur lautet: „Achille et Polixene, Tragedie dont le Prologue et les quatre derniers Actes ont esté mis en Musique par P. Collasse, Maistre de Musique de la Chapelle du Roy. Et le premier Acte par feu M<sup>re</sup> J. B. de Lully . . .“

durch einen Einwurf der „Flutes“ allein unterbrochen wird. Dieser Einwurf hat zuerst folgende Gestalt:



Beim zweiten Mal beginnt er auf h',



beim dritten Mal auf a',



beim vierten Mal wieder auf d''.

Die parodistische Absicht dieser Pfliffe, die seltsam mit dem Vollklang des Orchesters bzw. des Männerchors kontrastiert haben müssen, ist nicht zu verkennen. Eine solche Verwendung von Flöten steht aber in völligem Widerspruch zu der Funktion, die diese Instrumente sonst in Lullys Partituren haben und zu der Art, in der er sie dort behandelt (vgl. p. 205 ff.). Nun entnehmen wir einem zeitgenössischen Bericht, daß Lully in diesen Stücken nicht „flûtes“ im eigentlichen Sinne, sondern „sifflets de chaudronnier“ verwendet habe: „... il [Lully] y a fait entrer jusqu'aux sifflets de chaudronnier, et ces sifflets de chaudronnier, mêlés dans la sixième scène du second acte d'Acis et Galathée... font un effet merveilleux.“<sup>113)</sup> Das sifflet de chaudronnier ist eine Panflöte, deren Bezeichnung daraus sich erklärt, daß ambulante Kupferwarenhändler (chaudronniers) sich ihrer in Ausübung ihres Gewerbes bedienten: „... on l'appelle ordinairement sifflet de chaudronnier, parce que ceux qui sont de ce mestier en usent et en sonnent par les rues . . .“ (Mersenne V p. 228). Das bei Mersenne V p. 228 f. abgebildete und besprochene Instrument besteht aus zwölf gedeckten Pfeifen (es ist die Rede von einer „lame qui est soudée souz les douze tuyaux pour les boucher“), die, diatonisch angeordnet, den Umfang einer Duodezime ergeben. Die Skala des Instrumentes zeichnet Mersenne als C-dur ( $c^n - g^{n+1}$ )

<sup>113)</sup> Lecerf de la Viéville, Comparaison de la musique italienne et de la musique française, Bruxelles 1705, III p. 189 f.; zitiert nach A. Pougin, L'orchestre de Lully (in: „Le Ménestrel“ 62 [1896], p. 44 Anm. 3), und La Laurencie p. 220 Anm. 2.

auf; Angaben über die Tonhöhe bzw. über die Abmessungen der Pfeifen fehlen jedoch, so daß sich nicht sicher feststellen läßt, in welcher Oktave die Töne dieser Skala liegen. Es kommt aber als Länge für die tiefste Pfeife eigentlich nur  $\frac{1}{2}$ ' (etwa 16 cm) in Frage, denn bei einer Länge von 1' würde das Instrument als „sifflet de chaudronnier“ zu groß, schwer und unhandlich sein, bei nur  $\frac{1}{4}$ ' Länge dagegen gar zu klein und hochklingend. Bei einer Länge der tiefsten Pfeife von  $\frac{1}{2}$ ' ergibt sich als tiefster Ton des Instruments c'' (eine offene Pfeife von  $\frac{1}{2}$ ' Länge liefert den Ton c''; gedeckte Pfeifen klingen bei gleicher Länge eine Oktave tiefer), also als Umfang c'' — g'''.

Die Stellen der „Flutes“ in den beiden Sätzen aus „Acis et Galathée“ enthalten folgende Töne:

a' h' cis'' d'' e'' fis'' g'' a''

Sie gehören sämtlich der D-dur-Reihe an. Auf einer Panflöte in D-Stimmung — daß Mersenne nur die C-Stimmung bringt, bedeutet natürlich nicht, daß es Panflöten anderer Stimmung nicht gab — lassen sich also diese Stellen ohne weiteres ausführen, natürlich entsprechend dem Umfang des Instruments (d'' — a''') eine Oktave höher als notiert. Es ist daher durchaus wahrscheinlich, daß Lecerf de la Viévilles Angaben zutreffen, zumal die Wendung



typisch für die Panflöte ist — man braucht nur an Papagenos Pfiff zu denken:



Einen weiteren Hinweis auf die Verwendung von sifflets de chaudronnier an dieser Stelle findet man in einem Manuskript der BN, das die instrumentalen dessus-Partien von Bühnenwerken Lullys sowie einzelne airs enthält (Vm<sup>6</sup> 5, f. 273). Das Solo Polyphems „Qu'à l'envy chacun se presse“ (das Stück II 6 p. 85 wird laut Anweisung der Partitur zuerst so ausgeführt, daß Polyphem allein die Baßstimme des Chores singt, begleitet vom Orchester, dann erst als Chor; im Gegensatz zur Partitur ist in dieser Stimme die Wiederholung ausgeschrieben) hat dort die Überschrift „chaudronniers“.

Die Angabe „Flutes“ der Partitur ist hier nicht zu eng aufzufassen. Sie genügt nicht, um Lecerf de la Viévilles durch die Beschaffenheit der Stellen selbst gestützten Bericht zu widerlegen, zumal das sifflet de chaudronnier ja zur Gattung der flûtes gehört.

## b) Instrumente mit doppeltem Rohrblatt

*Hautbois.* Bei Mersenne finden wir die Beschreibung und Abbildung dreier Größen von „hautbois“<sup>114</sup>): dessus, taille und basse (V p. 295 ff.). Die haute-contre ist mit der taille identisch; aus dem Text geht dies nicht deutlich hervor, wohl aber aus anderen Gegebenheiten (s. u.). Der dessus hat zehn Löcher, von denen nach Mersennes Angaben acht Grifflöcher sind; das neunte und zehnte Loch dient dazu, die Luftsäule auf das für den tiefsten Ton erforderliche Maß zu verkürzen, da das Instrument eine, vermutlich der Beeinflussung des Klanges dienende, beträchtliche Überlänge hat (es ist fast ebenso lang wie die taille<sup>115</sup>). Die taille steht eine Quinte tiefer als der dessus: „Quant à la Taille, elle descend plus bas d’une Quinte que le Dessus lorsqu’ on sonne à vuide, c’est à dire à trous ouverts . . .“ Sie hat, abgesehen von einem Schalloch im Fuß, sechs Grifflöcher und eine Kleinfingerklappe für das siebte Loch. Die basse schließlich, wegen ihrer Länge mit einem S-förmigen Anblaserohr versehen, hat außer dem Schalloch im Fuß ebenfalls sechs Grifflöcher, dazu vier Klappen für das siebte bis zehnte Loch, von denen zwei mit dem kleinen Finger, zwei mit dem Daumen der unteren Hand betätigt werden (Mersennes Abbildung p. 297 zeigt entsprechend der unrichtigen Beschreibung, die er dort von der basse gibt, sieben statt sechs Grifflöcher, also mit den von den Klappen gedeckten Löchern zusammen elf von 1—11 numerierte Tonlöcher. Daß das Instrument so nicht gebaut sein konnte, liegt auf der Hand, da es nicht möglich ist, mit dem kleinen Finger gleichzeitig ein Loch zu decken und eine bzw. zwei Klappen zu betätigen. Die viel sorgfältigere Abbildung auf p. 302 [vgl. Abb. 3], auf die wir uns stützen, zeigt den wirklichen Sachverhalt, wie oben beschrieben: insgesamt zehn Löcher, die von 1—10 numeriert sind).

Den Umfang der hautbois gibt Mersenne mit zwei Oktaven an: „...chaque partie, par exemple le Dessus, fait la Quinziesme . . .“ Aus dem Text geht aber nicht hervor, von welchem Grundton aus dieser Umfang bei den verschiedenen Stimmlagen zu rechnen ist. Glücklicherweise läßt sich dies an Hand der Bemerkungen zu den einzelnen Stimmen der „Pavanne a six Parties du second Mode transposé pour les Haut-bois, composée par le Sieur Henry le Jeune“, die p. 304 als Beispiel für ein Ensemble von hautbois abgedruckt ist, ermitteln. Diese Bemerkungen und die Umfänge der einzelnen Stimmen sind die folgenden:

1. Premier dessus (Schlüssel c1) „D la re sol tout fermé, C sol ut tout ouvert“      Umfang: d’—c”

<sup>114</sup>) Unter „hautbois“ sind für die Zeit Mersennes die zur Familie der Schalmeyen und Pommern gehörigen Instrumente zu verstehen. Vgl. Artikel „Hautbois“ des Glossars.

<sup>115</sup>) Noch heute findet sich diese Überlänge bei der Diskantschalmei (tiple) der katalanischen cobla.

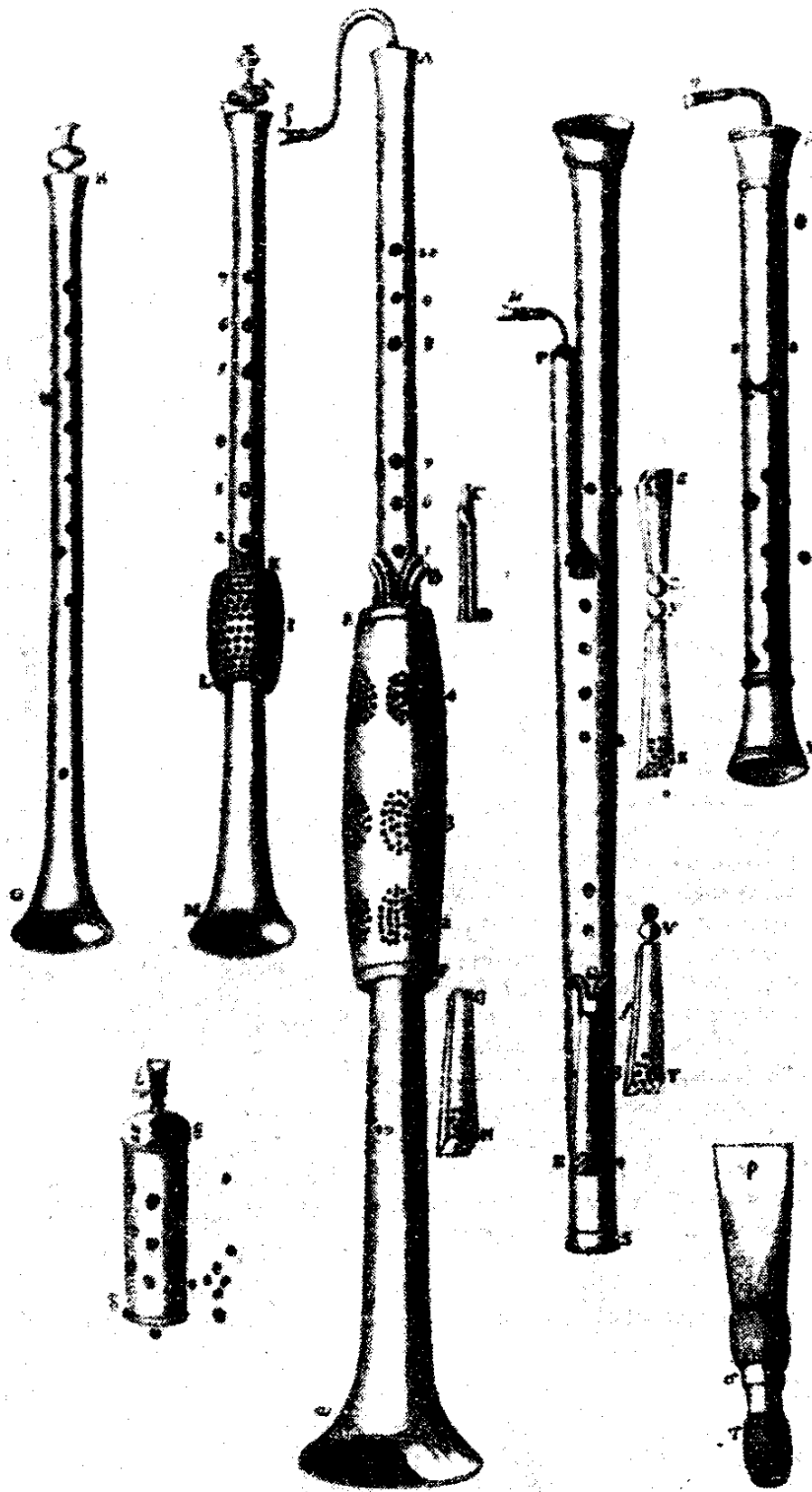
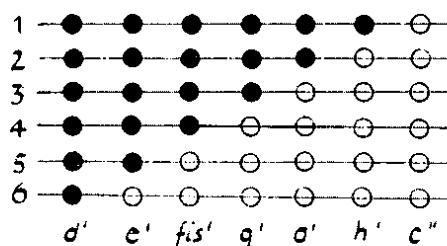


Abbildung 3

2. Second dessus (Schlüssel c1) „D la re sol tout fermé, C sol ut tout ouvert“    Umfang: d'—f'
3. Haute-contre (Schlüssel c3) „G re sol tout fermé, F ut fa tout ouvert“  
Umfang: g — f'
4. Premiere taille (Schlüssel c3) „G re sol tout fermé, D la re sol tout ouvert“    Umfang: f—d'
5. Seconde taille, ou basse taille pour la sacquebute (Schlüssel f3)  
Umfang: c — a  
(„sacquebute“ ist die alte französische Bezeichnung der Posaune)
6. Basse (Schlüssel f4) „G re sol tout fermé sans les clefs, C sol ut tout ouvert“    Umfang: F—f

Der dessus ergibt „tout fermé“, d. h. wenn alle Grifflöcher geschlossen sind, „D la re sol“ (d'), „tout ouvert“, d. h. wenn alle Grifflöcher offenstehen, „C sol ut“ (c''). Demnach müßte er sechs Grifflöcher haben, denn um eine diatonische Skala von d' bis c'' zu erzielen, bedarf es der sukzessiven Öffnung von sechs Tonlöchern, wie die folgende Tabelle zeigt:



(Der letzte Ton der Skala wäre in Wirklichkeit cis'', nicht c''; entsprechend für die anderen Stimmlagen. Wir folgen jedoch in dieser für unseren Zusammenhang nebensächlichen Einzelheit Mersenne, um die Erörterung nicht unnötig zu komplizieren.)

Die Unrichtigkeit von Mersennes Angabe, der dessus habe acht Grifflöcher (und zwar sämtlich auf der Vorderseite; von Daumenlöchern ist nicht die Rede), bedarf keines Beweises, da bei keinem der alten Holzblasinstrumente normaler Applikatur je der kleine Finger der oberen Hand verwendet worden ist. Das achte Loch ist, wie das neunte und zehnte, ein Loch zur Korrektur der Rohrlänge für den tiefsten Ton. Dagegen erweist sich das siebte Loch durch seine charakteristische, in beiden Abbildungen deutlich erkennbare Anordnung außerhalb der durch die Grifflöcher 1—6 bestimmten Geraden als siebtes Griffloch für den kleinen Finger der unteren Hand. Tatsächlich ist die Ausstattung mit sieben Grifföchern bei der Diskantschalmei des bei Mersenne behandelten Typs die gewöhnliche (vgl. hierüber

Baines in Grove's Dictionary of music and musicians, <sup>5</sup>1954, Artikel „Shawm“ p. 746). „D la re sol tout fermé, C sol ut tout ouvert“ kann demnach dem wirklichen Sachverhalt nicht entsprechen. Vielleicht hat Mersenne wie bei den tieferen Stimmlagen des Chores, wo er das dort von einer Klappe gedeckte siebte Tonloch nicht in das „tout fermé“ einbezieht (s. u.), auch bei der Diskantschalmel unter „tout fermé“ denjenigen Ton angegeben, welcher sich bei Deckung der ersten sechs Grifflöcher ergibt. Der tiefste Ton des dessus wäre dann c', nicht d'. Dafür spricht auch die Tatsache, daß in der Oberstimme der in Philidors „Recueil De Plusieurs vieux Airs . . .“ aus dem Jahre 1690 (= Bd. 1 der Collection Philidor, CP Rés. F 494) auf p. XVIII zu findenden „Pavane pour les hautbois fait au Sacre du Roy le 17.<sup>o</sup> Octobre 1610“ der Ton c' vorkommt <sup>116</sup>).

Das Instrument, dem die première taille der Pavane anvertraut ist, die taille, ergibt „tout fermé“ „G re sol“ (g). Die Partie reicht aber bis f hinab. Wir ersehen daraus, daß „tout fermé“ die Klappe nicht mit einbezieht, wie bei der Partie der basse ausdrücklich vermerkt ist („tout fermé sans les clefs“). Den Ton g erhält man also durch Schließen der sechs Fingerlöcher, f als tiefsten Ton des Instrumentes durch zusätzliche Betätigung der Klappe. Von hier aus versteht man auch, warum Mersenne der Angabe, die taille stehe eine Quinte tiefer als der dessus, hinzufügt „lorsqu'on sonne à vuide, c'est à dire à trous ouverts“: hätte er „tout fermé“ als Basis seines

<sup>116</sup>) Das wie Mersennes Pavane sechsstimmige Stück (Schlüssel: c1 c1 c2 c3 f3 f4) ist wiedergegeben bei Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History*, London (1957), p. 272. Es steht in F; die Tonart, in der es tatsächlich ausgeführt wurde, wäre dagegen nach Baines G, da seiner Annahme zufolge der Schalmelchor generell um einen Ganzton höher als notiert spielte (p. 270 „The band seems to have bodily transposed its music a tone up“). In diesem Falle wäre der tiefste Ton der Oberstimme d' statt notiert c' (und entsprechend derjenige der taille g statt f). Baines bezieht sich hier auf Praetorius. Dieser kennt nur die Diskantschalmel mit dem Grundton d' und den Altpommer mit dem Grundton g. Wegen der Schwierigkeiten, die der Aufbau des Schalmelchors in Quinten (a' d' g c F 1B) beim chorischen Zusammenspiel verursacht, einerseits und andererseits deshalb, weil auf der Diskantschalmel mit dem Grundton d' ein einwandfreies f nicht zu erzielen ist, gibt Praetorius (p. 37 und *Syntagma musicum* III p. 166 f.) Anweisungen, wie man durch Transposition in bestimmte Tonarten der Eigenart des Schalmelchors so viel wie möglich entgegenkommt. Es handelt sich dabei aber um die Einrichtung vorgegebener, nicht für eine bestimmte Besetzung angelegter Stücke durch den Komponisten oder Kapellmeister; von der unmittelbaren Transposition durch die Spieler ist nicht die Rede. Ein ganz anderer Sachverhalt liegt bei der Pavane aus Philidors Sammlung vor, die von vornherein für den Schalmelchor des französischen Hofes bestimmt war, und ebenso bei Mersennes Pavane, die ja als Modell eines Satzes für ein solches Ensemble dienen soll. Es ist nicht einzusehen, warum diese Stücke in einer anderen Tonart notiert sein sollen, als sie erklingen. Baines' Annahme einer generellen Transposition erscheint mir nach dem Gesagten nicht begründet. Daß Praetorius die Diskantschalmel in c' und den Altpommer in f nicht kennt, bedeutet nicht, daß diese Instrumente nicht existierten, zumal Praetorius selbst sie (p. 22) als dringend notwendig be-



Vergleichs genommen, so hätten Zweifel darüber entstehen können, ob dieses „tout fermé“ auch für die Klappe der taille gelte oder nicht. „D la re sol tout ouvert“ für die taille ist offensichtlich unrichtig. Die Öffnung der sechs Grifflöcher muß einen um sieben diatonische Stufen höheren Ton als g, also f' ergeben. f' erhält man auch, wenn man entsprechend Mersennes Angabe, die taille klinge „à trous ouverts“ eine Quinte tiefer als der dessus, von c", das dieser „tout ouvert“ liefert, eine Quinte abwärts rechnet. Richtig ist der Sachverhalt in der Bemerkung zur Partie der haute-contre wiedergegeben („G re sol tout fermé, F ut fa tout ouvert“). Der demjenigen der Partie der première taille fast gleiche Umfang dieser Partie zusammen mit der Tatsache, daß das Instrument, dem sie anvertraut ist, wie die taille „tout fermé“ den Ton g liefert, beweist übrigens, daß haute-contre und taille im Chor der hautbois ein und dasselbe Instrument sind. Die basse ergibt „tout fermé sans les clefs“ den Ton „G re sol“; das muß, wie aus dem Umfang der Partie und Mersennes Längenangabe von 5' für das ganze Instrument (ohne das Mundrohr) hervorgeht, G sein. Die basse steht also eine Oktave tiefer als die taille. Sukzessive Betätigung der vier Klappen ergibt die Töne F, E, D, C<sup>117)</sup>.

zeichnet. Bei den „English hautbois or waits“, die nach Baines' Untersuchungen in jeder Hinsicht Mersennes hautbois entsprachen, stand nach Angabe des James Talbot Manuscript der Christ Church Library zu Oxford (Ende des 17. Jahrhunderts) das Diskantinstrument in c', das Altinstrument in f; vgl. die von Baines besorgte Edition des die Blasinstrumente betreffenden Teiles der Handschrift in *The Galpin Society Journal* 1 (1948), p. 11 f. und p. 23 sowie fig. 1 (p. 21). Die Untersuchung erhaltener Instrumente liefert in dieser Frage angesichts des wechselnden Stimmtons der Zeit keine sicheren Ergebnisse; bei Rohrblattinstrumenten ergibt sich noch die zusätzliche Schwierigkeit, daß die Intonation in nicht geringem Maße von der Beschaffenheit des Rohres abhängt, während originale und noch verwendungsfähige Rohre in kaum einem Falle mehr vorhanden sein dürften. Es besteht deshalb kein Grund, entgegen dem Quellenbefund an der Existenz der Diskantschalmey in c' und des Altpommers in f zu zweifeln.

Sachs' Feststellung, daß das siebte Loch „bei den Diskantpommern [= Diskantschalmeyen] in der Regel klappenlos hinter der Kapsel der Schließung entzogen ist und nur als Stimmloch zur Vermeidung zu tiefer Intonation der untersten Töne dient“ (Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin, Beschreibender Katalog, Berlin 1922 [in der Folge zitiert: Sachs, Katalog Berlin], Sp. 271 f.), gilt nur für eine gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland entstandene Sonderform der Diskantschalmey, die im James Talbot Manuscript (l. c. p. 12) als „Schalmeye“ bezeichnet wird. Baines behandelt dieses Instrument p. 285 seines genannten Buches. Die gewöhnliche Diskantschalmey des 16. und 17. Jahrhunderts hat keine Kapsel, doch findet sich bei Sachs (Katalog Berlin Sp. 271, Nr. 647; Abbildung Tafel 26) ein ganz in der Art des Altpommers gebautes Instrument (Stimmung nach Sachs „c'/h“) mit Kapsel, Kleinfingerklappe und ohne die charakteristische Überlänge.

<sup>117)</sup> Aus Praetorius' Tabelle p. 22 ist die diatonische Anordnung der vier Klappen des Baßpommers (der Mersennes basse de hautbois genau entspricht) klar zu ersehen: die drei tiefsten (mittels der drei Zusatzklappen gewonnenen) Töne des Instruments sind E, D und C.

„C sol ut tout ouvert“ für die basse trifft ebensowenig zu wie die oben besprochene Angabe für die taille; es muß heißen „F ut fa“.

Der Chor der hautbois bei Mersenne ist demnach folgendermaßen aufgebaut:

dessus	}	Grundton c'
haute-contre taille		Grundton f
basse		eigentlicher Grundton F, Zusatzklappen für E, D, C <sup>118)</sup>

Das hautbois, das in Hotteterres „Principes . . .“ aus dem Jahre 1707 behandelt wird, ist das Diskantinstrument der Familie in der verfeinerten Form, die es im Laufe des 17. Jahrhunderts in Frankreich erhielt, der Form, die bei ihrer Einführung in Deutschland den französischen Namen beibehielt und sich so auch in der Bezeichnung von der älteren Schalmei unterschied (ähnliches gilt für italienisch „oboe“), während es in Frankreich keine terminologische Unterscheidung gab. Gegenüber Mersennes dessus ist die Mensur enger geworden, die eigentümliche Überlänge ist verschwunden, ebenso die Lippenstütze („Piroüette“); das Instrument besteht im Gegensatz zu der aus einem Stück gefertigten Schalmei aus drei ineinandergesteckten Teilen. Außer der offenen Kleinfingerklappe für den Ton c' sind zwei einander gegenüberliegende geschlossene Kleinfingerklappen für es' vorhanden (die doppelte Anordnung ermöglicht beliebige Setzung der Hände); das dritte und das vierte Griffloch haben Doppelbohrung.

In Lullys Partituren finden wir, abgesehen von wenigen Ausnahmen, nur Partien für den dessus de hautbois. Wurde für die Ausführung dieser Partien das ältere Instrument, wie es Mersenne beschreibt, oder schon das umgestaltete, von dem Hotteterre handelt, benutzt? Die Datierung erhaltener Instrumente ist in vielen Fällen nicht möglich. (Bei Sachs<sup>119)</sup> findet sich eine „um 1692“ datierte Pariser Oboe. Ältere datierbare Instrumente sind mir nicht bekannt; ein im Besitz des Pariser Conservatoire befindliches<sup>120)</sup> dürfte seiner Form nach noch früher anzusetzen sein als das Berliner Exemplar.) Französische Zeugnisse für den neueren hautbois-Typ aus der Zeit Lullys fehlen. Glücklicherweise füllen aber englische Quellen die Lücke (vgl.

<sup>118)</sup> Die drei hautbois Mersennes werden noch im Artikel „Hautbois“ von Diderots Encyclopédie erwähnt und in engster Anlehnung an Mersenne beschrieben. Ihre Abbildung findet sich in Tafel VII der Abteilung „Lutherie“ des fünften Tafelbandes. Daß ein antiquarisches Interesse und nicht etwa eine noch bestehende Aktualität zur Beschreibung dieser Instrumente anregte, geht aus dem Attribut „ancien“ hervor, durch das sie sowohl im Text als auch in der „Explication“ zu der genannten Tafel gekennzeichnet sind.

<sup>119)</sup> Katalog Berlin Sp. 273, Nr. 2933; Abbildung Tafel 26.

<sup>120)</sup> Abgebildet in „La musique des origines à nos jours“, hrsg. von Norbert Dufourcq, Paris 1946, p. 41.

für das Folgende Grove's Dictionary of music and musicians, <sup>3</sup>London 1954, Artikel „Oboe“ p. 145). Eine Erwähnung des „French hautboys“ findet sich in Etherege's „Man of Mode“ aus dem Jahre 1676. Über die Entstehungszeit des Instruments gibt das aus der Zeit kurz nach Purcells Tode (1695) stammende James Talbot Manuscript der Christ Church Library zu Oxford Auskunft: „The present Hautbois not 40 years old and an improvement of the great French hautbois which is like our Weights [= waits, Schalmeyen]“. Wenn demnach das moderne hautbois Ende der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden ist, kann man mit seiner Verwendung schon in den frühen Balletten Lullys rechnen; für die Opern liefert das englische Zeugnis aus dem Jahre 1676 einen klaren Beweis. Ganz unabhängig davon aber ergibt sich schon aus dem Charakter von Lullys hautbois-Partien, daß sie von hautbois im modernen Sinne ausgeführt worden sein müssen. Der Aufgabe, pastoralen Frieden auszudrücken (vgl. p. 209 ff.), konnte nur die nach zeitgenössischen Berichten in der Hand eines guten Bläusers flötenartig sanft klingende Oboe gerecht werden, nicht die Schalmey mit ihrem trompetenartig starken und scharfen Ton, wie ihn Mersenne (V p. 303) bezeugt und wie man ihn noch heute bei den Diskantschalmeyen der katalanischen cobla hören kann. Vgl. Josef Marx' Aufsatz „The Tone of the Baroque Oboe“ in The Galpin Society Journal 4 (1951), p. 3—19, besonders p. 15.

Auf Grund von Prunières' Behauptung, das „Concert champêtre de l'Espoux“ in der letzten entrée des „Ballet de l'Amour malade“ aus dem Jahre 1657, ein fünfstimmiger, in der Partitur (CP Rés. F 514 p. 65) unbezeichneter Satz, sei unter Mitwirkung von „flûtes, hautbois, bassons“ ausgeführt worden (GA Les Ballets Tome I, Paris 1931, p. XXII), hat man angenommen, daß in diesem Stück zum ersten Male das neue hautbois in Erscheinung getreten sei. Doch ist dies nicht mehr als eine Vermutung, da Prunières sich lediglich auf die Tatsache stützen kann, daß nach Auskunft des livrets von 1657 (wiedergegeben l.c. p. 42) in dem genannten „Concert champêtre“ zehn Musiker auftraten, die aus livrets späterer Werke als Spieler von Holzblasinstrumenten bekannt sind, unter ihnen drei Mitglieder der Familie Hotteterre („Obterre“). Einigermaßen sicher ist nur, daß die anfangs der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich erfolgte Umgestaltung des Holzblasinstrumentariums, als deren Ergebnisse die Oboe, die konische Querflöte, die engmensurierte Blockflöte, das Fagott in seiner modernen vierteiligen Form und die vervollkommnete musette entstanden, mit Musikern des französischen Hofes und insbesondere mit der Familie Hotteterre, aus der mehrere vorzügliche Instrumentenbauer hervorgingen, im Zusammenhang zu bringen ist; vgl. hierzu Baines, Woodwind Instruments and their History, London (1957), p. 275 ff. Das erste Werk Lullys, in dem hautbois tatsächlich genannt werden, ist „Les Plaisirs de l'Île enchantée“ aus dem Jahre 1664. Es enthält (p. 29 von Philidors Partitur

CP Rés. F 531) eine „Marche de hautbois pour le Dieu Pan, et sa suite“; vgl. p. 118. Das erste Oboentrio Lullys, ein „Menuet“, findet sich in der fünften entrée des „Ballet des Nations“, das den Beschluß von „Le Bourgeois gentilhomme“ bildet <sup>121)</sup>.

Gebrauch der Oboen im dreistimmigen Satz für zwei dessus de hautbois und einen von Fagott und Bc. ausgeführten Baß ist die Regel. Ausnahmsweise finden wir aber auch andere Besetzungen. Wechsel von fünfstimmigem Tutti und vierstimmigen Episoden, deren drei obere Stimmen mit „Hautbois“ bezeichnet sind, liegt vor in der „Entrée des Zéphirs“ aus „Atys“ II 4 p. 149. Das Partiturbild ist das folgende:

g1 Hautbois	} (unisono)		g1	(f' — b'')
g1 Violons				
c1 (e' — d'')			im Wechsel mit	c1 Hautbois
c2 (a — b')			c2 Hautbois	(g — a')
c3				
f4			f4	

Aus dem Umfang der im Schlüssel c1 notierten hautbois-Partie geht hervor, daß sie nicht für einen dessus de hautbois bestimmt ist, sondern wie die im Schlüssel c2 notierte Partie für die eine Quinte tiefer stehende taille de

<sup>121)</sup> Das Stück wird im livret von 1670 mit „Second Menuet pour les hautbois des Poitevins“ bezeichnet. Josef Marx vertritt deshalb in seinem oben erwähnten Aufsatz (p. 14 f.) die Ansicht, das Stück sei für hautbois de Poitou bestimmt, eine mit Windkapsel geblasene Schalmeyenart, die Mersenne V p. 305 ff. beschreibt. Da nach Mersenne (p. 307) der Umfang der drei Stimmlagen der Familie (dessus, taille, basse) demjenigen der entsprechenden Stimmlagen der „grands Haut-bois“, d. h. der Schalmeyen/Pommern-Familie, gleich ist, läßt sich Lullys Trio (g1 g1 f4; Umfänge: a' — b'', gis' — g'', C — c') ohne weiteres auf zwei dessus und einer basse de hautbois de Poitou ausführen. Spieler des hautbois de Poitou gab es unter den Musikern des französischen Hofes; noch der *Etat actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, Paris 1771, nennt p. 19 sechs Inhaber entsprechender Chargen. Trotzdem dürfte Marx' Ansicht aus folgenden Gründen mit Vorsicht aufzunehmen sein:

1. Die fraglichen Instrumente werden sonst stets „hautbois de Poitou“ genannt.

2. Im livret von 1670 heißt es in demselben Zusammenhang: „Six autres François viennent apres (sc. nach den beiden zuerst aufgetretenen Poitevins) vestus galamment à la Poitevine . . ., accompagnez de huit Flustes et Haut-bois . . .“. Hier ist nur von normalen hautbois die Rede. „. . . les hautbois des Poitevins“ könnte zu verstehen sein als „die mit den Poitevins auftretenden hautbois-Spieler“, die natürlich ebenfalls poitevinische Tracht trugen. In Philidor's Partitur CP Rés. F 578, p. 175 ist das Trio mit „Menuet pour les hautbois en poitevin“ bezeichnet, was unsere Auffassung zu unterstützen scheint.

hautbois<sup>122</sup>). Es ergibt sich also für den vierstimmigen Oboensatz derselbe Sachverhalt wie für den Streichersatz: nur die Oberstimme wird vom Diskantinstrument ausgeführt, sämtliche Mittelstimmen dagegen von tieferen Instrumenten gleicher Lage. Die vierte Stimme der vierstimmigen Episoden wurde ohne Zweifel von Fagott und Bc. ausgeführt.

Ein ganz gleiches Ensemble von hautbois finden wir in den „Airs“, die Lully im Jahre 1686 für ein Reiterballett („Carousel“) komponierte<sup>123</sup>). Ihre Besetzung besteht in vier Trompeten, Pauken und dem vierstimmigen Chor der hautbois. Die Schlüssel, in denen dieser notiert ist, sind dieselben wie in der „Entrée des Zéphirs“ (g1 c1 c2 f4), und auch hier bestätigt der Umfang der zweiten Stimme (a—c“ im Menuet<sup>124</sup>), daß sie von einem hautbois der Mittellage ausgeführt wurde.

Auch in „Les Festes de l'Amour et de Bacchus“ gibt es einen Satz für ein derartiges Bläserensemble (Prolog p. 42): „Symphonie pour les Hautbois et les Musettes qui se repondent“. Die vier Stimmen sind notiert in den Schlüsseln g1 c1 c2 f4; die beiden Mittelstimmen haben den Umfang d'—e“ bzw. a — g'. Alles spricht für eine Besetzung mit hautbois in allen Stimmen, wie bei den beiden vorhergehenden Stücken. Darauf weist ja auch die Überschrift hin. Dagegen steht am Beginn des Stückes unter der Oberstimme „Violons“, die übliche Bezeichnung für Instrumentalsätze in der Normalbesetzung (Streichorchester mit colla parte-Verstärkung der beiden Außenstimmen durch Oboen bzw. Fagotte). Schon die Überschrift des Stückes und die für Bläusersätze charakteristische Vierstimmigkeit stellen die Richtigkeit dieser Angabe in Frage (es liegt hier keiner der Gründe vor, aus denen Lully sonst auch für die Normalbesetzung vierstimmig schreibt; vgl. p. 194); sie ist umso weniger glaubwürdig, als die Partitur der „Festes...“ erst

---

<sup>122</sup>) Daß für die Mittelstimmen derartiger Sätze wirklich die taille de hautbois verwendet wurde, bestätigt die ausdrückliche Nennung dieses Instruments in Philidor's „Marche du Roy de la Chine“ (Partition de plusieurs marches et batteries . . . 1705, p. 79). Auf die „Batterie de tambour“ folgt „L'air de hautbois avec des tailles de hautbois“. Dieses Stück ist nur zweistimmig notiert, die Oberstimme im Schlüssel c2 mit dem Umfang b—c“, der Baß im Schlüssel f4 mit dem Umfang C—b. Offensichtlich ist die Oberstimme für taille de hautbois bestimmt. Da das Stück sicher nicht zweistimmig konzipiert, sondern lediglich wie viele andere Stücke der Sammlung ohne die beiden parties aufgezeichnet ist, haben wir hier wahrscheinlich ein Beispiel für die ungewöhnliche Besetzung von drei tailles de hautbois für die drei oberen Stimmen des Satzes.

Den tiefsten Ton der taille de hautbois, f, verwendet Philidor in einem „air des hautbois“ derselben Sammlung (p. 58, 3. Stimme, Takt 3).

<sup>123</sup>) „Les Airs de Trompettes, timballes et hautbois faits par M.<sup>r</sup> de Lully par lordre du Roy pour le Carouzel de Monseigneur Lan 1686“ (Partition de plusieurs marches et batteries . . . 1705, p. 129 ff.). Es handelt sich um vier Stücke: Prélude, Menuet, Gigue, Gavotte.

<sup>124</sup>) Auch die Begrenzung des Umfangs nach oben stimmt mit den Gegebenheiten der taille de hautbois überein. Im Prélude ist der Umfang d'—f“, in der Gigue g'—e“; die beiden Mittelstimmen der Gavotte fehlen.

1717, dreißig Jahre nach Lullys Tod, im Druck erschien und aus naheliegenden Gründen weit weniger zuverlässig ist als die unter Lullys persönlicher Kontrolle erschienenen Druckausgaben anderer Werke. „Violons“ wird hier und in anderen, gleichfalls erst sehr spät veröffentlichten Partituren Lullyscher Werke ziemlich indifferent zur Bezeichnung von Instrumentalsätzen überhaupt gebraucht.

Alle Zweifel an der Bläserbesetzung dieses Stückes behebt eine im Besitz der OP befindliche *haute-contre*-Stimme zu „*Les Festes de l'Amour et de Bacchus*“ aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, eine der ältesten Orchesterstimmen, die sich dort erhalten haben<sup>125</sup>). Die in ihr enthaltene zweite Stimme — *haute-contre* — der „*Symphonie pour les Hautbois et les Musettes . . .*“ ist mit der Angabe „*hautbois*“ versehen<sup>126</sup>). Wenn eine der Mittelstimmen mit *hautbois* besetzt war, so muß es sich entsprechend der Praxis Lullys mit der anderen Mittelstimme ebenso verhalten haben und selbstverständlich auch mit den beiden Außenstimmen.

Wie ist nun „*. . . les Hautbois et les Musettes qui se repondent*“ zu verstehen? Im livret von 1672 heißt es an der entsprechenden Stelle, nach Euterpes Aufforderung „*Faisons entendre nos Hautbois*“, „*Les Hautbois et les Musettes répondent . . .*“, d. h. sie kommen dieser Aufforderung nach, indem sie die „*Symphonie . . .*“ spielen. Vielleicht ist „*se*“ der Partitur unrichtig, und es müßte heißen „*. . . qui répondent*“. Die Anlage des Stückes nach dem Schema AABB legt aber nahe, „*se répondre*“ doch als zutreffend zu betrachten und als ein Alternieren zweier Ensembles zu verstehen. Das Stück wird gespielt „*pendant que les Muses [sc. Polymnie, Melpomene und Euterpe] et leur suite se réunissent pour former le dernier Divertissement de ce Prologue, par leurs Danses et par leurs Chants*“, wie es in der Überschrift weiter heißt. Da nun dem livret an einer vorhergehenden Stelle des Prologs zu entnehmen ist, daß zu der „*suite*“ sowohl Melpomenes wie Euterpes je ein Instrumentalensemble („*Symphonie*“) gehört ([Melpomene et Euterpe] „*sont precedées de deux Symphonies opposées, dont l'une est tres-forte et l'autre extrêmement douce, et qui forment une espece de combat . . .*“), muß man annehmen, daß auch die „*Symphonie . . .*“ von diesen beiden auf der Bühne befindlichen, alternierenden Ensembles oder vielmehr von den zu ihnen gehörenden Bläsern ausgeführt wurde. Wenn „*. . . les Hautbois et les Musettes qui se repondent*“ als Wechsel zwischen *hautbois* einerseits und *musettes* andererseits aufzufassen ist, so muß sich dieser auf die Oberstimme des Satzes beschränkt haben, da die *musette* nur für diese Stimme in Betracht kommen kann. Man hat sich dann die Ausführung so zu denken, daß das eine Ensemble mit *musettes* in der Oberstimme und *tailles*

<sup>125</sup>) OP A3d; die einzige erhaltene Stimme zu diesem Werk Lullys.

<sup>126</sup>) In den Orchestermaterialien jener Zeit haben Streicher und Holzbläser entsprechender Stimmlage gemeinsame Stimmen. Vgl. p. 198.

de hautbois bzw. Fagotten in den drei übrigen Stimmen dem anderen mit dessus de hautbois, tailles de hautbois und Fagotten besetzten Ensemble „antwortete“, oder auch so, daß die drei unteren Stimmen von einer Bläsergruppe fortlaufend gespielt wurden, während in der Oberstimme eine Gruppe von dessus de hautbois mit einer Gruppe von musettes alternierte. Es ist aber auch möglich, daß „... les Hautbois et les Musettes“ als Einheit aufzufassen ist; dann wäre unter „se répondre“ der Wechsel zwischen zwei mit den gleichen Instrumenten — musettes und hautbois —, aber verschieden stark besetzten Ensembles zu verstehen. In Ermangelung weiterer Angaben in Partitur oder livret müssen wir uns damit begnügen, die verschiedenen Möglichkeiten nebeneinanderzustellen.

*Basson.* Während Lullys Zeit bassons (Fagotte) in mehreren Stimmlagen kannte, finden wir in seinen Partituren nur Belege für die Verwendung des Hauptinstruments der Familie, des „basson“ schlechthin, das in seiner Lage dem heutigen Fagott entspricht. Bei Praetorius (1619) hat das entsprechende Instrument des Fagott-Chores C als untere Grenze des Umfangs; bei dem von Mersenne (1636) beschriebenen Instrument dagegen hat bereits die Ausdehnung bis 1B stattgefunden<sup>127</sup>). Für Lullys Zeit ist also 1B

<sup>127</sup>) Der „Fagot“, den Mersenne V p. 298 f. beschreibt und abbildet, hat acht Grifflöcher und drei Klappen, die in der nachstehenden Reihenfolge angeordnet sind (die Aufzählung erfolgt in der Richtung vom Anblasende zur Stürze):

- 1—3 3 Grifflöcher für die obere Hand (2., 3. und 4. Finger)
- 4—6 3 Grifflöcher für die untere Hand (2., 3. und 4. Finger)
- 7 Klappe für den Kleinfinger der unteren Hand
- 8 Klappe für den Daumen der unteren Hand
- 9 Griffloch für den Daumen der unteren Hand
- 10 Klappe für den Daumen der oberen Hand
- 11 Griffloch für den Daumen der oberen Hand

Mersenne gibt außerdem (V p. 300) Abbildung und Beschreibung eines anderen Fagottes (er verwendet hier die Bezeichnung „basson“) „qui descend plus bas d'une Quarte que les ordinaires“. Es unterscheidet sich von dem erstgenannten Instrument dadurch, daß es an Stelle des letzten Griffloches (Nr. 11) eine Klappe hat, wahrscheinlich wegen seiner größeren Dimensionen und damit größeren Lochabstände. Mersenne gibt für keines der beiden Fagotte die Stimmung an, und seine Angaben über die Rohrlänge und den Abstand der Tonlöcher voneinander sind so unklar und widersprüchlich, daß eine Klärung im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich ist. Auf jeden Fall muß eines der beiden Instrumente dem Normalinstrument der Familie mit dem tiefsten Ton 1B entsprechen, und zwar sicher, schon der Bezeichnung wegen, das erstgenannte, der „basson ordinaire“ (s. o.); dann würde das tiefere Instrument bis 1F reichen. Das in der Abbildung auf p. 300 (vgl. Abb. 3), die die verschiedenen Rohrblattinstrumente entsprechend dem Verhältnis ihrer Größe wiedergibt, enthaltene Fagott ist das tiefere von den beiden, wie an den vier vorhandenen Klappen zu erkennen ist. Nach der Abbildung ist das Verhältnis seiner klingenden Länge zu derjenigen des Baßpommers in grober Annäherung 3 : 2, das Quintverhältnis. Da wir nun gesehen haben, daß der Baßpommer bis C reicht (vgl. p. 102), so ergibt sich 1F als tiefster Ton des größeren Fagotts und damit 1B als tiefster Ton des kleineren. Von hier aus würde also unsere Annahme bestätigt.

als tiefster Ton des Fagotts selbstverständlich. In den Partituren trifft man diesen Ton zwar nur selten an; die Bläser verwendeten ihn aber offenbar gelegentlich auch an Stellen, wo die Partitur nur B vorschreibt, besonders in Satzschlüssen. Das zeigt eine handschriftliche Fagottstimme „Pour les comédies. Basson des Mousquetaire“ im Besitz der BN, nach deren Katalog aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammend, die fast ausschließlich Ouver-

Die entsprechenden Instrumente bei Praetorius (p. 23 und Tafel X) sind das „Chorist-Fagott“ (tiefster Ton C) und das kleinere der beiden „Doppel-Fagott“ genannten Instrumente, das „Quart-Fagott“ (tiefster Ton  $\text{1G}$ ). Dem gegenüber Mersennes Instrumenten um einen Ton geringeren Umfang in der Tiefe entspricht die Zahl von nur 10 (statt wie bei Mersenne 11) Tonlöchern. Im übrigen ist die Anordnung der Tonlöcher bei Mersenne und Praetorius identisch; wir können daher die präzisen Angaben, die Praetorius' Abbildungen liefern, auf die Abbildungen Mersennes übertragen:

a) für das kleinere Fagott

Finger Tonloch Nr.	Obere Hand			Untere Hand			
	2.	3.	4.	2.	3.	4.	5.
Praetorius	1	2	3	4	5	6	7 (Klappe I)
Mersenne	1	2	3	4	5	6	7 (Klappe I)
zugehöriger Ton	e	d	c	H	A	G	F

(wenn dieses und die vorhergehenden Löcher geschlossen sind)

Finger	Untere Hand		Obere Hand	
	1.	1.	1.	1.
Praetorius	8 (Kl. II)	9	10	—
Mersenne	8 (Kl. II)	9	10 (Kl. III)	11
zugehöriger Ton	E	D	C	$\text{1B}$

b) für das größere Fagott

Finger Tonloch Nr.	Obere Hand			Untere Hand			
	2.	3.	4.	2.	3.	4.	5.
Praetorius	1	2	3	4	5	6	7 (Klappe I)
Mersenne	1	2	3	4	5	6	7 (Klappe I)
zugehöriger Ton	H	A	G	Fis	E	D	C

(wie oben)

Finger	Untere Hand		Obere Hand	
	1.	1.	1.	1.
Praetorius	8 (Kl. II)	9	10	—
Mersenne	8 (Kl. II)	9	10 (Kl. III)	11 (Kl. IV)
zugehöriger Ton	$\text{1H}$	$\text{1A}$	$\text{1G}$	$\text{1F}$

Sachs (Reallexikon, Artikel „Fagott“, p. 136a) gibt unrichtig an, die drei Klappen des kleineren Fagotts seien für die Töne D, F und  $\text{1B}$  bestimmt. Wie man aus der obigen Tabelle ersieht, sind die mit Hilfe der Klappen gewonnenen Töne F, E und C.



turen und Tanzstücke aus Opern und Balletten Lullys enthält<sup>128</sup>). In ihr findet man oft *1B*; obere Grenze des Umfangs ist *f'*.

Aufgabe des Fagotts in Lullys Orchester war a) die *colla parte*-Verstärkung der Baßpartie in den fünfstimmigen Orchestersätzen und den orchesterbegleiteten Chören, entsprechend der Verstärkung der Oberstimme durch Oboen, b) Ausführung der Baß-Stimme in Trios, deren Oberstimmen mit Oboen besetzt waren. In beiden Fällen war seine Verwendung selbstverständlich, brauchte also in der Partitur nicht eigens angegeben zu werden. Hieraus ist zu erklären, daß die Vorschrift „Bassons“ dort nur vereinzelt, mehr zufällig, erscheint. Die folgenden Beispiele mögen das veranschaulichen:

In „Achille et Polixène“ finden wir II 2 p. 68 ein Trio

*g*<sup>1</sup> Haubois [sic]  
*g*<sup>1</sup>  
*f*<sup>4</sup>

III 8 p. 163 ein Trio

*g*<sup>1</sup> Haubois  
*g*<sup>1</sup> Haubois  
*f*<sup>4</sup> Basson

ebenso bezeichnete Trios III 8 p. 164 und III 9 p. 178; schließlich III 8 p. 166 ein Trio

*g*<sup>1</sup> Haubois  
*g*<sup>1</sup> Haubois  
*f*<sup>4</sup> Basse-Continue<sup>129</sup>)

Ohne Zweifel ist bei allen diesen Stücken die Besetzung dieselbe: Oboen in den beiden Oberstimmen, Fagotte und Generalbaßinstrumente im Baß (nur die Baßstimme des erstgenannten Trios enthält einige Generalbaßziffern; diejenigen der vier anderen Trios sind unbeziffert. Daraus darf man nicht

---

<sup>128</sup>) BN Rés. Vma ms. 500; wohl ein Repertoire von Stücken für den Gebrauch bei Theateraufführungen („comédies“). Die Bedeutung von „des Mousquetaire“ ist unklar.

<sup>129</sup>) Alle diese Trios stammen aus den von Collasse komponierten Teilen der Oper. Das hat aber für unseren Zusammenhang keine Bedeutung, da die hier darzustellende Unterschiedlichkeit der Bezeichnungen eine gemeinsame Eigenschaft aller französischen Partituren der Zeit ist.

schließen, die Bc.-Gruppe sei an der Ausführung dieser Stücke nicht beteiligt gewesen, da gerade bei Instrumentalstücken die Partituren öfter unvollständig oder gar nicht beziffert sind). Man sieht hier besonders anschaulich nebeneinander die verschiedenen Bezeichnungen, unter denen in den Partituren eine und dieselbe Besetzung erscheinen kann. Ähnlich verhält es sich in der Partitur der Oper „Persée“. Der Prolog enthält p. XI ein Trio

g<sup>1</sup> Haut-Bois  
g<sup>1</sup> Haut-Bois  
f<sup>4</sup> Basson

p. XXXIII ein Trio

g<sup>1</sup> Haut-Bois  
g<sup>1</sup> Haut-Bois  
f<sup>4</sup> Basse Continue

(Baßstimme beim ersten Trio unbeziffert, beim zweiten nur in den ersten Takten beziffert).

In dem Chor „On a quitté les armes“ aus „Proserpine“ (Prolog 2 p. 60) alterniert der orchesterbegleitete Chor mit instrumentalen Trioepisoden folgender Besetzung:

g<sup>1</sup> Haubois  
g<sup>1</sup> Haubois  
f<sup>4</sup> Basson  
f<sup>4</sup> Basse continue (unisono mit basson)

Denselben Sachverhalt findet man in „Le Triomphe de l'Amour“ p. 192 b<sup>130</sup>). Dagegen sind in Partituren anderer Werke bei Stücken, in denen ebenfalls Chortutti und Trioepisoden der hautbois abwechseln, die Trioepisoden auf nur drei Systemen notiert:

g<sup>1</sup> Hautbois  
g<sup>1</sup> Hautbois  
f<sup>4</sup> (System des Bc.)

<sup>130</sup>) Die Erstausgabe der Partitur dieses Werkes aus dem Jahre 1681 ist unkorrekt paginiert. Auf p. 117 folgen 18 nicht paginierte Seiten (hier mit 117a—117s bezeichnet), darauf p. 118—192, darauf wieder 14 nicht paginierte Seiten (hier mit 192a bis 192o bezeichnet), schließlich p. 193—220.

(Beispiele: „Armide“ IV 2 p. 174 ff.; „Persée“ IV 6 p. 256 ff.; „Phaéton“ Prolog p. XXXIX ff.; „Le Temple de la Paix“ p. 6 ff.). Das bedeutet natürlich ebensowenig wie bei den oben zitierten Trios, daß hier nur die Instrumente der Bc.-Gruppe, nicht aber die Fagotte den Baß gespielt hätten. Die erhaltenen Stimmen zu „Armide“ zeigen vielmehr, daß die Fagotte an der Ausführung der Trioepisoden beteiligt waren.

In zwei Stücken aus „Proserpine“ (II 8 p. 122 „Premier air“ und II 8 p. 130 „Second air“) finden wir folgende Partituranordnung:

g1 Violons	}	(unisono)	g1 Hautbois
g1 Violons			g1 Hautbois
c1			
c2		im Wechsel mit	
c3			
f4 Violons			f4 Hautbois
Basse-Continue			

(zwei Systeme für dessus de violon sind hier nur deshalb vorhanden, weil für die Trioepisoden zwei Systeme im Schlüssel g1 gebraucht werden. Gewöhnlich wird in solchen Fällen das zweite von fünf Systemen abwechselnd im Schlüssel c1 für die haute-contre der fünfstimmigen Teile und im Schlüssel g1 für den second dessus der Trioepisoden benutzt). Auffällig ist hier die Bezeichnung „Hautbois“ für den Baß der Trioepisoden. Das kann freilich ein bloßes Versehen sein, denn in der zweiten Auflage der fünfstimmigen Partitur aus dem Jahre 1707 steht an dieser Stelle „Bassons“. Es muß aber nicht so sein. „Hautbois“ kann hier soviel wie „basse de hautbois“ bedeuten (vgl. den p. 105 zitierten Satz für hautbois aus „Atys“, wo Lully die von taille de hautbois auszuführenden Mittelstimmen einfach mit „Hautbois“ bezeichnet). „Basse de hautbois“ bezeichnet im späten 17. Jahrhundert nicht mehr, wie bei Mersenne, den Baßpommer, der zu dieser Zeit bereits zu den altertümlichen Instrumenten gehörte, sondern das Fagott. Brossards Dictionnaire de musique aus dem Jahre 1703 entnehmen wir, daß „Basse de Haut-Bois“ und ebenso „Basse de Chromorne“ Synonyme für basson waren<sup>131)</sup>, und Walther<sup>132)</sup> stellt, wohl in Anlehnung an Brossard, den Sachverhalt ebenso dar. Dieser Bedeutungswandel bestimmter Instrumentenbezeichnungen ist sehr interessant. Er zeigt, wie das Fagott allmählich zum alleinigen Baß der Rohrblattinstrumente wird, nachdem das Aussterben bestimmter älterer

<sup>131)</sup> „Table Française“, Artikel „Basse de Haut-Bois“ und „Basse de Chromorne“.

<sup>132)</sup> Lexicon, Artikel „Basse de Hautbois“ und „Basse de Cromhorne“.

Instrumentengattungen (Krummhörner, Pommern) verständlicherweise mit den unhandlichen tiefen Stimmlagen begonnen hat.

*Musette.* Die musette gehört nicht zum regulären Instrumentarium von Lullys Orchester, sondern zu der Gruppe von Instrumenten, die Lully bei bestimmten Gelegenheiten ausschließlich auf der Bühne in Erscheinung treten läßt. Es ist aber zweckmäßig, sie schon hier im Zusammenhang mit den anderen Rohrblattinstrumenten zu behandeln.

Als pastorales Requisite war die musette, eine technisch hochentwickelte Form des Dudelsacks, das Modeinstrument der „gens de qualité“ des späten 17. Jahrhunderts geworden, die das antike Arkadien in einer idealisierten Gestalt neu zu beleben trachteten. Die kostbare Ausstattung erhaltener Instrumente legt davon sichtbares Zeugnis ab.

Vom gewöhnlichen Dudelsack unterscheidet sich die musette namentlich dadurch, daß nicht der menschliche Atem den erforderlichen Wind liefert, sondern eine kleiner, mehrfaltiger Schöpfbalg, den der Spieler um den Leib gürtet und mit dem Unterarm betätigt. Eine weitere Besonderheit ist die Konstruktion der Bordune (s. u.).

Schon bei Praetorius finden wir eine solche „Sackpfeiff mit dem Blaßbalg“ französischer Herkunft (p. 43 und Tafel XIII). Mersenne gibt V p. 287 ff. eine detaillierte Beschreibung der musette. Über ihre Beschaffenheit zur Zeit Lullys unterrichtet uns Borjon „Traité de la Musette“ (Lyon 1672). Borjon behandelt zwei Arten der musette, die ältere mit nur einer Spielpfeife („chalumeau simple“) und die neuere mit einer zusätzlichen Spielpfeife („petit chalumeau“) zur Erweiterung des Umfangs nach oben. Das auf der Tafel nach p. 22 der „Première Partie“ abgebildete chalumeau simple hat sieben Grifflöcher auf der Vorderseite, ein Daumenloch für den Daumen der linken Hand<sup>133</sup>) und drei geschlossene Klappen. Der mittels der acht Grifflöcher gewonnene Umfang ist  $f' - g''$ ; eine Klappe für den Daumen der linken Hand ergibt den oberen Grenzton  $a''$ <sup>134</sup>). Die beiden übrigen Klappen (für  $b'$  und  $es''$ ) werden mit dem Daumen der rechten Hand betätigt.

P. 25 ff. spricht Borjon von der musette mit Zusatzspielpfeife, deren Einführung er an mehreren Stellen (p. 25, 33 und zweite Seite des „Avertissement“) einem — leider nicht näher bestimmten — Glied der Familie Hotte-

<sup>133</sup>) Von beliebiger Setzung der Hände (linke Hand oben oder unten), die beim chalumeau simple durchaus möglich wäre, ist bei Borjon nicht mehr die Rede. Bei der musette mit Zusatzspielpfeife verbietet sie sich von selbst.

<sup>134</sup>) Borjon deutet p. 25 die Existenz von musettes an, die mit Hilfe weiterer Klappen  $c''$  erreichen: „Le chalumeau simple ne peut faire qu'une dixième ou douzième, suivant les clefs que l'on y met...“ Auch das bei Mersenne V p. 287 ff. behandelte chalumeau geht bis  $c''$ , jedoch um den Preis regelwidriger Applikatur ( $d''$ -Klappe für den Daumen der unteren Hand). Auf die anders disponierten Spielpfeifen, von denen Mersenne p. 289 spricht, kann hier nicht eingegangen werden.

terre zuschreibt<sup>135</sup>). Eine Tafel nach p. 26 zeigt Vorder- und Rückansicht der beiden Spielpfeifen. Das petit chalumeau ist links von der Hauptspielpfeife (grand chalumeau) angeordnet und fest mit dieser verbunden; es besitzt sechs mit geschlossenen Klappen versehene Tonlöcher für die Töne as'' a'' b'' h'' c''' d''' (cis''' fehlt). Die auf der Rückseite befindlichen Klappen für as'', a'' und c''' werden mit dem Daumen der rechten Hand betätigt, die vorn angeordneten Klappen für b'', h'' und d''' mit dem kleinen Finger der linken Hand. Das grand chalumeau ist im wesentlichen mit dem chalumeau simple identisch, besitzt jedoch außer dessen drei Klappen für b', es'' und a'' zwei weitere für cis'' und fis'', die mit dem Zeigefinger der rechten Hand gegriffen werden; Doppelbohrung der beiden untersten Tonlöcher ermöglicht die Töne fis' und gis'. Die musette mit zwei Spielpfeifen verfügt also, abgesehen von cis'', über die vollständige chromatische Skala f' — d'''; a'' kann auf zwei verschiedene Arten gegriffen werden.

Die aus mangelnder Übereinstimmung zwischen Text und Abbildung bei Borjon resultierenden Schwierigkeiten vor allem hinsichtlich der Klappenanordnung des petit chalumeau behebt der ausführliche Bericht über die musette, den Diderots Encyclopédie<sup>136</sup>) liefert; er wurde für die obige Darstellung herangezogen. Die Encyclopédie behandelt nur das Instrument mit zwei Spielpfeifen, vom chalumeau simple ist nicht mehr die Rede. Das petit chalumeau stimmt mit demjenigen Borjons völlig überein, während das grand chalumeau zwei zusätzliche Klappen aufweist, eine gis'-Klappe für den rechten Daumen und eine zweite a''-Klappe („grande clef de la“ im Gegensatz zu der bereits vorhandenen a''-Daumenklappe, die zur „petite clef de la“ wird) für den rechten Zeigefinger; es entsteht so eine zweite Greifmöglichkeit für gis', eine dritte für a''.

Über die Beschaffenheit der eigentümlichen Borduneinrichtung (bourdon) der musette gibt Borjons Schrift keine Auskunft. Auch hier hilft die Encyclopédie. Der bourdon der dort dargestellten musette ist ein kurzer und dicker Holz- oder Elfenbeinzylinder, in dem durch vielfache Längsbohrung und Verbindung jeweils mehrerer benachbarter Bohrungen nach Art des Ranketts vier verschiedene, voneinander getrennte Kanäle hergestellt sind, deren Länge ein Mehrfaches der Zylinderlänge beträgt. Zu jedem der vier Kanäle gehört ein Doppelrohrblatt (anche). Man setzt die anches in bzw. außer Tätigkeit, indem man mit Hilfe von seitlich am Zylinder angebrach-

<sup>135</sup>) Nach Sachs (Reallexikon p. 264 b) war es „M. Hotteterre“, der „um 1650“ die zweite Spielpfeife hinzufügte. Wahrscheinlich handelt es sich um Martin Hotteterre (gestorben 1712), der laut MGG, Artikel „Hotteterre“, Sp. 785 durch Hinzufügung von Klappen der musette die chromatische Skala gab; vielleicht auch um dessen Vater Jean Hotteterre, dem Verbesserungen am bourdon der musette zu verdanken sind (MGG, l. c.).

<sup>136</sup>) Artikel „Musette“ und Tafel VI der Abteilung „Lutherie“ des fünften Tafelbandes.

ten Schiebern (layettes) seitliche Öffnungen der Kanäle öffnet. bzw. schließt und so dem Wind den Weg aus dem Windsack durch die anches ins Freie öffnet bzw. versperrt. Gleichzeitig ermöglichen es die layettes, durch Vergrößern oder Verkleinern der Kanalöffnungen die Tonhöhe der Borduntöne zu regulieren.

Der erste und längste Kanal ist mit zwei layettes ausgestattet; er liefert wahlweise die Töne G und c, genannt „basse de sol“ bzw. „basse d'ut“. Der zweite Kanal liefert den Ton g, genannt „taille“ „par un ancien usage“; der dritte, je nach Stellung der layette, die Töne c' und d', genannt „haute-contre“; der vierte schließlich den Ton g', genannt „dessus“ oder „petit sol“. Aus diesen Borduntönen lassen sich zwei Bordunklänge zusammenstellen, der „accord en c sol ut“ c g c' g' und der „accord en g re sol“ G g d' g'. Die Encyclopédie berichtet, ältere musettes als die hier beschriebene hätten noch andere Bordunklänge ermöglicht: „... ces deux tons [sc. C und G] sont les seuls sur lesquels on accorde aujourd'hui les musettes, autrefois on les accorderoit sur tous les tons de la gamme; ce qui exigeoit des bourdons qui eussent plus de layettes et plus d'anches que ceux qui sont à présent en usage.“

Auch bei Borjon erscheinen (p. 21 f.) C und G als Haupttonarten der musette: „... ces deux derniers sont les plus en usage...“ Er nennt aber daneben noch F, A, B und D und verspricht, unter den „exemples“ der „Seconde Partie“, des Notenteils, neben den überwiegenden in C und G auch einige in F und A zu bringen „afin de ne pas rendre inutile une partie des accords du bourdon, qui sont faits exprez pour ces sortes de diapazons“. Tatsächlich finden sich dort aber nur Stücke in C-dur, c-moll und G-dur. Borjon erklärt dazu im „Avertissement“ der „Seconde Partie“ (p. 3): „... je n'ay mis dans cette seconde [sc. partie] que des pieces sur le jeu du 5. appelé par quelques-uns l'Entremain; et sur le jeu du 8. appelé le plein jeu, qui sont les plus pratiquez, et qui l'un aprez l'autre exercent toutes les anches du bourdon. Je n'ay point jugé à propos d'y mettre des pieces sur les jeux du 4. du 6. du 7. et du 9. parce qu'outre qu'ils sont fort peu en usage, c'est qu'ils ne sont point si naturels à la Musette que les autres“<sup>137)</sup>.

---

<sup>137)</sup> Borjon verwendet zur Bezeichnung der Tonarten die Zahlen der Tabulatur, die er p. 22 ff. erläutert. Diese Tabulatur beruht auf folgendem Prinzip: die acht Grifflöcher des chalumeau simple werden von oben nach unten mit 1—8 bezeichnet, die a"-Klappe mit 0; 9 bedeutet folgerichtig die Mündungsöffnung des chalumeau. Jeder Ziffer entspricht der Ton, der sich ergibt, wenn das entsprechende Tonloch die Begrenzung der Luftsäule bildet, d. h. wenn dieses Loch geöffnet ist. 9 bezeichnet demnach den Ton, der entsteht, wenn die Luftsäule in voller Länge schwingt, d. h. den tiefsten Ton des chalumeau, f'; folglich 8 = g', 7 = a', 6 = h', 5 = c'', 4 = d'' usw. Entsprechend dienen die Zahlen zur abgekürzten Bezeichnung der auf den zugehörigen Tönen basierenden Tonarten, nur muß hier 6 = B-dur sein, da das chalumeau simple weder über cis'' noch über fis'' verfügt (in der Tabulatur wird b' von h' durch ein unter die 6 gesetztes Kreuz unterschieden).

Bei der auf p. 1 der „Seconde Partie“ abgebildeten musette läßt sich die Zahl der layettes nicht deutlich erkennen. Wenn aber nach Borjons eigenen Worten bei den Tonarten C und G sämtliche vorhandenen anches benutzt werden, so kann der bourdon nur die vier nach dem Bericht der Encyclopédie für die C- und G-Stimmung erforderlichen anches besessen haben. Andererseits spricht Borjon noch von anderen möglichen „accords“ des bourdon, namentlich von denen auf F und A (s. o.). Wir dürfen das wohl so verstehen, daß sich — entgegen den Worten der Encyclopédie, für die andere Stimmungen als C und G einer fernen Vergangenheit angehören — ohne Vermehrung der anches, nur durch Verschieben der layettes, noch andere Stimmungen des bourdon als C und G herstellen ließen; vielleicht waren dazu mehr layettes erforderlich als die fünf, von denen die Encyclopédie berichtet, wahrscheinlich aber genügten diese. Wenn eine und dieselbe anche und ein Tonkanal — freilich mittels zweier layettes — die beiden tiefsten Borduntöne G und c lieferte, so muß es bei den höheren Borduntönen, denen eine wesentlich kürzere Luftsäule entspricht, umso leichter gewesen sein, durch verhältnismäßig geringe Verschiebung der jeweiligen layette Umstimmungen nach oben oder unten vorzunehmen<sup>138)</sup>. So ließe sich die F-Stimmung F f c' f' aus der G-Stimmung G g d' g' durch Tieferstimmen um einen Ton herstellen; entsprechend wäre die A-Stimmung A a e' a' durch Höherrücken um einen Ton zu gewinnen etc. Unsere Vermutung, daß Borjons bourdon mit dem in der Encyclopédie beschriebenen übereinstimmt, wird dadurch unterstützt, daß schon der bei Mersenne V p. 287 f. abgebildete und beschriebene bourdon vier anches und fünf layettes besitzt. Die fünf Borduntöne sind nach dem Diagramm auf p. 288 und Mersennes Angaben auf p. 291 F B f c' f'; das ist, wenn man vom Fehlen des Tones b absieht, den Mersenne nicht erwähnt, der aber sicher durch Herabstimmen des c' zu gewinnen war, die um einen Ton nach unten versetzte Reihe der Borduntöne der Encyclopédie. Mersenne stellt daraus die Klänge F c' f' und B f f' zusammen; es wären aber auch die den beiden Bordunklängen der Encyclopédie analogen Klänge F f c' f' und B f b f' möglich<sup>139)</sup>.

<sup>138)</sup> Für den zweithöchsten Bordunton, die „haute-contre“, wird die Möglichkeit der Umstimmung von c' nach d' mit Hilfe einer einzigen layette durch die Beschreibung der Encyclopédie bestätigt.

<sup>139)</sup> V p. 292 bringt Mersenne eine „Chanson pour la Musette composée par Henry le Jeune“, die von der Spielpfeife den Umfang c'—d'', vom bourdon die Töne c e g verlangt. Nehmen wir, gestützt auf den vorausgehenden Zusammenhang, die Notierung in C als tabulaturmäßige Vereinfachung (tiefster Ton = c') und legen den tatsächlichen Umfang der musette zugrunde (aus dem Diagramm auf p. 288 ergibt sich eindeutig f'—c'' als Umfang der Spielpfeife), so erhalten wir als Melodieumfang f'—g'' und als Bordunklang f a c'. Dieser ist mit dem von Mersenne beschriebenen bourdon kaum zu verwirklichen: c' müßte um eine Terz, f' gar um eine Quarte herabgestimmt werden. Da aber die Terz im Bordunklang höchst ungewöhnlich und auffällig ist, darf man vielleicht annehmen, daß c e g irrtümlich für c g c' steht, dem der ohne weiteres mögliche Klang f c' f' entspricht.

Wenden wir uns nun den Stücken zu, in denen Lully die musette verwendet. In den Partituren finden sich nur zwei Stellen, an denen „Musettes“ ausdrücklich verlangt werden:

1. die p. 106 ff. besprochene „Symphonie pour les Hautbois et les Musettes“ aus „Les Festes de l'Amour et de Bacchus“. Die Oberstimme dieses Stückes hat den Umfang  $g' - a''$ , die Tonart ist C-dur. Beides entspricht vollkommen den Möglichkeiten der oben beschriebenen musette.

2. eine fünfstimmige „Marche“ aus „Isis“ (III 5 p. 179), deren Oberstimme mit der Vorschrift „Violons, Musettes et Hautbois“ versehen ist. Umfang der Oberstimme und Tonart sind dieselben wie in dem erstgenannten Stück.

Es wäre merkwürdig, wenn Lully in seinen Bühnenwerken, die so reich an pastoralen Szenen sind, die musette als das pastorale Instrument par excellence seiner Zeit nur zweimal verwendet hätte. Daß es sich tatsächlich nicht so verhält, erfahren wir aus den livrets zu seinen Werken. Diese livrets, die, zu jeder Neuinszenierung eines Werkes neu gedruckt, meist die Namen der Darsteller nennen, also eine Verbindung von Textbuch im modernen Sinne und Programmzettel darstellen, führen unter den „Acteurs“ oft auch die Instrumentalisten auf, die auf der Bühne erscheinen. Sie werden so zu wichtigen Quellen für die Besetzung bestimmter Aufführungen eines Werkes.

Das livret der „Alceste“-Inszenierung des Jahres 1678 führt unter den „Acteurs du Prologue“ folgende Musiker auf: „Hautbois, Les Sieurs Hotterre, Plumet, du Clos, et la Croix. Le Sieur Buchot, Muzette.“ Weder in der gestochenen Partitur von 1708 noch in verschiedenen handschriftlichen Partituren<sup>140)</sup> ist von einer musette die Rede. Es liegt aber auf der Hand, daß sie an den Stellen des Prologs mitspielte, wo die Vorschrift „Hautbois“ auftritt. Alle diese Stellen stehen in C-dur, und keine der hautbois-Partien ist tiefer als  $g'$  geführt. Alle Voraussetzungen für den Gebrauch der musette sind also erfüllt.

Ähnlich verhält es sich in der Oper „Roland“ (IV 2). Im livret von 1685 heißt es dort: „... On entend un bruit de Musettes et Roland continue: J'entends un bruit de Musique Champestre...“ Die Partitur enthält an der entsprechenden Stelle ein Trio

g <sup>1</sup>	Hautbois	(c''—a'')
g <sup>1</sup>	Hautbois	(a'—f'')
f <sup>4</sup>		

in C-dur (p. 236). Wahrscheinlich spielten hier, wie in „Alceste“, musette(s) und hautbois zusammen. Auch die im weiteren Verlauf des vierten Aktes

<sup>140)</sup> BN Vm<sup>2</sup> 12 und die von Prunières als Grundlage seiner Edition benutzte Handschrift BV Ms. Mus. 95 (vgl. GA Les Opéras Tome II, Paris 1932, p. XXXVIII) wie auch andere von ihm benutzte Handschriften.



folgenden, ebenso bezeichneten Trios (IV 3 p. 239, IV 4 p. 249) sind nach Tonart (C-dur, g-moll) und Umfang der Stimmen für musette geeignet.

In der Beschreibung der „Plaisirs de l’Ile enchantée“<sup>141)</sup>, eines glänzenden Hoffestes des Jahres 1664, dessen verschiedene Darbietungen sich über drei Tage erstreckten, heißt es an einer Stelle (première journée, première entrée): „... quatorze Concertants de Pan et de Diane précédoient ces deux divinités avec une agréable harmonie de flûtes et de musettes...“ Die Partitur der Gesamtausgabe<sup>142)</sup> enthält an der entsprechenden Stelle eine fünfstimmige „Marche de Hautbois pour le Dieu Pan et sa suite“. Sie steht in G-dur, die Oberstimme hat den Umfang g’ — h’; der Verwendung der musette steht also nichts entgegen. Über die zunächst anzunehmende Diskrepanz der beiden Besetzungsangaben äußert sich der Herausgeber, Prunières, nicht. Der Revisionsbericht sagt auch nichts darüber aus, ob das Stück in allen Quellen, nach denen der Text der Gesamtausgabe hergestellt ist, oder nur in einem Teil von ihnen mit „Marche de Hautbois...“ betitelt ist. Prunières spricht aber in der „Notice historique et critique“ des Bandes (p. VIII) von ihm als von einer „marche de flûtes, hautbois et musettes“, legt also offenbar die Angabe des Berichtes einerseits und der Partiturvorlagen andererseits nicht als Widerspruch, sondern in dem Sinne aus, daß beide nur je einen Teil des gesamten hier verwendeten Instrumentariums nennen, dabei aber denselben Sachverhalt meinen. Das ist wahrscheinlich richtig. Wir haben Beispiele dafür gefunden, daß ein in der Partitur mit „Hautbois“ bezeichneter Satz von hautbois und musettes zusammen ausgeführt wurde. Das liegt noch verhältnismäßig nahe, da diese Instrumente einander recht ähnlich sind. In „Thésée“ finden wir aber sogar den Fall, daß mit „Flutes“ bezeichnete Triosätze der Partitur nach Auskunft des livrets von flûtes, hautbois und cromornes zusammen ausgeführt wurden (s. u.). Die Möglichkeit, in der Bezeichnung eines bestimmten Instrumentes andere, verwandte Instrumente mit zu erfassen, ist also nicht auf die Rohrblattinstrumente beschränkt, sondern erstreckt sich auf die Gesamtheit der in Betracht kommenden Holzblasinstrumente. Von hier aus wird Prunières’ Auslegung „marche de flûtes, hautbois et musettes“ gerechtfertigt<sup>143)</sup>.

Die erwähnten Triosätze aus „Thésée“ finden sich in der siebten Szene des vierten Aktes („L’Isle Enchantée“). Am Beginn dieser Szene ist im livret

<sup>141)</sup> Zitiert nach Molière, Oeuvres Bd. I p. 599 ff., hier p. 610.

<sup>142)</sup> Les Comédies-Ballets Tome II, Paris 1933, p. 9.

<sup>143)</sup> In der von Prunières im Revisionsbericht mit B bezeichneten Partiturhandschrift (BV Ms. Mus. 78) fehlt die Partie der quinte dieses Stückes, in der mit A bezeichneten (CP Rés. F 531) ist sie von anderer Hand hinzugefügt (Umfang nach der Partitur der GA d—e’). Offenbar war das Stück ursprünglich vierstimmig als reiner Bläusersatz angelegt. Der Umfang der haute-contre (d’—e’’) und der taille (g—a’) entspricht dem Umfang der taille de hautbois, der bei vierstimmiger Bläserbesetzung diese Partien zufallen würden.

von 1675 angegeben: „Douze Hautbois, Flutes et Cromornes. Six Flutes . . . [folgen die Namen der Musiker]. Quatre Hautbois . . . Deux Cromornes . . .“ An den Stellen, wo diese Instrumente dann in Tätigkeit treten, werden sie unter der Bezeichnung „Instruments Champestres“ zusammengefaßt: „. . . Les Habitants de l’Isle Enchantée dançent sur l’Air . . . qui est joué par des Instruments Champestres . . .“ und „. . . tous les autres Habitans de l’Isle Enchantée dançent au son des Instruments Champestres . . .“ An den entsprechenden Stellen der Partitur (p. 285 und 287) ist, wie erwähnt, nur „Flutes“ angegeben:

g<sup>1</sup> Flutes  
g<sup>1</sup>  
f<sup>4</sup> Basse-Continuc

Für *Krummhörner*, von deren Verwendung wir hier erfahren, gibt es in den Partituren, soviel ich feststellen konnte, keinen einzigen Beleg. Sie werden dagegen noch in einem anderen livret genannt, nämlich dem von „Atys“ aus dem Jahre der ersten Aufführung (1676): in der p. 105 f. besprochenen „Entrée des Zéphirs“ traten fünf hautbois und drei cromornes auf („Les Zephirs paroissent dans une gloire élevée et brillante . . . Huit Zephirs joüants du Haut-bois et des Cromornes, dans la Gloire. Cinq Zephirs joüants du Haut-bois . . . [folgen die Namen der Musiker]. Trois Cromornes joüants dans la Gloire . . .“).

Bei den beiden Triosätzen aus „Thésée“ muß es sich um Krummhörner der Diskantlage gehandelt haben (der in beiden Stücken gleiche Umfang der Oberstimmen ist g' — g'' bzw. e' — e''). Bei der „Entrée des Zéphirs“ dagegen läßt sich nicht feststellen, welche Stimmen von den drei Krummhörnern ausgeführt wurden<sup>144</sup>).

Der Vergleich einzelner Stellen in livrets, die Besetzungsangaben enthalten, mit den entsprechenden Partiturstellen hat gezeigt, daß Angaben der Partitur wie „Flutes“ oder „Hautbois“ nicht immer wörtlich gelten, sondern einen mehr oder minder großen Teil der verschiedenen unter dem Begriff „Instruments Champestres“ zusammengefaßten Instrumente (Oboen, musettes, Krummhörner, Flöten) mit einbeziehen können. Daraus ergibt sich folgendes:

*Positiv ausgedrückt:* es ist in Szenen, deren Inhalt den Gebrauch des

---

<sup>144</sup>) Da in beiden Fällen keine Blasinstrumente der Baßlage (Fagotte) genannt werden, wäre auch in Erwägung zu ziehen, ob „Cromorne“ hier vielleicht im Sinne von „basse de cromorne“ gebraucht wird, das, wie wir gesehen haben, von einem bestimmten Zeitpunkt an Synonym für „basson“ geworden war.

pastoralen Instrumentariums rechtfertigt<sup>145</sup>), mit der Möglichkeit zu rechnen, daß das bei der Aufführung verwendete Instrumentarium über das in der Partitur angegebene hinausgeht. Wo die Hilfe der livrets wegfällt, kann bisweilen der Text der Werke selbst Hinweise geben, wie die folgenden Beispiele zeigen sollen.

1. Im Prolog von „Thésée“ folgt auf die Worte des Mars „... que les hautbois et les musettes l'emportent sur les trompettes et les tambours“ ein Trio, dessen Oberstimmen (Umfang: h' — a'' bzw. g' — f'') mit „Hautbois“ bezeichnet sind (p. 31). Es steht in C-dur, einer der für musette geeigneten Tonarten. Im livret heißt es an dieser Stelle: „... On n'entend plus le bruit des Trompettes et des Tambours: Et plusieurs Instrumens Champestres joüent dans le temps que Mars descend.“ Die Annahme, daß hier musettes mitspielten, liegt nahe.

2. In „La Grotte de Versailles“ folgt einem Chor, in dessen Text die Worte „accordons nos chalumeaux, nos pipeaux, nos musettes“ vorkommen, ein dreistimmiges Ritornell, dessen Oberstimmen mit „flutes“ bezeichnet sind (p. 86). Die Tonart ist g-moll, der Umfang der beiden Oberstimmen g' — f' bzw. d' — d''. Nur die obere der beiden Stimmen wäre für musette geeignet.

Zweifellos besteht ein Zusammenhang zwischen Text und jeweiligem Instrumentarium. Aber es ist Vorsicht geboten, da es sich ja nicht um Besetzungsangaben handelt und die Wahl der Instrumentenbezeichnungen wohl oft mehr von den Erfordernissen der Versifikation bestimmt ist (für Bezeichnungen wie „pipeaux“ und „chalumeaux“ gibt es gar keine Entsprechung in Lullys Instrumentarium; sie gehörten wohl einfach zum Repertoire der bukolischen Dichtung). Wenn man daher in kontrollierbaren Fällen zu negativen Ergebnissen gelangt (so im Prolog von „Bellérophon“, wo die auf die Textworte „rien ne vient plus troubler le son de nos musettes“ des Chores „Chantons“ folgenden, in der Partitur mit „Hautbois“ bezeichneten Trioepisoden f. 10' und 12' laut livret von 1680 nicht von musettes, sondern von je zwei Flöten und Oboen ausgeführt wurden), so ist das nichts Erstaunliches.

*Negativ ausgedrückt:* wie ein Stück bzw. ein ganzes Werk im einzelnen besetzt war, läßt sich — wenn überhaupt — nur von Fall zu Fall, d. h. für bestimmte Aufführungen feststellen, nicht aber grundsätzlich. Bei einer Partitur in dem Sinne, wie er seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts und in besonderem Maße seit der Wiener Klassik gilt, ist das nicht so. Die Besetzung, abgesehen von der zahlenmäßigen<sup>146</sup>), ist integrierender Bestandteil der Kom-

<sup>145</sup>) Diese Einschränkung ist notwendig, da es bestimmte charakteristische Anlässe zur Verwendung von Flöten gibt, bei denen alle anderen Holzblasinstrumente ausgeschlossen sind. In solchen Fällen ist die Angabe „Flutes“ wörtlich zu nehmen. Stimmen und livrets bestätigen dies. Vgl. p. 205 ff.

<sup>146</sup>) In neueren Partituren (Wagner, Strauß) findet man sogar Ansätze, die zahlenmäßige Besetzung der Streicher festzulegen.

position selbst und als solcher in der Partitur ein für allemal festgelegt. Lullys Partituren (in den nach 1700 erschienenen Drucken tritt die Bezeichnung „Partition générale“ auf; die Erstdrucke aus dem 17. Jahrhundert haben keine derartige Bezeichnung) enthalten als das Festgelegte, Unveränderliche, als Komposition den instrumentalen Satz, dessen klangliche Verwirklichung, d. h. Besetzung zwar durch seine Anlage im wesentlichen festgelegt ist (Holzbläsersatz, Streichersatz), im einzelnen aber den wechselnden Gegebenheiten und Erfordernissen der jeweiligen Aufführung überlassen bleibt. Den Bereich der Aufführung, des Wechselnden, Veränderlichen, vertreten die jeweils neu gedruckten livrets, aus denen wir feststellen können, wie man im einzelnen Fall im Rahmen der von der Partitur umrissenen Möglichkeiten verfuhr.

### 3. Blechblasinstrumente

#### a) Trompete

Trompeten gehören nicht in demselben Maße zum festen Bestand von Lullys Orchester wie Streich- und Holzblasinstrumente. Wir finden Trompetenpartien daher nur in einem Teil seiner Partituren. Die Opern stehen an erster Stelle: in „Cadmus“, „Alceste“, „Thésée“, „Isis“, „Psyché“, „Bellerophon“, „Proserpine“ und „Amadis“, dazu in den Ballett-Intermedien zu Cavallis „Ercole amante“ kommen Trompeten vor<sup>147</sup>). Seltener ist dies der Fall bei den anderen Bühnenwerken; nur einige besonders glanzvolle Divertissements, die der Hof veranstaltete, stattete Lully mit Trompeten aus: das „Ballet de Flore“ (1669), „Les Amants magnifiques“ (1670), „Psyché“ (1671) und das „Ballet des Ballets“ (1671). Aus der Kirchenmusik ist das Tedeum und das „Exaudiat“ zu nennen. Nicht zu vergessen sind schließlich die bereits früher erwähnten „Airs de Trompettes, timballes et hautbois“ für ein Reiterballett (vgl. Anm. 123).

In allen diesen Werken verwendet Lully ausschließlich Trompeten in C- bzw. D-Stimmung, d. h. die Instrumente mit der Grundstimmung D, die nach Bedarf durch Aufsetzen eines Stimmbogens nach C umgestimmt werden können. Bei der Notierung der Trompetenpartien von Stücken, die in D-dur stehen und folglich Trompeten in D verlangen, ist eine Eigentümlichkeit festzustellen: die D-Trompeten werden nicht transponierend, d. h. in C-dur, notiert, sondern wie alle übrigen Stimmen der Partitur in D-dur. Dieses

<sup>147</sup>) In „Achille et Polixène“ erscheinen Trompeten im zweiten Akt, der von Colasse komponiert ist.

Verfahren ist nicht eine Besonderheit Lullys, sondern wird allgemein in Frankreich bis weit in das 18. Jahrhundert hinein angewandt. Es ist auch nicht etwa so, daß nur die Partituren nichttransponierend notiert würden, die Stimmen dagegen transponierend. Den Beweis für beide Feststellungen zugleich liefert die in D-dur notierte Trompetenstimme aus dem erhaltenen Orchestermaterial zu Campras Oper „Achille et Déidamie“ (1735)<sup>148</sup>). Vgl. Abb. 4.

Bei der Anwendung von Trompeten bedient sich Lully hauptsächlich zweier Verfahren. Das erste besteht darin, daß Trompeten einstimmig zu dem fünfstimmigen Normalorchester treten, indem sie unisono mit dem dessus gehen. Wahrscheinlich wurde diese eine Trompetenpartie in der Regel von zwei oder mehr Trompeten ausgeführt, worauf die ausschließlich vorkommende Bezeichnung „Trompettes“ hindeutet, vor allem aber die Tatsache, daß in vielen Fällen in Partituren, die derartige Trompetensätze enthalten, an anderer Stelle die Trompeten zu zwei Stimmen gesetzt sind. Das gewöhnliche Partiturbild ist folgendes:

- g1 Trompettes
- c1
- c2
- c3
- f4 Tymbales (= Pauken)
- f4 Basse-Continue (diese Bezeichnung kann fehlen)

Es war selbstverständlich, daß die dessus-Partie außer von Trompeten auch vom dessus de violon mit ausgeführt wurde; diese Tatsache brauchte daher nicht eigens erwähnt zu werden. Es kommt aber vor, daß dies trotzdem geschieht, so „Thésée“ I 8 p. 146, wo unter dem im Schlüssel g1 notierten System „Violons et Trompettes“ steht. Findet man unter dem obersten System die Angabe „Trompettes“, unter dem zweiten (c1) dagegen „Violons“, wie in „Amadis“ I 4 p. 38, so bedeutet das nicht, daß die Oberstimme von Trompeten allein ausgeführt werden soll und nur die übrigen Stimmen von der zweiten ab von „Violons“. Die Besetzung bleibt bei wechselnder Bezeichnungsweise stets dieselbe. Eine weitere Variante der Aufzeichnung derselben Besetzung findet man in „Thésée“, Prolog p. 27. Die Partitur enthält hier zwei im Schlüssel g1 notierte Systeme, deren oberes mit „Trompettes“ bezeichnet ist, während beim unteren „Violons“ steht. Beide Parteien sind streng unisono geführt. Die Einfügung des zweiten Systems im Schlüssel g1 ist nur deshalb erfolgt, weil in diesem Stück zwischen die fünfstimmigen Abschnitte

<sup>148</sup>) OP Matériel.

Trioepisoden der hautbois eingeschoben sind, so daß im Laufe des Stückes immer wieder zwei Systeme im Schlüssel g1 notwendig werden.

Das zweite Verfahren besteht darin, daß die Trompeten, in zwei Partien geteilt, unisono mit dem ebenfalls geteilten dessus des Orchesters gehen. Der Satz ist in diesen Fällen zur Sechsstimmigkeit erweitert. Die einfachste Partituranordnung für derartige Stücke ist folgende:

g1 Trompettes  
g1 Trompettes  
c1  
c2  
c3  
f4 Basse-Continue<sup>149)</sup>

Beispiele: „Isis“, air (Prolog 3 p. 52) und Chor „Heureux l'Empire“ (Prolog 1 p. 13). In dem Chor „Publions en tous lieux“ derselben Oper (Prolog 1 p. 5) sind die beiden Systeme im Schlüssel g1 mit „Trompettes et Violons“ bezeichnet.

Die Orchesterpartien des Chores „Le plus grand des Heros“ aus „Bellérophon“ (V 3 f. 145') sind in der Partitur folgendermaßen angeordnet:

g1 Trompettes. Premier Dessus.  
g1 Trompettes. Second Dessus.  
g1 Violons. Premier Dessus.  
g1 Violons. Second Dessus.  
c1  
c2  
c3  
f4  
f4 Tymballes.  
f4 Basse-Continue.

Diese großzügigere Notierungsweise wählte Lully vermutlich aus zwei Gründen: erstens, weil in den fünf letzten Takten, in denen die Trompeten (die vorher nur im Vorspiel und in den Zwischenspielen des Chores in Tätigkeit traten, während der Chorabschnitte aber pausierten) zum Chor hinzutreten,

<sup>149)</sup> In der 1719 erschienenen gedruckten Partitur von „Isis“, der wir diese Partituranordnung entnehmen, fehlt bei allen Trompetenstücken die Paukenstimme. Ursprünglich wirkten aber ganz sicher Pauken mit.

*apost'lo a vestro. Prælogue.*

Handwritten musical score for 'apost'lo a vestro. Prælogue.' The score consists of two systems of staves. The first system contains 10 staves with musical notation and lyrics: *reclure*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*. The second system contains 10 staves with musical notation and lyrics: *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*, *de la mort*. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

Abbildung 4 (a)

de votre sœur

de votre sœur

Handwritten musical score for the first system, featuring ten staves. The notation includes treble clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves. The first staff has the lyrics "de votre sœur". The second staff has "de votre sœur". The third staff has "de votre sœur". The fourth staff has "de votre sœur". The fifth staff has "de votre sœur". The sixth staff has "de votre sœur". The seventh staff has "de votre sœur". The eighth staff has "de votre sœur". The ninth staff has "de votre sœur". The tenth staff has "de votre sœur".

de votre sœur

Handwritten musical score for the second system, featuring ten staves. The notation includes treble clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves. The first staff has the lyrics "de votre sœur". The second staff has "de votre sœur". The third staff has "de votre sœur". The fourth staff has "de votre sœur". The fifth staff has "de votre sœur". The sixth staff has "de votre sœur". The seventh staff has "de votre sœur". The eighth staff has "de votre sœur". The ninth staff has "de votre sœur". The tenth staff has "de votre sœur".

Abbildung 4 (b)



die Übereinstimmung von erster Trompete mit erster Violine und von zweiter Trompete mit zweiter Violine aufgehoben wird, indem die beiden Violinen unisono mit dem Chorsopran spielen (wie auch vorher in den Chorabschnitten), während die beiden Trompeten weitgehend selbständig geführt sind; zweitens, weil die zweite Trompete auch sonst im Verlauf des Stückes an denjenigen Stellen von der zweiten Violine abweichen muß, an denen die meist in Terzen mit der Partie der ersten Violine geführte Partie der zweiten Violine Töne berührt, die nicht in der Tonreihe der Trompete enthalten sind.

Ein drittes Verfahren Lullys, Trompeten anzuwenden, besteht darin, daß einem fünfstimmigen Normalorchester Trioepisoden für zwei Trompeten und Bc. gegenübergestellt werden. Es gibt hierfür nur zwei Beispiele: ein „Prelude des Trompettes Et autre Instruments Pour Mars“ im sechsten Intermedium von „Les Amants magnifiques“<sup>150</sup>) und ein „Concert de Trompettes“ im „Ballet des 7 Planettes“, einem der Ballettintermedien Lullys zu Cavallis „Ercole amante“<sup>151</sup>). Beim ersten Stück treten in den Trioepisoden zusammen mit den Trompeten Pauken in Aktion.

Bei den bisher besprochenen Anwendungsweisen der Trompete bewegen sich die Trompetenpartien vorwiegend in der Clarinlage und benutzen von den Tönen der eingestrichenen Oktave nur g' häufiger. Die regelmäßig vorkommenden Töne sind demnach für die C-Stimmung g' c'' d'' e'' f'' g'' a''. Selten sind e' (Beispiel: „Bellérophon“ V 3 f. 145' ff., zweite Trompete) und c' (Beispiel: „Isis“, Chor „Publions“, Prolog 1 p. 5 ff., zweite Trompete), ebenso c'''. Alle diese Töne sind in der Naturskala der Trompete enthalten, bieten also keine Schwierigkeit. Die Virtuosität der höchsten Lage, wie wir sie aus Bachs Trompetenpartien kennen, gibt es bei Lully fast gar nicht. Die stufenweise Bewegung geht nur in Ausnahmefällen über a'' hinaus, c''' wird meist von g'' aus sprungweise erreicht. Daraus erklärt sich, daß b'' und h'' besonders selten vorkommen. b'' erscheint in dem Chor „Vivez contents“ aus „Thésée“ (V 8 p. 352 ff.) und in der Partie der ersten Trompete im Tedeum; das einzige mir bekannte Beispiel für h'' ist eine Stelle aus dem erwähnten „Concert de Trompettes“ im „Ballet des 7 Planettes“, das wegen der für Lully ungewöhnlichen technischen Anforderungen in verschiedener Hinsicht bemerkenswert ist (s. u.):



<sup>150</sup>) p. 76 der Partitur von Philidors Hand (CP Rés. F 601).

<sup>151</sup>) Die Überschrift „Ballet des 7. Planettes“ findet sich in der Partitur CP Rés. F 653 (= Anciens Ballets Bd. II); in der Partitur BV Ms. Mus. 76 fehlt sie.

fis", das leicht aus dem ohnehin zu hohen f" durch Treiben gewonnen werden kann, kommt vor in der ersten Trompetenpartie der Gigue aus den „Airs de Trompettes . . ." und in der ersten Trompetenpartie des Stückes aus dem „Ballet des 7 Planettes" (s. obiges Beispiel).

Nicht in der Naturskala der Trompete enthalten ist h', das nur künstlich, durch Verringerung der Lippenspannung (von den Bläsern „Fallenlassen" genannt), aus c" zu gewinnen ist. Dem entspricht die Verwendung dieses Tones: er ist meist Drehnote zu c", d. h. er wird von c" aus erreicht und wieder nach c" zurückgeführt. Beispiele für h' als Drehnote finden sich im Tedeum (zweite Trompete), im Prélude der „Airs de Trompettes . . ." (zweite Trompete) und in beiden Trompetenstimmen des Stückes aus dem „Ballet des 7 Planettes". Aus diesem stammt das folgende Beispiel:



In demselben Stück kommt in der Partie der ersten Trompete ein von d" aus sprungweise erreichtes h' vor:



Ganz entsprechende Wendungen findet man in Trompetenpartien Bachs, denen wir folgende Beispiele entnehmen:



(Anfangschor des Magnificat, Takt 29—31, zweite Trompete)



(Kantate 31 „Der Himmel lacht“, erster Chor, Partie der zweiten Trompete)

Man beachte, daß im zweiten Beispiel h', hier länger ausgehalten als in den anderen Fällen, wo es als Drehnote zu c" nur die Dauer eines Sechzehntels hat, mit einem Triller versehen ist, der die unvermeidlich mangelhafte Intonation des h' weniger spürbar werden läßt. Wahrscheinlich ist auch für die entsprechende Stelle bei Lully ein solcher Triller anzunehmen.

Für die Trompeten in D-Stimmung (verwendet in „Psyché“ und in „Les Amants magnifiques“ wie auch in „Achille et Polixène“) sind die vorkommenden Töne a' cis" d" e" fis" g" a" h", die den Tönen g' h' c" d" e" f" g" a" der C-Stimmung entsprechen. cis" wird stets als Drehnote zu d" gebraucht. d"', das dem c"' der C-Trompete entspricht, kommt nicht vor, gemäß dem Prinzip Lullys, niemals c"' zu überschreiten. Collasse verwendet es dagegen in seiner Oper „Thétis et Pélée“, zwei Jahre nach Lullys Tode<sup>152</sup>).

La Laurencie spricht von Stücken aus Werken Lullys, in denen mehr als zwei Partien für Trompeten vorkämen: „Écrites à trois, à quatre et même à cinq parties, les trompettes exécutent de véritables concerts“ (p. 222). Die Beispiele, die er anführt, halten indes einer Nachprüfung nicht stand. La Laurencie begeht den Irrtum, die Angabe „Trompettes“ unter dem g1-System auf mehrere bzw. alle Stimmen des Satzes zu beziehen. Sehen wir uns die von ihm genannten Stücke einzeln an: „... il y en a [sc. des trompettes] à quatre parties, avec les timbales à la basse, dans la marche pour le combat de la barrière d'Amadis, à cinq parties dans les *Jeux Pythiens*.“ Das erstgenannte Stück („Amadis“ I 4 p. 31) hat die gewöhnliche Partituranordnung

g1 Trompettes  
 c1  
 c2  
 c3  
 f4 Tymballes  
 f4

Trompeten sind also nur an der ersten Stimme beteiligt. Beim zweiten Stück handelt es sich entweder um das „Menuet De Trompettes“ aus dem „Les Jeux Pythiens“ betitelten sechsten Intermedium von „Les Amants magnifiques“ (p. 89 von Philidors Partitur), das dieselbe Partituranordnung hat wie das Stück aus „Amadis“ und für dessen Ausführung das dort gesagte gilt, oder um das bereits erwähnte „Prelude des Trompettes...“ aus demselben Werk; in letzterem Falle muß La Laurencie Trompetenbesetzung auch für die fünfstimmigen Abschnitte angenommen haben, während in Wirklichkeit nur die Trioepisoden für Trompeten bestimmt sind (vgl. p. 126). Dasselbe gilt für das genannte Trompetenstück aus der Ballettmusik zum „Ercole amante“, von dem La Laurencie als von einem „brillant concert de trompettes à cinq parties“ spricht (p. 222 Anm. 1). Weiter heißt es: „Le 'bruit de trompettes' du prologue de *Proserpine* donne aux trompettes, deux

---

<sup>152</sup>) Chor „Allons“, Prolog p. 14 ff.

basses indépendantes, les timbales et les basses de violon.“ Auch hier handelt es sich um einen Satz der gewöhnlichen Partituranordnung

- g<sup>1</sup> Trompettes
- c<sup>1</sup>
- c<sup>2</sup>
- c<sup>3</sup>
- f<sup>4</sup> Tymballes
- f<sup>4</sup> Basse de Violon,

bei dem Trompeten nur die Oberstimme ausführen, während La Laurencie die vier in den Schlüsseln g<sup>1</sup> c<sup>1</sup> c<sup>2</sup> c<sup>3</sup> notierten Stimmen den Trompeten zuweisen will (vgl. sein Notenbeispiel p. 222). Der Irrtum ist um so weniger verständlich, als bestimmte Töne, die in den Mittelstimmen aller von ihm genannten Stücke vorkommen (z. B. d' und f' in C-dur-Stücken), Trompeten eindeutig ausschließen. Zu dem „Prelude des Trompettes . . .“ aus den „Jeux Pythiens“ ist noch zu bemerken, daß die Pauken, die ja bei Lully immer nur zusammen mit den Trompeten in Tätigkeit treten, nur in den Trioepisoden spielen und durch ihr Pausieren in den fünfstimmigen Abschnitten anzeigen, daß dort auch die Trompeten zu pausieren haben. (Das Einsetzen bzw. Pausieren der Paukenstimme ist auch sonst eine Hilfe für die Abgrenzung der für die Trompeten bestimmten Stellen in Stücken, in denen der Wechsel violons mit Trompeten — violons allein nicht jedesmal durch „Trompettes“ bzw. „Violons“ gekennzeichnet ist.) Prunières<sup>153</sup>) trifft den Sachverhalt, wenn er die Mitwirkung der Trompeten im fünfstimmigen Satz auf die Partie des dessus beschränkt (abgesehen von dem prinzipiellen Irrtum, dem er verfällt, wenn er die zweite Stimme des fünfstimmigen Satzes, die haute-contre, ebenfalls als dessus bezeichnet). Niemals wird in einem normalen fünfstimmigen Satz mit Trompeten, wie wir ihn beschrieben haben, die Partie der haute-contre von Trompeten mit ausgeführt. Abgesehen von zwei Ausnahmefällen sind alle Trompetenpartien Lullys dessus-Partien.

Von diesen Ausnahmen ist jetzt zu sprechen. An einer Stelle der Oper „Proserpine“ und in den „Airs de Trompettes. . .“ verwendet Lully wirklich einen vierstimmigen Trompetenchor. Es ist merkwürdig, daß La Laurencie, während er ein Stück aus „Proserpine“ fälschlich für diese Besetzung in Anspruch nahm, diejenige Stelle derselben Oper nicht sah, an der sie tat-

---

<sup>153</sup>) Vorrede zur Ausgabe von „Cadmus“ (GA Les Opéras Tome I, Paris 1930): vgl. p. 37.

sächlich vorliegt. Es handelt sich um die instrumentale Einleitung („Prélude“) der Schluß-Szene (V 6 p. 332). Sie hat folgende Partituranordnung<sup>154</sup>):

g<sup>1</sup> Trompettes  
g<sup>1</sup>  
c<sup>1</sup>  
f<sup>4</sup>  
f<sup>4</sup> Tymballes  
g<sup>1</sup> Violons  
c<sup>1</sup>  
c<sup>2</sup>  
c<sup>3</sup>  
f<sup>4</sup>

Hier kann kein Zweifel daran bestehen, daß neben dem fünfstimmigen Normalorchester ein vierstimmiger Trompetenchor mit Pauken eingesetzt ist. Die beiden oberen Parteien bewegen sich, wie alle bisher besprochenen, in der Clarinlage. Ihr Umfang ist g' c'' — a'' bzw. g' c'' — f''. Die erste von ihnen läuft streng unisono mit dem dessus de violon, während die zweite teils unisono mit der haute-contre de violon, teils selbständig geführt ist (man beachte, daß das Ensemble der violons hier ausnahmsweise, trotz zweier Trompetenpartien in dessus-Lage, nur fünfstimmig ist). Die dritte Partie des Trompetenchores dient nur der rhythmischen Markierung und klanglichen Füllung, indem sie ständig den Ton g' repetiert; nur auf der Schlußnote der einzelnen Abschnitte (das Tutti alterniert mit Abschnitten der violons allein)

---

<sup>154</sup>) Sie zeigt besonders anschaulich, wie die Besetzungsangaben in Partituren Lullys und seiner Zeit zu verstehen sind. „Trompettes“ unter dem ersten System gilt nicht nur für dieses System selbst, sondern auch für die folgenden, bis eine neue Angabe („Tymballes“) erscheint. Ebenso verhält es sich mit „Violons“ unter dem sechsten System, das nicht „Violinen“ im modernen Sinne bedeutet, sondern „Violinchor“ und entsprechend für die Systeme 6—10 gilt. Basse de violon und basse-continue haben hier, wie es bei Instrumentalsätzen die Regel ist, ein gemeinsames System. Daß die basse-continue mit der basse de violon zu spielen hat, war selbstverständlich und bedurfte daher keiner besonderen Erwähnung. (Beim Orchesterpart von Chören dagegen, wo die basse-continue meist auf einem besonderen System unter dem der basse de violon steht, ist dieses System durch „Basse-Continue“ gekennzeichnet.) Selbstverständlich war ferner bei normal besetzten Orchesterstücken die Verstärkung der Außenstimmen durch Oboen und Fagotte; auch hier war kein Hinweis vonnöten. So kommt es, daß der Terminus „Violons“ ein aus Streich- und Holzblasinstrumenten zusammengesetztes Orchester bezeichnen kann.

Ohne Zweifel steht das in der zitierten Partituranordnung zum Ausdruck kommende Verfahren der Besetzungsangabe in Zusammenhang mit der dem 16. und 17. Jahrhundert eigenen Praxis chorischer Besetzung.

bringt sie die Terz e'. Die vierte Partie wechselt zwischen den Tönen c und g, zusammen mit dem Wechsel c — G der Pauken, aber rhythmisch unabhängig von diesen. Lully benützt also hier den Umfang der Trompete bis zum zweiten Partialton c hinab (der nur bedingt brauchbare erste Partialton C kommt meines Wissens in der Kunstmusik überhaupt nicht vor; er diene lediglich in den Ensemblestücken der Feldtrompeter als Fundament, unter dem bezeichnenden Namen „Flattergrob“). c ist zwar selten in Partituren anzutreffen — J. S. Bach benutzt es selbst dort, wo er vier Trompeten verwendet, nicht, während g nicht selten vorkommt; aber es besteht durchaus kein Anlaß, für diese vierte Trompetenpartie ein anderes Instrument als für die drei übrigen anzunehmen, wie es Pierné und Woollett<sup>155)</sup> tun: „. . . Il est donc infiniment probable, contrairement à ce qui a été dit, que cette basse sur des notes naturelles, tonique et dominante, était exécutée par un instrument de même famille que les autres, soit par une trompette basse, soit par un trombone, ce dont nous ne pouvons donner cependant une preuve certaine.“ Wir begegnen hier einem der in Anbetracht des recht einfachen Sachverhaltes merkwürdig zahlreichen und trotz einer hinlänglichen Zahl richtiger Darstellungen immer wieder auftretenden Irrtümer über die Beschaffenheit der Trompete des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Wurzel die Ansicht ist, es habe sich wegen der sehr hohen Lage der Trompetenpartien jener Zeit um kleine Instrumente gehandelt, ähnlich den heutigen sehr zu Unrecht so genannten „Bachtrompeten“ — eine Ansicht, deren Unrichtigkeit schon durch die Tatsache erwiesen wird, daß die Töne g und e' in der Naturskala so kleiner Trompeten gar nicht enthalten sind.

Der Trompetenchor der „Airs de Trompettes . . .“ (Prélude, Menuet, Gigue und Gavotte; vgl. Anm. 123) ist in denselben Schlüsseln notiert wie der in „Proserpine“ verwendete<sup>156)</sup>. Die erste Trompete ist stets unisono mit dem dessus de hautbois geführt, die zweite dagegen weitgehend unabhängig von der haute-contre de hautbois. Wie bei dem Stück aus „Proserpine“ bewegen sich beide Partien in der Clarinlage; ihr Gesamtumfang ist g' c'' — a'' c''' bzw. e' g' h' c'' — f''. Die dritte Partie enthält abwechselnd die Töne g' und e'. Die vierte unterscheidet sich von der entsprechenden Partie des Stückes aus „Proserpine“ insofern, als statt c und g C und G notiert ist. Die erklingenden Töne sind natürlich trotzdem c und g, da G, das zwischen dem ersten Partialton C und dem zweiten Partialton c liegt, unausführbar ist. Wir begegnen hier schon einer aus den Partituren der Wiener Klassik bekannten Praxis: die im Baßschlüssel notierten Töne der Trompeten und Hörner werden im Verhältnis zu den im Violinschlüssel notierten Tönen um eine Oktave zu tief geschrieben. Für die Trompeten wird dies Verfahren dort freilich recht selten angewandt, da der zweite Partialton kaum vor-

<sup>155)</sup> Histoire de l'orchestration, Première partie (Lavignac II 4 p. 2227).

<sup>156)</sup> Die Gesamtbesetzung dieser Stücke ist auf p. 106 angegeben.

kommt, die höheren Partialtöne aber des Baßschlüssels nicht bedürfen. Ein Beispiel findet man im Menuett der Jupiter-Sinfonie, Takt 7/8:



Der Zusammenhang der Stelle zeigt ganz klar, daß die im Baßschlüssel geschriebenen Noten als  $c'$  und  $c$  erklingen müssen, nicht als  $c$  und  $C$ , ganz abgesehen von der musikalischen Unbrauchbarkeit des  $C$ , die seine Verwendung an dieser piano-Stelle ohnehin ausschließen würde.

Es sei noch erwähnt, daß Lully die Trompeten vorwiegend in reinen Instrumentalstücken einsetzt. Bei Chorstücken beschränkt sich ihre Mitwirkung auf die instrumentalen Vor- und Zwischenspiele, während der Chor vom Normalorchester begleitet wird. Nur für wenige Takte, meist am Schluß solcher Stücke, vereinigen sich zuweilen die Trompeten mit dem Chor und dem begleitenden Orchester zu einem glänzenden Tutti. Ein Beispiel dafür findet man in dem Chor „Que l'on enchaîne pour jamais“ aus „Proserpine“ (V 6 p. 340; s. Abb. 5). In den beiden kurzen Tutti-Stellen (kurz vor dem Schluß und am Schluß) teilen sich die in den Zwischenspielen unisono geführten Trompeten; die tiefere Partie geht unisono mit dem Chorsopran und dem dessus de violon, während sich die obere über Chor und begleitendes Orchester erhebt und das Ganze mit dem Glanz ihrer hohen Lage überstrahlt. Man kennt die Wirkung solcher Stellen aus Werken J. S. Bachs.

*Timbales.* Es ist zweckmäßig, die Pauken (timbales, in Lullys Partituren „Tymbales“ oder „Tymballes“ geschrieben) im Zusammenhang mit den Trompeten zu behandeln, da sie fast immer diesen beigegeben sind und andererseits niemals allein, d. h. ohne Trompeten, verwendet werden. Die beiden gebräuchlichen Stimmungen des Paukenpaares sind  $c$  G und  $d$  A, entsprechend den beiden für Trompetenstücke gebräuchlichen Tonarten C-dur und D-dur. Bei der Notierung der Pauken ist die Eigentümlichkeit festzustellen, daß entsprechend der Notierung von Partien für D-Trompete die Stimmung  $d$  A als  $d$  A, nicht transponierend als  $c$  G notiert wird. Sogar die beiden Kreuze von D-dur werden in Partitur und Stimmen vorgezeichnet, obwohl sie für die beiden Töne des Paukenpaares nicht erforderlich sind. Abb. 6 zeigt als Beispiel die Paukenstimme von Campras „Achille et Déidamie“.

Charakteristisch für Lullys Paukenpartien ist ihr scharf akzentuierter, lebhafter Rhythmus in kleinen Notenwerten. Eine typische Wendung ist



Im allgemeinen sind diese Rhythmen genau aufgezeichnet. Die Notierung



die neben der oben gezeigten vorkommt, ist für jene Zeit nichts Ungewöhnliches, da die Geltungsdauer des Punktes nicht so festgelegt war wie in der heutigen Notierungspraxis (davon zeugen noch Couperins Kompositionen). Anders verhält es sich mit Notierungen wie



(„Proserpine“ V 6 p. 336) oder



(„Proserpine“ Prolog 1 p. 20<sup>157</sup>); ähnlich „Amadis“ I 4 p. 31). Statt der Sechzehntel müßten Zweiunddreißigstel stehen. Solche Notierungen sind nicht als Mangel an Genauigkeit zu betrachten, sondern als Folge bestimmter Gegebenheiten des Typendruckverfahrens, in dem die Partituren hergestellt wurden. Vermutlich verfügte die Ballardsche Offizin nicht über die erforderlichen Typen, zumal sonst Zweiunddreißigstel in den Kompositionen Lullys und seiner Zeitgenossen nur selten vorkommen<sup>158</sup>).

Auch längere Schlagfolgen auf einem Ton schreibt Lully genau aus, wie aus dem folgenden Beispiel („Bellérophon“ V 3 f. 152) zu ersehen ist:



<sup>157</sup>) Wir zitieren nach der ersten Auflage von 1680; die zweite Auflage von 1707 enthält an diesen Stellen abweichende Rhythmen, die zwar den Notenwerten nach korrekt sind, aber sicher der ursprünglichen Intention weniger entsprechen. Sie dürften einem Streben nach Glättung des Notenbildes zuzuschreiben sein:

V 6 p. 336	1680		1707	
Prolog 1 p. 20	1680		1707	

<sup>158</sup>) Die Schwierigkeiten, die die Wiedergabe der sehr kleinen Notenwerte beim Typendruck verursachte, zeigt anschaulich die gedruckte Partitur von Collasses „Thétis et Pélée“, die 1689 bei Ballard erschien. Sie ist im Typendruck hergestellt mit Ausnahme der „tempeste“ II 6 p. 193 ff., in der die heftige Bewegung des Sturmes



Die abkürzende Notierung solcher Schlagfolgen als Wirbel, etwa  $\text{♩}$ , verwendet Lully nie, obwohl sie in Fällen wie dem hier beschriebenen zu demselben Resultat führen würde.

Es ist bereits erwähnt worden, daß Pauken und Trompeten bei Lully stets gleichzeitig in Aktion treten und daß daher das Einsetzen bzw. Pausieren der Paukenstimme in Stücken wechselnder Besetzung die Abgrenzung der von den Trompeten auszuführenden Stellen ermöglicht, wenn diese nicht auf eine andere Art gekennzeichnet sind. Darüber hinaus läßt das Vorhandensein einer Paukenstimme in der Partitur auf die Mitwirkung von Trompeten auch dort schließen, wo die Angabe „Trompettes“ fehlt. Das gilt natürlich auch umgekehrt: wo die Partitur eine Trompetenstimme, aber keine Paukenstimme enthält, kann man mit Bestimmtheit annehmen, daß trotzdem Pauken verwendet wurden. Dieser Fall ist übrigens selten. Wir begegnen ihm nur im fünften Akt von „Thésée“ (V 8 p. 352 Chor „Vivez, vivez contents“, V 8 p. 369 „Second Air“ und V 7 p. 342 „Prelude“) und durchgehend in „Isis“, dazu in den nur handschriftlich vorliegenden Partituren des „Ballet de Flore“ und der Ballettmusik zum „Ercole amante“. Es ist bezeichnend, daß „Thésée“ und „Isis“ zu denjenigen Opern Lullys gehören, von denen gedruckte Partituren erst nach seinem Tode erschienen („Thésée“ 1688, „Isis“ 1719). Die Zuverlässigkeit dieser Partituren wird mit zunehmender zeitlicher Entfernung immer geringer. Entscheidend ist die Tatsache, daß in allen zu Lullys Lebzeiten und unter seiner Aufsicht gedruckten Werken in Verbindung mit Trompetenpartien immer eine Paukenstimme erscheint. Eine Ausnahme von dieser Regel scheint das Tedeum zu bilden, das Lully 1677 komponierte und 1684 innerhalb der Sammlung „Motets à deux chœurs pour la chapelle du roy“ in Stimmbüchern im Druck veröffentlichte. Die Partitur der Gesamtausgabe<sup>159)</sup> enthält keine Paukenstimme, doch wird im Vorwort des Herausgebers erwähnt, daß zeitgenössische Berichte über Aufführungen dieses Werkes unter den mitwirkenden Instrumenten auch Pauken aufzählen. Dementsprechend bringt die Partitur jedesmal beim Einsatz der Trompeten in Klammern die Anweisung „Timbales“. Wir sind aber in diesem Falle auf sekundäre Quellen gar nicht angewiesen, denn die beiden im Besitz der BN befindlichen Exemplare der Ausgabe von 1684 enthalten am Schluß des Stimmbuchs der basse de violon eine „Partie adjouëtée au Te Deum, pour les Tymballes, dont on se servira si l'on veut“. Diese Paukenstimme ist dem Herausgeber der Partitur der Gesamtausgabe offenbar entgangen. Wir geben sie in Abb. 7 wieder.

durch viele Zweiunddreißigstel-Läufe geschildert wird. Diese „tempeste“ ebenso wie der anschließende Chor „Quel bruit soudain“, wo in den Instrumentalstimmen die Zweiunddreißigstel-Bewegung fortgeführt wird, sind gestochen, weil nur das Stichverfahren die Verbindung zahlreicher Zweiunddreißigstel (bzw. Sechzehntel) durch Balken gestattet.

<sup>159)</sup> Les Motets Tome II, Paris 1935.

145

**PROSERPINE.**

Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.

146

**TRACEDIE.**

Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.  
Tout est jour dans un puits. Tout est jour dans ce.

Abbildung 5 (a)

PROSERPINE.

Musical score for Proserpine. The score includes vocal lines and instrumental parts for Trompeten (Trumpets), Violoncelli (Violoncellos), and Basses. The lyrics are:

tout doit pour d'une éternelle paix.  
 tout doit pour d'une éternelle paix.  
 tout doit pour d'une éternelle paix.  
 tout doit pour d'une éternelle paix.  
 tout doit pour d'une éternelle paix.

The instrumental parts include:

- Trompeten
- Violoncelli
- Basses

Abbildung 5 (b)

Musical score for Proserpine, continuing from the previous page. It includes vocal lines and instrumental parts for Violoncelli (Violoncellos) and Basses. The lyrics are:

l'entrée de ma patrie  
 aussi précieuse à nos yeux  
 que mes amis  
 Que la gloire

The instrumental parts include:

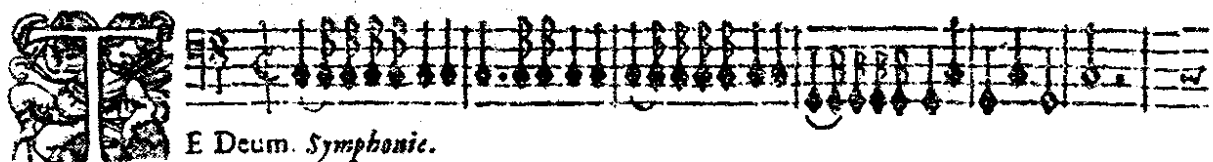
- Violoncelli
- Basses

Abbildung 6 (a)

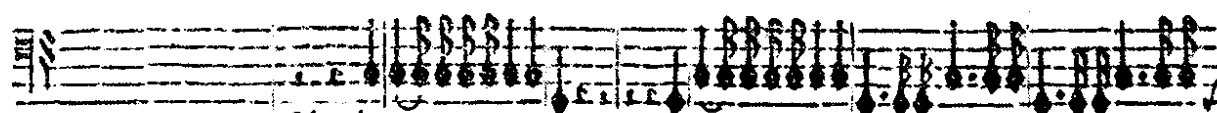
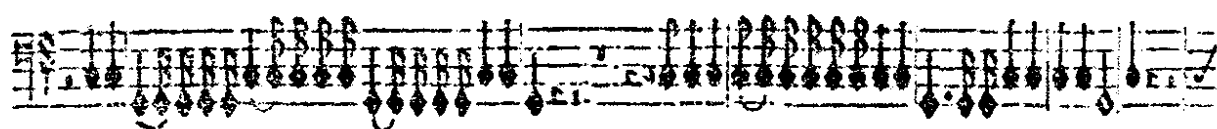
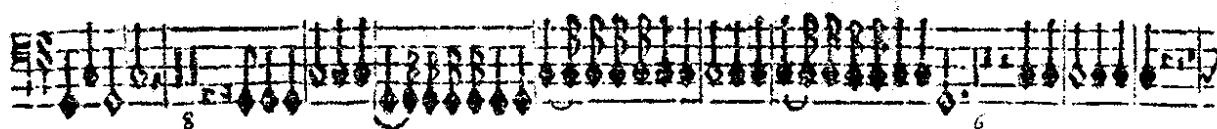
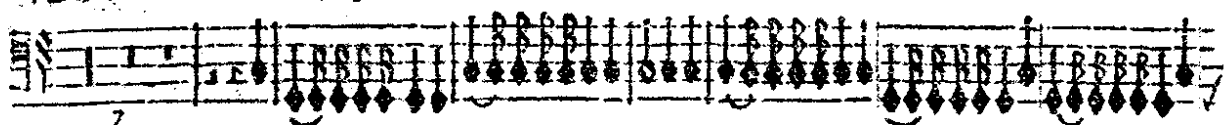
This image displays a collection of handwritten musical notation on staves, organized into two columns. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific style of musical shorthand. The left column contains ten staves of music, with some staves featuring a treble clef and a key signature of one flat. The right column contains ten staves of music, with some staves featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and melodic lines. Some staves have a single note or a short phrase, while others have longer, more complex passages. The handwriting is consistent throughout, suggesting a single author or a specific school of notation.

Abbildung 6 (b)

Partie adjointe au Te Deum, pour les Tymballes, dont on se servira si l'on veut.



E Deum. Symphonie.



Sanctus Dominus Deus *sabaoth.*

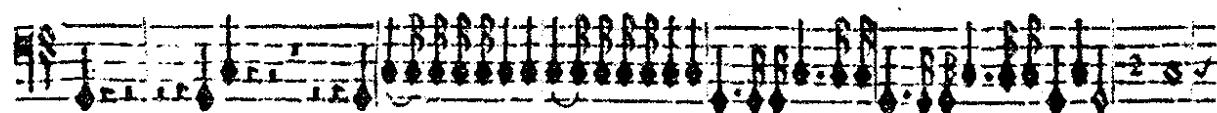


Abbildung 7 (a)

# TYMBALLES:

*Pieni. <sup>22</sup> gloria tua. <sup>39</sup> Te gloriosus.*

62

*Vsq; in aet- <sup>nam.</sup> Per singulos.*

14

16

*Et Laudamus. <sup>20</sup>*

10

*Et in saeculum. <sup>3</sup>*

*Et Laudamus.*

# TYMBALLES.

*In te Domine.*

19

8

Abbildung 7 (b)

## b) *Cor de chasse*

Das Horn hatte zu Lullys Zeit noch keinen Platz im Orchester, es diente lediglich den Jägern als Signalinstrument. Dementsprechend ist die einzige Stelle in Lullys Werken, an der Horninstrumente vorkommen, eine Szene, in der hornblasende Jäger auftreten. Das Horn gehört wie die musette nicht zum regulären Instrumentarium Lullys, sondern zu dem Sonderinstrumentarium, das er nur gelegentlich auf der Bühne verwendet. Wir behandeln das Instrument der Zweckmäßigkeit wegen an dieser Stelle im Zusammenhang mit den anderen Blechblasinstrumenten.

Bevor wir uns Lullys Stück zuwenden, müssen wir untersuchen, welche Horninstrumente zu seiner Zeit in Gebrauch waren. Mersenne gibt (V p. 245) die Abbildung mehrerer Arten von primitiven Jagdhörnern, die teils halbkreisförmig gebogen, teils einfach, teils mehrfach gewunden sind. Sie entsprechen ungefähr den Jagdhörnern, die Praetorius in Tafel XXII abbildet. Die meisten von ihnen dürften ihrer Kürze und unverhältnismäßig weiten Mensur wegen nur wenige Teiltöne ermöglichen haben. Die Jagdsignale, die Mersenne (V p. 270) als Beispiel für den Gebrauch solcher Hörner aufzeichnet, sind lediglich Wiederholungen eines einzigen Tones (c') in verschiedenen Rhythmen. Nur eines der abgebildeten Hörner hat eine Röhre von größerer Länge und erscheint dadurch für die Erzeugung einer größeren Zahl von Teiltönen geeignet. Es ist schneckenförmig in  $6\frac{1}{2}$  engen Windungen gebaut und stimmt in seiner äußeren Gestalt weitgehend mit der bei Praetorius (Tafel VIII) abgebildeten „JägerTrommet“ überein.

Das Horn in der späteren, uns als Jagdhorn geläufigen Form — wenige weite, kreisrunde Windungen — findet man bei beiden Theoretikern nicht. Über das Aufkommen dieses Typs schreibt Karstädt (MGG, Artikel „Horninstrumente“, Sp. 745): „Das Hauptinstrument der Zeit [sc. des späten 17. Jahrhunderts], die 'Trompe de chasse', ist ein kreisförmig gezogenes Horn mit  $2\frac{1}{2}$  Windungen von mindestens sieben Fuß Länge, dessen erstes Auftreten in Frankreich um 1660 vermutet wird. Hiermit konnte die zweigestrichene Oktave überblasen und die diatonische Clarinlage angegeben werden.“ Für ein derartiges Instrument — Karstädt nennt erhaltene Exemplare von H. J. Ehe (Nürnberg 1698), W. Bull (London 1699) und Cretien und Raoux (Paris) —<sup>160)</sup> müssen die in der Partition de plusieurs marches et batteries . . . 1705 enthaltenen Hornsignale für die Jagd bestimmt sein.

<sup>160)</sup> Er erwähnt in diesem Zusammenhang auch ein Instrument von J. W. Haas (Nürnberg 1682) unter Hinweis auf MGG, Artikel „Haas“ und die dortige Abbildung. Das abgebildete Instrument, ein „Waldhorn in Fis (Baß)“ (wohl F oder G alter Stimmung), stammt aber laut Bildunterschrift von J. W. Haas' Sohn Wolf Wilhelm Haas, der erst 1681 geboren wurde, ist also späteren Datums. Das Jahr 1682 wird im Artikel „Haas“ lediglich als Beginn der Haas'schen Hornproduktion genannt, ohne Begründung und ohne Bezug auf ein bestimmtes erhaltenes Instrument.

Diese Signale sind in zwei getrennten Gruppen aufgezeichnet. Die erste von ihnen (p. 178) hat die Überschrift „Tous les appels de trompe pour la chasse“; die verwendeten Töne sind g c' e' g' c'' d'' e'' f'' g'', notiert im Schlüssel g1. Die zweite Gruppe (p. 179) hat den Titel „Autres appels de chasse faits par Philidor lainé“; die verwendeten Töne sind hier G c e g c' d' e' f' g', notiert im Schlüssel c3. Man sieht, daß es sich um eine Wiederholung der Tonreihe der ersten Gruppe in der tieferen Oktave handelt. Sind die Signale der beiden Gruppen für zwei verschiedene Instrumente bestimmt, die im Oktavverhältnis zueinander stehen, oder liegen hier nur zwei verschiedene Notierungsweisen für ein und dasselbe Instrument vor? Die französische trompe de chasse entsprach bei der von Karstädt (s. o.) angegebenen Länge von „mindestens sieben Fuß“ hinsichtlich ihrer Lage der Trompete der Zeit, hatte also als Grundton C (8') oder einen der unmittelbar benachbarten Töne (D, 1B). Ihre Naturtonreihe war derjenigen der Trompete gleich; die Signale der ersten Gruppe würden, auf dieser trompe de chasse geblasen, in der notierten Lage erklingen.

Die Notierung der zweiten Gruppe von Signalen beweist nun andererseits die Existenz einer tieferen trompe, da der Ton G nicht in der Naturskala eines Instruments mit dem Grundton C enthalten ist. G ist dritter Teilton eines Instruments mit dem Grundton 1C (16'). Ein entsprechendes Horninstrument, eine trompe von 14' Länge, wurde nach Karstädt (Sp. 746) um 1700 von Dampierre eingeführt (die Versailler Handschrift stammt aus dem Jahre 1705). Für die Notierung einer Hornpartie im Schlüssel c3 kenne ich sonst kein Beispiel. Es läßt sich wohl denken, daß man in der Unsicherheit über die zweckmäßige Notierung des neuen, tiefen Hornes zunächst diese Notierungsweise wählte, bevor man diejenige des 8'-Instrumentes auf die auf 16' basierenden Instrumente übertrug (die in den Anfängen der Orchesterverwendung des Hornes vorwiegend in Gebrauch waren).

In Anbetracht dieser Umstände ist das gleichzeitige Vorkommen zweier verschiedener Notierungsweisen für die trompe in der Versailler Handschrift wahrscheinlich folgendermaßen zu erklären: Die Signale der ersten Gruppe, von Philidor gesammelt und aufgezeichnet, stammen aus der Zeit vor der Einführung der oben genannten 14'-trompe; sie sind für die 7'-trompe bestimmt und erklingen in der notierten Lage. Die Signale der zweiten Gruppe dagegen („faits par Philidor lainé“) sind von Philidor neu für die tiefere trompe komponiert worden. Philidor wählte für das neuartige Instrument eine Notierung, die die Töne in der Lage wiedergibt, in der sie erklingen. Diese Notierung wurde später durch die für das Instrument der 8'-Lage übliche ersetzt. Seither läßt sich die Oktavlage der jeweils verwendeten Hörner aus der Notierung allein nicht mehr feststellen (vgl. die Partien für Corno in B alto bzw. Corno in B basso in den Partituren der Wiener Klassik!).



Im Lauf der bisherigen Darstellung ist uns „trompe“ als Bezeichnung des Jagdhorns begegnet. Daneben findet man (außer anderen, weniger häufigen Bezeichnungen für Horninstrumente, von denen noch zu sprechen ist) „cor de chasse“ bzw. „cor“ allein. Wir müssen versuchen, das Verhältnis der beiden Termini zueinander hinsichtlich ihrer Bedeutung festzustellen, d. h. festzustellen, ob es sich um synonyme Bezeichnungen für ein und dasselbe Instrument bzw. für eine und dieselbe Instrumentengattung handelt oder aber um Bezeichnungen zweier verschiedener Instrumente<sup>161</sup>). Mersenne überschreibt die zehnte „Proposition“, die von Hörnern handelt, mit „Expliciter toutes sortes de Trompes et de Cors, et particulièrement<sup>162</sup>) ceux qui servent à la Chasse“ (V p. 244). Später (p. 246) bespricht er die p. 245 abgebildeten Horninstrumente (vgl. für das Folgende Abb. 8). Das in der Abbildung mit AB gekennzeichnete Instrument nennt er „grand Cor“, das mit CD gekennzeichnete „Cor à plusieurs tours“. Das einfach gewundene Horn EF bezeichnet Mersenne als das gebräuchlichste: „La Trompe EF, qui n'a qu'un tour, est la plus usitée...“ NO heißt „Huchet“, PQ „Cornet de Poste“. Diesen verschiedenen Bezeichnungen ist zu entnehmen, daß „cor“ nicht etwa ausschließlich für die halbkreisförmig gebogenen Instrumente gebraucht wird, da das mehrfach gewundene Horn „Cor à plusieurs tours“ genannt wird. Die Bezeichnung „cornet“ (Diminutiv von „cor“) für das durch den Zusatz „de Poste“ als Instrument der Postillions gekennzeichnete Horn PQ leuchtet ohne weiteres ein: es unterscheidet sich nur in der Größe vom grand cor<sup>163</sup>). Auch für das „Huchet“ genannte Horn würde man die Bezeichnung „cornet“ erwarten (die Übereinstimmung mit dem grand cor ist bei ihm noch augenfälliger als beim cornet de poste; nach dem Größenverhältnis der Abbildung steht es etwa eine Oktave höher als das grand cor). Tatsächlich wird es in der Encyclopédie „cornet de chasse“ genannt (s. u.). „Huchet“ ist vom Verb „hucher“ abgeleitet, einem Wort der Jägersprache mit der Bedeutung „appeler à haute voix, en sifflant, ou en cornant“, das spezieller „Signale für die Hundemeute geben“ bedeutet haben muß, da, wie wir aus dem Artikel „Huchet“ von Diderots Encyclopédie erfahren, das huchet gerade diese Aufgabe hatte: „Huchet... petit cors [sic] qui sert au chasseur pour parler à ses chiens...“ „Trompe“ wird von Mersenne anscheinend nur zur Bezeichnung des einfach gewundenen Hornes gebraucht.

Lullys Hornstück im ersten Intermedium der „Princesse d'Élide“ (Szene 2)

<sup>161</sup>) „trompe“, ein Wort onomatopoeischen Ursprungs, bezieht sich auf den Klangcharakter, „cor“ < lt. cornu auf das Material, aus dem die ursprünglichste Art von Horninstrumenten hergestellt wird, das Tierhorn. Vgl. die entsprechenden Artikel des Glossars.

<sup>162</sup>) Mersenne bespricht außer den für die Jagd bestimmten Hörnern auch die primitiven Instrumente, die sich Hirten aus Tierhörnern anfertigen.

<sup>163</sup>) R in der Abbildung bezeichnet die Schnur („cordon“) zum Tragen und Umhängen des Instrumentes.

industries des enfans, qui imitent ces instrumens avec des tuyaux, ou des riges d'oignons, & avec plusieurs autres choses qu'ils trouuent creusées, & propres pour ce suiet. Quant aux cornes de Belier, les Hebreux en vsoient pour annoncer leurs Jubilez de cinquante en cinquante ans: ce qu'ils faisoient, à ce que l'on dit, en souuenance du belier qui parut à Abraham dans le buisson en eschange du sacrifice qu'il vouloit faire de son fils Isaac, dont on aura plus de lumiere en lisant ce que l'Ecriture dit du Jubilé & de son origine, qui vient de la diction *לַבֵּיל* *label*, laquelle signifie vn belier. Mais il est difficile de sçauoir si ceux qui auertissoient du Jubilé sonnoient de cette corne en la tenant dans la main, ou s'ils l'entoient sur quelque canal ou porte-vent: quoy qu'il en soit, nous sçauons que l'on vsoit de sept Trompettes, ou de sept Co.

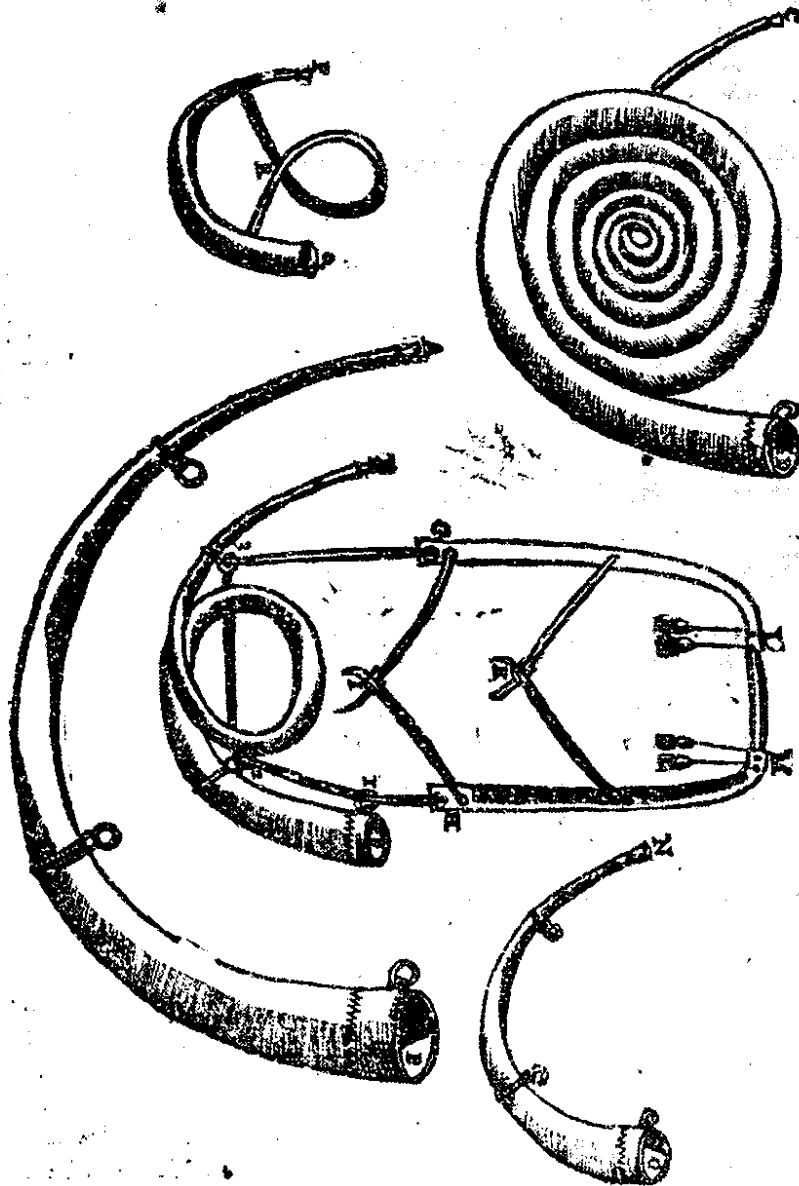


Abbildung 8

aus dem Jahre 1664 hat in der Partitur der Gesamtausgabe<sup>164)</sup> die Überschrift „Les Violons et les Cors de Chasse“; im livret dagegen heißt es „. . . plusieurs cors et trompes de chasse se firent entendre, et, concertés avec les violons, commencèrent l'air d'une entrée . . .“<sup>165)</sup>. Auch hier hat man den Eindruck, es bestehe ein Unterschied zwischen cor de chasse und trompe de chasse.

Der Artikel „Cor“ der Encyclopédie aus dem Jahre 1754 lehnt sich in den uns interessierenden Partien zum Teil wörtlich an Mersenne an: „Cor . . . instrument à vent à l'usage des chasseurs. Il est contourné; il va insensiblement en s'évasant depuis son embouchure jusqu'à son pavillon. Ce sont les chauderonniers qui les font. Voyez Pl. 7 de Lutherie. A, B, montre la figure du grand cor; C, D, celle du cor à plusieurs trous [sic; muß heißen tours]; E, F, la trompe qui na qu'un tour, et qu'on voit avec son enguichure L, M, G, H, 1, 2, 3. Voyez Trompe. N, O, le huchet, voyez Huchet. P, Q, le cornet de poste, voyez Cornet . . .“ Die „Pl. 7 de Lutherie“ (= Tafel VII der Abteilung „Lutherie“ im fünften Tafelband), auf die verwiesen wird, sollte augenscheinlich nach Absicht des Verfassers dieses Artikels Mersennes Abbildung wiedergeben. Man braucht nur die zur Kennzeichnung der einzelnen Figuren der Tafel verwendeten Buchstaben mit denen Mersennes zu vergleichen, um die Identität festzustellen. Die in der Tafel tatsächlich vorhandenen Figuren stimmen jedoch nicht mit dem Inhalt des Artikels „Cor“ überein. Wir finden dort nur drei Horninstrumente, nämlich

1. (fig. 2) ein in zweieinhalb sehr weiten Windungen gebautes Horn, das typische Jagdhorn des 18. Jahrhunderts, nach seinen Proportionen unzweifelhaft in 16'-Lage; es wird in der „Explication“ der Tafel als „cor de chasse“ bezeichnet<sup>166)</sup>;

2. (fig. 6) ein Mersennes „Huchet“ entsprechendes Instrument, das, wie bereits erwähnt, „cornet de chasse“ genannt ist;

3. (fig. 7) ein Mersennes „grand Cor“ entsprechendes Instrument, „double cornet“ genannt.

Eine „trompe“ kommt in der Tafel nicht vor. In der Darstellung, wie wir sie in der Encyclopédie finden, erscheint „cor“ als Sammelbegriff für die verschiedenen Arten von Horninstrumenten: von dem zentralen Artikel „Cor“ aus wird auf andere Artikel verwiesen, in denen diese verschiedenen Instrumente einzeln erklärt werden sollen. Wir erhalten dort aber nur über das huchet Auskunft. Der Artikel „Cornet“ behandelt nur den Zinken (fr. cornet oder cornet à bouquin), und im Artikel „Trompe“ heißt es lediglich „Trompe, cors [kein Plural, sondern eine unkorrekte Singularform, die auch

<sup>164)</sup> Les Comédies-Ballets Tome II, Paris 1933, p. 31.

<sup>165)</sup> Molière, Oeuvres Bd. I p. 620.

<sup>166)</sup> Das separat in etwa natürlicher Größe abgebildete Mundstück dieses Instrumentes hat die typische Trichterform, die das Hornmundstück von den Kesselmundstücken der übrigen Blechblasinstrumente unterscheidet.

im Artikel „Huchet“ (s. o.) vorkommt] de chasse, petit et grand“ („petit et grand“: möglicherweise auf die 7'- bzw. 14'-trompe zubeziehen; vgl. p. 140f.). Die Besonderheit der trompe kommt gerade nicht zum Ausdruck.

Ohne Zweifel stellen die Instrumentennamen, die wir in der „Explication“ zu Tafel VII finden, die für die Zeit der Encyclopédie gültigen dar, während der Artikel „Cor“ die veralteten Mersennes wiederaufnimmt. Man sieht, wie sich die Bezeichnungen verschoben haben: Mersennes grand cor ist zum double c o r n e t geworden; das in Figur 2 abgebildete cor de chasse dagegen entspricht ganz der vierzehn Fuß langen t r o m p e , von der Karstädt spricht. Offenbar war in der Zeit der Encyclopédie „trompe de chasse“ und „cor de chasse“ bedeutungsgleich. Bei Delaborde<sup>167)</sup> (1780) stellen wir dasselbe fest.

Wie es sich für Lullys Zeit verhält, läßt sich kaum mit Bestimmtheit sagen. Wenn Mersenne „trompe“ speziell für das einfach gewundene Horn zu gebrauchen scheint, so wissen wir nicht einmal, inwieweit diese Bezeichnungsweise für seine eigene Zeit allgemein verbindlich ist, zumal andere Stellen der „Harmonie universelle“ im Sinne einer Bedeutungsgleichheit von „cor“ und „trompe“ interpretiert werden können (vgl. Artikel „Trompe“ des Glossars). Daß sie für Lullys Stück von 1664 nicht mehr gelten kann, sehen wir an dem in 2½ Windungen gebauten, „trompe“ genannten Horn, dessen erstes Auftreten laut Karstädt (vgl. p. 140) um 1660 in Frankreich vermutet wird — vorausgesetzt, daß diese Vermutung zutrifft (Karstädt macht keinerlei nähere Angaben). Immerhin könnte man als Kriterium der trompe die geringe Zahl relativ weiter Windungen annehmen, im Unterschied zu den nur halbkreisförmig gebogenen Hörnern und zu dem schneckenförmig gewundenen „Cor à plusieurs tours“. Aber auch das ist eben nicht mehr als eine Annahme. Vielleicht waren „cor de chasse“ und „trompe de chasse“ schon zu Lullys Zeit, wenn nicht schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts oder sogar von Anfang an, Synonyme. Freilich erscheint es als das nächstliegende, „plusieurs cors et trompes de chasse“ (s. o.) als Gegenüberstellung zweier verschiedener Arten von Horninstrumenten zu verstehen. Aber man muß mit der Möglichkeit rechnen, daß es sich um eine (vom Sprachlichen her, nicht logisch zu betrachtende) tautologische Wortverbindung handelt. Wir sind nicht in der Lage, eine Entscheidung zu treffen<sup>168)</sup>.

Die vorangehenden Bemerkungen sollen der Beurteilung von Lullys Hornstück als Grundlage dienen. Es handelt sich um einen fünfstimmigen Satz

<sup>167)</sup> Essai sur la musique, Bd. I, Paris 1780, p. 276.

<sup>168)</sup> Im heutigen französischen Sprachgebrauch wird das Orchesterhorn ausschließlich mit „cor“ bezeichnet, während „trompe“ als Bezeichnung für Jagdinstrumente dient. Im Spanischen bezeichnet „trompa“ das Orchesterhorn, „trompeta“ die Trompete. Im Italienischen ist „tromba“ Bezeichnung der Trompete, während das Horn „corno“ heißt. „Trombetta“, das wir in italienischen und deutschen Partituren des 17. und 18. Jahrhunderts finden, hat sich nicht gehalten.

in B-dur. Die in den einzelnen Stimmen vorkommenden Töne sind folgende:

I										f'	b'	d''	f''	b''
II						b	d'	f'	b'	d''				
III						b	d'	f'						
IV						f	b	d'	f'					
V	1B	B	d	f	b									

Man sieht, es handelt sich ausschließlich um Töne des Dreiklangs auf B; das ganze Stück ist nichts anderes als die Ausbreitung dieses Klanges im Tonraum. Sein Fanfarencharakter hat wahrscheinlich zur Entstehung der Ansicht beigetragen, es sei von einem fünfstimmigen Hörnerensemble ausgeführt worden. Bei Pierné und Woollett<sup>169)</sup> liest man „... il [sc. Lully] employa un quintette de trompes de chasse dans le premier intermède de la Princesse d'Élide...“ Ebenso spricht Riemann<sup>170)</sup> von einem „Quintett von Waldhörnern“. Wie hätten wir uns die Besetzung eines solchen Quintetts vorzustellen? Zur leichteren Übersicht lassen wir die Naturtonreihe der Hörner mit dem Grundton 1B bzw. 2B folgen<sup>171)</sup>:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1B	B	f	b	d'	f'	as'	b'	c''	d''	es''	f''	g''	as''	a''	b''
2B	1B	F	B	d	f	as	b	c'	d'	es'	f'	g'	as'	a'	b'

Das Horn mit dem Grundton 1B würde der trompe de chasse von „mindestens sieben Fuß Länge“ entsprechen, von der Karstädt berichtet. Man sieht, daß die zweite, dritte und vierte Stimme des Stückes leicht auf einem solchen Instrument auszuführen sind; sie benutzen den Bereich vom dritten bis zum zehnten Teilton. Die Oberstimme dagegen geht bis zum sechzehnten Teilton, also bis in eine sehr hohe Lage. Die erwähnten Jagdsignale der Versailler Handschrift gehen nicht über den zwölften Teilton hinaus (vgl. p. 140 f.). Das deckt sich mit Karstädts Angabe für das früheste Auftreten von Hörnern in der (italienischen) Opernliteratur: „Der Umfang geht bis zum 12. Oberton“<sup>172)</sup> (gemeint ist wohl Teilton). Es ist nicht sehr wahrscheinlich, wenn auch nicht ausgeschlossen, daß Lully im Gegensatz zu der üblichen Verwendungsart des Instrumentes eine so hohe Lage verlangt haben soll.

Piersig<sup>173)</sup> nimmt für die Oberstimme ein Horn mit dem Grundton B an.

<sup>169)</sup> Histoire de l'orchestration, Première partie (Lavignac II 4 p. 2227).

<sup>170)</sup> Musiklexikon, 11 Berlin 1929, bearbeitet von Alfred Einstein, Artikel „Horn“.

<sup>171)</sup> 1B bzw. 2B ist der Grundton des späteren „Corno in B alto“ bzw. „Corno in B basso“.

<sup>172)</sup> MGG, Artikel „Horninstrumente“, Sp. 745.

<sup>173)</sup> Fritz Piersig, Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs, Diss. Halle 1927, p. 33.

Er stützt sich dabei auf ein Instrument, das Mahillon im zweiten Band seines Kataloges der Brüsseler Sammlung unter Nr. 1153 beschreibt: ein Horn in der Art von Mersennes „grand Cor“, dessen Rohrlänge 1,18 m beträgt und das (nach heutiger Stimmung) folgende Teiltonreihe liefert:

H h fis' h' dis'' fis'' a'' h''

Man braucht diese Reihe nur auf B statt auf H beginnend zu denken (B b f' b' d'' f'' as'' b''), um zu sehen, daß sich die Oberstimme von Lullys air auf einem derartigen Instrument ausführen läßt. Bei den übrigen Stimmen ist das dagegen nicht der Fall. Dementsprechend nimmt Piersig für diese Stimmen ein um eine Oktave tieferes Horn in  ${}_1B$  an, ohne allerdings — das ist eigenartig — ausdrücklich auf diesen doch keineswegs nebensächlichen Sachverhalt hinzuweisen. Er ist nur daraus zu ermitteln, daß Piersig die oberen Grenztöne der zweiten, dritten und vierten Stimme (d'', f', d'<sup>174</sup>) als zehnten bzw. sechsten bzw. fünften Oberton bezeichnet, b'' der Oberstimme dagegen als achten Oberton (Piersig spricht unkorrekt von „Oberton“ im Sinne von „Teilton“: d'' ist zehnter Teilton, aber neunter Oberton der auf  ${}_1B$  beginnenden Teiltonreihe usw.); vgl. die angegebenen Teiltonreihen für die Basis  ${}_1B$  bzw. B. Die Unausführbarkeit des in der fünften Stimme vorkommenden d auf einem  ${}_1B$ -Horn ist Piersig nicht entgangen. Er behilft sich mit der Annahme, daß der Bc. diesen Ton übernahm. Problematisch ist aber auch das  ${}_1B$  in dieser Stimme, der erste Teilton des  ${}_1B$ -Hornes. Bei den Trompeten verwendet Lully diesen schwer ansprechenden und musikalisch kaum brauchbaren Ton nicht, wie wir gezeigt haben (vgl. p. 131). Ohne Änderung ausführbar ist die fünfte Stimme nur auf einem Horn mit dem Grundton  ${}_2B$ , das im Jahre 1664 ganz gewiß noch nicht existiert hat. Ob wir nun zwei verschiedene Hörner oder, um alle Einschränkungen zu vermeiden, gar drei verschiedene für die Ausführung von Lullys Hornstück annehmen: prinzipiell unwahrscheinlich ist für Lullys Zeit die Verwendung von Hörnern verschiedener Stimmung innerhalb eines und desselben Satzes. Bis in die Zeit nach Bachs Tode kenne ich kein Beispiel für eine derartige Besetzung. Unwahrscheinlich ist darüber hinaus für Lullys Orchesterpraxis die Annahme eines fünfstimmigen Hörnerensembles überhaupt. Die Trompeten verwendet er stets als Oberstimmen im Satz, in einer oder höchstens zwei Diskantpartien, niemals aber in einem homogenen vier- oder gar fünfstimmigen Satz. In den wenigen Stücken, in denen er vier Trompeten verwendet, sind diese deutlich in zwei Gruppen geschieden: das Paar der Oberstimmen einerseits, die beiden unteren Stimmen andererseits, die nur der Klangfüllung und rhythmischen Markierung dienen. Bei diesen Stücken ist außerdem die ungewöhnliche Besetzung durch die Partituranordnung eindeutig kenntlich ge-

<sup>174</sup>) Die Fassung des Stückes, die Piersig auf Grund einer Handschrift der Preussischen Staatsbibliothek mitteilt, weicht namentlich in den Mittelstimmen in Einzelheiten von der Fassung der GA ab. In dieser reicht die vierte Stimme, wie die dritte, bis f'.

macht. Ähnliches würde man auch für die Notierung eines mehrstimmigen Hörnerensembles erwarten. Der Plural „... les cors de chasse“ bzw. „... plusieurs cors et trompes de chasse“ genügt nicht, um die Annahme eines solchen Ensembles zu rechtfertigen, da wir auch bei Stücken mit nur einer Trompetenstimme stets die Angabe „Trompettes“ finden.

Wahrscheinlich müssen wir uns die Ausführung des Stückes so vorstellen, daß die „cors et trompes de chasse“ unisono die Oberstimme des Satzes spielten, die „violons“ dagegen, d. h. das normal besetzte Orchester, gleichzeitig den ganzen fünfstimmigen Satz. Daß alle Stimmen dieses Satzes Fanfarencharakter haben, kann nicht als Argument gegen diese Ausführungsart dienen. Man findet in Lullys Partituren Sätze, bei denen alle Stimmen ganz in der Art von Blechbläserpartien geführt sind, während nur in der Oberstimme Trompeten mitwirken.

Auf Hörnern mit dem Grundton B, wie sie Piersig annimmt (etwa diese Lage müssen Mersennes „grand Cor“ und „Trompe“ gehabt haben), läßt sich die Ausführung der Oberstimme in der notierten Lage denken. Unter der Voraussetzung, daß das Auftreten der um eine Oktave tieferen trompe, die Karstädt beschreibt, zu Recht um 1660 datiert wird, müssen wir aber auch mit der Möglichkeit rechnen, daß Lully dieses Instrument verwendet hat. In diesem Fall ist die Ausführung der Oberstimme in der notierten Lage, wie gesagt, zwar nicht unmöglich, aber doch schwierig und wenig wahrscheinlich. Nehmen wir dagegen eine andere Art der Ausführung an, für die wir bei Campra ein Beispiel finden, so wird die Schwierigkeit behoben. Campra verwendet für den „Bruit de chasse“ in der vierten Szene des ersten Aktes seiner Oper „Achille et Déidamie“ aus dem Jahre 1735 ein „cor de chasse“, dessen Partie in D-dur (der Tonart des Stückes) mit dem Umfang d' — a" notiert ist. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um das D-Horn der 16'-Lage, Bachs „Corno da caccia“ der h-moll-Messe. Die Partie muß also eine Oktave tiefer als notiert erklingen. Gleichzeitig wird diese Partie in der notierten Lage von den Oboen und dessus de violon gespielt. Der Baß des Stückes ist mit Fagotten, basses de violon und Bc.-Instrumenten besetzt. Mittelstimmen fehlen, das Stück ist, wie wir es öfter bei Campra finden, nur zweistimmig gesetzt<sup>175</sup>). Insofern läßt sich ein Vergleich mit Lullys air nicht vollkommen durchführen; aber wir sehen, was uns hauptsächlich interessiert, nämlich daß in der älteren französischen Orchesterpraxis die gleichzeitige Ausführung der Oberstimme eines Satzes in der notierten Lage durch die gewöhnlichen Diskantinstrumente des Orchesters und ottava bassa durch Horn vorkommt. Übertragen wir das Verfahren auf Lullys air, so enthält die nunmehr eine Oktave tiefer erklingende Partie der Hörner die Töne f b d' f' b'; das sind die leicht auszuführenden Teiltöne 3, 4, 5, 6 und 8 des 1B-Hornes.

---

<sup>175</sup>) Die angegebene Besetzung wurde anhand der Orchesterstimmen (OP Matériel) ermittelt.

Diese Erklärung des Stückes bietet allerdings eine Schwierigkeit, wenn wir „... cors et trompes de chasse“ nicht als Tautologie, sondern als Bezeichnung zweier verschiedener Arten von Hörnern auffassen (s. o.). Wir müssen dann neben der trompe in 8'-Lage ein cor derselben Lage annehmen, denn es ist nicht wahrscheinlich, daß Hörner verschiedener Oktavlage die Oberstimme des Satzes gleichzeitig im Oktavabstand gespielt haben sollen. Von den bei Mersenne beschriebenen Hörnern gehört aber nur eines, das „Cor à plusieurs tours“, der 8'-Lage an (alle anderen haben 4'- bzw. 2'-Lage), und gerade dieses bezeichnet schon Mersenne als weniger gebräuchlich („... il n'est pas si usité que l'autre“ [sc. das „grand Cor“]). Eine mögliche Lösung ist die, daß das Stück als ein Ballet-air nicht nur einmal gespielt wurde, sondern mehrmals hintereinander<sup>176)</sup>, und daß seine Oberstimme abwechselnd von Hörnern der 4'-Lage wie notiert und von Hörnern der 8'-Lage ottava bassa gespielt wurde. Wir müssen uns darauf beschränken, die verschiedenen Erklärungsmöglichkeiten nebeneinanderzustellen.

### c) *Sacquebute*

In seinen p. 37 zitierten Ausführungen nennt Prunières unter den Baßinstrumenten des Lully-Orchesters auch die sacquebute (= Posaune<sup>177)</sup>). Man könnte daraus schließen, die Posaune gehöre zum regulären Instrumentarium Lullys. Das trifft aber nicht zu. In keiner der Partituren Lullys und in keiner der erhaltenen Orchesterstimmen finden wir einen Anhaltspunkt für ihre Verwendung. Ich kenne nur zwei Erwähnungen der Posaune im Zusammenhang mit Werken Lullys. Eine davon findet sich im livret zur tragédie-ballet „Psyché“ aus dem Jahre 1671. In der Aufzählung der in der Schlußszene auf der Bühne erscheinenden Musiker findet man dort die Angabe „Sacqdebout [sic], Ferrier“. Derselbe Ferrier erscheint wieder als Posaunist im livret des „Ballet des Ballets“ aus demselben Jahre 1671, eines aus Teilen von „Psyché“ und anderen Werken Lullys zusammengestellten Pasticcio, in dem auch die Schlußszene von „Psyché“ wiederverwendet wurde (die Besetzung war fast dieselbe wie bei der Aufführung von „Psyché“). Für diese Szene war eine gewaltige Menge von Instrumentalisten und Sängern aufgeboten. Allein auf der Bühne erschienen bei der Aufführung von „Psyché“

<sup>176)</sup> Eine Stelle im livret scheint diese Auffassung zu unterstützen. Es heißt dort „... six valets de chiens dansèrent . . . reprenant à certaines cadences le son de leurs cors et trompes“. Auch sonst war vermutlich bei Aufführungen Lullyscher Werke die mehrmalige Wiederholung solcher airs öfter der Fall, als aus den Partituren hervorgeht.

<sup>177)</sup> sacquebute von sacquer „einschieben“ und buter „stoßen“ ist auf Grund der der Posaune eigentümlichen Spieltechnik gebildet. „Trombone“ wurde erst im 18. Jahrhundert aus dem Italienischen übernommen.



93 Instrumentalisten, in vier Gruppen (Gefolge des Bacchus, Momus, Mars und Apoll) aufgeteilt, darunter neun Trompeter und ein Paukenschläger, die, wie der Posaunist, zum Gefolge des Mars gehörten. Außerdem war wahrscheinlich noch ein Orchester im eigentlichen Sinne vorhanden. Angesichts dieser außergewöhnlich großen Besetzung versteht man die Verwendung der Posaune: sie hatte ohne Zweifel die Aufgabe, das Baßfundament des Ensembles zu verstärken. Bei kleinerer Besetzung — dem Normalfall — war das nicht notwendig. Einen häufigeren Gebrauch der Posaune wird man deshalb kaum annehmen dürfen.

#### 4. Die Instrumente der Basso continuo-Gruppe

In der musikalischen Praxis Lullys und seiner Zeit war die Gruppe der Bc.-Instrumente deutlich abgesetzt vom Orchester im eigentlichen Sinne, dessen Instrumente wir im Lauf der bisherigen Darstellung besprochen haben. Ihre Hauptaufgabe war die Begleitung des solistischen Gesanges, des „récit“; dem eigentlichen Orchester dagegen sind in Lullys früheren Werken ausschließlich die reinen Instrumentalstücke und die Begleitung der Chöre anvertraut. Die Begleitung des récit durch das fünfstimmige Orchester wendet Lully erst in seinen späteren Werken an, zunächst vereinzelt, dann in wachsendem Umfang.

Die Instrumente der Bc.-Gruppe gehörten sämtlich zum petit chœur des Orchesters und bildeten den größeren Teil dieses kleinen Ensembles besonders qualifizierter Musiker. Das schon einmal zitierte Dokument aus dem Jahre 1719 gibt folgende Zusammensetzung des petit chœur an<sup>178)</sup>: 1 clavecin, 2 basses de viole, 2 basses de violon, 2 théorbes, 2 dessus de violon, 2 flûtes. Das „Privilege . . . pour l'Académie Royale de musique pour l'année 1712 — 1713“<sup>179)</sup> nennt nur 10 Musiker für den petit chœur: 1 clavecin, 2 basses de violon, 2 théorbes, 2 dessus de violon, 2 flûtes allemandes; welches Instrument der zehnte Musiker spielte, erfahren wir nicht, nur sein Name ist genannt. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um einen Spieler der basse de viole (Baßgambe). 1712/13 waren also sechs von zehn, 1719 sieben von elf Instrumenten des petit chœur Bc.-Instrumente.

Welche Funktion hatten nun die verschiedenen Instrumente bei der Ausführung des Bc.? Den Partituren läßt sich darüber nichts entnehmen, die entsprechenden Partien sind immer nur mit „Basse-Continue“ bezeichnet<sup>180)</sup>.

<sup>178)</sup> Vgl. Anm. 49.

<sup>179)</sup> AN AJ XIII 1 A1.

<sup>180)</sup> Vgl. dagegen die differenzierten Besetzungsangaben für den Bc. in der gedruckten Partitur von Monteverdis „Orfeo“ aus dem Jahre 1609!

Diese Bezeichnung tragen auch die entsprechenden Orchesterstimmen; es ist daher nicht festzustellen, für welches der Bc.-Instrumente sie jeweils bestimmt waren. Einen gewissen Anhalt bietet lediglich das Vorhandensein bzw. Fehlen der Bezifferung. Im ersten Fall ist anzunehmen, daß die betreffende Stimme für eines der Akkordinstrumente, Cembalo oder Theorbe, bestimmt war, im zweiten Fall wird man sie einem der Baßstreichinstrumente zuweisen.

Besonders auffällig an der Zusammensetzung des petit chœur ist die Tatsache, daß je zwei Baßinstrumente des Violin- und des Violentyps (*basse de violon* und *basse de viole*) vorhanden sind. Wie wurden diese verschiedenen Baßinstrumente eingesetzt? Eine aufschlußreiche Stelle für den Gebrauch der *basse de viole* als Bc.-Instrument und für die Besetzung des Bc. überhaupt finden wir in Molières „*Bourgeois gentilhomme*“, II 1. Der *maître de musique* erklärt Monsieur Jourdain, der ein Hauskonzert zu veranstalten wünscht: „*Il vous faudra trois voix: un dessus, une haute-contre et une basse, qui seront accompagnées d'une basse de viole, d'un théorbe et d'un clavecin pour les basses continues, avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles.*“ Für die Begleitung einiger Solostimmen im kleinen Raum waren also Cembalo, Theorbe und *basse de viole* erforderlich. In der Oper verdoppelte man, dem größeren Raum entsprechend, Theorbe und *basse de viole* (s. o. die Besetzung des petit chœur des Opernorchesters im Jahre 1719). Bei sehr großer Besetzung, insbesondere bei Aufführungen im Freien, wächst die Zahl der Akkordinstrumente noch. So heißt es im sechsten Intermedium der „*Princesse d'Élide*“: „... *Trente violons leur [sc. den sechzehn musizierenden Faunen auf der Bühne] répondaient de l'orchestre, avec six autres concertants de clavecins et de théorbes...*“

Nicht ohne Grund war die *basse de viole* das bevorzugte Continuo-Streichinstrument (man beachte die Gegenüberstellung von *dessus de violon* für die instrumentalen Oberstimmen und *basse de viole* für den Continuo an der zitierten Molière-Stelle). Ihr Ton war schlanker und flexibler als derjenige der voluminösen *basse de violon*, ihre Spieltechnik im Gegensatz zu der noch unausgebildeten der *basse de violon* hochentwickelt. Ihr besonderer Vorzug aber war der große Umfang in der Höhe. Die Partie des Bc. geht bei Lully in der Regel unisono mit der jeweils tiefsten Vokal- bzw. Instrumentalstimme; ist die tiefste Stimme eine vokale *haute-contre* im Schlüssel *c3* — das ist der Fall bei den dreistimmigen Chören, die mit zwei *dessus* und einer *haute-contre* besetzt sind — so folgt ihr der Bc., meist im Schlüssel *c3* notiert. Ist die tiefste Stimme des Satzes die dritte Stimme instrumentaler Trioepisoden innerhalb von fünfstimmigen Sätzen, die unisono von *haute-contre*, *taille* und *quinte de violon* ausgeführt wird, so übernimmt der Bc. diese Partie mit, während die Orchesterbässe für die Dauer der dreistimmigen Stellen pausieren. Solche Partien erreichen in der Höhe bisweilen *d''*, einen für ein Baßinstrument extrem hohen Ton. Die hochliegende *chanterelle*

der basse de viole (d') und die relativ kurze Mensur erleichterten das Spiel der hohen Lage auf diesem Instrument wesentlich, und zudem wurde diese Lage, namentlich in der solistischen Literatur der Zeit, sehr gepflegt. Schon im Bereich der sieben Bünde kam man bis a'. Man ging aber noch wesentlich über diesen Ton hinaus. d'' gehörte zum gebräuchlichen Umfang der basse de viole. Wir sehen das nicht nur an Solostücken, etwa von Marin Marais, sondern haben auch in Jean Rousseaus „Traité de la viole“ aus dem Jahre 1687 ein Zeugnis dafür: die „Explication du manche chromatique“ (p. 47 ff.) zeigt, daß man über die sieben Bünde hinaus („hors des touches“) auf jeder Saite bis zum zwölften Halbton ging, d. h. bis zur Oktave der leeren Saite. Auf der basse de viole ließ sich also auch die höchste Lage von Lullys Continuo-Partien ohne jede Umlegung ausführen. Bei der basse de violon war das nicht der Fall. Ihre chanterelle war in g gestimmt, es war also bei dem damaligen Stand ihrer Technik nicht möglich, Töne wie c'' oder d'' zu erreichen. Der höchste Ton, den wir in Partien für dieses Instrument finden können, ist f' (vgl. p. 56).

Mersennes basse de viole hatte sechs Saiten der Stimmung D G c e a d' (IV p. 194); sie stand also den anderen Baßinstrumenten (basse de violon, Fagott) an Umfang in der Tiefe nach. Diesem Nachteil half der französische Gambist Sainte-Colombe ab, dem, wie sein Schüler Jean Rousseau (p. 24) berichtet, die Einführung der siebten, in  $1A$  gestimmten Saite zu verdanken ist, die in Frankreich allgemein üblich wurde, während man in Deutschland vielfach am sechssaitigen Bezug festhielt<sup>181</sup>). Die siebensaitige basse de viole reicht einen Halbton tiefer als die anderen Baßinstrumente des Lully-Orchesters, basse de violon und Fagott. Lully verwendet aber  $1A$  niemals, auch nicht an Stellen, an denen nur die Bc.-Gruppe beschäftigt ist, deren übrige Instrumente (Theorbe und Cembalo) doch in der Regel ebenfalls über diesen Ton verfügten.  $1H$  und  $1B$  findet man dagegen nicht allzu selten in Lullys Partituren. Wir nennen folgende Beispiele:

- $1H$ : „Armide“ II 5 p. 106 IV 1  
 „Armide“ IV 2 p. 189 III 4  
 „Roland“ V 3 p. 305 II 5
- $1B$ : „Armide“ II 1 p. 66 I 2  
 „Le Temple de la Paix“ p. 154 II 1  
 „Le Temple de la Paix“ p. 157 II 3  
 „Le Temple de la Paix“ p. 167 I 2

---

<sup>181</sup>) „Viola di (da) Gamba . . . hat ordinairement sechs Saiten, welche von oben nach unten zu folgender maßen gestimmt werden: d', a, e, c, G, D . . .“ (Walther, Lexicon, Artikel „Viola di (da) Gamba“). Eine Ausnahme macht J. S. Bach in der Arie „Komm, süßes Kreuz“ aus dem zweiten Teil der Matthäuspasion. Die Solopartie der Viola da gamba erfordert das siebensaitige Instrument mit der  $1A$ -Saite.

Welche Aufgaben hatten nun die beiden basses de violon im petit chœur (wir können ihr Vorhandensein zwar nur für die Jahre 1712/13 und 1719 belegen, werden aber in der Annahme nicht fehlgehen, daß die Zusammensetzung des petit chœur zu Lullys Zeit nicht wesentlich anders war)? Es muß ja ein Anlaß bestanden haben, sie von den (1712/13 und 1719 acht) basses du grand chœur abzusondern. Wahrscheinlich besteht hier ein Zusammenhang mit den Stellen, an denen Lully den Bc. ganz allein einsetzt. Diese oft mit „Prélude“ bezeichneten, meist kurzen Solostellen des Bc. dienen der Einleitung von Szenen (an Stelle einer dreistimmigen oder fünfstimmigen Instrumentaleinleitung), der Verbindung zweier unmittelbar aneinandergesetzter Szenen, schließlich der Gliederung einzelner Szenen in sich selbst. Man findet sie mehr oder minder häufig in allen Opern Lullys. Das folgende Beispiel ist „Achille et Polixène“ entnommen (I 3 p. 19):



Die Situation des Bc. ist in solchen Fällen eine ganz andere als dort, wo er den Gesang einer Solostimme stützt oder wo er Fundament des instrumentalen oder vokalen Ensembles ist. Im ersten Falle tritt er hinter dem récit zurück, im zweiten ist er eine gleichberechtigte Stimme unter anderen. Hier aber kommt es auf die Baßstimme allein an. Sie muß deutlich zu hören sein. Die basses de viole allein konnten wegen ihres verhältnismäßig schwachen Klanges dieser Forderung kaum gerecht werden (gerade von den linienführenden Streichinstrumenten hängt die Deutlichkeit der Baßlinie ab); die Baßinstrumente des eigentlichen Orchesters aber waren nach Ausweis der ältesten erhaltenen Stimmen an der Ausführung der Bc.-Solostellen nicht beteiligt<sup>182)</sup>. Es ist daher anzunehmen, daß für solche Stellen die basses de violon des petit chœur eingesetzt wurden.

Eine weitere Aufgabe dieser Instrumente war es vermutlich, die Baßstimme der dreistimmigen Ritornelle (allein oder zusammen mit den basses de viole) auszuführen, deren Oberstimmen im Normalfall den Diskantinstrumenten des petit chœur anvertraut waren; ebenso die Baßstimme der Sätze für eine Singstimme (meist Baß) mit Bc. und zwei instrumentalen

<sup>182)</sup> In der p. 23 genannten Stimme der basse de violon zu „Isis“ und in den p. 28 genannten, mit „Basse des Choeurs“ bezeichneten Stimmen zu „Bellérophon“, „Persée“ und „Phaéton“ sind die Solostellen des Bc. nicht enthalten. Desgleichen waren die entsprechenden Stellen in den Stimmen für basse de violon und Fagott zu „Armide“ und zu „Persée“ (ältere Gruppe; vgl. p. 24 und Anm. 18) ursprünglich nicht enthalten; in einem Teil dieser Stimmen sind sie nachträglich eingefügt worden. Nur die jüngsten Stimmen zu „Persée“ (vgl. p. 25 und Anm. 19) enthalten einheitlich und von Anfang an die Solostellen des Bc.

Oberstimmen, deren instrumentale Partien, gleich den Ritornellen, dem petit choeur zufielen. Vgl. dazu p. 221 f.

Die Funktion von Theorbe und Cembalo in Lullys Orchester bedarf keiner Erläuterung. Es soll hier nur von Klaviaturnumfang und Disposition der Cembali und von der Theorbenstimmung gesprochen werden.

Das „double Clavecin“, das Mersenne III p. 110—112 abbildet und bespricht, hat ein Manual mit dem Umfang C—c''' (chromatisch) und ist mit zwei Saitenchören (8' und 4') bezogen. Mersenne erwähnt daneben zwei- und dreimanualige Instrumente mit der uns geläufigen Registriereinrichtung, die das seitliche Verschieben der einzelnen Springerreihen und damit das Ein- oder Ausschalten bestimmter Saitenchöre ermöglicht, fügt aber hinzu: „... plusieurs aiment mieux se servir du seul Clavier qui se pousse, et se tire pour changer les jeux...“ Mit dieser ebenso einfachen wie zuverlässigen Registriereinrichtung war wohl auch das abgebildete Cembalo versehen. Bei herausgezogener Klaviatur hoben die Tasten nur die Springer der vorderen Reihe; durch Hineinschieben der Klaviatur wurden die Hinterenden der Tasten mit den Springern der hinteren Reihe in Eingriff gebracht, so daß nun beim Spielen beide Saitenchöre erklangen.

Das typische französische Cembalo des späten 17. Jahrhunderts hatte zwei Manuale mit dem Umfang  ${}_1G - c'''$  (kurze Oktave) und folgende Disposition: Untermanual 8' 4', Obermanual 8', Manualkoppel<sup>183)</sup>. Auf großen, klangvollen Instrumenten dieser Art müssen wir uns das Generalbaß-Akkompagnement von Lullys Werken ausgeführt denken.

Nun zur Theorbe. Mersenne gibt II p. 46 die Abbildung eines elfchörigen Instrumentes, das er „Tuorbe“ nennt. Der erste der beiden Wirbelkästen ist mit dreizehn Wirbeln für die chanterelle und die sechs folgenden Doppelchöre versehen, der zweite, am verlängerten Hals sitzende mit acht Wirbeln für die vier tiefsten, nicht über das Griffbrett laufenden Doppel-

<sup>183)</sup> Raymond Russel, *The harpsichord and clavichord, an introductory study*, London 1959, p. 55 und 57. Russell erwähnt drei erhaltene Instrumente dieser Art; zwei von ihnen sind im Bildteil des Buches abgebildet. Beim Vergleich der Bildunterschriften mit den Angaben des Textes stellt man leichte Widersprüche fest: Auf Tafel 42 wird für das dort abgebildete Cembalo, dessen Deckelmalerei die Datierung 1685 trägt, als Klaviaturnumfang  ${}_1F - c'''$  (chromatisch) angegeben; bei dem auf Tafel 43 abgebildeten Cembalo aus dem Jahre 1679 heißt es: „Compass: GG—c<sup>3</sup>, broken octave“. Die Abbildung selbst läßt deutlich erkennen, daß hier eine gebrochene Oktave

		Cis		Dis									
		${}_1A$		${}_1H$		Fis		Gis		B		H	c
${}_1G$	C		D		E	F		G		A			
vorliegt, nicht eine kurze Oktave													
		${}_1A$		${}_1H$		Fis		Gis		B		H	c
${}_1G$	C		D		E	F		G		A			

chöre. Aus dem in derselben Abbildung enthaltenen Diagramm ergibt sich die Stimmung

C D E F G A d g h e' a'

Eigentlich ist dieses Instrument keine Theorbe, sondern eine theorbierte Laute. Mersenne selbst berichtigt II p. 92 seine Angaben in diesem Sinne: „Il faut enfin remarquer que le Tuorbe ne doit avoir qu'une corde à chaque rang . . . ; de sorte que le Tuorbe, dont j'ay mis la figure dans la premiere Proposition, est plustost un Luth à double manche qu'un Tuorbe, qui n'a pas coustume d'avoir sa donte [= Corpus, Bauch] si courte et si ronde . . .“ Der wie beim Chitarrone einfache Bezug ist auch bei Praetorius (p. 50 f.) ein Merkmal, das die Theorbe von der theorbierten Laute unterscheidet. Noch im Artikel „Théorbe ou Tuorbe“ von Diderots Encyclopédie wird der einfache Bezug als der gewöhnliche dargestellt<sup>184</sup>).

Als „accord du Tuorbe pratiqué à Rome“ gibt Mersenne II p. 88 folgende vierzehnhörige Stimmung an:

<sub>1</sub>G <sub>1</sub>A <sub>1</sub>H C D E F G A d g h e a

Ob diese Theorbenstimmung schon damals in Frankreich bekannt war, geht aus dem Text nicht hervor. Zu Lullys Zeit war sie, wenigstens was die sieben oberen Chöre betrifft, die gebräuchliche, wie sich aus der „Table pour apprendre facilement à toucher le Théorbe sur la Basse continue, composée par Angelo Michele Bartolomi, Bolognese . . .“ (Paris 1669) ergibt, die Henri Quittard in seinem Aufsatz „Le théorbe comme instrument d'accompagnement“<sup>185</sup>) heranzieht. Der Umfang in der Tiefe ist offenbar weder bei Bar-

<sup>184</sup>) „ . . . Toutes ses cordes sont ordinairement simples, cependant il y en a qui doublent les plus grosses d'une petite octave, et les minces d'un unisson; et comme, dans cet état, le théorbe ressemble davantage au luth, les Italiens l'appellent arcileuto ou archi-luth.“ Der archiluth hatte nach der „Table du rapport de l'étendue des voix et des instrumens de musique comparés au clavecin“ (Tafel XXII der Abteilung „Lutherie“ im fünften Tafelband der Encyclopédie) die Stimmung

<sub>1</sub>F <sub>1</sub>G <sub>1</sub>A <sub>1</sub>H C D E F G c f a d' g',

stand also bei gleicher Chorzahl einen Ton tiefer als die Theorbe (s. u.).

<sup>185</sup>) In: S.I.M. (Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique) 6 (1910), Bd. I, p. 221—237 und 362—384. Bartolomis Gegenüberstellung der diatonischen Skala G—e" in Notenschrift und in Tabulatur (p. 232 bei Quittard) zeigt, daß der Tabulaturbuchstabe a, der die leere Saite bezeichnet, den Tönen G, A, d, g, h zugeordnet ist. Daß die beiden oberen Saiten nicht, wie eigentlich zu erwarten, in e' a', sondern in e a gestimmt sind und somit die dritte Saite von oben, h, die höchste Saite der Theorbe ist, geht daraus hervor, daß der Ton e' in der Tabulatur nicht als „a“ der zweiten Saite, sondern als „f“ der dritten erscheint. Bei g' findet der Umbruch in die tiefere Oktave statt: es kann entweder als „i“ der dritten Saite (Klang g') oder als „a“ der vierten (Klang g) gegriffen werden. Von a' an wird alles ottava bassa gegriffen: a' = „c“ der vierten Saite (Klang a) etc.

tolomi noch in den beiden anderen von Quittard benutzten französischen Quellen der Zeit, der „Méthode pour apprendre facilement à toucher le Théorbe sur la Basse continue . . .“ von Nicolas Fleury (Paris 1660) und D. Delairs „Traité d’accompagnement pour le Théorbe et le Clavessin . . .“ (Paris 1690), angegeben. Wir dürfen aber mit hinlänglicher Sicherheit annehmen, daß auch in dieser Hinsicht Übereinstimmung mit dem „accord pratiqué à Rome“ herrschte. Ein „Prélude“ für Theorbe solo von Robert de Visée (wiedergegeben bei Quittard p. 379), das laut Quittard (p. 376) um einige Jahre jünger ist als das p. 380 ff. wiedergegebene Theorbenstück „A fancy prelude or voluntary“ aus Thomas Mace’s „Musick’s monument“ von 1676, hat — bei ständiger Verwendung der tiefen Lage —  ${}_1G$  als tiefsten Ton.

Diderots Encyclopédie<sup>186)</sup> entnehmen wir folgende Theorbenstimmung:

${}_1G \quad {}_1A \quad {}_1H \quad C \quad D \quad E \quad F \quad G \quad A \quad d \quad g \quad h \quad e' \quad a'$

Sie unterscheidet sich von Mersennes Stimmung nur hinsichtlich der beiden oberen Saiten, die hier der aufsteigenden Quartensfolge entsprechend in  $e' a'$ , bei Mersenne aber eine Oktave tiefer in  $e a$  stehen. Wie ist diese merkwürdige Oktavversetzung zu erklären? Die Theorbe hatte, abgesehen vom Umfang in der Tiefe, im Prinzip dieselbe Stimmung wie die Laute. Bei ihren erheblich größeren Abmessungen und der daraus resultierenden Saitenlänge war es aber kaum möglich, die beiden oberen Saiten auf die erforderliche Tonhöhe zu bringen; man hätte sehr dünne und stark gespannte Saiten verwenden und damit die ständige Gefahr des Reißens in Kauf nehmen müssen. Deshalb wählte man den Ausweg der Umstimmung in die tiefere Oktave. Schon Praetorius spricht von dieser Eigentümlichkeit der Theorbe, die sie, wie der einfache Bezug, von der theorbierten Laute unterscheidet: „... in der Theorba muß / die Quint und Quart umb eine Octav tieffer gestimmt werden“ (p. 51). Daß es sich in Frankreich zu Lullys Zeit ebenso verhielt, wird zwar in den von Quittard untersuchten Quellenwerken offenbar nicht ausdrücklich gesagt, geht aber aus den ihnen entnommenen Tabulaturbeispielen, die Quittard bringt (vgl. Anm. 185), eindeutig hervor. In der Spielpraxis ignorierte man freilich die Oktavversetzung und verfuhr bei der Tabulaturaufzeichnung so, als ob die beiden oberen Saiten normal, d. h. eine Oktave höher gestimmt wären. Dies ist wohl der Grund dafür, daß die Encyclopédie im Widerspruch zu Mersenne die Stimmung dieser Saiten mit  $e' a'$  angibt. An der tatsächlichen Stimmung hatte sich auch im 18. Jahrhundert sicher nichts geändert.

<sup>186)</sup> Tafel XXII der Abteilung „Lutherie“ des fünften Tafelbandes.

Aus der vorangehenden Darstellung ergibt sich für die Theorbe in Frankreich zur Zeit Lullys folgende Stimmung:

${}_1G \quad {}_1A \quad {}_1H \quad C \quad D \quad E \quad F \quad G \quad A \quad d \quad g \quad h \quad e \quad a^{187)}$

### 5. Das Sonder-Instrumentarium

In der bisherigen Darstellung haben wir von denjenigen Instrumenten gesprochen, die das reguläre Instrumentarium Lullys bilden und zum festen Bestand seines Orchesters gehören. In dem folgenden Abschnitt wollen wir uns mit einer Reihe von Instrumenten beschäftigen, deren Verwendung in Lullys Kompositionen ganz akzidentiellen Charakter hat. Wir begegnen diesen Instrumenten vorwiegend in den Balletten, Pastorales und comédies-ballets, weniger in den Opern. Sie wurden stets von „acteurs“ auf der Bühne gespielt, nicht im Orchester.

Zum Sonder-Instrumentarium gehören außer den in der Folge genannten Instrumenten auch sifflet de chaudronnier, musette, cromorne, cor der chasse und sacquebute, die aus Gründen der Zweckmäßigkeit schon im Zusammenhang mit den entsprechenden Instrumentengruppen behandelt worden sind.

#### a) *Trompette marine*

Die Konstruktion der trompette marine (deutsch „Trumscheit“ oder „Marintrompete“) ist bekannt: ein langes, schmales Corpus, ursprünglich aus drei einfachen, im Dreieck zusammengesetzten Brettern gebildet, später auch nach Art der Laute aus Spänen gewölbt, wird mit einer einzigen Spielsaite bezogen, zu der gelegentlich eine oder mehrere Bordunsaiten kommen<sup>188)</sup>. Der

<sup>187)</sup> Das James Talbot Manuscript der Christ Church Library zu Oxford (um 1700) gibt für die französische Theorbe („French Theorboe“) dieselbe Stimmung an; vgl. die von Michael Prynne besorgte Edition des die Zupfinstrumente betreffenden Abschnitts in *The Galpin Society Journal* XIV (1961), p. 59. Für die „Arch Lute“ überliefert diese Quelle folgende Stimmung:

${}_1G \quad {}_1A \quad {}_1H \quad C \quad D \quad E \quad F \quad GG \quad cc \quad ff \quad aa \quad d'd' \quad g'$

(l. c. p. 61) Sie unterscheidet sich von der in Diderots Encyclopédie angegebenen (vgl. Anm. 184) nur durch das Fehlen des vierzehnten Chores  ${}_1F$ . Wegen der verhältnismäßig geringen Länge der Griffbrettsaiten, wie sie sich Talbots Maßangaben entnehmen läßt, war bei der „Arch Lute“ im Gegensatz zur Theorbe die Oktavversetzung der beiden oberen Chöre nicht notwendig.

<sup>188)</sup> Praetorius beschreibt p. 59 ein in seinem Besitz befindliches „Trummscheit“ mit einer in C gestimmten Spielsaite und drei Bordunsaiten in  $c \quad g \quad c'$ . Ein solches Instrument ist in Tafel XXI abgebildet. Die Bordunsaite in  $c$  hat etwa die halbe



Steg ruht nur mit einem Fuß fest auf der Decke, während der zweite Fuß, in Ruhelage frei schwebend, durch die Schwingung der Saite periodisch gegen ein auf die Decke geleimtes „petit morceau carré de verre, d'ivoire, ou de metal“ (Mersenne IV p. 217) gestoßen wird. Zur Verstärkung des Effekts ist dieser schwingende Stegfuß mit einem „petit bout d'ivoire, ou de corne“ versehen; Praetorius (p. 59) erwähnt ein „gar subtiles Nägelchen“, das gelegentlich in derselben Absicht verwendet werde. Der durch diese Besonderheiten und durch die ausschließliche Verwendung von Flageolettönen bestimmte Klang der trompette marine muß dem der Trompete sehr ähnlich gewesen sein. Daraus ist die merkwürdige Bezeichnung „trompette“ für ein Streichinstrument zu erklären. Diderots Encyclopédie schreibt über die trompette marine: „... c'est le tremblement du chevalet qui lui fait imiter le son de la trompette; ce qu'elle fait si parfaitement, qu'il n'y a presque pas moyen de la distinguer de la trompette ordinaire, et c'est ce qui lui a fait donner ce nom, quoique d'ailleurs ce soit une espece de monocorde...“ (Artikel „Trompette marine“). Übereinstimmung mit der wirklichen Trompete besteht auch insofern, als die beim Flageolettspiel durch fortschreitende Teilung der Saite entstehende Tonreihe genau der Tonreihe entspricht, die sich bei den Blechblasinstrumenten aus der durch Überblasen bewirkten Teilung der Luftsäule ergibt. J. G. Walther (Lexicon, Artikel „Marin-Trompete“) geht nur auf diesen Gesichtspunkt ein: „Marin-Trompete, ist ein mit einer Saite bezogenes Instrument, den intervallis und Sprünge nach, der Trompete gleichend...“ Praetorius gibt l. c. als gewöhnliche Stimmung der

---

Länge der Spielsaite, die beiden anderen Bordunsaiten sind noch kürzer, jedoch nicht proportional ihrer Tonhöhe.

Eine der beiden bei Mersenne IV p. 218 abgebildeten trompettes marines hat eine zweite Saite, deren Länge sich zur Länge der ersten Saite wie 2 : 3 verhält. Mersenne sagt von dieser „à la Quinte de la premiere“ gestimmten Saite: „... elle apporte de grandes varietez aux tons de cette Trompette“ (ib.). Das ist nicht im Sinne einer wesentlichen Erweiterung der Tonreihe aufzufassen, wie es Kinsky (Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln, Zweiter Band, Köln 1912; in der Folge zitiert: Kinsky II) tut, nach dessen Ansicht „mit Hilfe der beiden Saiten eine diatonische Tonreihe erzielt werden konnte, da die durch den abwechselnd auf die erste und die zweite Saite aufgesetzten Finger erzielten Naturtöne diese Folge ergaben“ (p. 319). In Wirklichkeit wird der Tonvorrat im Bereich der Teiltöne 1—16 der ersten Saite, d. h. innerhalb des praktisch verwendeten Umfangs, nur um drei Töne vermehrt (bei Stimmung der beiden Saiten in D A um A e' cis<sup>2</sup>). Sicher stellt auch bei Mersennes Instrument die zweite Saite eine Bordunsaite dar. Natürlich war das Flageolettspiel auch auf dieser Saite möglich (eine Stelle in Mersennes „Harmonicorum libri“, Paris 1635, p. 57, dürfte in diesem Sinne zu verstehen sein); praktische Bedeutung hatte es aber wohl nicht.

Neben Bordunsaiten kommen bei der trompette marine gelegentlich auch Resonanzsaiten vor. Sachs (Katalog Berlin Sp. 111) führt unter Nr. 159 ein mit je einer Spiel- und Resonanzsaite bezogenes Instrument auf. Ein ähnliches ist bei Kinsky II p. 325 unter Nr. 704 beschrieben; die Abbildung auf p. 323 zeigt, daß Kinsky zu Unrecht die zweite Saite als Bordunsaite bezeichnet.

trompette marine C an; entsprechend äußern sich Mahillon (I p. 310 ff.) und Kinsky (II p. 317). Man konnte aber selbstverständlich die Saite in einen der benachbarten Töne stimmen. Nach Sachs (Katalog Berlin Sp. 111 f.) ist die „mögliche Tonreihe etwa D d a d' fis' a' c" d" e" fis" g" gis" — d"".“ C und D sind die Grundtöne der im 17. und 18. Jahrhundert bei weitem am häufigsten verwendeten Trompeten. Die in C bzw. D gestimmte trompette marine liefert dieselbe Tonreihe wie die C- bzw. D-Trompete der Zeit, ist also in der Lage, Trompetenpartien der entsprechenden Stimmung in ihrem ganzen Umfang auszuführen. Tatsächlich war es im 18. Jahrhundert eine der Funktionen der trompette marine, in den Orchestern der Frauenklöster, denen es aus naheliegenden Gründen an Trompeten fehlte, die Trompetenpartien zu übernehmen.

Unter den Instrumentalisten der Grande Écurie des französischen Hofes gab es im 17. und 18. Jahrhundert ständig mehrere Spieler der trompette marine, die zugleich Krummhornbläser waren. Es ist bereits in anderem Zusammenhang erwähnt worden, daß Philidor l'aîné in jungen Jahren eine derartige Charge innehatte (vgl. Anm. 95). Noch der „État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris“ aus dem Jahre 1771 führt p. 20 f. unter den „Charges d'Instrumens“ der Grande Écurie fünf „Cromornes et Trompettes Marines“ auf<sup>189)</sup>. Die Einrichtung einer verhältnismäßig großen Zahl von Stellen spricht für eine ausgedehnte Verwendung des seltsamen Instrumentes. Indessen findet man in Lullys Partituren nur zwei Stücke, bei denen die Mitwirkung der trompette marine vorgeschrieben ist. Es handelt sich um das „2<sup>e</sup> Air, pour les Matelots jouans des Trompettes marines“ und um das anschließende „3<sup>e</sup> Air, pour les Esclaves et Singes dansans“<sup>190)</sup> aus dem vierten der Ballettintermedien zu Cavallis Oper „Xerxès“ (1660). Beide Stücke stehen in D-dur. Sie sind in den drei auf Philidor zurückgehenden Partituren CP Rés. F 504 (p. 13 f.), CP Rés. F 519 (p. 75 f.) und BV Ms.Mus. 75 (p. 115 f.) folgendermaßen aufgezeichnet:

g1  
c1  
c2  
c3  
f4  
g1  
f4

<sup>189)</sup> Ob zu dieser Zeit wirklich noch Krummhörner und trompettes marines gespielt wurden, erscheint allerdings fraglich. Möglicherweise war nur die Bezeichnung der Charge geblieben, während die Musiker längst andere Aufgaben hatten.



<sup>190)</sup> Überschriften nach der Partitur der GA (Les Ballets Tome II, Paris 1933, p. 164 f.).

Die beiden im Schlüssel g<sub>1</sub> aufgezeichneten Partien sind unisono geführt, die beiden Baßstimmen weichen nur in rhythmischer Hinsicht geringfügig voneinander ab. Auf die Mitwirkung der trompette marine wird nur in den an zweiter und dritter Stelle genannten Partituren hingewiesen, und zwar durch den Vermerk „les Matelots jouant de la Trompette Marine“ beim ersten der beiden Stücke, der unter dem obersten System angebracht ist. An dieser Stelle finden sich regelmäßig Besetzungsangaben wie „Violons“, nicht selten aber auch, namentlich in Handschriften, Angaben wie „Air“, „Prélude“, „Menuet“ u. dgl., die als Überschriften zu betrachten sind. Um eine Art Überschrift, die das Stück kennzeichnen soll, handelt es sich auch bei dem zitierten Vermerk. Wir dürfen deshalb nicht annehmen, das oberste System stelle die Partie der trompette marine dar. Aus der Schlüsselkombination g<sub>1</sub> c<sub>1</sub> c<sub>2</sub> c<sub>3</sub> f<sub>4</sub> ergibt sich vielmehr eindeutig, daß die ersten fünf Systeme den gewöhnlichen fünfstimmigen Orchestersatz enthalten. Dann kommt für die trompette marine nur die im sechsten System aufgezeichnete, mit der Oberstimme des Orchestersatzes unisono geführte Partie in Frage. Sie enthält die Töne a', d'', e'', fis'', g'', a'', h'', d. h. die Teiltöne 6 und 8—13 der auf D aufgebauten Teiltonreihe, läßt sich also ohne Schwierigkeit auf einer in D gestimmten trompette marine ausführen.

Die im siebten System aufgezeichnete zweite Baßpartie, die sich, wie erwähnt, nur im Rhythmus von der ersten unterscheidet, ist in der Partitur der GA mit „Timbales“ bezeichnet. Worauf sich diese Angabe stützt, geht aus dem Revisionsbericht nicht hervor. In den drei genannten Partituren fehlt jegliche Bezeichnung, und diese Partituren sind dem Revisionsbericht zufolge die einzigen, die besondere Systeme für die Partie der trompette marine und die zweite Baßpartie enthalten<sup>191)</sup>. Vermutlich handelt es sich einfach um eine Interpretation des Herausgebers. Daß sie sachlich unrichtig ist, ergibt sich aus der Partie selbst, in der neben d und A der Ton D vorkommt. Dieser Ton findet sich sonst nirgends in Paukenstimmen der Zeit und läßt sich auch auf den damaligen, verhältnismäßig kleinen Instrumenten kaum hervorbringen (selbst von den weit größeren modernen Pauken wird er nur selten verlangt); abgesehen davon gibt es meines Wissens für die Verwendung von mehr als zwei Pauken kein Beispiel aus dem 17. Jahrhundert<sup>192)</sup>.

<sup>191)</sup> Auf p. 203 des Revisionsberichtes lesen wir, die beiden besonderen Systeme seien bei beiden Stücken nur in den mit A<sup>2</sup>, B<sup>1</sup> und B<sup>2</sup> bezeichneten Quellen vorhanden. Leider fehlt, wohl durch ein Versehen, das Verzeichnis der Siglen zum „Ballet de Xerxès“. Die drei Siglen können aber — vorausgesetzt, daß sich die Notierung auf sieben Systemen wirklich nur in drei Quellen findet — nur auf die drei Philidor-Partituren zu beziehen sein.

<sup>192)</sup> Als Kuriosum sei die „Marche de timbales a 2. timbales qui a été, faite et batus [sic] par philidor au Carousel de Monseig.<sup>r</sup> a Versailles en 1685 par Les 2 philidor Laisné et Cadet“ (Partition de plusieurs marches et batteries . . . 1705, p. 106—110) erwähnt. Dieses Stück ist für zwei Paukenpaare der Stimmung e g bzw. G c gesetzt.

Die zweite Baßpartie kann demnach nicht für Pauken bestimmt sein<sup>193</sup>). Wie ist sie dann aber zu erklären? Möglicherweise handelt es sich um die Partie der basse-continue, der ja immer das unterste System zugewiesen wird. Eigene Systeme für basse de violon und basse-continue finden wir auch sonst in Partituren Lullys, zwar in der Regel nicht bei reinen Instrumentalsätzen, aber beim Orchesterpart der Chöre. Dort sind auch kleinere rhythmische Abweichungen zwischen den beiden Baßpartien nicht selten anzutreffen. Dabei verhält es sich aber fast immer so, daß in der basse-continue Tonwiederholungen der basse de violon zu größeren Notenwerten zusammengezogen sind. Bei den Stücken aus „Xerxès“ dagegen hat an den differierenden Stellen die untere Baßpartie die lebhaftere Bewegung (z. B.  gegenüber  der oberen Partie<sup>194</sup>). Ich halte deshalb eine andere Erklärung für wahrscheinlicher. Wir haben bei zwei Stücken Lullys die Notierung der tiefsten Stimme von Trompetenchören im Schlüssel f4 beobachtet (vgl. p. 129 ff.). Bei dem „Prélude“ aus „Proserpine“ erfolgt die Notierung des zweiten und dritten Partialtons der wirklichen Lage entsprechend als c g, bei den „Airs de Trompettes“ dagegen eine Oktave tiefer als C G. Daß letztere Notierungsweise die gewöhnliche war, zeigt eine von Philidor angelegte, umfangreiche Sammlung von zwei- und dreistimmigen „Pièces de Trompettes“ (CP Rés. 921): die dritte, im Schlüssel f4 notierte Stimme ist stets aus den Tönen C G c gebildet. Dieselbe Beschaffenheit zeigt die dritte Stimme einer „Marche Royale“ für dreistimmigen Trompetenchor (g1 g1 f4) und Pauken (Partition de plusieurs marches et batteries . . . 1705, p. 122). Für die D-Trompete wären die entsprechenden Töne D A d. Aus eben diesen Tönen setzt sich, wie erwähnt, die zweite Baßpartie der beiden Stücke aus „Xerxès“ zusammen. Angesichts der charakteristischen Tonrepetitionen in dieser Partie dürfen wir annehmen, daß sie ebenso wie die im sechsten System aufgezeichnete Diskantpartie, die nicht nur hinsichtlich der verwendeten Töne, sondern auch in ihrer melodischen und rhythmischen Gestalt der Eigenart der Trompete entspricht, in Nachahmung wirklicher Trompeten von trompettes marines ausgeführt werden sollte — natürlich eine Oktave höher als notiert, da der Ton A in der Teiltonreihe einer in D gestimmten Saite ebensowenig enthalten ist wie in derjenigen einer D-Trompete.

Die parodistische Absicht, in der Lully die trompette marine verwendet, geht aus dem szenischen Zusammenhang („ . . . les Esclaves et Singes dansans“) klar hervor. Daß die trompette marine als Instrument grotesken Charakters betrachtet wurde, zeigt auch eine — in der Literatur wiederholt erwähnte — Stelle aus dem „Bourgeois gentilhomme“ (II 1). Molière zeigt

<sup>193</sup>) Die Möglichkeit der Mitwirkung eines Paukenpaares in d A bei den beiden Stücken wird dadurch nicht ausgeschlossen. Es soll nur deutlich werden, daß die Partitur keine Paukenstimme enthält.

<sup>194</sup>) Durch solche Stellen ist wohl der Herausgeber zu der Interpretation „Timbales“ angeregt worden.

Monsieur Jourdain in seiner ganzen Unwissenheit und in seinem völligen Mangel an Geschmack, indem er ihn den Wunsch äußern läßt, dem wohlausgewogenen, aus drei Singstimmen, Cembalo, Theorbe, Gambe und zwei Violinen zusammengesetzten Kammermusikensemble, wie es der maître de musique vorgeschlagen hat, eine trompette marine hinzufügen: „Il y faudra mettre aussi une trompette marine. La trompette marine est un instrument qui me plaît, et qui est harmonieux.“

Nicht von ungefähr läßt Lully die trompette marine von matelots (Matrosen) spielen. Offenbar wurde in Frankreich die Bezeichnung des Instrumentes ebenso mit dem Bereich des Maritimen, der Seefahrt in Zusammenhang gebracht, wie es nach dem Zeugnis des Padre Bonanni (Gabinetto armonico, <sup>2</sup>Rom 1723, p. 103) in Italien geschah: „. . . chiamata Tromba Marina, essendo l'uso di essa frequente nel Mare, senza la fatica di animarla col fiato . . .“ Entstehung und Bedeutung der Bezeichnung „tromba marina“ (fr. „trompette marine“ ist in Analogie zu ihr gebildet worden) sind noch nicht geklärt. Daß das Instrument bei der Marine als Signalinstrument verwendet wurde, ist im höchsten Grade unwahrscheinlich. Garnault und Kinsky<sup>195)</sup> wenden sich mit Recht gegen diese Meinung, die, wie Kinsky ausführt, vielleicht dadurch zustande gekommen ist, daß man das Streichinstrument tromba marina mit einem (bei Bonanni abgebildeten) großen Sprachrohr verwechselte, das ebenfalls „tromba marina“ hieß und tatsächlich bei der Marine verwendet wurde<sup>196)</sup>.

Von der Verwendung der im Folgenden aufgeführten Instrumente erfahren wir, abgesehen von einer Ausnahme, nur durch livrets oder durch Überschriften bzw. szenische Anweisungen in den Partituren. In welcher Weise diese Instrumente eingesetzt waren, ist im Notenbild der Partituren nicht festgelegt. Stimmen — sofern solche je existiert haben — sind nicht erhalten. Wir müssen uns daher darauf beschränken, auf Grund der Beschaffenheit der Instrumente und des jeweiligen musikalischen Satzes mögliche und wahrscheinliche Arten der Verwendung aufzuzeigen.

## b) *Guitare*

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts spielte die Gitarre eine gewisse Rolle im französischen Musikleben (vgl. dazu Boetticher in MGG, Artikel „Gitarre“, Sp. 188 ff.). Den Zugang zur Bühne fand sie anscheinend zunächst als Instrument der couleur locale in spanischen Balletten (Boetticher zitiert ein Ballett

<sup>195)</sup> Paul Garnault, Les violes (Lavignac II 3 p. 1758)  
Kinsky II p. 315.

<sup>196)</sup> Vgl. die Reproduktion von Bonannis Abbildungen der beiden „tromba marina“ genannten Instrumente bei Kinsky II p. 313.

„Les fées des forests de Saint-Germain“ aus dem Jahre 1625); wohl von da aus wurde ihre Verwendung auf der Bühne allgemeiner. Die zu Lullys Zeit gebräuchliche Stimmung der Gitarre war A d g h e'. Wir entnehmen sie Francesco Corbetta, des berühmten Gitarristen der Zeit, Tabulaturbuch „La Guitarre Royale“ aus dem Jahre 1670. Es enthält im Anhang eine Tabelle der beim Generalbaß-Spiel gebräuchlichen Akkorde, jeweils in Generalbaß-Notierung und in Tabulatur nebeneinander. Aus dem Vergleich beider Aufzeichnungsarten läßt sich die Stimmung der leeren Saiten ermitteln<sup>197</sup>).

Lully selbst spielte Gitarre und war in den Jahren, in denen er regelmäßig bei der Aufführung seiner eigenen Ballette als „baladin“ mitwirkte, zuweilen unter den auf der Bühne erscheinenden Gitarristen. Im livret des „Ballet de l'Impatience“ aus dem Jahre 1661 finden wir am Beginn der „Troisiesme Partie“ folgende Notiz: „Recit Crotisque . . . Monsieur Baptiste [sc. Lully!] Guitare, Messieurs la Barre Vincent Tuorbe, Monsieur Itier. Violle.“ Ohne Zweifel begleiteten die hier genannten Instrumente den Sologesang (récit). Die Gitarre hatte also die Aufgabe, zusammen mit den beiden Theorben und der „Viole“ (= basse de viole) den Generalbaß auszuführen. Ein ähnliches, nur weit größeres Ensemble finden wir im „Ballet d'Alcidiene“ aus dem Jahre 1658 (troisième partie, VII<sup>e</sup> entrée). Zwei „Dames Maures qui chantent“ werden von acht „Esclaves Maures jouants de la Guittarre“ begleitet; dazu kommt noch eine aus zwei „Claveßins“, vier „Tuorbes“ und fünf „Violles“ bestehende „Simphonie“<sup>198</sup>). Es ist sicher kein Zufall, daß die Gitarren gerade beim Auftritt von Mauren erscheinen. Noch deutlicher wird der Bezug zum Herkunftsland des Instrumentes im „Ballet des Muses“. Eine Folge von Sologesängen für Sopran und Bc. trägt in Philidor's Partitur BV Ms. Mus. 86 (p. 100) die Überschrift „Concert espagnol avec des harpes et guitarres“. Zur Ausführung des Bc. wird hier neben der Gitarre die (meines Wissens sonst in Werken Lullys nicht bezeugte) Harfe verwendet.

Als Generalbaß-Instrument muß die Gitarre auch an einer Stelle der Oper

<sup>197</sup>) Beispiel:



- („a“ = leere Saite, „b“ = 1. Bund usw.)
- |                     |                         |
|---------------------|-------------------------|
| 5. (tiefste) Saite: | „a“ = A                 |
| 4. Saite:           | „d“ = f, also „a“ = d   |
| 3. Saite:           | „c“ = a, also „a“ = g   |
| 2. Saite:           | „b“ = c', also „a“ = h  |
| 1. Saite:           | „b“ = f', also „a“ = e' |

<sup>198</sup>) Zitiert nach dem 1658 bei Ballard gedruckten livret, p. 37 (vollständiges Facsimile in der GA, Les Ballets Tome II, Paris 1933). In der Beschreibung dieses Auftritts (p. 35) ist von einem „Concert de Voix et de Guittares“ die Rede; dies bestätigt, daß die Gitarren die Singstimmen begleiteten.

„Cadmus“ (1673) verwendet worden sein. Das livret der Aufführung von 1678 nennt vier „Affriquains Joüans de la Guitarre“ mit Namen (während im livret der ersten Aufführung — 1673 — von Gitarren gar nicht die Rede ist). Die gedruckte Partitur aus dem Jahre 1719 spricht ohne Angabe der Zahl von „Afriquains dansants et joüants de la Guitarre“ (I 4 p. 72). Darauf folgt ein Vokaltrupp in der Besetzung

- c3 Per Afriquain.
- c3 II<sup>me</sup> Afriquain.
- f3 Arbas.
- f4 Basse-Continue.

Es ist leicht zu ersehen, daß die Gitarren hier nichts anderes als die Generalbaß-Begleitung übernehmen konnten. — In der „VI<sup>e</sup> entrée de ballet“ der „Pastorale comique“ (1667) treten zusammen mit einer „Égyptienne qui danse et chante“ zwölf tanzende und musizierende „Égyptiens“ auf, „dont quatre jouent de la guitare“<sup>199</sup>). Die Musik besteht an dieser Stelle aus vom Bc. begleiteten airs der Zigeunerin und der Wiederholung derselben airs durch das fünfstimmig gesetzte Orchester. Wahrscheinlich führten die Gitarren die Begleitung des Sologesanges aus; an den Orchesterstellen dagegen spielten sie vielleicht ein ihrer Technik entsprechendes Arrangement des Orchestersatzes, etwa so, daß die unverändert übernommene Melodie mit einem entsprechend dünnen Akkompagnement versehen wurde, das in seiner unteren Begrenzung dem Verlauf der Baßstimme des Orchestersatzes sich so weit als möglich anschloß und im übrigen natürlich der gegebenen Harmonie folgte. Dieses Verfahren ließe sich leicht anwenden, da Lullys Satz überhaupt, insbesondere aber der der Tanzstücke („airs“), vorwiegend vertikal, akkordlich angelegt und im wesentlichen durch Oberstimme und Baß bestimmt ist.

In einer handschriftlichen Partitur des „Ballet des sept planètes“ aus Lullys Ballettmusik zu Cavallis „Ercole amante“ (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. HB XVII 405 f. 92') trägt ein fünfstimmiges, durch Trioepisoden (g1 g1 f4) gegliedertes Orchesterstück die Überschrift „Concert de guitares Pour Mercure Dieu des Charlattans“. Die Oberstimmen der Trioepisoden haben den Umfang g'—b" bzw. a'—b". Vielleicht wurden diese Stimmen von Gitarren ausgeführt, natürlich entsprechend dem Umfang der Gitarre eine Oktave tiefer als notiert.

---

<sup>199</sup>) Molière, Oeuvres Bd. II p. 183 f. Diese Szene verwendete Lully nochmals im „Ballet des Ballets“ aus dem Jahre 1671 (Akt IV) und in „Le Carnaval“ aus dem Jahre 1675 (VII<sup>e</sup> entrée).

Francesco Corbetta erwähnt im „*Advis au Lecteur*“ des zitierten Tabulaturbuchs „*La Guitarre Royale*“ seine Mitwirkung in einem Ballett Lullys: „... un Balet, composé par le tres-fameux Auteur Jean Baptiste Lulli, Maistre de la Musique du Roy en 1656: où je fus admis par sa Majesté a faire une Entrée de plusieurs Guitares . . .“ Es handelt sich nach den Feststellungen Prunières' um das „*Ballet de la Galanterie du Temps*“. Die Gitarren begleiteten eine von zwei Sopranistinnen gesungene „*sérénade italienne dialoguée*“: „... L'illustre guitariste italien Francesco Corbetti brillait, dans l'accompagnement de ce concert vocal, à la tête de quelques joueurs de guitare, soutenus par la bande des Petits Violons“ (Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, Paris 1913, p. 196). Prunières stützt sich auf das von ihm in der Bibliothek des Pariser Conservatoire entdeckte livret aus dem Jahre 1656, das die drei Gitarristen des begleitenden Ensembles namentlich aufführt: „*Corbette, les 2 La Barre frères et les petits violons*“ (l. c. p. 196 Anm. 2). Die Musik des Balletts ist verloren. — Boetticher dehnt ohne nähere Begründung die Mitwirkung Corbettas auf eine unbestimmte Anzahl von Balletten Lullys aus: „*Der 1656 zugewanderte Italiener schrieb Gitarrensätze für Lullys Ballets*“ (MGG, Artikel „*Gitarre*“, Sp. 190).

Was im Zusammenhang der „*Instruments champestres*“ gesagt wurde (vgl. p. 119 ff.), gilt allgemeiner auch für die Gitarren (wie überhaupt für die Instrumente des Sonderinstrumentariums, namentlich die noch zu besprechenden Schlaginstrumente): mit der Möglichkeit ihrer Verwendung ist auch da zu rechnen, wo sie nicht ausdrücklich genannt sind, vorausgesetzt, daß das szenische Geschehen es gestattet<sup>200</sup>).

### c) *Harpe*

S. p. 163.

### d) *Vielle*

Im livret des „*Ballet de l'Impatience*“ lesen wir am Beginn der dritten entrée der „*Quatriesme Partie*“ folgendes: „*Dix Aveugles impatients de sortir de crainte de perdre l'heure de gagner leur vie . . . Messieurs Robertet*

---

<sup>200</sup>) Es läßt sich denken, daß Gitarren bei Aufführungen im Freien zur Verstärkung der Generalbaßbegleitung verwendet wurden (die Gitarre war eines der Modedinstrumente der Zeit und daher sehr verbreitet, zudem war sie wesentlich einfacher zu handhaben als Theorbe und Laute). Einen Hinweis darauf gibt ein in der GA (*Les Comédies-Ballets Tome II*, Paris 1933, p. 2) wiedergegebener Stich, der eine Szene aus der première journée von „*Les Plaisirs de l'Île enchantée*“ darstellt. Unter den agierenden Personen befinden sich mehrere Gruppen von Instrumentalisten; in einer von ihnen erkennt man deutlich zwei Gitarrenspieler. Partitur und livret erwähnen eine Mitwirkung von Gitarren nicht.



et la Vigne, Vielles. Les Sieurs la Caisse et Marchand, Violons. Messieurs Magny et Geoffroy, Flustes. Mess. Du Moustier et le Bret, Basses à cordes à boyau<sup>201)</sup>“ (die beiden ersten, hier nicht zitierten „Aveugles“ waren Sänger). Es ist bezeichnend, daß wir die vielle (Drehleier) hier in den Händen blinder Bettler finden. Seit dem 15. Jahrhundert war sie, einst hochgeschätzt, zum Instrument der Straßenmusikanten abgesunken; von der Verachtung, mit der man ihr begegnete, zeugt Praetorius' bekannter Ausdruck „Bawren- und umblauffenden Weiber Leyre“ (p. 49)<sup>202)</sup>.

Berichte über die Beschaffenheit der vielle aus der Zeit Lullys selbst fehlen leider. Mersenne macht keine genauen Angaben über Klaviaturnumfang, Saitenzahl und Stimmung, wohl deshalb, weil die einzelnen Instrumente in dieser Hinsicht erhebliche Verschiedenheit zeigten. Diatonische Anordnung der Klaviatur scheint die gewöhnliche gewesen zu sein, wie aus Mersennes Worten über die Anzahl der Tasten hervorgeht: „... douze ou dix-neuf suffisent, afin d'avoir l'estenduë de la Douziesme, ou de la Dix-neufiesme“ (IV p. 215). Die IV p. 212 abgebildete und beschriebene „petite Vielle“ hat zehn Tasten, zwei wohl im Einklang gestimmte Spielsaiten und zwei bourdons „que l'on peut mettre à l'unisson, ou à l'Octave l'un de l'autre“ (vgl. die Wiedergabe von Mersennes Abbildung in MGG, Artikel „Drehleier“, Abb. 3). Dagegen ist die IV p. 215 behandelte vielle merkwürdigerweise mit vier Spielsaiten und zwei Bordunsaiten bezogen; soviel sich in der Abbildung erkennen läßt, besteht die Klaviatur aus dreizehn oder vierzehn Tasten.

Einige Angaben über die Beschaffenheit der vielle zu Ende des 17. Jahrhunderts, die sich bei Terrasson<sup>203)</sup> finden, sind in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse: „... au commencement du dix-huitième siècle, c'est-à-dire en l'année 1700, la Vielle étoit encore telle qu'elle avoit été sur la fin du siècle précédent: sa forme étoit à peu près quarrée, comme sont encore aujourd'hui les Vielles de Normandie dont se servent les gens du menu Peuple: Dans le clavier (qui étoit d'un tiers plus large que les claviers d'à présent) il y avoit trois cordes, dont deux étoient des chanterelles semblables à celles dont nous nous servons; la troisième étoit beaucoup plus grosse, on la nommoit la Voix humaine, et (pourvû qu'on l'entendit de fort loin) elle imitoit un peu la voix humaine d'un Jeu d'Orgues; mais de près elle n'étoit pas supportable. On jouïoit ordinairement de la Vielle sans faire usage de cette prétenduë voix humaine: cependant quelques personnes s'en servoient. Pour ce qui est de l'étendue de la Vielle, elle étoit toujours la même; elle montoit

<sup>201)</sup> Die Bedeutung von „basse à cordes à boyau“ ist unbekannt. Vgl. Glossar.

<sup>202)</sup> Mersennes Urteil ist gerechter: „Si les hommes de condition touchoient ordinairement la Symphonie, que l'on nomme Vielle, elle ne seroit pas si mesprisée qu'elle est, mais parce qu'elle n'est touchée que par les pauvres, et particulièrement par les aveugles qui gagnent leur vie avec cet instrument, l'on en fait moins d'estime que des autres, quoy qu'ils ne donnent pas tant de plaisir“ (IV p. 211 f.).

<sup>203)</sup> Antoine Terrasson, Dissertation historique sur la vielle, Paris 1741, p. 94 f.

seulement jusqu'en D-La-Re et quelquefois jusqu'en E-Si-Mi mineur: Le son du clavier étoit toujours très-mince et entierement absorbé par le tapement de la trompette.“ Die vielle des späten 17. Jahrhunderts besaß demnach drei Spielsaiten, darunter eine durch ihre Dicke von den beiden anderen Spielsaiten unterschiedene „voix humaine“, die aber von den meisten Spielern ihrer fragwürdigen Tonqualität wegen durch Abrücken vom Rade stillgelegt zu werden pflegte. Die Klaviatur reichte in der Höhe bis d<sup>'''</sup>, zuweilen bis es<sup>'''</sup>. Die „trompette“, deren übermäßige Lautstärke Terrasson bemängelt, war eine Bordunsaite, deren Steg im Gegensatz zu demjenigen der anderen Bordunsaiten nicht fest auf der Decke ruhte, sondern mittels einer kleinen Hilfssaite in Schwebelage gehalten wurde, so daß er, ähnlich dem Steg der trompette marine, unter dem Einfluß der schwingenden Saite mit dem freien Fuß in rascher Folge gegen die Decke stieß; dadurch erhielt der Klang der Saite die charakteristische Schärfe, aus der sich die Bezeichnung „trompette“ erklärt. Die erwähnte Hilfssaite war an ihrem einen Ende an der Bordunsaite selbst befestigt, am andern um einen im Saitenhalter steckenden Wirbel geschlungen, der es gestattete, ihre Spannung und damit die Vibration des Steges zu regulieren (vgl. MGG, Artikel „Drehleier“, Abb. 4).

Wie schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts die musette, so wurde im 18. Jahrhundert die vielle in Frankreich Moderequisit der vornehmen Welt und erfuhr im Zusammenhang damit mancherlei Umgestaltungen. Diderots Encyclopédie beschreibt das vervollkommnete Instrument ausführlich<sup>204</sup>). Ein lauten- oder gitarrenförmiges Corpus („vielle en luth“ bzw. „vielle en guitare“) hatte einen Bezug von zwei in g' gestimmten Spielsaiten (chantrelles), denen die Klaviatur den Umfang g'—g<sup>'''</sup> (chromatisch) gab, und vier Bordunsaiten folgender Stimmung:

„bourdon“	G
„bourdon“	c
„mouche“	g
„trompette“ <sup>205</sup> )	c' bzw. d'

Aus ihnen ließen sich zwei Bordunklänge zusammenstellen. Beim „accord en C sol ut“ wurde der bourdon in G vom Rade abgerückt und die trompette in c' gestimmt; es entstand der Klang c g c'. Beim „accord en G re sol“ (G g d') mußte der c-bourdon stillgelegt und die trompette nach d' umgestimmt werden<sup>206</sup>).

<sup>204</sup>) Artikel „Vielle“ und Tafel V der Abteilung „Lutherie“ des fünften Tafelbandes.

<sup>205</sup>) Die Einrichtung der „trompette“ entspricht der im Zusammenhang mit Terrasson beschriebenen.

<sup>206</sup>) Es sei an die Borduneinrichtung der musette erinnert, die ebenfalls einen C-Klang und einen G-Klang ermöglichte. Vgl. p. 114 f.

Kehren wir nun zu Lully zurück. Philidors Partitur CP Rés. F 509 enthält p. 66 unter der Überschrift „3<sup>e</sup> Entrée. 10. Aveugles“ ein fünfstimmiges Orchesterstück in g-moll; es folgt p. 67 ein „Recit des Aveugles“ für zwei Singstimmen (haute-contre und basse) mit Bc., darauf (p. 68) das „2.<sup>e</sup> Air pour les Aveugles Jouant de La Vielles [sic]“, ein fünfstimmiges Orchesterstück, das wohl nicht zufällig in G-dur steht. Vermutlich waren schon zu Lullys Zeit C und G die bevorzugten Tonarten der vielle; daß es sich bei der verwandten musette so verhielt, wissen wir aus Borjons Schrift (vgl. p. 115). Die Oberstimme (Umfang g'—a'') bleibt weit unterhalb der von Terrasson angegebenen Grenze. Ob die beiden vielles schon beim ersten Orchesterstück mitspielten — nach Umfang der Oberstimme (g'—b'') und Tonart war dies ohne weiteres möglich — oder ob sie erst bei dem ihnen eigens zugeschriebenen Stück einsetzten, muß dahingestellt bleiben<sup>207</sup>).

Eine weitere Erwähnung der vielle findet sich in einer handschriftlichen Partitur des „Ballet des sept planètes“, das eines der von Lully komponierten Ballettintermedien zu Cavallis „Ercole amante“ darstellt<sup>208</sup>). Ein fünfstimmiges Orchesterstück in G-dur trägt die Überschrift „Pour les Pellerins joüans de La Vielle“. Sowohl der Umfang der Oberstimme (g'—a'') als auch die Tonart entsprechen den Gegebenheiten der vielle.

#### e) *Tambour*

Die Trommel verwendet Lully vorwiegend als militärisches Requisit in Szenen kriegerischen Charakters. Besonders interessant sind zwei Stücke aus dem „Ballet des Muses“, die „Marche des Grecs“ und die anschließende „Marche des Indiens“ (p. 57 und 58 von Philidors Partitur CP Rés. F 521). Sie haben folgende Partituranordnung:

g1  
c1  
c2  
c3  
f4  
f4

Die obere der beiden im Schlüssel f4 notierten Partien besteht lediglich aus dem in typischen Trommelrhythmen repetierten Ton B. Daß sie tatsächlich für Trommel bestimmt ist, wird durch die Partitur BV Ms. Mus. 86 bestä-

<sup>207</sup>) Die übrigen „Aveugles“ sind in der Partitur nicht erwähnt, doch steht außer Zweifel, daß die beiden Geiger und die beiden Flötisten die Oberstimme der fünfstimmigen Orchesterstücke zu spielen hatten.

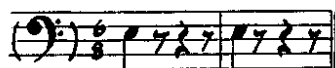
<sup>208</sup>) Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. HB XVII 405 f. 92.

tigt, in der diese Partie (hier im Schlüssel c3 auf der Tonhöhe b notiert) als „Batterie de Tambour“ bezeichnet ist. Batteries de tambour dieser Art, einzeln auf einem System auf der Tonhöhe c' notiert, enthält die Partition de plusieurs marches et batteries . . . 1705 in großer Zahl. In Partituren Lullys dagegen gibt es, abgesehen von Paukenstimmen, sonst kein Beispiel für die schriftliche Fixierung von Partien für Trommel oder sonstige Schlaginstrumente. Man wird es auch kaum anders erwarten, da diese Instrumente stets von Tänzern gespielt wurden und ihr Gebrauch somit durch choreographische Gegebenheiten bestimmt war. — Besondere Beachtung verdient, daß die an sich unbestimmte Tonhöhe der Trommel im Notenbild der Tonart der beiden Stücke (B-dur) angeglichen ist. Daß nicht etwa an ein (ohnehin kaum mögliches) Einstimmen der Trommel gedacht ist, zeigt die um eine Oktave verschiedene Notierung in den beiden genannten Partituren<sup>209</sup>).

Unter den Personen einer „danse héroïque“ im sechsten Intermedium von „Les Amants magnifiques“ befanden sich „quatre hommes armés, avec leurs tambours“<sup>210</sup>). Als Attribut des Kriegsgottes Mars wurden Trommeln zusammen mit Trompeten und Pauken in der Schlußszene der Oper „Psyché“ verwendet, wie aus einer Regieanweisung der Partitur (V 4 p. 153) hervorgeht: „ . . . Mars paraît à la tête d'une Troupe de Guerriers, suivis de Tymballes, de Tambours, et de Trompettes“<sup>211</sup>). Auch in der Parodie einer Schlach-

<sup>209</sup>) In Marin Marais' Oper „Alcione“ aus dem Jahre 1706 findet sich ein weiteres Beispiel für die Berücksichtigung der Tonart beim Aufzeichnen von Partien für Schlaginstrumente unbestimmter Tonhöhe. Die 1711 bei Ballard erschienene reduzierte Partitur gibt bei drei Orchester-airs in e-moll („Marche pour les Matelots“ III 2 p. 113; „2.<sup>e</sup> Air des Matelots“ p. 128; „3. Air des Matelots“ p. 131) am Schluß auf dem verlängerten Baß-System der letzten Zeile die vom „Tambourin“, d. h. der provenzalischen Trommel (vgl. Glossar), auszuführenden Rhythmen folgendermaßen an:

*Tambourin*



*Tambourin*



*Tambourin*



<sup>210</sup>) Molière, Oeuvres Bd. II p. 496.

<sup>211</sup>) Vom „bruit des Trompettes et des Tambours“ ist die Rede im livret zu „Thésée“ (1675), während laut Partitur Trompeten und Pauken verwendet wurden. Wahrscheinlich ist „Tambours“ hier nur eine ungenaue Bezeichnung der Pauken (J. S. Bach gebraucht des öfteren „tamburi“ im Sinne von „timpani“); das ist um so eher anzunehmen, als im Text „les Trompettes et les Tambours“ vorkommt.

tenszene im „Ballet d’Alcidiane“ wird eine Trommel erwähnt. Ein fünfstimmiges Orchesterstück (p. 19 der Partitur CP Rés. F 507) hat als Überschrift „7.<sup>e</sup> Entrée. Un Combat et un siege Crotisque lasemblé au Tambour“. Im „Ballet de l’Amour malade“ finden wir Jäger als Spieler der Trommel. Der fünfstimmige Instrumentalsatz, der die sechste entrée eröffnet (p. 49 von Philidors Partitur CP Rés. F 514), ist mit „8. Chasseurs avec des tambours“ überschrieben. Die Jägerei steht dem heroisch-martialischen Bereich noch recht nahe. In einer ganz anderen Welt spielt eine Szene aus „Les Festes de l’Amour et de Bacchus“, die in der Partitur (I 6 p. 65) mit folgender Regieanweisung versehen ist: „Quatre Faunes, quatre Driades. Les Faunes sortent avec des petits Tambours, et les Driades avec des Festons de fleurs. Ils forment ensemble une Entrée . . .“<sup>212</sup>).

#### f) *Tambour de basque*

Als Instrument tanzender Zigeunerinnen finden wir die Schellentrommel in Molières comédie-ballet „Le Mariage forcé“, zu der Lully die Musik geschrieben hat. Am Beginn der sechsten Szene heißt es: „Les Égyptiennes, avec leurs tambours de basque, entrent en chantant et dansant“. Der tambour de basque wird ferner erwähnt in der sechsten Szene des dritten Aktes der comédie-ballet „Les Fâcheux“ desselben Autors<sup>213</sup>):

Éraste

„Qui frappe là si fort?“

L’Espine

„Monsieur, ce sont des masques

Qui portent des crin crins et des tambours de Basques.“

<sup>212</sup>) Abweichend von Lullys Praxis verwenden seine Zeitgenossen und Schüler Collasse und Marais Trommeln zu dem Zwecke, den unheimlichen, bedrohlichen Charakter ihrer „tempestes“ zu verstärken. In der Partitur von Collasses „Thétis et Pélée“ (1689) liest man zu Beginn der „tempeste“ (II 6 p. 193): „On entend icy une tempeste. On se sert d’un tambour pour imiter le bruit des vents et des flots, en frappant doucement quand le dessus est bas et fort quand il est haut“. Über die tempeste in Marais’ „Alcione“ berichtet Titon du Tillet in seinem „Parnasse François“: „Marais imagina de faire exécuter la basse de sa tempête, non seulement sur les bassons et les basses de violon à l’ordinaire, mais encore sur des tambours peu tendus, qui, roulant continuellement, forment un bruit sourd et lugubre, lequel, joint à des tons aigus et perçans pris sur le haut de la chanterelle des violons et sur les haut-bois, font sentir ensemble toute la fureur et toute l’horreur d’une mer agitée et d’un vent furieux . . .“ (zitiert nach A. Pougin, L’orchestre de Lully. In: „Le Ménestrel“ 62, 1896, p. 84).

<sup>213</sup>) Es sei daran erinnert, daß sich Lullys Beitrag zu diesem Stück auf die Courante im ersten Akt beschränkt. Vgl. Anm. 10.

„Crincrin“ ist ein von Molière hier neu gebildetes, lautmalendes Wort zur Bezeichnung einer schlechten Geige.

g) *Gnacare*

Unter den zwölf „Egyptiens“ der p. 164 zitierten entrée der „Pastorale comique“ befanden sich außer den vier Gitarristen je vier Spieler von gnacares und von castagnettes. „Gnacare“ bezeichnet nach Auskunft der Wörterbücher eine Art von Zymbeln (z. B. Littré „sorte de cymbale“; als Beleg erscheint die Stelle aus der „Pastorale comique“). Es geht auf italienisch „gnaccara“ zurück<sup>214</sup>). Ein Schlaginstrument dieses Namens finden wir in Bonannis „Gabinetto armonico“, Rom 1723, p. 131 unter Nr. XCV; Bonanni schreibt in der Überschrift „Naccare delli Turchi“, im Text „Gnaccare“, in der zugehörigen Tafel „Gnacchare delli Turchi“ (sämtlich Pluralformen). Die Beschaffenheit der gnaccara geht aus der Tafel (Darstellung eines türkischen Tänzers, der in jeder Hand ein solches Instrument hält) einigermaßen deutlich hervor. Es handelt sich um eine — vermutlich aus Holz gefertigte — Klapper in Gestalt zweier kurzer Stäbe von annähernd halbkreisförmigem Querschnitt, die, wohl durch ein federndes Scharnier längs miteinander verbunden, mit der flachen Seite aneinandergeschlagen werden. Man hält die gnaccara ähnlich wie Kastagnetten zwischen dem Daumen und den vier übrigen Fingern der Hand.

Angesichts des dargestellten Sachverhalts dürfte die Erklärung „sorte de cymbale“ ungefähr das Richtige treffen<sup>215</sup>). Andererseits dient das arabische Etymon von „gnaccara“, „naqqâra“ oder „naqqayra“, zur Bezeichnung der kleinen, am Gürtel oder an einem Koppel getragenen orientalischen Pauke. Dieses Instrument wurde durch Vermittlung der Sarazenen in Frankreich bekannt (altfranzösische Bezeichnung: „nacaire“) und erhielt sich dort, bezeichnenderweise im Süden, bis in unsere Tage<sup>216</sup>). Zu Lullys Zeit hatte es sicher noch eine gewisse Verbreitung. In Anbetracht dieser Umstände ist zu erwägen, ob unter Lullys gnacares vielleicht doch kleine Pauken von der beschriebenen Art zu verstehen sind, zumal Bonannis „gnaccare“ den Kastagnetten sehr ähnlich gewesen sein müssen und deshalb die gleichzeitige Verwendung beider Instrumente in so großer Zahl wenig sinnvoll erscheint.

---

<sup>214</sup>) Zum Sprachlichen vgl. Artikel „Gnacare“ des Glossars.

<sup>215</sup>) „cymbala“, das lateinische Etymon von „cymbale“, bezeichnet nicht nur aus Metall gefertigte Instrumente, wie es nach dem heutigen Sprachgebrauch scheinen möchte, sondern auch hölzerne. Vgl. Smits van Waesberghe in MGG, Artikel „Cymbala“.

<sup>216</sup>) Curt Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1920 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hrsg. von Hermann Kretzschmar, Bd. XII), p. 85. Die provenzalische Bezeichnung ist „timbalou(n)“.

## h) *Castagnettes*

Die Verwendung von Kastagnetten ist nicht nur für die „Pastorale comique“ bezeugt, sondern auch für das Ballett „Le Triomphe de l'Amour“. La Laurencie berichtet nach p. 190—195 des „Mercure galant“ vom Januar 1681: „Le clou de la pièce consistait en l'apparition de la toute jeune M<sup>lle</sup> de Nantes (elle n'avait pas huit ans) dans la dernière entrée; la petite princesse y jouait des castagnettes et mettait en relief son 'agrément pour toute sorte de danse'“ (p. 57). In der Partitur und im livret von 1681 ist von Kastagnetten nicht die Rede.

## i) *Timbres*

In der p. 169 genannten „danse héroïque“ aus „Les Amants magnifiques“ traten außer den „quatre hommes armés . . .“ „quatre femmes armées, avec leurs timbres“ auf. Timbres sind kleine Glocken bzw. Schellen, die keinen Klöppel besitzen, sondern mit einem Hammer oder Metallstab angeschlagen werden. Vielleicht handelte es sich hier um Instrumente nach Art der paarweise gegeneinander geschlagenen antiken Cymbeln.

## Tabellarische Zusammenstellung des von Lully gebrauchten Instrumentariums

### A. Das reguläre Instrumentarium

1. Saiteninstrumente	Stimmung	
dessus de violon	g d' a' e''	} „parties“
haute-contre de violon	c g d' a'	
taille de violon	c g d' a'	
quinte de violon	c g d' a'	
basse de violon	<sub>1</sub> B F c g	
basse de viole	<sub>1</sub> A D G c e a d'	} Bc.-Gruppe
théorbe <sub>1</sub> G <sub>1</sub> A <sub>1</sub> H C D E F	G A d g h e a	
clavecin	<sub>1</sub> G — c''	

2. Holzblasinstrumente	tiefster Ton
flûte allemande	d'
flûtes douces:	
dessus	f''
taille	f'
quinte	c'
petite basse	f
grande basse	F, vermutlich mit Zusatzklappen bis C
dessus de hautbois	c'
taille de hautbois	f
basson	<sub>1</sub> B

### 3. Blechblasinstrumente

trompette in C und D, dazu timbales in c G bzw. d A



## B. Das Sonder-Instrumentarium

trompette marine

(Stimmung D)

guitare

A d g h e'

harpe

vielle

sifflet de chaudronnier

musette

Umfang der beiden Spielpfeifen  
zusammen: f' — d'''

cromorne

cor de chasse bzw. trompe de chasse in B (Grundton B oder  $\flat$ B)

sacquebute

tambour

tambour de basque

gnacare

castagnettes

timbres

### III. Satz und Besetzung

In diesem Kapitel wollen wir uns vor allem mit dem Verhältnis von Satz und (instrumentaler) Besetzung in den Werken Lullys beschäftigen. Das Verhältnis zwischen Satz und Besetzung ist in den einzelnen Epochen der Musikgeschichte sehr verschieden. Im Orchestersatz der Wiener Klassiker bildet die „Besetzung“ einen integrierenden Bestandteil des Satzes. Beide Begriffe lassen sich hier nicht voneinander trennen. Der Satz entsteht unmittelbar als Orchesterpartitur. Es ist nicht möglich, diese uns vorliegende Partitur in zwei Schichten zu zerlegen, in einen primär entstandenen Satz als solchen einerseits und dessen sekundär erfolgte Anwendung oder Verteilung auf ein instrumentales Ensemble andererseits. Gänzlich sinnlos wäre es, aus dem Gewebe einer solchen Partitur einen kontinuierlichen Ablauf von mehreren realen Stimmen rekonstruieren zu wollen. Anders verhält es sich mit J. S. Bachs Instrumentalsatz. Wir sehen zwar in vielen Partituren Bachs mehrere deutlich gegeneinander abgesetzte Instrumentengruppen, wie in den Partituren der Wiener Klassik, oft in mannigfaltiger Weise ineinander verflochten. Aber das bewegte Partiturbild (vgl. etwa den Choral „O Mensch beweine deine Sünde groß“ am Schluß des ersten Teiles der Matthäuspassion) läßt sich zurückführen auf eine Anzahl von Stimmen, deren horizontaler Ablauf abwechselnd auf verschiedene Gruppen des Orchesters verteilt ist — anders ausgedrückt, auf verschiedene klangliche Ebenen. Diese Auflockerung des horizontalen Ablaufs und die Beweglichkeit in der Verteilung der einzelnen Stimmen des vertikalen Gefüges auf verschiedene klangliche Ebenen, die daraus resultierende Feingliedrigkeit des Satzes und das damit verbundene enge Zusammenwirken der einzelnen Gruppen des Orchesters, größere Einheit des Gesamtensembles bei feinerer klanglicher Differenzierung innerhalb dieses Ensembles sind die Eigenschaften, die den Unterschied zwischen der Orchesterbehandlung Bachs (wie auch seiner Zeitgenossen) und derjenigen Lullys bestimmen. Auch Lullys Satz beruht auf dem Prinzip der Stimmen; er ist ein Generalbaß-Satz wie der Satz Bachs. Auch Lullys Orchester setzt sich, wie wir gezeigt haben, aus verschiedenen Instrumentengruppen zusammen. Die Verteilung des Satzes auf diese Gruppen ist festgelegt wie in den Partituren Bachs; es handelt sich also nicht etwa um eine Besetzung ad libitum, wie wir sie noch im frühen 17. Jahrhundert antreffen, etwa bei Praetorius. Der Unterschied, den wir auszudrücken versuchten, zeigt sich im Partiturbild. Bei Bach können wir in den wenigsten Fällen den primären Satz unmittelbar im Partiturbild greifen. Die Einheit von instrumentaler Partie und Stimme des Satzes besteht nicht mehr; bald scheinen in einer einzigen instrumentalen Linie mehrere

Stimmen vereinigt, bald entsteht umgekehrt eine Stimme aus dem Zusammenwirken mehrerer einander ergänzender Instrumentalpartien, bald erklingen gleichzeitig Grundgestalt und figurative Umspielung usw. (vgl. das oben genannte Beispiel). Bei Lully dagegen sind instrumentale Partie und Stimme des Satzes und damit weitgehend Partiturbild und Satz identisch. Seine großflächige, starre Orchestersetzweise kennt einen Wechsel der klanglichen Ebene nur geschlossen für den ganzen Satz, nicht aber für einzelne Stimmen desselben; verschiedene, aber in sich möglichst homogene Klangkörper — ihre Zahl bleibt innerhalb eines und desselben Stückes meist auf zwei beschränkt — werden wie feste Blöcke nebeneinandergestellt.

Das Prinzip der realen Stimmen wird in Lullys Satz streng durchgeführt. Eine nur gelegentliche Verdichtung oder Auflockerung bei an sich gleichbleibender Stimmenzahl ist sehr selten. Die Auflockerung erfolgt nur durch Pausieren einer bzw. mehrerer Stimmen<sup>217</sup>), nicht in der Weise, daß zwei oder mehr Stimmen zusammengeführt werden; Verdichtung des Satzes gibt es bei Lully nur in der einen Form der Erweiterung des fünfstimmigen Satzes zum sechsstimmigen durch Teilung des dessus.

Häufig dagegen und eines der hauptsächlichen Gestaltungsmittel Lullys ist die Gegenüberstellung größerer und geringerer Stimmenzahl, sei es innerhalb eines und desselben Stückes oder in der Aufeinanderfolge mehrerer Stücke. Das Verfahren gleicht, wie das der klanglichen Gestaltung, der Aneinanderreihung fester Körper. Meist sind klanglicher Wechsel und Wechsel der Stimmenzahl miteinander verbunden.

Die Anzahl der Stimmen ist das Kriterium verschiedener Kategorien von instrumentalen Sätzen Lullys. Diese Satzkategorien sind von primärer Bedeutung (ähnliches gilt auch für den Vokalsatz). Wahl und Anordnung von Sätzen der verschiedenen Kategorien sind bestimmend für den Aufbau eines ganzen Werkes. Die instrumentale Besetzung hat zwar wesentlichen Anteil an der Anlage des Ganzen, wird aber erst in zweiter Linie, auf der Grundlage der vorher gewählten Satzkategorie, festgelegt. Wir müssen uns daher zunächst mit den einzelnen Kategorien Lullyschen Instrumentalsatzes beschäftigen.

---

<sup>217</sup>) Beispiele:

In dem fünfstimmigen „Premier Air“ aus dem Prolog von „Les Festes de l'Amour et de Bacchus“ (p. 29) pausiert an drei Stellen die Partie der quinte für die Dauer von 8 bzw. 2 bzw. 8 Takten. An einer anderen Stelle desselben Stückes setzen 5 Takte lang *taille* und *quinte* zusammen aus. Im schnellen Teil der Overture von „Cadmus“ pausiert an zwei Stellen (5 bzw. 3 Takte lang) der Baß.

Die „quatriesme partie“ des „Ballet de l'Impatience“ beginnt mit einer fünfstimmigen „Ritournelle pour le Recit de la Loterie“ (p. 59 von Philidors Partitur CP Rés. F 509), in der an sechs Stellen (einmal 5, viermal 1, einmal 2 Takte lang) die drei Mittelstimmen pausieren.

## A. Die Kategorien instrumentalen Satzes bei Lully

### 1. Der fünfstimmige Satz

Der fünfstimmige Satz ist der normale Orchestersatz Lullys. In ihm werden sämtliche Stimmen des Orchesters verwendet. Diese Stimmen sind, wie wir bereits dargestellt haben, dessus, haute-contre, taille, quinte und basse. Von der Entsprechung der Stimmbezeichnungen mit denen der Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts war schon die Rede (vgl. p. 31 f.). Diese Entsprechung erstreckt sich aber nur auf die Lage der Stimmen im Satz; wir dürfen bei Lullys Stimmen nichts von der Funktion suchen, die die gleichnamigen Stimmen im Satz der Vokalpolyphonie hatten. Lullys fünfstimmiger Satz beruht auf dem Prinzip realer Stimmen, aber er ist kein im eigentlichen Sinne des Wortes polyphoner Satz, kein homogener, aus der Vereinigung gleichberechtigter Stimmen entstehender Satz. Es läßt sich vielmehr deutlich eine Gruppierung der Stimmen erkennen. Oberstimme und Baß als die beiden Hauptstimmen bilden die eine Stimmgruppe, die drei Mittelstimmen (die, wie erwähnt, unter der Bezeichnung „parties“ [sc. intermédiaires] zusammengefaßt werden) die andere. Der Vorrang der beiden Hauptstimmen im Satz drückt sich schon in der Zusammensetzung damaliger französischer Orchester aus. Bei Mersenne (1636) finden wir eine Besetzung des fünfstimmigen Violinchors, die alle Stimmen gleichmäßig berücksichtigt. Die Zusammensetzung eines Ensembles von 24 Spielern (aus einer anderen Stelle des Textes geht hervor, daß die Vingt-quatre violons du Roi gemeint sind; vgl. p. 38) gibt er mit 6 : 4 : 4 : 4 : 6 an: „... Je viens maintenant aux Concerts que l'on peut faire de 500 Violons differents, quoy que 24. suffisent, dont il y a six Dessus, six Basses, quatre Haute-contres, quatre Tailles et quatre Quintes“ (IV p. 185). Mittelstimmen und Außenstimmen halten sich hier die Waage. Ob man Mersennes Zahlen ohne weiteres als verbindlich für die Zusammensetzung der Vingt-quatre violons du Roi betrachten darf, wie es in der Literatur öfter geschieht, ist allerdings fraglich; bei Mersenne stehen sehr oft Spekulation und Tatsachenbericht nebeneinander, und die Grenze ist nicht immer leicht zu erkennen. Auf jeden Fall aber entspricht die ausgewogene Besetzung ganz dem Stück, das Mersenne (IV p. 186 — 189) als Beispiel für die Verwendung der violons benützt, einer „Fantaisie à 5. composée par le Sieur Henry le Jeune“. Schon die Bezeichnung läßt erkennen, daß es sich um ein Stück polyphoner Satzweise handelt.

Im Pariser Opernorchester war das Verhältnis der Besetzung von Mittel- und Außenstimmen wesentlich anders. Leider kennen wir aus der Zeit Lullys selbst keine Zahlen, die uns dieses Verhältnis erkennen ließen. Aber man wird zwischen den Zahlen aus den Jahren 1712 und 1719, die überliefert sind, und den zur Zeit Lullys gültigen keinen wesentlichen Unterschied er-

warten, wenn man berücksichtigt, daß Lullys Orchesterschreibweise und Orchesterdisposition bis weit in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein Vorbild der französischen Oper waren.

1712 war die Besetzung des Streicherensembles 12 : 3 : 2 : 2 : 8 (wozu vielleicht noch zwei dessus de violon, zwei basses de violon und eine basse de viole des petit choeur zu rechnen sind<sup>218</sup>); das Gesamtverhältnis wäre dann 14 : 3 : 2 : 2 : 11). Die Besetzung von 1719 ist nur wenig verschieden davon: 14 : 2 : 2 : 2 : 8 bzw. einschließlich der Instrumente des petit choeur 16 : 2 : 2 : 2 : 12<sup>219</sup>).

Auch vollständig oder annähernd vollständig erhaltene Sätze von Orchesterstimmen können Aufschluß geben. Im Besitz der BN befinden sich die vollständigen Stimmensätze einer „Suite en f ut fa“ und einer „Suite en G, re, sol“. Jede dieser Suiten besteht aus einer Overture und mehreren Tanzstücken Lullys<sup>220</sup>). Beide Stimmensätze sind offensichtlich gleicher Herkunft und etwa zu gleicher Zeit entstanden. Der erste enthält je 12 Stimmen für premier dessus und second dessus (unisono geführt mit Ausnahme der dreistimmigen Satzabschnitte), je 2 für haute-contre und taille und 12 für die basse-continue (Stimmen für quinte de violon fehlen; vgl. p. 181 f.). Der zweite Stimmensatz besteht aus einer Stimme für „Premier et Second dessus de violons et de hautbois“, 12 für premier dessus, 11 für second dessus, je 2 für haute-contre und taille und 12 für die basse-continue (hinsichtlich des Verhältnisses der beiden dessus zueinander und des Fehlens der quinte gilt das oben Gesagte). Man beachte das merkwürdige Verhältnis von zusammen 24 dessus- und 12 Baßstimmen zu nur je 2 Stimmen für die parties. Aus den erhaltenen Orchesterstimmen von Campras Oper „Achille et Déidamie“ (1735)<sup>221</sup>) ermittelt man folgende Besetzung des (vierstimmigen) Streicherensembles: 5 premiers dessus, 7 seconds dessus (wahrscheinlich sind dessus-Stimmen verloren-

<sup>218</sup>) Ob die Instrumente des petit choeur, insbesondere die Baß-Streichinstrumente, in den vom vollen Orchester ausgeführten Sätzen mitspielten, läßt sich nicht eindeutig feststellen. Beim Orchestermaterial zu „Persée“ sind in drei von den vier Stimmen der basse-continue — den Stimmen, aus denen u. a. die Baß-Streichinstrumente des petit choeur spielten — alle derartigen Stücke nicht enthalten. Sie fehlen auch in den beiden Bc.-Stimmen zu „Le Triomphe de l'Amour“, während die einzige erhaltene Bc.-Stimme zu „Armide“ kein Stück ausläßt.

<sup>219</sup>) Der Stand von 1712 nach: „Privilege . . . pour l'Académie royale de musique pour l'année 1712—1713“ (AN AJ XIII 1 A1); der von 1719 nach Boindin und Barthélémy (vgl. Anm. 49). Barthélémy gibt auch den Stand von 1712 an, jedoch unvollständig.

<sup>220</sup>) Vm<sup>2</sup> 86<sup>bis</sup> bzw. Vm<sup>2</sup> 36<sup>bis</sup>. Die Stimmen der ersten Suite sind im Katalog der BN als Stimmen zu Lullys „Idylle sur la Paix“, diejenigen der zweiten Suite als Stimmen zu „Isis“ bezeichnet. Die Suite in F hat aber mit der „Idylle sur la Paix“ nur die Overture gemeinsam, alle anderen Stücke stammen wohl aus anderen Werken Lullys. Von der zweiten Suite stammen die Overture und drei von den insgesamt zwölf airs aus „Isis“.

<sup>221</sup>) OP Matériel.

gegangen, denn es ist nicht wohl möglich, daß der second dessus stärker besetzt war als der premier dessus), je 3 hautes-contre und tailles und 8 basses de violon (ohne die Baß-Streichinstrumente des petit choeur).

Man ersieht aus den angeführten Beispielen die im Verhältnis zu den Außenstimmen schwache Besetzung der Mittelstimmen im französischen Streichorchester. Das Verhältnis verändert sich noch weiter zu Ungunsten der Mittelstimmen infolge der damaligen Praxis, beim fünfstimmigen und beim vierstimmigen Orchestersatz die Oberstimme durch Oboen, den Baß durch Fagotte zu verstärken, während die Mittelstimmen keine colla parte-Verstärkung durch Holzbläser erhielten. 1712 verfügte das Pariser Opernorchester über „8 hautbois, flustes ou bassons“, d. h. wahrscheinlich über je vier Oboen bzw. Flöten (diese Instrumente wurden stets von denselben Musikern gespielt, man konnte also je nach Bedarf vier Oboen oder vier Flöten oder auch je zwei Flöten und Oboen einsetzen) und Fagotte, abgesehen von den beiden flûtes allemandes des petit choeur (deren Spieler wahrscheinlich ebenfalls Oboe und Flöte nebeneinander versahen). Das Orchester von „Achille et Déidamie“ (s. o.) enthielt fünf Oboen und fünf Fagotte<sup>222</sup>). Fügt man diese Zahlen den oben angegebenen Zahlen für das Streicherensemble hinzu, so ergibt sich ein bedeutendes klangliches Übergewicht der beiden Außenstimmen über die Mittelstimmen<sup>223</sup>).

Nur von der Tatsache der im Verhältnis zu derjenigen der Außenstimmen untergeordneten Bedeutung der Mittelstimmen her wird das eigentümliche Verfahren verständlich, nach dem Lullys Kompositionen entstanden.

<sup>222</sup>) E. Borrel gibt in seinem Aufsatz „Notes sur l'orchestration de l'opéra Jephthé de Montéclair (1733) et de la Symphonie des Eléments de J. F. Rebel (1737)“ (in: L'art instrumental en France, p. 107) an, die „parties de 1er et 2d hautbois . . .“ seien nicht mehr vorhanden. Das trifft nicht zu. Die beiden mit „1.d. de flutes“ bzw. mit „1. et 2.<sup>e</sup> dessus de flutes“ bezeichneten Stimmen, aus denen zusammen fünf Musiker spielten, enthalten entsprechend der Praxis der Zeit sowohl die Flöten- als auch die Oboenpartien. Die Anweisung „flutes“ bei den Stücken, für die die Partitur Flöten vorschreibt, bedeutet den Musikern, statt der Oboe die Flöte zu nehmen.

<sup>223</sup>) Die im Verhältnis zu den Außenstimmen schwache Besetzung der parties mußte sich dort unangenehm bemerkbar machen, wo die Stimmen imitierend nacheinander einsetzen. Das ist der Fall bei den meisten Ouverturen Lullys am Beginn des schnellen Teils (die Stimmen setzen gewöhnlich der Reihe nach von oben nach unten ein). Die erhaltenen Orchesterstimmen geben bisweilen interessante Aufschlüsse darüber, wie man diesem Übelstand abzuhelpen suchte. So kommt es vor, daß der second dessus de violon die haute-contre de violon bei ihrem Einsatz unterstützt und sich erst vom Einsatz der taille ab wieder dem premier dessus anschließt (z. B. in der Ouverture der „Suite en f ut fa“, BN Vm<sup>2</sup> 86<sup>bis</sup>). Aus den Stimmen zum „Bourgeois gentilhomme“ (OP Matériel) ergibt sich folgende Ausführungsart für den sukzessiven Stimmeneinsatz am Beginn des schnellen Teiles der Ouverture: der Einsatz der zweiten Stimme (haute-contre) wird unisono von den drei parties ausgeführt bis zum Einsatz der dritten Stimme (taille). Dieser wird von tailles und quintes de violon gemeinsam gespielt, während die hautes-contre de violon nun ihre Partie allein weiterführen. Den Einsatz der vierten Stimme (quinte) müssen

Es ist aus der Literatur<sup>224)</sup> bekannt, daß Lully nur Oberstimme und Baß der fünfstimmigen und vierstimmigen Instrumentalsätze selbst schrieb, die Ausarbeitung der parties aber anderen überließ, in der Regel seinen Mitarbeitern Lallouette und Collasse<sup>225)</sup>. Es gibt für dieses Verfahren ein unmittelbares Zeugnis. Die mehrfach erwähnte *Partition de plusieurs marches et batteries . . . 1705* enthält p. 19—24 sechs von Lully komponierte airs für ein vierstimmiges Ensemble von hautbois. Beim vierten dieser Stücke finden wir folgende Bemerkung: „Philidor lainé en a fait les parties M<sup>r</sup>. de Lully ne les ayant pas voulu faire“. Beim fünften und sechsten air heißt es „Les parties par Philidor lainé“. Auch in einem Stück Molières, der ja während einer Reihe von Jahren eng mit Lully zusammengearbeitet hat, finden wir einen Hinweis auf die Praxis, die parties instrumentaler Sätze von anderen anfertigen zu lassen. Der eitle Dilettant Lysandre will Lully bitten, ihm die Mittelstimmen zu einer Courante eigener Komposition zu schreiben:

„ . . . Baptiste [sc. Lully] le très cher  
N'a point vu ma courante, et je le vais chercher.  
Nous avons pour les airs de grandes sympathies,  
Et je le veux prier d'y faire des parties.“  
(„Les Fâcheux“ I 3)

Der Sachverhalt ist offenbar der, daß mit der Festlegung der Außenstimmen das Wesentliche eines Stückes gegeben war; die darauf erfolgende Ausarbeitung der Mittelstimmen war nicht nebensächlich, aber ein sekundärer Vorgang, bei dem nur ausgeführt wurde, was in den Außenstimmen bereits vorgegeben war. Sie konnte deshalb von einem anderen als dem Komponisten selbst besorgt werden, ohne daß der Intention des Komponisten Abtrag geschah. Es mußten nicht einmal Lallouette oder Collasse sein, die immerhin eng mit Lully zusammenarbeiteten und von ihm angeleitet wurden; wie das oben zitierte Beispiel zeigt, war auch ein erfahrener Musiker wie Philidor, der ja nicht zu Lullys unmittelbarer Umgebung gehörte, in der

die quintes de violon freilich allein übernehmen, da nun (abgesehen vom Bc., der unisono mit der jeweils tiefsten Stimme geht) keine Möglichkeit der Verstärkung mehr besteht. Die Orchesterbässe wurden in der Regel nicht für Partien der Mittellage herangezogen, doch findet sich auch für dieses Verfahren ein Beleg: In einem fünfstimmigen „Prelude“ aus „Armide“ (IV 1 p. 161), in dem die Stimmen nacheinander einsetzen, spielten laut Befund der erhaltenen Orchesterstimmen (OP Matériel) die basses de violon bis zum Beginn der eigenen Partie die Partie der quinte mit (während der Bc. hier erst beim Einsatz der fünften Stimme in Tätigkeit trat!).

<sup>224)</sup> z. B. *La Laurencie* p. 93.

<sup>225)</sup> Dasselbe gilt wohl auch für die beiden Mittelstimmen der vierstimmigen Chöre.

Lage, gelegentlich die parties für Stücke Lullys zu schreiben. Eine derartige Entstehung musikalischer Sätze ist nur möglich bei einer Setzweise, die den Generalbaß als Grundlage hat. Im Baß ist der harmonische Ablauf des Satzes vorgegeben. Von gleicher Wichtigkeit ist die Oberstimme als Träger der Melodie, sei sie gesungene Melodie (namentlich in der Form ausdrucksvoll deklamierenden Sologesanges) oder instrumentale Tanzmelodie, deren außerordentlich plastische Gestaltung die den Zeitgenossen wohl bewußte Stärke Lullys war. Was zwischen diesen beiden Stimmen liegt, kann gut oder weniger gut ausgeführt sein, kann die Wirkung eines Stückes steigern oder schädigen, leistet aber keinen essentiellen Beitrag zur Gestalt des Satzes. Die Rolle der parties in Lullys Satz läßt sich etwa vergleichen mit derjenigen des Generalbaß-Accompagnements eines Violinosolos oder eines Stückes für eine Singstimme. Wir können die parties als ausgearbeitetes und schriftlich fixiertes Generalbaß-Accompagnement von festgelegter und gleichbleibender Stimmenzahl betrachten. Ihre Ausarbeitung ist zwar sehr sorgfältig, sie tragen dazu bei, den Satz rhythmisch lebendiger zu gestalten, sie sind motivisch mit den Hauptstimmen verknüpft, sie vervollständigen die Harmonie; aber das alles sind Eigenschaften, die auch das Accompagnement im eigentlichen Sinne, d. h. das nur am Instrument realisierte, mindestens als Möglichkeit besitzt. Der Accompagnement-Charakter der parties im Satz Lullys und seiner Zeitgenossen macht die Variationsmöglichkeiten verständlich, die innerhalb eines und desselben Stückes hinsichtlich der Zahl der parties und ihrer Gestalt bestehen. Die erhaltenen Orchestermateriale zu Werken Lullys im Besitz der OP sind in dieser Beziehung sehr aufschlußreich. Die Stimmen zu der 1686 komponierten Oper „Armide“, die von Wiederaufführungen des Werkes im 18. Jahrhundert stammen, sind in ihrem Inhalt nicht einheitlich, sondern lassen verschiedene Schichten erkennen, entsprechend den im Lauf der Zeit vorgenommenen Änderungen. In der ältesten Schicht, die der ursprüngliche Inhalt dieser Stimmen zeigt und die noch nahezu vollständig mit Lullys Partitur übereinstimmt, sind im Orchester die regulären drei Mittelstimmen *haute-contre*, *taille* und *quinte* vorhanden. Die dann nacheinander vorgenommenen Änderungen (Umstellung von Stücken, Streichung, Einschub neuer Stücke) sind von einer bestimmten Schicht ab in der Partie der *quinte* nicht mehr berücksichtigt. Wir ersehen daraus, daß von einem bestimmten Zeitpunkt an diese Stimme im Orchester weggelassen wurde. Das entspricht der im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich immer mehr ausbreitenden Praxis, das Orchester nur noch vierstimmig statt fünfstimmig zu besetzen. Interessant und bezeichnend für das Wesen der parties ist, daß die beiden verbleibenden Mittelstimmen des gelichteten Satzes keinerlei Veränderungen erfuhren. Man konnte eine der parties einfach unterdrücken, ohne dadurch den Satz in seiner Struktur zu beeinträchtigen. Wären die Mittelstimmen von gleicher Bedeutung für das Ganze des Satzes wie die beiden Außenstimmen, so wäre das natürlich nicht möglich gewesen. So aber



war die Folge des Wegfalls einer Stimme lediglich eine klangliche Auflichtung des Satzes, die nach Bedarf durch das Accompagnement der Akkordinstrumente ausgeglichen werden konnte<sup>226</sup>).

Von den übrigen erhaltenen Orchestermaterialien von Werken Lullys enthält nur das zum „Bourgeois gentilhomme“ eine Stimme für die quinte; die anderen (zu „Le Triomphe de l'Amour“, „Persée“ und zu einem „Divertissement“, das im 18. Jahrhundert aus Teilen von „L'Idylle sur la Paix“ und „La Grotte de Versailles“ zusammengestellt wurde) haben nur noch Stimmen für haute-contre und taille. Das Fehlen der quinte-Stimmen bei diesen Werken ist in Anbetracht der sonstigen Vollständigkeit der Stimmensätze zweifellos nicht als Zufall zu erklären, sondern daraus, daß die Partie der quinte im Orchester nicht mehr besetzt war und demzufolge die entsprechenden Stimmen aus dem Material ausgeschieden wurden. Zufall ist eher, daß sich unter den Stimmen zu „Armide“, derjenigen Oper Lullys, die sich am längsten auf der Bühne hielt (bis 1781), eine Stimme für quinte erhalten hat, obwohl sie längst nicht mehr benutzt wurde. — Zahlreiche Stichproben haben ergeben, daß die Partien der haute-contre und taille von „Le Triomphe de l'Amour“, „Persée“ und „Divertissement“ trotz Wegfalls der quinte unverändert geblieben sind<sup>227</sup>).

Vom Accompagnement-Charakter der parties muß man auch ausgehen, um das Wesen der „reduzierten Partituren“, wie wir sie nennen wollen, von Werken Lullys und zeitgenössischer wie späterer Komponisten richtig zu verstehen. Die meisten Opern Lullys sind außer als fünfstimmige Partituren auch in dieser Form erschienen (vgl. p. 17 f.). Die reduzierten Partituren enthalten sämtliche vokalen Solopartien, die dreistimmigen Chöre und die beiden Außenstimmen der vierstimmigen Chöre, dazu die dreistimmigen Instrumentalsätze vollständig und die Außenstimmen der fünfstimmigen bzw. der vierstimmigen; d. h. alles außer den parties (die dreistimmigen Instrumentalsätze enthalten keine parties, sie bestehen aus einem Paar gleichberechtigter Oberstimmen und Baß)<sup>228</sup>), also alles, was wesentlich die Gestalt des Werkes bestimmt und daher keine Veränderungen duldet. Sie haben nichts mit einem

---

<sup>226</sup>) Ich kenne nur einen Fall, in dem die Partien der haute-contre und taille nach dem Wegfall der quinte verändert wurden, um einen Teil der Wendungen der weggefallenen Stimme zu übernehmen. Es handelt sich um ein „Second Air“ aus „Armide“ (II 4 p. 93). In die beiden älteren Stimmen der haute-contre und taille de violon ist die veränderte Fassung hineinkorrigiert worden, die beiden jüngeren Stimmen dagegen erhielten sie von vornherein.

<sup>227</sup>) Ebenso verhält es sich mit den auf vier Stimmen reduzierten Stücken aus „L'Idylle sur la Paix“ und „Isis“, die in den beiden p. 178 zitierten Orchestersuiten enthalten sind.

<sup>228</sup>) Es gibt daneben eine Art von reduzierten Partituren, die auch die Mittelstimmen der vierstimmigen Chöre enthalten, bei denen sich also die Reduktion nur auf den Instrumentalpart erstreckt. Vgl. Anm. 6.

Klavierauszug gemein, sondern tragen mit Recht die Bezeichnung „partition“. Als im Lauf der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts die reduzierte Partitur allgemein üblich und schließlich die vorherrschende Form der Veröffentlichung von Opern wurde, nannte man die fünfstimmige bzw. vierstimmige Partitur zur Unterscheidung „partition générale“.

Die reduzierten Partituren müssen einen praktischen Zweck gehabt haben, sonst wären sie nicht in solchem Ausmaß von Ballard, dem geschäftstüchtigen Verleger, veröffentlicht worden. Sie entsprechen genau der Besetzung, die man bei häuslichen Aufführungen von Opern oder von Stücken aus Opern zur Verfügung hatte: Singstimmen, einige Diskantinstrumente (Violinen, Oboen, Flöten) für die beiden instrumentalen Oberstimmen und eine Gruppe von Bc.-Instrumenten. Ein Zeugnis für solche Musikübung im Hause eines vornehmen Liebhabers besitzen wir in dem „Fonds La Salle“ der OP, der aus dem Besitz des Marquis de la Salle, eines Pariser Höflings des 18. Jahrhunderts, stammt. Dieser Fonds besteht aus sehr sorgfältig geschriebenen Stimmen zu Opern Lullys (vgl. Anm. 24) und anderer Komponisten. Die Stimmensätze enthalten außer Singstimmen (Soli und Chor) zwei instrumentale dessus (premier dessus und second dessus) und Bc., aber bezeichnenderweise, von geringen Ausnahmen abgesehen<sup>229</sup>), keine instrumentalen Mittelstimmen. Man konnte also nicht nur die Zahl der parties reduzieren, sondern sie überhaupt weglassen, ohne daß die Wiedergabe eines Werkes dadurch grundsätzlich ungültig wurde.

*Zusammenfassung:* Lullys fünfstimmiger Orchestersatz ist kein homogener, aus der Vereinigung von gleichberechtigten Stimmen im Sinne der Polyphonie entstehender Satz. Vielmehr erkennen wir in seinem Gefüge zwei deutlich unterschiedene Gruppen von Stimmen, die der beiden Außenstimmen einerseits und die der drei Mittelstimmen andererseits. In den Außenstimmen ist das Wesentliche des Satzes festgelegt. Die Mittelstimmen entstehen auf Grund des in Baß und Oberstimme Vorgegebenen; sie sind einem schriftlich fixierten Generalbaß-Accompagnement vergleichbar.

Der italienische und auch der deutsche Instrumentalsatz zu fünf Stimmen derselben Zeit unterscheidet sich wesentlich von demjenigen Lullys (der typisch für die gesamte französische Praxis ist). Er besteht aus zwei Ober-

<sup>229</sup>) Eine gemeinsame Stimme für haute-contre und taille (beide Stimmen im Schlüssel c1 notiert), die aber nur Teile des jeweiligen Werkes enthält, findet sich in den Stimmensätzen folgender Opern Lullys:

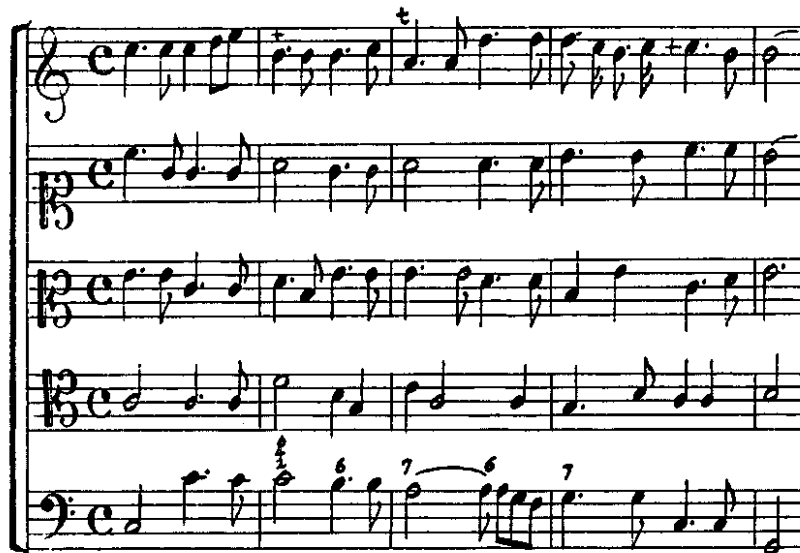
- |           |  |
|-----------|--|
| „Amadis“  | (Prolog)                               |
| „Persée“  | (dritter Akt und ein Teil des vierten) |
| „Phaéton“ | (Prolog)                               |
| „Roland“  | (Prolog und vierter Akt).              |

stimmen, zwei Mittelstimmen und Baß (häufige Schlüsselkombinationen: g2 g2 c1 c3 f4 und g2 g2 c3 c4 f4). Die beiden Oberstimmen bilden ein Paar völlig gleichartiger Stimmen. Sie sind, worauf schon der gemeinsame Schlüssel deutet, mit gleichen Instrumenten (Violino I, Violino II) besetzt und bewegen sich in demselben Tonraum. Kreuzung der beiden Oberstimmen kommt oft vor, ebenso deren imitierende Führung (wobei mitunter die zweite Stimme allein die obere Begrenzung des Satzes bildet, während die erste bis zu ihrem imitierenden Einsatz pausiert). Im französischen Satz wird die zweite Stimme (haute-contre) als eine Mittelstimme fast nie über die erste hinausgeführt<sup>230</sup>), während Kreuzungen unter den Mittelstimmen häufig sind. Ebenso wenig kommt es im normal angelegten fünfstimmigen Satz vor, daß durch Pausieren der Oberstimme stellenweise ein vierstimmiger Satz mit der zweiten als oberster Stimme entsteht. Die Gegenüberstellung weniger Takte aus der Sonata von Cesti „Pomo d'oro“ (1667) und aus der Overture von Lullys „Bellérophon“ (1679) genügt, um den Unterschied der beiden Satzweisen zu zeigen:

(Cesti, „Il pomo d'oro“, Anfang der Sonata<sup>231</sup>)

<sup>230</sup>) Auffallend häufig kommt Kreuzung von dessus und haute-contre im „Ballet de l'Amour malade“ (1657) vor. Da es sich um eines der frühesten Werke Lullys handelt, ist dies vielleicht als Einwirkung der italienischen Praxis zu erklären. In den späten Werken gibt es meines Wissens keine einzige Stimmkreuzung solcher Art.

<sup>231</sup>) Zitiert nach Guido Adlers Edition in DTÖ III 2. Dieselbe Satzanlage — Oberstimmenpaar, zwei Mittelstimmen und Baß — findet man schon in Monteverdis „Orfeo“, z. B. in dem einleitenden Ritornell des Prologes (p. 1 der gedruckten Partitur von 1609).



(Lully, „Bellérophon“, Anfang der Overture)

## 2. Der dreistimmige Satz

Die zweite Hauptkategorie von Lullys Instrumentalsatz ist der dreistimmige Satz. Charakteristisch für seine Anlage ist, daß die erste und die zweite Stimme derselben Lage angehören. Die zweite Stimme entsteht durch Teilung des einen dessus des fünfstimmigen Satzes in einen premier dessus und einen second dessus. Dementprechend werden beide Stimmen im Schlüssel des dessus, g<sup>1</sup>, notiert (Abweichungen von dieser Regel sind selten<sup>232</sup>). Hinsichtlich der Art, in der Lully die Oberstimmen des dreistimmigen Satzes behandelt, gilt alles, was über das Oberstimmenpaar des fünfstimmigen italienischen Orchestersatzes gesagt wurde. Für die tiefste Stimme des dreistimmigen Satzes gibt es zwei Möglichkeiten. Sie ist entweder ein wirklicher Baß, notiert im Schlüssel f<sup>4</sup>, oder eine Stimme der Mittellage (ausgeführt unisono von

<sup>232</sup>) In der Partitur von „Isis“ (IV 7 p. 247) findet sich eine „Ritournelle“, die folgendermaßen notiert ist:

g <sup>1</sup> Violons	(g' — es'')
c <sup>1</sup>	(d' — c'')
f <sup>4</sup> Basse-Continue	

Dieselbe Anordnung zeigt eine „Ritournelle“ aus „Les Festes de l'Amour et de Bacchus“ (III 1 p. 103). Umfang der im Schlüssel c<sup>1</sup> notierten Partie: b — es'.

In der Partitur von „Proserpine“ findet sich II 7 p. 114 ein Trio

c <sup>2</sup>	(c' — a')
c <sup>3</sup>	(a — e')
f <sup>4</sup> Basse-Continue	

Ob hier die beiden oberen Stimmen für dessus de violon bestimmt waren oder für die parties, läßt sich mangels erhaltener Stimmen nicht mehr feststellen.

den drei parties und vom Bc.), gewöhnlich im Schlüssel c2 notiert. Die selbständigen, d. h. für sich allein stehenden dreistimmigen Sätze haben fast ausnahmslos eine Unterstimme in Baßlage, die in fünfstimmige Sätze eingeschobenen Trioepisoden dagegen in der Mehrzahl der Fälle eine Unterstimme der zweiten Art (die meist auf dem System der taille notiert ist).

Neben den dreistimmigen Sätzen, bei denen beide Oberstimmen weitgehend obligat behandelt sind, während der Baß entweder das imitierende Spiel der Oberstimmen stützt oder gleichberechtigt an diesem teilnimmt, gibt es eine zweite Art, bei der der second dessus in Terzen parallel zum premier dessus geführt ist, also lediglich eine Ausfüllung des zweistimmigen Gerüsts von Oberstimme und Baß zur Aufgabe hat. Derartige Sätze bzw. Satzabschnitte schreibt Lully vor allem für Blasinstrumente, namentlich Oboen. Die beabsichtigte Wirkung ist in erster Linie eine klangliche; die Führung der beiden Oberstimmen in parallelen Terzen gründet sich auf die Erfahrung, daß so der eigentümliche Reiz dieser Instrumente besonders hervortritt. Die folgenden Beispiele lassen den Unterschied der beiden Arten von dreistimmigen Sätzen erkennen:

A musical score for a three-part setting. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are various accidentals (sharps, flats, naturals) and a trill (tr) in the top staff.

(„Belléophon“ IV 6 f. 113')

A musical score for a three-part setting. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef and labeled 'HAUT-BOIS'. The bottom staff is in bass clef and labeled '[BASSE-CONTINUE]'. The time signature is 3/8. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are various accidentals (sharps, flats, naturals) and a trill (tr) in the top staff.

(„Belléophon“ Prolog f. 12'/13)

Wechsel von fünfstimmigem und dreistimmigem Instrumentalsatz ist ein wichtiges Gestaltungsmittel in den Werken Lullys, und zwar nicht nur für die Aneinanderreihung mehrerer Stücke, sondern vor allem auch für die

interne Gliederung von Sätzen größerer Ausdehnung. Typisch ist das Alternieren von fünfstimmigen und dreistimmigen Abschnitten insbesondere für Chaconne und Passacaille.

Für den fünfstimmigen und dreistimmigen Satz als Hauptkategorien des Instrumentalsatzes bei Lully und insbesondere für ihre alternierende Verwendung gibt es Entsprechungen im vokalen Bereich, nämlich in der Besetzung der Chöre. Dem fünfstimmigen Instrumentalsatz entspricht der vierstimmige Chorsatz mit den Stimmen dessus, haute-contre (Männerstimme!), taille und basse, notiert in den Schlüsseln g<sub>2</sub> c<sub>3</sub> c<sub>4</sub> f<sub>4</sub>; das Gegenstück zum dreistimmigen Instrumentalsatz der Besetzung g<sub>1</sub> g<sub>1</sub> c<sub>2</sub> ist der dreistimmige Chor mit den Stimmen premier dessus (g<sub>2</sub>), second dessus (c<sub>1</sub>) und haute-contre (c<sub>3</sub>)<sup>233</sup>). Eine Entsprechung zum Instrumentaltrio g<sub>1</sub> g<sub>1</sub> f<sub>4</sub> fehlt. Wechsel zwischen vierstimmigem und dreistimmigem Chor findet man häufig in Chorstücken von größerer Ausdehnung, deren Gliederung Lully darüber hinaus oft durch instrumentale Zwischenspiele von gleichfalls wechselnder Stimmenzahl noch größere Mannigfaltigkeit gibt.

### 3. *Basso continuo allein*

Der Basso continuo hat in Lullys Werken nicht allein die Funktion, das Gefüge des musikalischen Satzes zu tragen und zusammenzuhalten. Er dient darüber hinaus dazu, die einzelnen Teile eines Werkes zu einem Ganzen von ununterbrochenem Fluß zu verbinden. Lullys Opern bestehen nicht aus einzelnen „Nummern“, sondern aus Szenen, die nicht nur in sich selbst lückenlosen Zusammenhang aufweisen sollen, sondern auch in ihrer Aufeinanderfolge soviel als möglich verbunden werden.

Aufgabe des Basso continuo ist es dabei häufig, in eine neue Tonart überzuleiten oder einen neu eintretenden Rhythmus bzw. Takt vorzubereiten.

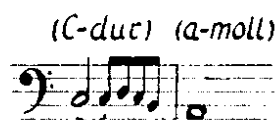
<sup>233</sup>) Abgesehen von der dreistimmigen Chorbesetzung ist die vierstimmige die in den Bühnenwerken nahezu ausschließlich vorkommende. In der 1684 gedruckten Sammlung von sechs „Motets à deux choeurs“ und in anderen Kirchenstücken verwendet Lully dagegen zwei fünfstimmige Chöre, einen „petit choeur“ und einen „grand choeur“. Der erste besteht aus den Stimmen premier dessus, second dessus (im ersten, zweiten und fünften Stück der Sammlung „bas-dessus“ genannt), haute-contre, taille und basse, der zweite aus den Stimmen dessus, haute-contre, taille, basse-taille und basse. Schlüsselkombinationen:

petit choeur	g <sub>2</sub>	c <sub>1</sub>	c <sub>2</sub>	c <sub>4</sub>	f <sub>4</sub>
grand choeur	g <sub>2</sub>	c <sub>3</sub>	c <sub>4</sub>	f <sub>3</sub>	f <sub>4</sub>

Im dritten und vierten Stück der Sammlung ist der second dessus des petit choeur im Schlüssel g<sub>2</sub> notiert, die haute-contre im Normalschlüssel dieser Stimme, c<sub>3</sub>.

In der Oper verstand man unter „petit choeur“ den dreistimmigen Chor im Gegensatz zum vierstimmigen; er unterschied sich von letzterem sicher nicht nur in der Stimmenzahl, sondern auch in der Stärke der Besetzung der einzelnen Stimmen.

Lully bedient sich meist kurzer, formelhafter Wendungen, die immer wieder vorkommen. Die Überleitung in die parallele Molltonart z. B. geht folgendermaßen vonstatten:



Die Vorbereitung eines neuen Rhythmus bei gleichzeitiger Modulation (G—C) zeigt ein Beispiel aus „Isis“ (Prolog 3 p. 51):



(Schlußnote der Unterstimme des dreistimmigen Chores „Ne parlons pas toujours de la guerre cruelle“)

PRÉLUDE

Man sieht, daß der Bc. schon auf der letzten Note des im Dreiertakt stehenden Chores in den geraden Takt wechselt. Der in dem kurzen „Prélude“ erscheinende Rhythmus  $\text{♩} \text{♪} \text{♪}$  ist der (über dem letzten Takt des Notenbeispiels angedeutete) Grundrhythmus des nachfolgenden Trompeten-air. Durch das „Prélude“ wird zugleich das Tempo dieses neuen Stückes festgelegt und so ein sicherer, schwankungsfreier Beginn ermöglicht. Unser Beispiel stellt keinen Einzelfall dar, sondern ist typisch für den Ablauf eines jeden Lullyschen Werkes. Der Bc. sorgt für eine straff geordnete Abfolge der einzelnen Teile des Werkes, und sogar der zeitliche Abstand zwischen diesen Teilen ist rational, meßbar fixiert. Das Irrationale im zeitlichen Ablauf, wie man es aus der italienischen Oper der Zeit kennt — etwa der nicht genau festgelegte und rational nicht auszudrückende Einsatz des Sängers nach dem Cembalo-Akkord, der der Singstimme nur die Orientierung im Klangraum gibt, ohne sie rhythmisch festzulegen — findet bei Lully keine Stätte. Dem entspricht auch die immer ganz genaue rhythmische Aufzeichnung des rezitierenden Gesanges, die der französischen Musik dieser Zeit eigentümlich ist.

Die verbindenden und überleitenden Wendungen des Bc. sind gewöhnlich recht kurz, wie die oben zitierten Beispiele zeigen. Von den etwas ausgedehnteren, bis zu acht Takte zählenden Solostellen des Bc., die sich vor allem beim Übergang von einer Szene zur anderen finden, war bereits die Rede (vgl. p. 153). Auch sie haben formelhaften Charakter und entstehen in der Regel aus der Sequenzierung eines kurzen Motivs.

Eine völlige Ausnahme bildet die Verwendung des allein spielenden Bc.

in der Art, wie sie uns in dem Chor „Nous devons nous animer“ aus „Atys“ (I 8 p. 114 ff.) begegnet. Dort übernimmt der Bc. die instrumentalen Zwischenspiele, eine Aufgabe, die sonst nur dem fünfstimmigen oder dreistimmigen Orchester anvertraut wird. Nirgends sonst in Lullys Kompositionen finden wir einen klanglichen Kontrast, wie er sich hier zwischen dem Tutti des vom fünfstimmigen Orchester begleiteten Chores einerseits und dem Bc. allein andererseits ergibt, wenn auch zu berücksichtigen ist, daß die Solostellen des Bc. in diesem Stück von sämtlichen Baßinstrumenten des Orchesters zusammen ausgeführt wurden. Vgl. Abb. 9.

#### 4. Der vierstimmige Satz

Wir behandeln den vierstimmigen Instrumentalsatz an letzter Stelle, weil er im Werk Lullys gegenüber den Hauptkategorien des fünf-, drei- und einstimmigen (Bc. allein) Instrumentalsatzes einen Ausnahmefall darstellt.

Satztechnisch gilt für den vierstimmigen Satz alles, was über den fünfstimmigen gesagt wurde. Er unterscheidet sich von diesem nur darin, daß er statt drei nur zwei Mittelstimmen (*haute-contre* und *taille*) hat.

In Partituren von Zeitgenossen Lullys ist der Fall nicht selten, daß an Stelle des fünfstimmigen Instrumentalsatzes durchweg der vierstimmige (g1 c1 c2 f4) verwendet wird. So verhält es sich z. B. bei den beiden teilweise erhaltenen Pastorales Robert Camberts (um 1628—1677), „*Pomone*“ (1671) und „*Les Peines et les plaisirs de l'amour*“ (1672). M.-A. Charpentier verwendet überaus häufig das vierstimmige Orchester, sowohl in der Kirchenmusik wie in Bühnenwerken, z. B. in der Musik zu „*Endimion*“, einer „*Tragédie meslée de musique*“, zu „*Les fous divertissans*“ und zu „*La Pierre philosopale*“<sup>234</sup>). Seine Oper „*Médée*“ (1694) dagegen verlangt das fünfstimmige Orchester. Man erkennt an der Art der oben angeführten Werke, welches der Anwendungsbereich des vierstimmigen Instrumentalsatzes war: Pastorales, Divertissements, Bühnenmusiken, Kirchenmusik, d. h. Kompositionen, für deren Aufführung man gewöhnlich mit einer beschränkten Besetzung zu rechnen hatte. Lully verwendet nicht nur in seinen Opern das fünfstimmige Orchester, sondern auch in den kleineren Werken, den Balletten und Pastorales. Das ist daraus zu erklären, daß diese Werke für die glanzvollen Aufführungen des königlichen Hofes bestimmt waren und deshalb über ein großes Ensemble verfügen konnten. Keine von Lullys Partituren ist durchgehend vierstimmig angelegt. Dagegen finden sich gelegentlich im Zusammenhang sonst fünfstimmiger Partituren einzelne vierstimmige Instrumentalsätze. In einigen Fällen läßt sich unschwer erkennen, daß

<sup>231)</sup> Diese drei Werke sind enthalten in Band 18 der autographen Sammlung von Werken Charpentiers (BN Rés. Vm<sup>1</sup> 259), f. 36' — 45', 1 — 13 und 17' — 20'.



**ACTE PREMIER** 19

Suffit-il pour que je sois II  
Suffit-il pour que je sois II  
Je n'aurais II  
Suffit-il pour que je sois II  
Suffit-il pour que je sois II

BASSE CONTINUE

**ATYS, TRAGEDIE** 14

Nous devons nous aimer D'un II  
Nous devons nous aimer D'un II  
Nous devons nous aimer D'un II  
Nous devons nous aimer D'un II  
Nous devons nous aimer D'un II

BASSE CONTINUE

Abbildung 9 (a)

ATYS TRAGÉDIE.

fait encore plus Paymer. S'il faut honorer Cybele, ||  
 fait encore plus Paymer. S'il faut honorer Cybele, ||  
 fait encore plus Paymer. S'il faut honorer Cybele, ||  
 fait encore plus Paymer. S'il faut honorer Cybele, ||

BASSE-CONTINUUM.

ACTE PREMIER.

fait encore plus Paymer. Il faut encore plus Paymer. ||  
 fait encore plus Paymer. Il faut encore plus Paymer. ||  
 fait encore plus Paymer. Il faut encore plus Paymer. ||  
 fait encore plus Paymer. Il faut encore plus Paymer. ||

BASSE-CONTINUUM.

Abbildung 9 (b)

die Vierstimmigkeit lediglich eine Folge mangelhafter Überlieferung ist: für die vierte entrée des „Ballet de la Naissance de Vénus“ (p. 58 f. von Philidors Partitur CP Rés. F 513) und für die Ouverture zu „Le Mariage forcé“ (CP Rés. F 512) sind fünf Systeme vorgesehen, aber das System der quinte ist, sicher infolge Verlustes der Partie, leer geblieben. Auch beim „Menuet pour les Espagnols“ aus dem letzteren Werk fehlt in der genannten Partitur (p. 84) die Partie der quinte, während u. a. der dritte Band der Ballettsammlung BN Vm<sup>6</sup> 1 dasselbe Stück fünfstimmig überliefert (ob es sich hier um die originale Partie oder um eine Ergänzung handelt, bleibt fraglich). — Unvollständige, ursprünglich fünfstimmige Sätze finden sich übrigens in anderen Partituren Philidors in weit größerem Umfang. Bei einem großen Teil der Stücke des „Ballet des Noces de village“ (CP Rés. F 510) fehlt die quinte, bei einigen außerdem die taille. Beim „Ballet des Plaisirs troublés“ (CP Rés. F. 530<sup>a</sup>) sind durchweg die Systeme der haute-contre und der quinte leer geblieben; im „Ballet de la Revente des habits“ (CP Rés. F 530<sup>b</sup>), im „Ballet de Thétis et Pélée“ (CP Rés. F 500) und in neun Stücken aus dem „Ballet des Amours déguisés“ (CP Rés. F 511, p. 34, 35, 40, 41, 53, 62, 63, 64, 65) fehlen sogar alle drei Mittelstimmen. Von den Stücken des „Ballet du Temps“ ist, abgesehen von einem einzigen vollständig überlieferten air, nur die Oberstimme erhalten; dem entsprechend fehlen in der Partitur CP Rés. F 502, die, vielleicht im Hinblick auf spätere Ergänzung, durchweg auf fünf Systemen angelegt ist, Mittelstimmen und Baß. Dasselbe gilt für den größeren Teil der Stücke des „Ballet de la Nuit“ (CP Rés. F 501), während bei den übrigen wenigstens der Baß vorhanden ist. —

Ein ganz anderer Sachverhalt liegt vor, wenn wir in Partituren, die zu Lebzeiten Lullys und unter seiner Aufsicht erschienen, vierstimmigen Orchestersatz finden. Hier darf man als sicher annehmen, daß die Vierstimmigkeit der Intention des Komponisten entspricht und daß sie einem bestimmten Zweck dient. Wir werden sehen, daß es sich tatsächlich so verhält. Es handelt sich um folgende Stellen:

1. „Proserpine“ IV 1 p. 214, Chor der „Ombres heureuses“ (d. h. der seligen Geister im Elysium): „Loin d'icy“. Die Orchesterzwischenspiele dieses Chores sind vierstimmig (g1 c1 c2 f4). In der instrumentalen Einleitung der Szene (p. 209) alterniert ein vierstimmiges Ensemble von violons und (colla parte geführten) Flöten mit einem Flötentrio (g1 g1 c2) (vgl. p. 80). Vierstimmig ist auch das Ritornell IV 1 p. 218, das zwischen dem genannten Chor und den weiteren Gesängen der „Ombres heureuses“ steht.
2. „Amadis“ III 1 p. 104 ff., „Choeur de Captifs et de Geoliers“. Hier alternieren zwei vierstimmige Vokalchöre. Der Chor der geôliers (Wächter), der „fort“ (forte) singen soll, wird wie gewöhnlich vom

fünfstimmigen Orchester begleitet, der Chor der Gefangenen, dem „doux“ (piano) vorgeschrieben ist, dagegen vom vierstimmigen Orchester. Auch der „Choeur des Captifs et des Captives“ in derselben Szene (p. 111 ff.) hat vierstimmige Orchesterbegleitung.

3. „Acis et Galathée“ Prolog p. XXXV, orchesterbegleitetes Solo des Apollon (haute-contre): „Apollon en ce jour“. Das begleitende Orchester ist, statt wie gewöhnlich fünfstimmig, nur vierstimmig.
4. „Le Temple de la Paix“ p. 106, Solo der Silvie (dessus): „Qu’êtes-vous devenu doux calme“. Die Orchesterbegleitung des Gesanges ist vierstimmig, das instrumentale Vor- und Nachspiel dagegen fünfstimmig gesetzt.

Diesen Beispielen sind zwei weitere hinzuzufügen, die zwar aus Werken von weniger sicherer Überlieferung stammen, bei denen aber die vierstimmige Anlage auf Grund eines Vergleichs der szenischen Situation mit solchen der oben genannten Stellen verständlich wird und sich als beabsichtigt erweist. Es handelt sich um folgende Stellen:

1. „Ballet des Amours déguisés“, p. 2 von Philidors Partitur CP Rés. F 511. Das Stück trägt die Überschrift „Simphonie des Arts des Graces et des Plaisirs“ und zeigt folgende Partituranordnung:
  - (1) g1 Les arts tous [sic] le monde joue
  - (2) g1 Les Graces et les Plaisirs a Partis simple meslé de flustes
  - (3) c1
  - (4) c2
  - (5) c3
  - (6) f4 Les Graces et les Plaisirs
  - (7) f4 Les arts

Die Art der Ausführung dieses Stückes wird deutlich durch das „Argument“, das am Beginn der Partitur steht. Dort heißt es: „Le Théâtre s’ouvre par un combat de deux différentes harmonies, la plus forte est composée des Arts, et des Vertus qui suivent Pallas, et la plus douce, des graces et des plaisirs qui accompagnent Venus.“ Der „combat“ der beiden „différentes harmonies“ besteht in einem Wechselspiel zwischen dem fünfstimmigen Ensemble der Arts und Vertus (System 1, 3, 4, 5 und 7 der Partitur), das Tuttibesetzung hat („tous le monde joue“) und dem vierstimmigen Ensemble der Grâces und

Plaisirs (System 2, 3, 4 und 6), das aus vermutlich solistisch besetzten violons (so könnte der merkwürdige Ausdruck „a Partis simple“ zu verstehen sein) und dazu aus Flöten für die Oberstimme zusammengestellt ist.

2. „Alceste“ III 5, Totenklage um Alceste. Die Chorstellen im ersten Moll-Teil dieser Szene werden von vierstimmig gesetzten violons und zwei Flöten begleitet.

Der Bühnensituation aller genannten Stücke gemeinsam ist die Atmosphäre der Stille, des Leisen, Gedämpften: auf der einen Seite die Stille der Trauer, der Klage — Klage der Gefangenen über ihr schweres Los („Amadis“), Klage der Silvie um den entschwundenen Frieden, Totenklage („Alceste“) —, auf der anderen die Stille als Ausdruck der zarten, anmutigen Welt des Musengottes Apollo, der Musen und der Grazien (Erscheinen Apollon in „Acis et Galathée“, „harmonie“ der Grazien und Plaisirs in „Les Amours déguisés“) oder des Friedens, der im Elysium herrscht („Proserpine“). Es ist einleuchtend, daß Lully den im Vergleich zum fünfstimmigen Satz weniger kompakten, lichterem vierstimmigen Satz für die musikalische Verwirklichung solcher Bühnensituationen verwendet. Der vierstimmige Satz behält trotz der durch die geringere Stimmenzahl bewirkten Verminderung des Klangvolumens die Eigenschaften eines gleichmäßig auf alle Lagen des Tonraums verteilten, harmonisch vollständigen Satzes und unterscheidet sich dadurch grundsätzlich von dem klanglich dünnen dreistimmigen Satz, der auf Weiträumigkeit und großen Abstand des Oberstimmenpaares vom Baß angewiesen ist. Die Kontrastwirkung des vierstimmigen Satzes gegenüber dem fünfstimmigen wird bei einem Teil der oben genannten Stücke noch durch dynamische Mittel unterstützt („doux“ des vierstimmigen Ensembles gegenüber dem „fort“ des fünfstimmigen, kleine Besetzung des ersteren gegenüber dem fünfstimmigen Tutti).

Die Verwendung von Flöten, den leisesten Instrumenten in Lullys Orchester, bei zweien von den besprochenen Sätzen ist nicht zufällig. Wir werden sehen, daß ihr Anwendungsbereich sich zu einem Teil mit dem des vierstimmigen Instrumentalsatzes deckt (vgl. p. 206 ff.).

Im „Ballet d'Alcidiane“ findet sich (p. 3 von Philidors Partitur CP Rés. F 507) unmittelbar hinter der Ouverture eine vierstimmige „Ritournelle“, die im Gegensatz zu den p. 192 genannten Stücken auf nur vier Systemen notiert ist; es handelt sich also offenbar um ein von vornherein vierstimmig angelegtes Stück. Andererseits bietet der szenische Zusammenhang keine Erklärung für die Wahl des vierstimmigen Satzes. Betrachtet man den Umfang der einzelnen Stimmen (g1 a'—b", c1 d'—d", c2 g—a', f4 D G—b), so zeigt sich, daß das Ritornell für die Ausführung durch ein vierstimmiges Flötenensemble, wie es p. 88 f. beschrieben worden ist, geeignet wäre. Da auch die Bühnensituation die Verwendung von Flöten rechtfertigt (der folgende

Sologesang beginnt mit den Worten „Amiam dunque infin ch'è lecito“; vgl. p. 205 f.), steht der Annahme, daß dieser einzige vierstimmige Instrumentalsatz des „Ballet d'Alcidiane“ für Flöten bestimmt ist, nichts entgegen.

Nicht weniger als achtzehn vierstimmige Ritornelle enthält das „Ballet de l'Amour malade“ (p. 3, 14, 29, 34, 36, 38, 39, 45, 50, 53, 56, 58, 62, 68, 74, 82, 83 von Philidors Partitur CP Rés. F 514). Sie sind sämtlich auf vier Systemen notiert; es handelt sich also aller Wahrscheinlichkeit nach nicht um unvollständig überlieferte, ursprünglich fünfstimmige Stücke. Bei keinem von ihnen liegt einer der Umstände vor, die Lully sonst zur Wahl des vierstimmigen Satzes veranlassen (s. o.). Es scheint, als habe er im „Ballet de l'Amour malade“ ausnahmsweise vierstimmige Ritornelle statt der sonst üblichen dreistimmigen verwendet, die hier gänzlich fehlen. —

Es bedarf der Erwähnung, daß für die Beurteilung eines vierstimmigen Instrumentalsatzes bei Lully die Besetzung eine entscheidende Rolle spielt. Eine besondere Bedeutung im Zusammenhang mit der Bühnensituation kommt dieser Satzart nur beim Streichersatz zu, der ja gewöhnlich fünfstimmig ist. Bei den wenigen Stücken dagegen, die für ein Bläserensemble von mehr als drei Stimmen geschrieben sind, ist der vierstimmige Satz (g1 c1 c2 f4) der normale und ausschließlich verwendete, gleichgültig ob es sich um Blockflöten oder um Rohrblattinstrumente handelt (vgl. p. 72, 88 f., 105 f.). In solchen Fällen ist das Suchen nach einem Zusammenhang mit der Bühnensituation gegenstandslos.

Ein in seiner Struktur von dem bisher beschriebenen völlig verschiedener vierstimmiger Instrumentalsatz findet sich als Unikum in der Kirchenkomposition „O lachrymae fideles“ (f. 5/5' der Partitur BN Rés. Vma ms. 574). Es handelt sich um ein Orchesterzwischenstück folgender Partituranordnung:

g1	
g1	
g1	
f4	
f4	}
	(nur rhythmisch verschieden)

Wie aus der Schlüsselzusammenstellung hervorgeht, besteht der Satz hier nicht aus Oberstimme, zwei Mittelstimmen und Baß, sondern aus drei Oberstimmen gleicher Lage und Baß; er steht seiner Anlage nach dem dreistimmigen Satz nahe<sup>235</sup>).

<sup>235</sup>) Diejenige Stimme des Stimmensatzes BN Vm<sup>1</sup> 1042 (vgl. Anm. 26), in der die dritte dessus-Partie enthalten ist, trägt die Bezeichnung „Violino 3.<sup>o</sup>/Loco A. T. et Q. Violini“. Demnach kann bei den ursprünglich fünfstimmig angelegten Orchesterstellen des Stückes der dritte dessus de violon als Ersatz für haute-contre, taille und quinte de violon verwendet werden. Die Partie dieses dritten dessus ist aus Teilen der drei Mittelstimmen zusammengestückt. Ähnliches findet sich in dem

Für den in den Partituren des 18. Jahrhunderts — z. B. bei Campra — nicht allzu seltenen *zweistimmigen Instrumentalsatz* finden sich in den Werken Lullys nur zwei Beispiele: das vom Bc. begleitete Violinsolo im „Ballet des Muses“ (p. 68 ff. von Philidors Partitur CP Rés. F 521), das Lully selbst in der Rolle des Orpheus spielte, und eine kurze Episode der an sich fünfstimmigen Orchestereinleitung zu „Domine salvum fac regem“ (f. 25' der Partitur BN Rés. Vma ms. 574), die nur von dessus und Bc. ausgeführt wird; das Pausieren der (auf eigenem System notierten) *basse de violon* an dieser Stelle könnte auf solistische oder zumindest reduzierte Besetzung der Oberstimme hinweisen. — Über die bei einem fünfstimmigen Ritornell aus dem „Ballet de l'Impatience“ durch Pausieren der drei parties stellenweise entstehende Zweistimmigkeit vgl. Anm. 217<sup>236</sup>).

## B. Die instrumentale Besetzung

Was bisher allgemein, ohne Bezug auf eine bestimmte Besetzung, über Lullys Instrumentalsatz gesagt worden ist, gilt ohne Einschränkung für den Satz für das Streicherensemble, den homogenen Klangkörper, der als klangliche Verwirklichung des fünfstimmigen Normalsatzes die unveränderliche Grundlage von Lullys Orchester bildet (die Gruppe der Streichinstrumente vermag als einzige von den verschiedenen Instrumentengruppen sämtliche Stimmen des fünfstimmigen Satzes auszuführen). Treten Blasinstrumente hinzu, so geschieht das nicht in der Weise, daß dadurch eine strukturelle Veränderung des Satzes bewirkt würde — etwa Erweiterung durch neu hinzutretende Stimmen, Verteilung der einzelnen Stimmen auf verschiedene klangliche Ebenen, vielfältig wechselnde klangliche Gruppierung, Gegenüberstellung von solistischen Bläserpartien und begleitendem Streichorchester. Für den Einsatz der Blasinstrumente gibt es vielmehr bei Lully nur zwei Möglichkeiten: sie beteiligen sich entweder an der Ausführung einer oder mehrerer Stimmen des vorgegebenen Normalsatzes oder sie treten diesem in einem eigenen Ensemble von geringerer Stimmenzahl (drei, selten vier Stimmen gegen fünf Stimmen des Normalsatzes) gegenüber.

---

Stimmensatz zu Lullys „Exaudiat“ (BN Vm<sup>1</sup> 1048). Er enthält eine mit „Violino 2.<sup>o</sup> / Loco primae et 3<sup>ae</sup> Violae“ bezeichnete Stimme. Anscheinend soll hier der zweite dessus nur *haute-contre* und *quinte* („prima viola“ bzw. „tertia viola“) ersetzen, während die *taille* beibehalten wird. Stimmen für die drei parties sind im Gegensatz zu „O lachrymae fideles“ nicht erhalten.

Der dargestellte Sachverhalt bildet eine interessante Ergänzung dessen, was p. 180 ff. hinsichtlich der Mittelstimmen des französischen Orchestersatzes gesagt wurde.

<sup>236</sup>) Nur scheinbar zweistimmig angelegt ist die p. 302 der gedruckten Partitur von 1689 auf zwei Systemen (g1 f4) notierte „Entrée des Nymphes“ aus dem fünften Akt von „Atys“. Ohne Zweifel handelt es sich um ein ursprünglich fünfstimmiges Stück, dessen Mittelstimmen zur Zeit der Drucklegung aus irgendeinem Grunde nicht mehr vorhanden waren.

Die hauptsächliche Erscheinung im Bereich der ersten Möglichkeit ist die colla parte-Mitwirkung der Oboen und Fagotte in der Oberstimme bzw. im Baß der fünfstimmigen Sätze (ebenso in den beiden Oberstimmen bzw. im Baß der dreistimmigen<sup>237</sup>). Diese Praxis, die man anhand der Partituren nicht feststellen kann — als Selbstverständlichkeit bedurfte sie keines besonderen Hinweises —, die aber durch die erhaltenen Orchesterstimmen belegt wird, ist wichtig für unsere Vorstellung vom Klang des Lullyschen Orchesters. Sie erstreckte sich auf sämtliche reinen Instrumentalstücke<sup>238</sup>), auf sämtliche Orchesterbegleitungen von Chören und sogar auf die Vor-, Zwischen- und Nachspiele der vom fünfstimmigen Orchester begleiteten Solosänge. Der reine Streicherklang blieb also allein der Begleitung des Gesanges selbst vorbehalten. Derartig begleitete Soli treten aber erst in Lullys späteren Werken (ab „Bellérophon“ 1679) auf, zunächst vereinzelt, dann in allmählich wachsender Zahl. Das bedeutet, daß in einem großen Teil der Werke Lullys der Klang des fünfstimmigen Streichorchesters ohne Bläser überhaupt nicht verwendet wurde. Wollen wir neben den Begriff des Normalsatzes bei Lully den des Normalklanges stellen, so müssen wir als solchen den durch chorisch besetzte Oboen und Fagotte gefärbten Streicherklang betrachten.

In den Bereich der ersten Möglichkeit der Bläserverwendung gehören auch zwei von den drei Arten von Trompetenstücken Lullys, die wir p. 122 ff. beschrieben haben: die Trompeten beteiligen sich an der Ausführung der Oberstimme des fünfstimmigen bzw. der beiden durch Stimmteilung entstandenen Oberstimmen des auf sechs Stimmen erweiterten Satzes. Solche Trompetenstücke sind meist so angelegt, daß der Normalklang — die Oboen und Fagotte haben natürlich auch hier zu spielen — mit dem durch die dominierende Wirkung der Trompeten und Pauken bestimmten Tutti-klang alterniert.

Die häufigste Anwendungsform der zweiten Möglichkeit ist der Wechsel zwischen einem fünfstimmigen Streicherensemble mit colla-parte-Holzbläsern und einem ganz aus Bläsern bestehenden oder wenigstens vorwiegend durch den Bläserklang bestimmten Ensemble. Diese Einschränkung ist geboten angesichts der Tatsache, daß mit der Möglichkeit der Mitwirkung von Streichinstrumenten in den Bläserepisoden bzw. Bläserstücken gerechnet werden muß. Das Ausmaß dieser Beteiligung läßt sich kaum bestimmen. Es ist leicht einzusehen, daß gerade hier das Wechselnde und Zufällige der jeweiligen Aufführung sich besonders auswirkte. Trotzdem können wir an-

<sup>237</sup>) Sofern diese Stücke in chorischer Besetzung ausgeführt wurden und nicht solistisch; letzteres war gewöhnlich bei den dreistimmigen „Ritournelles“ der Fall (vgl. p. 217 ff.).

<sup>238</sup>) Unter der in Anm. 237 genannten Bedingung und abgesehen von den Stücken, in denen Flöten verwendet wurden (vgl. p. 203 und p. 204 f.).



hand der erhaltenen Orchesterstimmen gewisse Besetzungspraktiken ermitteln, die für Lully und seine Zeit wie noch für das frühe 18. Jahrhundert von allgemeinerer Gültigkeit sind, wenn ihnen auch nicht die Bedeutung unbedingt verbindlicher Normen zukommt.

Nach Ausweis der ältesten unter den erhaltenen Stimmen zu Werken Lullys und anderer Komponisten (vermutliche Entstehungszeit: letzte Jahre des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts) wurden in der Regel die für Holzblasinstrumente bestimmten Trios bzw. Trioepisoden nicht von Streichinstrumenten mitgespielt<sup>239</sup>). Diese Tatsache kommt in den Stimmen auf verschiedene Weise zum Ausdruck. Einige Beispiele sollen das veranschaulichen.

Die Stimmen im Hochformat zu „Le Triomphe de l'Amour“ enthalten in der vierten entrée ein orchesterbegleitetes Gesangsstück, in das eine Trioepisode für Flöten mit Bc. (in Baßlage) eingeschoben ist<sup>240</sup>). In einer der drei Stimmen des premier dessus de violon findet man die erste Stimme dieser Trioepisode mit dem Vermerk „flutes seules“ am Beginn; die beiden anderen pausieren. Beide Stimmen des second dessus de violon enthalten die zweite Stimme der Trioepisode, die eine mit dem Vermerk „flutes“, die andere mit dem Vermerk „flutes seules“. Die Bezeichnungen „flutes“ und „flutes seules“ haben offensichtlich dieselbe Bedeutung. Sie weisen darauf hin, daß nur die Flöten spielen sollen, während die Violinen pausieren, wie es in den anderen Stimmen durch Pausen ausgedrückt ist. Für die Vorschrift „flutes seules“ kenne ich sonst keine Belegstelle; „flutes“ und das entsprechende „hautbois“ bzw. „bassons“ sind die gewöhnlichen Bezeichnungen.

Daß Bläserstücke überhaupt in Stimmen für Streichinstrumente enthalten sind, ist auffällig. Vermutlich handelt es sich um eine Nachwirkung der älteren Praxis, Bläser- und Streicherstimmen nicht getrennt, sondern für die betreffenden Stimmen des Satzes (premier dessus, second dessus, basse) jeweils gemeinsam auszuschreiben. Man hatte also je eine gemeinsame Stimme für premier dessus der Violinen, Oboen und Flöten; second dessus der Violinen, Oboen und Flöten; basse de violon und Fagott. Einen Beleg dafür findet man unter den Orchesterstimmen zu „Armide“ (OP). Eine von ihnen trägt die Aufschrift „2<sup>e</sup>. Dessus de Violon et hautbois“ (vgl. p. 23 unter Nr. 2). Sie enthält natürlich auch die Flöten-

---

<sup>239</sup>) Ausführung nur durch Blasinstrumente (abgesehen vom Bc.) ist anzunehmen auch für die seltenen vierstimmigen Bläusersätze: die in allen Stimmen mit Flöten besetzten Stücke aus „Le Triomphe de l'Amour“, „Les Amours déguisés“ und dem „Ballet des Arts“ (vgl. p. 72 und p. 88 f.), die vierstimmigen Episoden der hautbois in der „Entrée des Zéphirs“ aus „Atys“ und die „Symphonie pour les Hautbois . . .“ aus „Les Festes de l'Amour et de Bacchus“ (vgl. p. 105 f.).

<sup>240</sup>) Dieses Stück ist erst bei einer der Neuinszenierungen des Ballettes im 18. Jahrhundert eingefügt worden und daher in der gedruckten Partitur nicht enthalten.

partien; da die Flöten immer von den Oboisten gespielt wurden, war es nicht nötig, dies in der Aufschrift eigens zu vermerken. Mit der Einführung besonderer Bläserstimmen erübrigte es sich, Holzbläserpartien in die Streicherstimmen aufzunehmen. Man behielt aber, der Gewohnheit folgend, dieses Verfahren teilweise bei, während man in anderen Stimmen entsprechend der neuen Situation die Bläserstellen durch Pausen bzw., wenn es sich um ganze Stücke handelte, durch geeignete Hinweise in der Art des heutigen „tacet“ markierte. So erklärt es sich, daß wir, wie am Beispiel der Stimmen zu „Le Triomphe de l'Amour“ gezeigt wurde, einen und denselben Sachverhalt auf verschiedene Weise angegeben finden.

Von Charles-Hubert Gervais' Oper „Méduse“ (1697) haben sich an Orchesterstimmen lediglich zwei *premier dessus de violon* erhalten (OP Matériel). Diese sind aber von besonderem Interesse, weil sie ausdrücklich mit „*premier dessus du grand choeur*“ bezeichnet sind (der einzige mir bekannte Fall). In beiden Stimmen fehlen sämtliche Bläserstücke. Mindestens die Instrumente des *grand choeur* pausierten also an diesen Stellen. Ob die beiden Violinen des *petit choeur* mitspielten, muß dahingestellt bleiben; sehr wahrscheinlich ist es nicht.

Die älteren Streicherstimmen zu Lullys „Persée“ (vgl. p. 24 f.) enthalten die Oboentrios des Prologes (p. XI und p. XXXIII der Partitur) nicht<sup>241</sup>). Die Oboen-Trioepisoden des Chores „Honorons à jamais“ (IV 6 p. 256 ff.) sind in den Stimmen der beiden *dessus de violon* nicht enthalten, dagegen wohl in den Stimmen der *basse de violon*. Die Angabe „*hautbois*“ in einer dieser vier Stimmen zeigt aber, daß die *basses de violon* wie die Violinen pausierten. Das Fehlen dieser Angabe in den drei übrigen Stimmen ist vermutlich nur ein Versehen des Kopisten.

Im Prolog der Oper „Armide“ finden wir (p. L der Partitur) im Anschluß an ein fünfstimmiges Menuett ein zweites, dreistimmiges Menuett für Oboen

g<sup>1</sup> Hautbois

g<sup>1</sup>

f<sup>4</sup>

Einige von den Stimmen des *premier* und *second dessus de violon* enthalten dieses Stück, versehen mit der Anweisung „*hautbois*“; die anderen und die Stimmen der *basse de violon* haben nach dem fünfstimmigen Menuett nur den Vermerk „*Les hautbois jouent le 2<sup>e</sup> menuet*“ bzw. „*Les hautbois jouent un menuet*“. Ähnlich verhält es sich mit den Oboen-Trioepisoden des Chores „*Voicy la charmante Retraite*“ derselben Oper (IV 2 p. 174 ff.), die in

---

<sup>241</sup>) In einigen von ihnen sind diese Stücke nachträglich eingefügt worden; vgl. p. 202.

einem Teil der Streicherstimmen mit dem Vermerk „hautbois“ eingetragen, in den übrigen dagegen durch entsprechende Pausen wiedergegeben sind.

In den Bläserstimmen werden diejenigen Stücke, in denen Blasinstrumente allein spielen (oder doch wenigstens im Vordergrund stehen), durch „hautbois“ bzw. „flutes“ bzw. „bassons“ gekennzeichnet.

Die Baßstimme der Oboentrios bzw. -Trioepisoden wurde, wie bereits erwähnt, außer vom Bc. von Fagotten ausgeführt. Anders war es bei Stücken, deren Oberstimmen mit Flöten besetzt sind. Ihre Baßstimme wurde nach Ausweis der Stimmen weder von Fagotten (die also ausschließlich den Oboen zugeordnet waren)<sup>242)</sup> noch von den basses de violon des grand choeur ausgeführt, sondern lediglich von den Bässen der Bc.-Gruppe. Dazu einige Beispiele: an der p. 198 zitierten Flötenstelle aus der vierten entrée von „Le Triomphe de l'Amour“ pausieren die Stimmen von Fagott und basse de violon, die Bc.-Stimmen dagegen enthalten die Baßpartie. Denselben Sachverhalt finden wir bei der Flötenstelle im dritten Akt von „Persée“ (s. u.). Auch die erhaltenen Stimmen der basse de violon zu „Isis“, „Bellérophon“ und „Phaéton“<sup>243)</sup> zeigen das Pausieren der basses de violon an den Flötenstellen. Die Bindung der Fagotte an die Oboen erweist sich in anderem Zusammenhang an einem fünfstimmigen prélude der Oper „Armide“ (II 3 p. 80), dessen Oberstimme, statt wie gewöhnlich von Oboen, von Flöten mitgespielt wird. Die Fagottstimmen pausieren an dieser Stelle.

Da sich unter den Instrumenten des petit choeur, dem die Bc.-Gruppe angehörte, sowohl basses de violon wie basses de viole befanden, läßt sich nicht grundsätzlich feststellen, welche Baß-Streichinstrumente für die Baßpartie der Flötenstücke verwendet wurden. Wir finden aber einen Hinweis zugunsten der Gambe im livret von 1676 zu „Atys“. Diese Oper enthält (III 4 p. 171) einen „Le Sommeil“ betitelten Instrumentalsatz, in dem das fünfstimmige Streichorchester mit einem auf der Bühne befindlichen dreistimmigen Ensemble von Flöten und Bc. alterniert. Laut livret wurden die sechs Flöten, die die Oberstimme der Trioepisoden spielten, von je zwei Theorben und basses de viole begleitet.

In einigen Fällen schreibt die Partitur ausdrücklich vor, daß Holzbläserpartien von Violinen mitgespielt werden sollen. In „Persée“ findet man (III 1 p. 143) einen dreistimmigen Instrumentalsatz (g1 g1 f4), dessen beide

<sup>242)</sup> Einen interessanten Parallelfall findet man in Bachs Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ (Nr. 71), deren vierhöriges Instrumentarium folgende Zusammensetzung hat:

1. Chor    3 Trompeten und Pauken
2. Chor    2 Blockflöten und Violoncello
3. Chor    2 Oboen und Fagott
4. Chor    vierstimmiges Streichorchester.

<sup>243)</sup> „Isis“: OP Matériel (vgl. p. 23, Nr. 5)  
„Bellérophon“: OP Fonds La Salle 56  
„Phaéton“: OP Fonds La Salle 1<sup>ter</sup>.

Oberstimmen mit „Une Flûte douce, et un Violon“ bezeichnet sind<sup>244</sup>) (einer der seltenen Fälle, in denen die solistische Besetzung ausdrücklich angegeben ist; die reduzierte Partitur aus dem Jahre 1710 schreibt statt dessen „Flutes, et Violons“). Einige von den Stimmen der beiden dessus de violon enthalten die Anweisung „Un violon seul avec les flutes“, andere nur „doux“ oder „flutes doux“<sup>245</sup>), die übrigen pausieren. In der Partitur der „Fragments de Monsieur de Lully“ von 1702 findet man (p. 4 und p. 9) zwei Trios mit der Anweisung „Flûtes et Violons“ für beide Oberstimmen. Die einzige erhaltene Instrumentalstimme zu diesem Werk, ein second dessus de violon (OP Matériel), enthält an den betreffenden Stellen dieselbe Anweisung. — Ein dreistimmiger Satz aus „Amadis“ (II 6 p. 97) trägt die Überschrift „Les Violons et les Flutes jouent le Trio qui suit...“ Daß die Vorschrift „Hautbois et Violons“ nicht vorkommt, ist daraus zu erklären, daß diese Besetzung die nicht eigens bezeichnete Normalbesetzung war.


Während in den bisher besprochenen Stücken die Ausführung, wie sie sich aus den Stimmen ergibt, mit den Angaben der Partitur übereinstimmt, begegnen wir in den Stimmen zu „Armide“ dem Fall, daß Violinen Holzbläserpartien mitspielen, ohne daß dies in der Partitur vorgeschrieben wäre. Es handelt sich um die Trioepisoden der Flöten

g<sup>1</sup> Flutes

g<sup>1</sup> Flutes

c<sup>2</sup>

in den folgenden Stücken: Entrée, Prolog p. XXVI; Menuet, Prolog p. XXIX; Passacaille V 2 p. 220 ff. (Flöten kommen sonst in „Armide“ nicht vor). Bei allen diesen Stücken zeigen die Stimmen der dessus de violon einen Wechsel der Angaben

<p><i>violons doux</i></p>  <p><i>flutes</i></p>	und	<p><i>fort</i></p>  <p><i>tous</i></p>
(Trioepisoden)		(fünfstimmige Stellen)

<sup>244</sup>) Das Instrumentaltrio alterniert mit dem vom Bc. begleiteten Vokaltrio der drei Gorgonen. In der zweiten Szene (p. 147 ff.) singen abwechselnd Méduse mit Begleitung des fünfstimmigen Orchesters und Mercure mit Begleitung des Instrumentaltrios (die Oberstimmen sind hier nur mit „Une Flûte et un Violon“ bezeichnet); p. 155 ff. wechseln Gesangsstellen Merkurs, begleitet wie vorher, mit Zwischenspielen des Instrumentaltrios ab. Am Schluß der Szene (p. 158 ff.): Trio der Gorgonen — Mercure mit Begleitung des Instrumentaltrios — Trio der Gorgonen — Nachspiel des Instrumentaltrios.

<sup>245</sup>) „flutes doux“ bedeutet nicht etwa, daß die Flöten piano spielen sollen, sondern wäre dem Sinne nach zu umschreiben „Violinen ‚doux‘, damit die Flöten herauskommen“.

oder ähnliche Angaben, die erkennen lassen, daß die Violinen an den Flötenstellen zwar dynamisch zurücktreten, nicht aber pausieren sollen. Es wäre interessant, zu erfahren, wie man in solchen Fällen den Baß besetzte. Hier läßt sich dies leider nicht feststellen, weil alle Trioepisoden der Flöten eine Unterstimme in Mittellage haben.

Die p. 199 zitierten Oboentrios des Prologes von „Persée“ sind in den neueren Stimmen des premier und second dessus de violon enthalten; in zwei von den älteren Stimmen des premier dessus ist das zweite dieser Trios nachträglich eingefügt worden, in einer der älteren Stimmen des second dessus beide Trios. Es wurden also offenbar bei den Wiederaufführungen der Oper im 18. Jahrhundert von einem gewissen Zeitpunkt an Violinen an der Ausführung der Oboentrios beteiligt. Ob dies als Einzelfall zu betrachten ist oder allgemeinere Gültigkeit für die Orchesterpraxis des 18. Jahrhunderts hat, ließe sich nur durch die Untersuchung aller erhaltenen Orchestermateriale aus dieser Zeit entscheiden. — Merkwürdig ist, daß die Baßstimme der genannten Trios weder in den neueren Stimmen der basse de violon noch als nachträglicher Einschub in den älteren enthalten ist.

Wie aus Orchesterstimmen hervorgeht, war der Einsatz der Blasinstrumente in Stücken, in denen fünfstimmige Abschnitte mit Holzbläser-Trioepisoden alternieren, nicht etwa auf die Trioepisoden beschränkt, sondern erstreckte sich auch auf die fünfstimmigen Abschnitte, indem die Blasinstrumente der Diskantlage unisono den dessus (und entsprechend die Fagotte den Baß) mitspielten. In den Partituren ist dies nur ausnahmsweise angegeben — so z. B. in „Acis et Galathée“, Passacaille III 9 p. 156: „Violons et Flutes“ am Beginn des Stückes unter dem obersten der fünf Systeme —, da es sich um eine selbstverständliche Praxis handelt. Abweichungen von der Regel werden durch besondere Partituranordnung kenntlich gemacht. Das ist der Fall bei dem p. 200 genannten „Sommeil“ aus „Atys“. Während gewöhnlich die beiden Oberstimmen der Trioepisoden auf den beiden oberen Systemen des fünfstimmigen Satzes notiert sind, haben dort die beiden Flötenpartien eigene Systeme:

g1 Flutes  
g1  
g1 Violons  
c1  
c2  
c3  
f4  
f4 Basse-Continue

Während der fünfstimmigen Abschnitte pausieren die beiden obersten Systeme, während der dreistimmigen die fünf Systeme des Streichorchesters (Sy-

stem 3—7). Nur in den letzten vier Takten vereinigen sich die beiden Gruppen, wobei die erste Flötenpartie mit der Partie des dessus de violon, die zweite mit derjenigen der haute-contre unisono geht (man beachte den Unterschied zu der oben genannten gewöhnlichen Art der Mitwirkung im fünfstimmigen Satz). Es geht aus dieser Partituranordnung eindeutig hervor, daß die Flöten tatsächlich nur in den Schlußtakten mit den Streichern zusammen spielen sollen. Auf eine besondere Art in das Streicherensemble einbezogen sind Flöten auch in der instrumentalen Einleitung des vierten Aktes von „Proserpine“ (vgl. p. 80). Ein Flötentrio g<sup>1</sup> g<sup>1</sup> c<sup>2</sup> spielt bald allein, nur vom unisono mit der dritten Flötenpartie geführten Bc. begleitet, bald mit dem — hier vierstimmigen — Streichorchester zusammen, indem die erste Flötenpartie mit dem dessus de violon, die zweite mit der haute-contre, die dritte mit der taille unisono geht.

Ob Lully in Trioepisoden der Trompeten (vgl. p. 126) Violinen mitspielen ließ, ist mangels erhaltener Stimmen zu den betreffenden Werken nicht festzustellen.

Bei den bisher behandelten Stücken wird immer nur jeweils eine Art von Holzblasinstrumenten verwendet, entweder Oboen mit Fagotten oder Flöten. Es verhält sich also nicht etwa so, daß bei Stücken mit Flöten-Trioepisoden die fünfstimmigen Teile in Normalbesetzung, d. h. mit Oboen und Fagotten in den Außenstimmen, ausgeführt worden wären. Vielmehr treten die Flöten hier an die Stelle der Oboen. In den gemeinsamen Stimmen für Oboe und Flöte wird in solchem Falle den Bläsern durch den Vermerk „flutes“ bedeutet, daß sie statt der Oboe die Flöte nehmen sollen.

Nur in wenigen Ausnahmefällen schreiben die Partituren gleichzeitige Verwendung von Oboen und Flöten vor:

- 1) Die Partitur der „Idylle sur la Paix“ enthält p. 14 ein Trio g<sup>1</sup> g<sup>1</sup> f<sup>4</sup>, dessen beide Oberstimmen die Bezeichnung „Haut-bois et Flute“ tragen, und p. 16 ein Menuet g<sup>1</sup> g<sup>1</sup> f<sup>4</sup> mit der Bezeichnung „Haut-bois et Flutes“ für die Oberstimmen<sup>246</sup>).
- 2) Am Beginn der ersten Trioepisode der Schluß-Passacaille von „Persée“ (V 8 p. 311 ff.) finden sich die Bezeichnungen

g<sup>1</sup> Haut-bois, Flûtes et Violons

g<sup>1</sup> Haut-bois, Flustes et Violons

c<sup>1</sup> Les Hautes-Contres et les Quintes jouent la  
Basse dans les Triots<sup>247</sup>)

In der Partitur von „Isis“ findet man (III 5 p. 179) die Besetzungsangabe „Violons, Musettes et Hautbois“ für die Oberstimme einer fünfstimmigen *marche*.

Daß die tatsächliche Besetzung von Holzbläserstücken unter bestimmten Voraussetzungen von der in der Partitur angegebenen abweichen konnte, ist an anderer Stelle dargelegt worden (vgl. p. 117 ff.).


Bisher haben wir uns ausschließlich mit den verschiedenen Verfahren der Anwendung von Blasinstrumenten in Lullys Werken beschäftigt, ohne die Frage zu stellen, aus welchen Gründen Lully im einzelnen Falle gerade diese oder jene Art von Blasinstrumenten einsetzt. Diese Frage ist aber berechtigt. Wir werden sehen, daß das Auftreten der verschiedenen Blasinstrumente in engem Zusammenhang mit dem Bühnengeschehen steht. Eine Ausnahme von dieser Regel bildet nur die Verwendung der Oboen und Fagotte als *colla parte*-Verstärkung des Streichorchesters, von der schon die Rede war. Die Normalbesetzung, wie wir sie genannt haben, bestehend aus dem fünfstimmigen Streichorchester mit Oboen und Fagotten in den beiden Außenstimmen, ist gegenüber dem Bühnengeschehen indifferent, ebenso die reine Streicherbesetzung, die bei der Begleitung von Sologesängen angewandt wird. Die Funktion der Blasinstrumente ist im Falle der Normalbesetzung eine rein dynamische. Stellt man die Streicherbesetzung der Solobegleitungen der gemischten Besetzung der gewöhnlichen Instrumentalsätze und der Chorbegleitungen gegenüber, so kann man das deutlich erkennen. Der Streicherklang entspricht einem *piano*, der registerartige Hinzutritt der Oboen und Fagotte (selbst in kurzen Zwischenspielen der orchesterbegleiteten Sologesänge) ergibt ein *forte* als die normale Klangstärke des Instrumentalsatzes.

Ein Beispiel aus „*Armide*“ zeigt, daß auch Flöten ähnlich wie die Oboen als nicht in der Partitur erscheinende *colla parte*-Instrumente gebraucht werden können, und zwar in Fällen, wo ein Stück ganz im *piano* erklingen soll. Es handelt sich um den orchesterbegleiteten Gesang Renauds „*Plus j’observe ces lieux*“ (II 3 p. 80). Nach Vorschrift von Partitur und Stimmen sollen alle Streichinstrumente mit Dämpfer spielen. In den Stimmen der „*hautbois et flutes*“ steht die Anweisung „*flutes*“. Statt der Oboen sollen also Flöten mit dem *dessus de violon* gehen. Sie spielen hier übrigens durchgehend, d. h. nicht nur im Vorspiel und in den Zwischenspielen, sondern auch während des Gesanges. Da die Flöten selbst *piano*-Instrumente sind, ist es nicht not-

<sup>246)</sup> Dem Umstand, daß beim ersten Mal der Singular „*Flute*“, beim zweiten Mal der Plural „*Flutes*“ steht, ist keine Bedeutung beizumessen. In gleicher Weise findet man nebeneinander „*Violons*“ und „*Violon*“ bei Stücken, die eindeutig solistisch besetzt waren (vgl. Anm. 266). Wird solistische Besetzung ausdrücklich verlangt, so geschieht das auf andere Weise, etwa durch „*seul*“ oder durch „*Une Flute*“ usw.

<sup>247)</sup> Es ist kein Grund dafür zu finden, daß die *taille* nicht an der Ausführung der „*Basse*“ der Trioepisoden teilnehmen soll; wahrscheinlich ist sie nur infolge eines Versehens nicht genannt.

wendig, sie während des Gesanges pausieren zu lassen, wie im Falle der Oboen üblich. Die Fagotte pausieren während des ganzen Stückes (vgl. p. 200). — Ein weiteres Beispiel für eine derartige Verwendung der Flöten ist die p. 193 f. beschriebene „Simphonie“ aus dem „Ballet des Amours déguisés“<sup>248</sup>).

Die Registerfunktion der colla parte-Bläser zur Hervorhebung und Verstärkung einer einzelnen Stimme zeigt eine sehr interessante Stelle aus „Armide“ (III 3 p. 124, orchesterbegleitetes Solo der Armide „Venez, Haine implacable“). Das dem Gesang vorausgehende instrumentale prélude hat Normalbesetzung, wie gewöhnlich. Beim Einsatz der Singstimme schreibt die Partitur „doux“ für die vier oberen Instrumentalsysteme (g1 c1 c2 c3) vor, nur beim Baß steht „fort“. Der Grund ist leicht zu erkennen: während die vier oberen Instrumentalstimmen aus der lebhaften Bewegung des prélude in eine ruhig fließende Begleitung übergehen, setzt der Baß allein den charakteristischen Rhythmus  des prélude fort. Die Besetzung entspricht diesem Sachverhalt. Während die Oboen vom Einsatz der Singstimme an pausieren, bleiben die Fagotte durch das ganze Stück hindurch in Tätigkeit. So wird das für die Baßstimme vorgeschriebene „fort“ erreicht (darüber hinaus haben die basses de violon, im Gegensatz zu den anderen Streichinstrumenten, nach Anweisung der Stimmen „fort“ zu spielen).

Wenden wir uns nun dem Zusammenhang zwischen der Verwendung bestimmter Blasinstrumente und dem Bühnengeschehen zu, so werden wir feststellen, daß jeder der drei hauptsächlichen Instrumentenarten — Flöten, Oboen mit Fagotten, Trompeten — bestimmte Bereiche der Bühnenwirklichkeit zugeordnet sind. Wir versuchen im folgenden, diese Bereiche zu umreißen.

*Flöten.* Die häufigste Anwendung finden Flöten bei Bühnensituationen, die in den durch das Stichwort „amour“ festgelegten Bereich gehören. Es ist leicht einzusehen, daß der liebliche, sanfte Klang der Flöten hier besonders angebracht erschien. Einige Beispiele sollen veranschaulichen, wie Lully sich seiner bediente.

In „Achille et Polixène“ begleiten zwei Flöten Achills air „Quand après un cruel tourment L'hymen succede“ (III 2 p. 132), Agamemnons air „Jouïssiez du bonheur“ (III 4 p. 136), in dem er vom Glück des Achill und der Briseis spricht (die erste Strophe „Mes respects, mes soupirs“, Klage über seine vergebliche Werbung um Briseis, wird von zwei Violinen begleitet), und das air eines „Pastre“ „Aprés tant de trouble et de larmes“ (III 9 p. 169), das vom Glück einer nach vielen Widrigkeiten endlich erfüllten Liebe handelt. Die dritte Szene des dritten Intermediums von „Les Amants magnifiques“ hat zum Inhalt die Klage der Schäferin Caliste über die „sévère loi de

<sup>248</sup>) Wahrscheinlich enthielt das als „plus fort“ bezeichnete Ensemble Oboen und Fagotte zur Verstärkung der Außenstimmen.



l'honneur“, die sie zwingt, ihre Liebe zu Tircis zu verbergen. Die Ritornelle dieser Szene werden von zwei Flöten mit Bc. ausgeführt. Ebenso verhält es sich in der Schlußszene desselben Intermediums, die den aus Eifersucht entstandenen Streit zwischen dem Schäfer Philinte und der Schäferin Climène und ihre anschließende Versöhnung zeigt<sup>249</sup>). Für die Verwendung von Flöten in den Trioepisoden der Passacaille von „Armide“ (V 2 p. 220 ff.) erkennt man zunächst keinen besonderen Grund; aber der weitere Verlauf der Szene gibt die Erklärung. Der instrumentalen Passacaille folgen nämlich über den Ostinato der Passacaille gebaute Vokalstücke (Soli und Chöre), aus deren Textanfängen schon hervorgeht, daß auch hier der Bereich „amour“ angesprochen ist:

„Un amant fortuné . . .“

„C'est l'Amour . . .“

„Jeunes coeurs, laissez-vous prendre . . .“

In „Le Triomphe de l'Amour“ leitet ein Ritornell für zwei „Flutes d'Allemagne“ und Bc. (p. 75) das Erscheinen der Diana ein. Darauf beginnt Diana mit den Worten

„Va dangereux Amour, va, fui loin de ce bois

Je veux y conserver la paix et l'innocence . . .“

Selbst die Liebeserklärung des (durchaus lächerlich dargestellten) Polyphem an Galathea („Acis et Galathée“ II 6 p. 87) „Connoy, puissant Amour, ta dernière victoire“ läßt Lully von zwei Flöten begleiten.

In diesen Zusammenhang gehören auch die beiden vierstimmigen Flötensätze, die das Erscheinen Amors in „Le Triomphe de l'Amour“ („Prélude pour l'Amour“) bzw. der Liebesgötter (les Amours) im „Ballet des Amours déguisés“ („Concert de flutes pour les Amours“) begleiten, ebenso das gleich besetzte Stück aus dem „Ballet des Arts“, wie der darauf folgende Sologesang „Amour se glisse dans nos bois“ zeigt. (Vgl. p. 88 f.).

Eine andere Aufgabe des Flötenklanges ist es, Frieden, Geborgenheit und Stille zu schildern. Ein sehr schönes Beispiel hierfür stellt der „Sommeil“ aus „Atys“ (III 4 p. 171) dar, ein instrumentaler Satz, der die Szene einleitet, in der der Held Attis inmitten einer idyllischen Landschaft durch Zauberkraft in Schlummer versenkt wird, damit Kybele ihm im Traume ihre Liebe eröffnen kann. Ein Trio von Flöten und Bc. alterniert mit dem fünfstimmigen Streichorchester (vgl. p. 202 f.). Flöten begleiten auch den Gesang des Zauberers Phobator, der Attis in Schlaf singt (p. 180 und p. 187 derselben Szene).

Den Frieden, der im Elysium herrscht, schildert die instrumentale Einleitung des vierten Aktes von „Proserpine“, in der ein dreistimmiges Flöten-

---

<sup>249</sup>) Diesen Dialog hat Molière offensichtlich in Anlehnung an Horaz' „Donec gratus eram tibi“ (c. III 9) geschaffen.

ensemble bald allein, bald zusammen mit dem vierstimmigen Streichorchester spielt (vgl. p. 80).

Auch für die musikalische Verwirklichung der Trauer, der Klage, der flehentlichen Bitte an die Götter um Befreiung von Plagen bedient sich Lully der Flöten. Die Totenklage um Alceste („Alceste“ III 5), die der Chor des trauernden Volkes anstimmt, ist von Flöten und vierstimmigem Streichorchester begleitet, die dreistimmigen Zwischenspiele werden von Flöten mit Bc. ausgeführt. In der zweiten Szene des ersten Aktes von „Psyché“ beklagen „une Femme et . . . deux Hommes affligez“ (c1 c2 f4) das Unglück, das Psyche getroffen hat (p. 44 ff. „Ahi dolore“). Sie werden begleitet von einem Trio von Flöten mit Bc. In dem die Szene einleitenden Instrumentalstück (I 2 p. 40) alterniert ein Flötentrio mit dem fünfstimmigen Streichorchester. In „Bellérophon“ (IV 3 f. 107) wird der Zwiegesang einer „Napée“ (Talnympe) und einer Dryade,

g2 Napée  
c1 Dryade  
f4 Basse-Continue,

die über die von der Chimaira angerichtete Verwüstung des Landes klagen, gegliedert durch Flöten-Zwischenspiele

g1 Flutes  
g1 Flutes  
f4 Basse-Continue

Im dritten Akt derselben Oper ruft der „Choeur de Peuple“ Apollo um Hilfe wider das Ungeheuer an (III 5 f. 90 „Assez de pleurs ont suivy nos malheurs“). Mit dem normalen Chortutti (vierstimmiger Chor mit fünfstimmigem Orchester) alternieren Trioepisoden, die von zwei Chorsopranen mit colla parte geführten Flöten und Bc. ausgeführt werden.

In bestimmten Fällen ist die Verwendung von Flöten unmittelbar durch mythologische Gegebenheiten veranlaßt, so in „Isis“ (III 6 p. 202 ff. „Plainte du Dieu Pan“), wo Merkur dem Wächter Argus, den es einzulullen gilt, von der ihn begleitenden Truppe vorspielen läßt — Theater im Theater —, wie Pan um die in Schilf verwandelte Nymphe Syrinx klagt, wie die Schilffrohre im Winde zu tönen beginnen und wie Pan aus ihnen die Hirtenflöte zusammenfügt. Pans „Hélas! hélas!“ antworten die Seufzer der Flöten (der Satz ist, wie gewöhnlich, dreistimmig: zwei Oberstimmen für die Flöten und Bc.). Nach einer vom Bc. allein ausgeführten Überleitung heißt es „Pan donne des Roseaux aux Bergers, aux Satyres et aux Sylvains qui en forment un

concert de Flûtes“, und nun singt Pan, begleitet von Flöten und Bc., ein Klagelied „Les yeux qui m’ont charmé“. Der Flöte als Attribut Pans, ihres Erfinders, begegnen wir in der Oper „Cadmus“. Unter den „Acteurs du Prologue“ sind im livret von 1673 „Suivans de Pan qui jouent de la Fluste“ aufgeführt. Gewöhnlich wird aber Pan als dem arkadischen Gott das gesamte pastorale Instrumentarium, nicht speziell die Flöte zugeordnet (vgl. p. 119 und den folgenden Abschnitt). Tatsächlich ist auch in dem genannten livret an den entsprechenden Stellen des Prologs nicht von Flöten, sondern von „Instrumens Champestres“ bzw. „Instruments rustiques“ die Rede (z. B. „Pan Dieu des Bergers paroist accompagné de Joueurs d’Instrumens Champestres . . .“). — Als Erfinder der Hirtenflöte wird in der Mythologie neben Pan auch sein Vater Hermes (Merkur) genannt<sup>250</sup>). Von daher ist wohl zu erklären, wenn beim Auftreten Merkurs Flöten verwendet werden, wie es im Prolog von „Achille et Polixène“ (p. V) der Fall ist. Den Gesang Merkurs „Qu’un changement favorable“ begleiten dort zwei Flöten und der unisono mit der Singstimme geführte Bc. — Bei Ovid (Metamorphosen I 676 ff.) tritt Merkur als blasender Hirt auf und schläfert Argus durch die Töne der Hirtenflöte ein. Deutliche Reminiszenzen an diese Erzählung zeigen die beiden ersten Szenen des dritten Aktes von Lullys „Persée“ (p. 143 ff.): Merkur, schon von ferne durch Flötenklang angekündigt, erscheint in der Höhle der Gorgonen und schläfert die Ungeheuer durch seinen von Flöten begleiteten Gesang ein (p. 155 air „O tranquile sommeil que vous estes charmant“), damit Perseus seinem Auftrag gemäß Medusa enthaupten kann.

Auch als Attribut der Musen (und im Zusammenhang damit des Musageten Apollo) verwendet Lully Flöten. Daß der zarte Wohlklang des Flötenklanges der Vorstellung von der Welt der Musen besonders entspricht, ist leicht einzusehen. Es könnte aber darüber hinaus ein unmittelbarer Zusammenhang mit der Mythologie bestehen: Euterpe wird in Werken der bildenden Kunst und der Literatur oft als Spielerin eines Blasinstrumentes dargestellt (z. B. Horaz c. I 1 32 „ . . . si neque tibiae Euterpe cohibet nec Polymymnia Lesboum refugit tendere barbiton“). Bei Lully finden wir sie als Flötenspielerin im Prolog von „Isis“. In der Partitur heißt es (3 p. 43): „Erato, Euterpe, Terpsichore, et Polymnie forment un Concert d’instruments“. Darauf folgt ein (nur sechs Takte langes) Instrumentaltrio

g<sup>1</sup> Flutes

g<sup>1</sup> Flutes

f<sup>4</sup>

<sup>250</sup>) Vgl. Max Wegner in MGG, Artikel „Griechenland“, Sp. 875: „Die Syrinx muß ein uraltes Blasinstrument gewesen sein, aufgekommen im Gebrauch der Hirten; deshalb gilt auch Hermes, der u. a. auch Hirtengott ist, als ihr Erfinder. Von ihm ging sie auf seinen Sohn über, den bocksfüßigen Hirten- und Weidegott Pan . . .“

Das livret (1677) macht genauere Angaben: „Quatre Muses qui jouent des Instruments. Deux Dessus de Flûte. Erato. Monsieur Philbert. Euterpe. Monsieur Piesche. Deux Dessus de Violon. Terpsichore. Monsieur Favre. Polymnie. Monsieur Joubert.“ Ob die Flöten und Violinen zusammen das Trio spielten oder ob dieses mehrmals hintereinander von den Flöten und den Violinen im Wechsel gespielt wurde, ist nicht zu entscheiden. Für die zweite Möglichkeit spricht die Kürze des Stückes. — Die fünfte Szene des fünften Aktes von „Alceste“ wird eingeleitet durch ein Instrumentalstück, in dem ein dreistimmiges Ensemble von Flöten und Bc. mit dem fünfstimmigen, von Streichorchester und Flöten gebildeten Tutti alterniert. Die szenische Anweisung lautet „Apollon descend dans un Palais éclatant, au milieu des Muses et des Jeux“.

*Oboen.* Der Klang der Oboe charakterisiert in Lullys Werken die pastorale Welt, das friedliche, unschuldige und unbeschwerte, nur der Liebe, dem Spiel und dem Musendienst gewidmete Schäferleben in einer idyllischen Natur, wie es in Anlehnung an das antike Arkadien den Gebildeten des 17. Jahrhunderts als Ideal vorschwebte<sup>251</sup>). Er wird auch zum Ausdruck dieser unberührten Natur selbst und der Bewohner, mit denen der Mythos sie bevölkert: Pan, die Satyrn, Nymphen und Waldgötter („Sylvains“). Als Verkörperung des Friedens stellt man die pastorale Welt gern in wirkungsvollen Gegensatz zu den Schrecken und dem Getümmel des Krieges. Besonders in den Prologen der Opern, die der — oft allegorisch eingekleideten — Verherrlichung des Königs dienen, bietet sich dazu Gelegenheit: Louis wird als der unüberwindliche Kriegsheld gepriesen, der, von seinen Feinden gefürchtet, sich die ganze Welt untertan macht, auf daß Frankreich in sicherem Frieden leben könne. Aus diesem Grunde findet man besonders in solchen Prologen Oboentrios, zuweilen im Wechsel mit Trompeten, dem Ausdruck der kriegerischen Welt (s. den folgenden Abschnitt). Hierzu einige Beispiele:

Im Prolog von „Bellérophon“ (f. 10' ff.) alterniert ein Trio

- s<sup>1</sup> Hautbois
- s<sup>1</sup> Hautbois
- f<sup>4</sup> Basse-Continue

mit einem dreistimmigen Chor und dem Chortutti. Der Text der der ersten Trioepisode vorangehenden Chorstelle liefert die Erklärung für das Auftreten der Oboen: „Rien ne vient plus troubler le son de nos Musettes“ —

<sup>251</sup>) Was hier über die Oboe als das häufigste unter den „Instruments Champêtres“ gesagt wird, gilt auch für die anderen unter diesem Begriff zusammengefaßten Instrumente: musette, cromorne und — soweit sie zusammen mit anderen pastoralen Instrumenten auftritt — Flöte.

die Kriegsgefahr ist abgewendet, ein Leben in Frieden gesichert. Man sieht, wie hier schon im Text das Instrument selber (musette als Begriff für das pastorale Instrumentarium schlechthin) und sein Spiel zum Symbol des Friedens wird.

Der Prolog von „Thésée“ enthält p. 27 ein Instrumentalstück, in dem fünfstimmige Abschnitte mit Trompeten und Pauken und Trioepisoden der Oboen einander ablösen. Im Text des vorhergehenden *récit* heißt es: „Revenez, Amours, Mars luy mesme est icy . . . Il chasse les Fureurs de ces lieux fortunez . . .“ P. 31 finden wir ein selbständiges Oboentrio, das durch die vorhergehende Aufforderung des Mars „Que les Hautbois, et les Musettes L'emportent sur les Trompettes, et sur les Tambours. Que rien ne trouble icy Venus et les Amours“ motiviert wird. Der Schlußchor des Prologs (p. 38 ff.) enthält eine Trioepisode der Oboen; im Text heißt es „Au milieu de la guerre Goustons les douceurs de la paix“.

Oboen-Trioepisoden finden sich auch in einem Chor aus dem Prolog von „Phaéton“ (p. XXXIX), dessen Text mit den Worten „Jeux innocents rassemblez-vous“ beginnt, und in dem Chor „On a quitté les armes“ aus „Proserpine“ (Prolog 2 p. 60). In allen zitierten Textstellen erkennt man das auf verschiedene Weise ausgedrückte Motiv des wiedergekehrten oder bewahrten Friedens. Selbstverständlich dürfen in den ganz dem Preis des Friedens gewidmeten Werken, dem Ballett „Le Temple de la Paix“ und der „Idylle sur la Paix“, Oboen nicht fehlen. Im ersten Werk finden wir innerhalb des Chores „Preparons-nous pour la Feste nouvelle“ (p. 6 ff.) Zwischenspiele des Oboentrios, ferner p. 48 ein Menuet, p. 126 einen Passepied für Oboentrio (beide zwischen zwei fünfstimmige Tanzsätze eingeschoben), p. 129 ein Menuet in derselben Besetzung, das eine neue *entrée* einleitet. Für ein Werk von verhältnismäßig geringem Umfang erscheint die Zahl von drei selbständigen Oboentrios ungewöhnlich hoch; sie ist sicher mit dem Thema des Werkes in Verbindung zu bringen. Die „Idylle sur la Paix“ enthält außer den Bläsertrios, deren Besetzung p. 203 besprochen wurde, ein Rondeau für Oboentrio (p. 46 der Partitur).

Auch im Verlauf der Opern selbst, nicht nur in den Prologen, bieten pastorale Szenen Gelegenheit, Oboen einzusetzen. Diese Szenen bilden in sich eine geschlossene Einheit von Chören, Soli und Tanzsätzen; sie sind als „divertissements“ ihrer Funktion nach den Intermedien der Opera seria vergleichbar, aber immer sorgfältig mit der Handlung der Oper verknüpft und aus ihr motiviert, wie die folgenden Beispiele zeigen sollen.

Der Chor „Voicy la charmante Retraite“ aus „Armide“ (IV 2 p. 174) eröffnet ein *divertissement*, das sich in den Zaubergärten Armides abspielt. Der Textanfang genügt, um die diesen Chor gliedernden Oboen-Trioepisoden zu erklären. Zwischenspiele der gleichen Besetzung finden wir in dem Chor „Commençons nos jeux et nos chansons“ aus „Atys“ (I 7 p. 79 ff.). Er bildet die Einleitung eines ländlichen Festes zu Ehren der Kybele, die ihren

Tempel besuchen will. Im vierten Akt von „Roland“ (2 p. 236) kündigt ein Oboentrio das Nahen einer ländlichen Hochzeitsgesellschaft an. Roland antwortet darauf mit dem orchesterbegleiteten Gesang „J'entens un bruit de Musique champestre“. In dem nun beginnenden divertissement, dessen Inhalt eben die „Nopce de Village“ bildet, finden wir (3 p. 246) nochmals dasselbe Trio, gefolgt von einer fünfstimmigen „Entrée de Pastres“. IV 4 p. 249 leitet ein weiteres Oboentrio die Gesänge der Schäfer und Schäferinnen ein. Ihre Fröhlichkeit steht in dramatisch höchst wirkungsvollem Gegensatz zu der Verzweiflung Rolands, der gerade in diesem Augenblick erkannt hat, daß Angélique einen anderen liebt.

In der Partitur von „Le Triomphe de l'Amour“ findet sich p. 192a<sup>252</sup>), am Beginn einer „Entrée de Pan, d'Arcas et de Silvains“, eine „Ritournelle pour les Hautbois“

g1  
g1  
f4 Basson

In dem anschließenden Chor der Sylvains wechselt das Chortutti mit Zwischenspielen des Oboentrios ab. Im dritten Akt von „Isis“ (5 p. 180) folgt auf eine fünfstimmige marche ein Oboentrio. Der szenische Zusammenhang erhellt aus der Überschrift des der marche vorausgehenden fünfstimmigen Tanzsatzes: „Air de Sylvains et de Satyres“.

Bei zweien der oben genannten Stellen aus „Thésée“ lassen die zitierten Textworte erkennen, daß das Thema „amour“ berührt wird („Revenez, Amours . . .“; „ . . . Venus et les Amours“). Man könnte deshalb erwarten, daß dort statt der Oboen Flöten erscheinen. Der Hauptinhalt dieser Stellen ist aber nicht „amour“, sondern die Wiederkehr des Friedens, der „Venus et les Amours“ wieder in ihre Rechte einsetzt. „Amour“ ist überdies einer der Hauptaspekte des pastoralen Lebens (und darüber hinaus des Lebens im Frieden überhaupt, während die Welt des Krieges unter dem Zeichen der „gloire“ steht) und kommt als solcher mehr oder weniger deutlich in allen pastoralen Szenen zum Ausdruck. Dementsprechend überschneiden sich die Anwendungsbereiche der Flöten und Oboen teilweise — wir haben gesehen, daß ein Teil der besprochenen Flötenstücke im Zusammenhang pastoraler Szenen stehen. Es ist deshalb umso weniger verwunderlich, wenn in solchen Fällen dort, wo der Aspekt „amour“ mehr im Hintergrund steht, Oboen eingesetzt werden.

*Trompeten.* Im Gegensatz zu den Oboen dienen die Trompeten der musikalischen Verwirklichung der Welt des Kampfes, des Krieges und der militärischen gloire. So erscheinen sie in Schlachtenszenen, begleiten den Kriegsgott Mars und sein Gefolge, die allegorischen Gestalten der Gloire, der

<sup>252</sup>) Vgl. Anm. 130.

Victoire, der Renommée. Besonders häufig wird dieser Bereich natürlich in den Prologen der Opern angesprochen, wo es um die Glorifizierung des Königs geht, vornehmlich unter dem Aspekt seines Feldherrnrumes. Sie wird in der verschiedensten Weise gestaltet, von der direkten Nennung des Namens Louis bis zur mythologischen Verhüllung, bei der in der Person des Mars („... Mars luy mesme est icy“ im Prolog von „Thésée“) unschwer die des Königs als die eigentlich gemeinte zu erkennen ist. Die Häufigkeit des Vorkommens von Trompetenstücken gerade in den Prologen der Opern ist demnach aus deren Inhalt zu erklären. In „Isis“ bleibt die Verwendung der Trompeten sogar auf den Prolog beschränkt. Die folgenden Beispiele sollen die Art, in der Lully diese Instrumente einsetzt, zeigen.

Der Prolog von „Isis“ enthält (p. 5—12) einen Chor „Publions en tous lieux“ (sc. den Kriegeruhm des Königs) gewöhnlicher Besetzung (vierstimmig mit begleitendem fünfstimmigen Orchester), der durch sechsstimmige Orchesterzwischenstücke gegliedert ist; die beiden Oberstimmen dieser Zwischenstücke sind mit „Trompettes et Violons“ besetzt. Dieselbe Anlage hat der Chor „Hereux l'Empire qui suit ses [sc. des Königs] lois“ (p. 13); hier sind jedoch die Trompeten stellenweise auch an der Begleitung des Chors beteiligt. Die Mitwirkung von Trompeten ist auch für die Orchesterzwischenstücke des Chores „Célébrons“ (Prolog 2 p. 30) und für diejenigen des Chores „Hâtez-vous, Plaisirs“ (Prolog 3 p. 56) auf Grund ihrer sechsstimmigen Anlage und der Führung der beiden Oberstimmen mit Sicherheit anzunehmen, obwohl in der Partitur die Angabe „Trompettes“ fehlt<sup>253</sup>).

Im Prolog von „Thésée“ finden wir p. 27—29 ein Instrumentalstück, in dem fünfstimmige Tuttiabschnitte mit Trompeten und Pauken mit Oboen-Trioepisoden alternieren. Es kündigt das Erscheinen des Mars an (vgl. p. 210). Trompeten bestimmen den Orchesterklang des ganzen ersten Aktes dieser Oper, dessen Inhalt der heldenhafte Kampf Theseus' gegen die übermächtigen Feinde des athenischen Königreiches bildet (1 p. 59 Chor „Avançons; que rien ne nous estonne“; 2 p. 68 Chor „Il faut vaincre ou mourir“; 6 p. 104 Chor „Mourez, mourez, perfides coeurs“; 6 p. 121 Chor „Liberté“; 8 p. 146 ein Instrumentalstück, in dem ein fünfstimmiges Tutti mit Trompeten und Pauken mit fünfstimmigem Normalorchester alterniert; 8 p. 154 eine ebenso angelegte „Entrée des Combatans“). Sie treten dann erst wieder im fünften Akt in Tätigkeit, und zwar in der Szene, in der das Volk von Athen Theseus und seiner Gemahlin Aeglé, die er durch seine Heldentaten errungen hat, huldigt (8 p. 352 Chor „Vivez, vivez contents“ und 8 p. 369 „Second air“).

Im ersten Akt von „Bellérophon“ kündigt ein „Bruit de Trompettes“ (4 f. 35') das Erscheinen des Kriegshelden Bellérophon an. Dasselbe Stück

<sup>253</sup>) Die gedruckte Partitur dieser Oper, erst 1719 erschienen, ist eine der am wenigsten zuverlässigen.

dient gleich darauf als „Rondeau“<sup>254</sup>) einer „Marche des Amazones et des Solymes“. Auch in dieser Oper werden die Trompeten dann erst wieder im letzten Akt, beim Triumph Bellerophons, verwendet (V 3 f. 141' fünfstimmiger Instrumentalsatz, abwechselnd Normalorchester mit Trompeten und Pauken und Normalorchester allein; V 3 f. 145' „Choeur de Peuple“ mit sechsstimmigen Zwischenspielen, deren beide Oberstimmen von Violinen und Trompeten ausgeführt werden; V 3 f. 152 „Second Air. Fanfare“, fünfstimmig, durchgehend mit Trompeten und Pauken).

Im Prolog von „Proserpine“ finden wir (1 p. 20) einen „Bruit de trompettes“ und (p. 22) ein „Air pour les trompettes“. In dem anschließenden Chor (2 p. 24), der die Überschrift „La Victoire et sa suite“ trägt, sind Trompeten an den Zwischenspielen, einmal auch an der Chorbegleitung beteiligt. Ebenso verhält es sich mit dem Chor „Après avoir vaincu“ (2 p. 33). Im fünften Akt verwendet Lully die Trompeten in den Orchesterzweischenspielen und (nur an zwei Stellen) in der Begleitung des abschließenden Triumphchores „Que l'on enchaîne pour jamais la Discorde et la Guerre“ (6 p. 340). Die Einleitung dieser Szene bildet das p. 129 ff. besprochene prélude, in dem die Trompeten zu vier Partien gesetzt sind.

Der erste Akt von „Amadis“ enthält drei Instrumentalstücke mit Trompeten: eine „Marche pour le combat de la Barriere“ (4 p. 31), ein „Premier Air Les Combatans“ (p. 34) und ein dazugehöriges „Second Air“ (p. 38). Man sieht schon am Titel der Stücke, daß es sich, wie im ersten Akt von „Thésée“, um eine Schlachtenszene handelt.

In „Thésée“, „Bellérophon“ und „Proserpine“ ist der Einsatz der Trompeten in den Schlußszenen zwar durch das Bühnengeschehen motiviert, trägt aber — das ist sicher nicht zufällig so — gleichzeitig dazu bei, dem Finale besonders glänzende Wirkung zu verleihen. Vorwiegend im Dienste einer solchen Schluß-Apotheose stehen die Trompeten am Ende des sechsten Intermediums von „Les Amants magnifiques“ „qui est la solennité des Jeux Pythiens“. Zwar ist ihr Einsatz durch das Auftreten eines Herolds direkt motiviert; aber offensichtlich handelt es sich hier vor allem darum, dem Erscheinen Apollos feierlichen Glanz zu verleihen: „Un héraut, six trompettes et un timbalier se mêlant à tous les instruments, annonce . . . la venue d'Apolon“<sup>255</sup>). In der von Philidor geschriebenen Partitur<sup>256</sup>) trägt das betreffende Stück die Überschrift „Prelude des Trompettes Et autre Instruments pour

<sup>254</sup>) „Rondeau“ heißt in Stücken, die „en Rondeau“ angelegt sind (z. B. A B A C A), der feststehende, wiederkehrende Teil; die wechselnden Teile werden, z. B. in Couperins „Ordres“, in denen Stücke solcher Anlage häufig sind, mit „couplet“ bezeichnet.

<sup>255</sup>) Molière, Oeuvres Bd. II p. 495. Eine kriegerische Note erhält die Szene durch „quatre hommes armés à la grecque“ und „quatre femmes armées à la grecque“, die an der das Stück beschließenden „danse héroïque“ beteiligt sind.

<sup>256</sup>) CP Rés. F 601; vgl. Anm. 11.



Mars“ (p. 76)<sup>257</sup>). Philidors Irrtum ist charakteristisch: wenn das Erscheinen eines Gottes durch Trompeten angekündigt wurde, so konnte es sich eigentlich nur um Mars handeln. — Das „Menuet de Trompettes“ (p. 89 von Philidors Partitur) gehört zu der abschließenden „danse héroïque“, die das ganze Ensemble unter Anführung Apollos vereinigt.

Auch in zwei Kirchenstücken, dem Tedeum und dem „Exaudiat“, erreicht Lully durch den Einsatz von Trompeten besonders glanzvolle Wirkung.

---

<sup>257</sup>) Prunières hat diese Überschrift eigentümlicherweise in die Partitur der GA (Les Comédies-Ballets Tome III, Paris 1938, p. 221) übernommen.

## IV. Chorische und solistische Besetzung

Die Fälle, in denen uns die zahlenmäßige Besetzung von Lullys Orchester überliefert ist, lassen erkennen, daß die Größe des instrumentalen Ensembles nicht konstant war, sondern von den äußeren Umständen, unter denen ein Werk aufgeführt wurde, insbesondere dem Ort der Aufführung, abhing. Für die gewöhnliche Stärke des Orchesters bei den Opernaufführungen im Saal des Palais-Royal zu Paris in der Zeit Lullys selbst besitzen wir keine Zeugnisse; sie dürfte sich aber nicht wesentlich von derjenigen der Spielzeit 1712/13 unterscheiden haben, die wir hier nochmals im Zusammenhang anführen: <sup>258)</sup>

### grand choeur

- 12 dessus de violon
- 3 hautes-contre de violon
- 2 tailles de violon
- 2 quintes de violon
- 8 basses de violon
- 8 Holzbläser (Flöten, Oboen und Fagotte)

### petit choeur

- 2 dessus de violon
- 2 flûtes allemandes<sup>259)</sup>
- 2 basses de violon
- 1 basse de viole<sup>260)</sup>
- 2 théorbes
- 1 clavecin

Das sind zusammen 45 Instrumentalisten<sup>261)</sup>. Von dieser Größenordnung dürfte auch das Ensemble gewesen sein, das Lully normalerweise bei Auf-

<sup>258)</sup> Vgl. p. 178 f. und p. 150.

<sup>259)</sup> Die beiden Spieler der flûte allemande spielten wahrscheinlich entsprechend der Praxis der Zeit auch Blockflöte und Oboe.

<sup>260)</sup> Vgl. p. 150.

<sup>261)</sup> Das „Privilege . . .“ aus dem Jahre 1712 (AN AJ XIII 1 A1), dem wir diese Orchesterzusammensetzung entnehmen, führt die Musiker namentlich auf mit Angabe der Gage, die sie bezogen. In der Aufstellung für den grand choeur sind noch die Beträge (je 400 livres) für zwei weitere Musiker eingesetzt, deren Namen nicht genannt werden; wahrscheinlich handelt es sich um vorgesehene Stellen, die zur Zeit der Niederschrift des Dokumentes nicht besetzt waren. Gemäß der Einreihung der beiden Posten in die Liste muß eine der noch zu besetzenden Stellen für einen neunten Spieler der basse de violon, die andere für einen neunten Holzbläser bestimmt gewesen sein.

führungen am königlichen Hofe zur Verfügung stand. Das livret von „Le Carnaval, Mascarade Royale dansée par sa Majesté le dix-huitième Janvier 1668“ gibt folgende Zahlen: bei den „Grands Violons“ (das sind die Vingt-quatre violons du Roi unter Dumanoir) 22 Spieler, bei den „Petits Violons“ (der eigens für Lully geschaffenen Truppe, die ursprünglich 16 Spieler zählte) 18, dazu 8 Flöten, also zusammen 48 Spieler. Für das sechste Intermedium der „Princesse d'Élide“ (1664) nennt das livret zusammen 52 Instrumentalisten: „... Il sortit de dessous le théâtre la machine d'un grand arbre chargé de seize faunes dont les huit jouèrent de la flûte et les autres du violon... Trente violons leur répondaient de l'orchestre, avec six autres concertants de clavecins et de théorbes...“<sup>262</sup>) Bei besonders glanzvollen Veranstaltungen konnte Lully noch weit größere Besetzungen verwenden. So traten in der Schlußszene des Ballettes „Psyché“ (1671) allein 93 Instrumentalisten auf, eingeteilt in vier Gruppen (vgl. p. 149 f.).

Wurden die comédies-ballets und pastorales, die Molière zusammen mit Lully zunächst für den königlichen Hof schuf, öffentlich in Paris (im Saal des Palais-Royal) aufgeführt, so war das Orchester wahrscheinlich verhältnismäßig klein. In jedem Fall, unabhängig von der Größe des instrumentalen Ensembles, waren nicht nur die Streichinstrumente, sondern auch die Blasinstrumente mehrfach besetzt. Aus den Zeugnissen für diese Praxis, die sich in den livrets finden, wählen wir einige Beispiele aus:

Die beiden Flötenpartien des mehrfach erwähnten „Sommeil“ aus „Atys“ (III 4 p. 171; vgl. p. 200 und p. 202) wurden nach dem livret von 1676 von zusammen sechs Flöten ausgeführt, die beiden Oberstimmen des Trios IV 5 p. 245 derselben Oper von zusammen acht Flöten. Das dreistimmige Flötenensemble im vierten Akt von „Proserpine“ (1 p. 209; vgl. p. 80), ebenso das aus dem ersten Akt der Oper „Psyché“ (2 p. 40; vgl. p. 89 f.) war nach den livrets von 1680 bzw. 1678 mit sechs Instrumenten besetzt. Die vierstimmigen Episoden für hautbois aus „Atys“ (II 4 p. 149) wurden nach dem oben genannten livret von fünf hautbois und drei cromornes ausgeführt (vgl. p. 119). Chorische Besetzung der Bläserstimmen ergibt sich auch aus der in dem oben zitierten Orchesteretat von 1712 angegebenen Zahl von acht Holzbläsern für regulär nur drei Bläserpartien (premier dessus de hautbois bzw. flûtes, second dessus de hautbois bzw. flûtes, bassons). Selbst die Trompeten wurden chorisch besetzt. In dem Trompetenair aus dem fünften Akt von „Bellérophon“ (3 f. 141'), einem fünfstimmigen Satz mit Trompeten in der Oberstimme und Pauken, wirkten laut livret von 1680 vier Trompeten mit, in den ebenso angelegten Zwischenspielen im Chor „Chantons les plaisirs charmants“ am Schluß des Ballettes „Psyché“ sogar neun Trompeten (livret von 1671).

Dafür, daß es in Lullys Werken neben der bisher behandelten chorischen

<sup>262</sup>) Molière, Oeuvres Bd. I p. 665.

auch solistische Besetzung gegeben haben muß, spricht schon die bloße Existenz des „petit chœur“ und seine Zusammensetzung (s. o.), insbesondere die Tatsache, daß in ihm neben Baß-Streichinstrumenten und Akkordinstrumenten je zwei Violinen und Flöten (bzw. Oboen) enthalten waren. Brossard (Dictionnaire de musique, Artikel „Favorito“) schreibt über die Funktionen des petit chœur folgendes: „... Choro favorito. C'est un Chœur où l'on met les meilleures Voix et les meilleurs Symphonistes, pour chanter les Recits, joüer les Ritornelles, etc. C'est ce qu'on appelle en France le Petit Chœur...“ Dem instrumentalen petit chœur (von der auch im vokalen Bereich vorhandenen Einteilung in grand chœur und petit chœur wollen wir hier nicht sprechen) waren demnach die „Ritournelles“ anvertraut, die im Regelfall dreistimmigen Sätze (g1 g1 f4), die der Einleitung und inneren Gliederung der Szenen dienen. In den Partituren deutet nichts auf ihre solistische Ausführung hin. Brossards Aussage wird aber bestätigt durch verschiedene Orchesterstimmen der OP. Die einzigen erhaltenen Stimmen zu Charles-Hubert Gervais' 1697 komponierter Oper „Méduse“, zwei „premier dessus [sc. de violon] du grand chœur“ (im Hochformat, also nach 1700 entstanden; vgl. p. 23) enthalten sämtliche dreistimmigen ritournelles nicht. Dasselbe ist der Fall bei den drei mit „Basse des Chœurs“ bezeichneten Stimmen für basse de violon zu „Bellérophon“, „Persée“ und „Phaéton“ (OP Fonds La Salle; hinsichtlich dieser und der folgenden Quellen vgl. Kapitel I). In der Stimme der basse de violon zu „Isis“ (Querformat) und in drei von den vier älteren Stimmen der basse de violon zu „Persée“<sup>263</sup>) waren die dreistimmigen ritournelles ursprünglich nicht vorhanden, wurden aber nachträglich auf besonderen Zetteln eingefügt. Von einem gewissen Zeitpunkt an wurde es also üblich, die ritournelles nicht solistisch, sondern in Tuttibesetzung auszuführen. In die vierte der älteren Stimmen der basse de violon zu „Persée“ wurden diese Stücke gleich bei der Niederschrift eingetragen. Ebenso verhält es sich mit den Violinstimmen und den Stimmen für Flöten/Oboen. Sollten diese Stimmen sämtlich, wie die vierte Stimme der basse de violon, aus der Zeit stammen, in der die dreistimmigen ritournelles bereits in Tuttibesetzung gespielt wurden? Das ist möglich. Wahrscheinlicher ist aber eine andere Erklärung: Die Instrumente, die sowohl im petit chœur wie im grand chœur vorkommen, sind Violine, Flöte/Oboe und basse de violon. Die Anfertigung besonderer Stimmen für die Instrumente des grand chœur — die natürlich andererseits besondere Stimmen für den petit chœur erforderlich machte — ist uns nur bei Gervais' „Méduse“ (s. o.) bekannt. Es scheint sich also um einen Einzelfall zu handeln; verhielte es sich anders, so wäre sicher auch unter den erhaltenen Stimmen zu Werken Lullys ein Hinweis auf eine derartige Praxis zu finden. Wenn man nun nur eine Art von Stimmen herstellte, so mußten diese einerseits alles enthalten, was die betreffenden Instrumente sowohl des petit chœur

<sup>263</sup>) Sc. in der Stimme im Querformat und in zwei von den drei Stimmen im Hochformat.

wie auch des grand choeur zu spielen hatten; andererseits mußte das dem petit choeur Vorbehaltene gekennzeichnet werden. Nun sind in den Stimmen die ritournelles regelmäßig als solche bezeichnet (wie überhaupt alle Stücke in den Stimmen auf irgendeine Weise kenntlich gemacht sind). Wenn also unserer Annahme zufolge die beiden „choeurs“ aus den gleichen Stimmen spielten, so genügte der Hinweis „ritournelle“, um den Musikern des grand choeur anzuzeigen, daß sie pausieren sollten<sup>264</sup>). Daß in den angeführten Stimmen der basse de violon die ritournelles nicht vorhanden sind bzw. ursprünglich nicht vorhanden waren, ist wohl daraus zu erklären, daß die beiden basses de violon des petit choeur aus den mit „basse-continue“ bezeichneten Stimmen spielten, so daß die mit „basse de violon“ bezeichneten Stimmen ohnehin nur im grand choeur Verwendung fanden. Der Grund dafür, daß man für die Bässe des petit choeur und die des grand choeur von Anfang an getrennte Stimmen anlegte, ist leicht zu erkennen: man vermied es, die jenen zugeordnete, außerordentlich umfangreiche Continuoartie unnötig oft auszuschreiben.

Da zum petit choeur außer zwei Violinen auch zwei Oboen bzw. Flöten gehörten, so ist die Frage zu stellen, ob die Oberstimmen der dreistimmigen Ritornelle von den beiden Violinen allein oder von den vier Diskantinstrumenten zusammen (erste Stimme: erste Violine und erste Oboe; zweite Stimme: zweite Violine und zweite Oboe) ausgeführt wurden. Auf Grund des Befundes der Stimmen zu „Persée“ trifft wahrscheinlich das letztere zu. Die Oboen/Flöten-Stimmen enthalten völlig übereinstimmend die betreffenden Stücke, während es sich in den Fagottstimmen ähnlich verhält wie in den Stimmen der basse de violon: in einer von den drei älteren Stimmen ist ein Teil der (ursprünglich nicht enthaltenen) Ritornelle nachträglich eingefügt worden, in der zweiten waren sie teils von Anfang an vorhanden, teils sind sie später eingefügt worden; nur in die dritte wurden von vornherein alle Ritornelle aufgenommen. Man sieht, daß ursprünglich Fagotte nicht an der Ausführung der dreistimmigen Ritornelle beteiligt waren. Wir haben uns demnach die Besetzung dieser Stücke wohl folgendermaßen vorzustellen:

erste Stimme	erste Violine und erste Oboe des petit choeur
zweite Stimme	zweite Violine und zweite Oboe des petit choeur
dritte Stimme	Bässe und Akkordinstrumente des petit choeur <sup>265</sup> )

<sup>264</sup>) Vereinzelt gibt es allerdings auch fünfstimmige „Ritournelles“ (z. B. „Roland“ II 1 p. 69). Ob diese solistisch oder chorisch besetzt wurden, läßt sich nicht feststellen. Falls das letztere zutrifft, hätten die Musiker des grand choeur trotz des Hinweises „Ritournelle“ (falls er auch bei solchen Stücken in den Stimmen erschien) spielen müssen. In derartigen Ausnahmefällen konnte der „bateur de mesure“ während der Aufführung entsprechende Anweisungen geben; außerdem ist bei den Orchestermusikern genaue Kenntnis der aufgeführten Werke anzunehmen.

<sup>265</sup>) Ob sie alle eingesetzt wurden oder nur ein Teil von ihnen, läßt sich nicht entscheiden.

Mit „Hautbois“ bzw. „Flutes“ bezeichnete Oberstimmen dreistimmiger Ritornelle müssen lediglich von den beiden Oboen bzw. Flöten des petit choeur ausgeführt worden sein.

In der Partitur der „Idylle sur la Paix“ findet sich p. 20 ein Ritornell, das folgendermaßen bezeichnet ist:

g<sup>1</sup> seul  
Violon  
Ritournelle  
g<sup>1</sup> seul  
Violon  
Ritournelle  
f<sup>4</sup> Basse-Continue

Daß hier neben „Ritournelle“ noch eigens „seul“ und „Violon“<sup>266</sup>) angegeben ist, könnte so zu verstehen sein, daß die Oberstimmen dieses Stückes nicht von den Violinen und Oboen des petit choeur zusammen, sondern nur von den beiden Violinen ausgeführt werden sollen.

Von der Feststellung her, daß die dreistimmigen Ritornelle ursprünglich in solistischer Besetzung ausgeführt wurden, gelangt man zum Verständnis der (wenigen) Fälle, in denen die Partien solcher Stücke in der Partitur den Vermerk „tous“ tragen. Lully deutet damit an, daß ein Ritornell ausnahmsweise in Tutti-Besetzung ausgeführt werden soll — die solistisch auszuführenden Stücke als das Normale bedürfen keiner Bezeichnung (s. o.). Wir zitieren folgende Beispiele:

„Armide“ I 1 p. 1

g<sup>1</sup> tous  
Ritournelle  
g<sup>1</sup> tous  
f<sup>4</sup> tous  
Basse-Continue

---

<sup>266</sup>) Der Singular „Violon“ trifft hier sachlich zu. Beispiele zeigen aber, daß Singular und Plural nicht planmäßig zur Kennzeichnung der solistischen bzw. choralen Besetzung verwendet wurden, sondern eher zufällig. An zwei Stücken aus „Armide“ wird dies besonders deutlich. IV 3 p. 196 findet sich ein Solo Ubaldes „Ce que l'Amour a de charmant“, begleitet von zwei instrumentalen Oberstimmen und Bc., p. 199 ein zweites Solo gleicher Besetzung „Non, je n'ay point gardé mon coeur“. Die instrumentalen Oberstimmen sind beim ersten der zitierten Stücke mit „Violon“ bezeichnet, beim zweiten dagegen mit „Violons“. Zu Lullys Zeit wurden Instrumentalpartien dieser Art immer solistisch besetzt (vgl. p. 221 f.); „Violons“ beim zweiten Stück trifft also sachlich nicht zu.

„Armide“ II 4 p. 89 „Prelude“

tous  
g<sup>1</sup> Sourdines

tous  
g<sup>1</sup> Sourdines

tous  
c<sup>3</sup> Sourdines  
Basse-Continue

(Die Bezeichnung „Prelude“ findet sich manchmal anstelle von „Ritournelle“)

„Armide“ V 1 p. 211

tous  
g<sup>1</sup> Ritournelle

g<sup>1</sup> tous

tous  
f<sup>4</sup> Basse-Continue

„Armide“ V 3 p. 247

tous  
g<sup>1</sup> Prelude

g<sup>1</sup> tous

f<sup>4</sup> Basse-Continue<sup>267)</sup>

„Phaéton“ IV 1 p. 159

g<sup>1</sup> Ritournelle pour tous les Violons<sup>268)</sup>

g<sup>1</sup>

c<sup>3</sup> Basse-Continue

„Psyché“ II 5 p. 81 „Prélude“

Tous  
g<sup>1</sup> Violons

g<sup>1</sup> Violons

f<sup>4</sup>

<sup>267)</sup> Außer den hier aufgeführten Stücken enthält die Partitur von „Armide“ keine dreistimmigen Ritornelle.

<sup>268)</sup> Ob „Violons“ hier wörtlich „Violinen“ bedeutet oder, wie gewöhnlich, „Orchester“ (Streich- und Holzblasinstrumente), läßt sich nicht entscheiden.

g<sup>1</sup> tous  
Ritournelle  
g<sup>1</sup> tous  
f<sup>4</sup> tous  
Basse-Continue

Bei den Stücken aus „Armide“ läßt sich an Hand der Stimmen feststellen, daß sie tatsächlich in Tuttibesetzung ausgeführt wurden: sie sind in allen der Lage nach in Betracht kommenden Bläser- und Streicherstimmen enthalten. Für die — seltenen — dreistimmigen Sätze, die weder ritournelles noch Bläserstücke sind, ist Tuttibesetzung die Regel, ebenso für die in fünfstimmige Sätze eingeschobenen Trioepisoden, sofern sie nicht für Blasinstrumente bestimmt sind. Soll in einem solchen Falle ausnahmsweise solistische Besetzung angewandt werden, so ist dies eigens vermerkt. Ein Beispiel dafür findet man in der „Idylle sur la Paix“. In das fünfstimmige „Prelude“ p. 47 (Vorspiel eines orchesterbegleiteten Vokalsolos) sind Trioepisoden (g<sup>1</sup> g<sup>1</sup> c<sup>3</sup>) eingeschoben, deren beide Oberstimmen die Vorschrift „seul“ tragen.

Brossards zitierter Text deutet an, daß der instrumentale petit choeur noch andere Aufgaben als die der Ausführung der Ritornelle hatte („...jouer les Ritornelles, etc.“). Dazu gehörten auch die Sätze für eine Singstimme (meist ein mit dem Bc. unisono geführter Baß; vgl. p. 232) mit Bc. und zwei instrumentalen Oberstimmen. In den Stimmen des premier dessus du grand choeur zu Gervais' „Méduse“ sind alle derartigen Stücke nicht enthalten, desgleichen in den p. 217 genannten, mit „Basse des Choeurs“ bezeichneten Stimmen und der Stimme der basse de violon zu „Isis“. In drei von den vier älteren basse de violon-Stimmen des Orchestermaterials zu „Persée“ sind sie, wie die dreistimmigen Ritornelle, nachträglich eingefügt worden; sie sind mit der Vorschrift „doux“ (piano) versehen. In sämtlichen Violinstimmen gehören die Vokalsoli mit zwei instrumentalen Oberstimmen, wie die dreistimmigen Ritornelle, zum ursprünglichen Inhalt und sind wie in den Stimmen der basse de violon mit „doux“ bezeichnet. Was bedeutet diese Vorschrift? Aufschluß darüber finden wir in den Stimmen zu „Armide“. Diese Oper enthält I 2 p. 21, I 2 p. 24 und IV 3 p. 196 Baß-Soli mit zwei instrumentalen Oberstimmen. In einer der beiden Stimmen des second dessus im Querformat sind diese Stücke mit dem Vermerk „seul“ versehen, in der anderen und in den Violinstimmen im Hochformat dagegen mit „doux“ bezeichnet<sup>269</sup>). Unter der Voraussetzung, daß die bei-

<sup>269</sup>) Die Stimme, in der die Stücke mit „seul“ bezeichnet sind, ist die p. 23 unter Nr. 3 genannte. In der Stimme des premier dessus im Querformat (p. 23, Nr. 1) sind alle drei Stücke weder mit „doux“ noch mit „seul“ bezeichnet. „doux“ fehlt in



den Stimmen im Querformat aus derselben Zeit stammen — wofür alles spricht —, wäre also „doux“ und „seul“ gleichbedeutend. Diese Feststellung ist wichtig. Sie zeigt, daß zu Lullys Zeit Angaben wie „doux“ (und entsprechend „fort“) sich nicht nur auf den Stärkegrad des einzelnen Instrumentes beziehen können, sondern auch auf die Stärke der Besetzung. Einen weiteren Beleg für diese Tatsache haben wir darin, daß neben der Gegenüberstellung von „doux“ und „fort“ auch die von „doux“ und „tous“ vorkommt (vgl. p. 223 f.). Die Klärung von Fragen, wie wir sie in diesem Zusammenhang behandeln, wird durch die Doppeldeutigkeit der dynamischen Termini natürlich sehr erschwert. Wir müssen uns deshalb vielfach mit wahrscheinlichen Erklärungen begnügen, wo völlige Gewißheit wenigstens innerhalb der der vorliegenden Arbeit gesetzten Grenzen nicht zu erreichen ist. Eine gewisse Hilfe bietet sich allerdings darin, daß offenbar zu Lullys Zeit die verschiedenen Stärkegrade mehr durch Veränderung der Besetzung als durch Veränderung der Tonstärke beim einzelnen Instrument erreicht wurden. Auf einen derartigen Sachverhalt deutet die Tatsache hin, daß Lully in Fällen, in denen es sich eindeutig um dynamische Anweisungen im geläufigen Sinne handelt, nicht das kurze „doux“ verwendet, sondern eine ausführlichere Vorschrift gibt. So findet man in „Le Triomphe de l'Amour“ p. 7 eine „Ritournelle . . . qu'il faut jouër doucement sans presque toucher les cordes“. Am Beginn des Chores „Jouïssons sous ses Loix“ aus „Le Temple de la Paix“ (p. 58) ist vermerkt „Dans ce Choeur les Parties et les Violons jouënt doucement dans les Triots [= Trioepisoden]“. Am Beginn eines „Prelude pour la Nuict“ („Le Triomphe de l'Amour“ p. 86) heißt es „Tous les Instruments doivent avoir des sourdines et jouër doucement, particulièrement quand les voix chantent . . .“<sup>270</sup>) „Doux“ in den Violinstimmen bei Vokalsoli mit zwei instrumentalen Oberstimmen (die, wie alle Vokalstücke, in den Orchesterstimmen stets durch Textstichworte gekennzeichnet sind) würde nach dem Gesagten den Spielern des grand choeur anzeigen, daß sie pausieren sollen. Der Grund dafür, daß die Stücke dieser Anlage in den Violinstimmen zu „Persée“ von Anfang an enthalten sind, in den Stimmen der basse de violon dagegen nicht, ist derselbe wie im Falle der dreistimmigen Ritornelle.

Daß die Vokalsoli mit instrumentalen Oberstimmen in den Stimmen der basse de violon teils nachträglich, teils (so bei einer der drei Hochformat-Stimmen zu „Persée“) gleich bei der Anfertigung eingetragen wurden, hat nur dann Sinn, wenn diese Stücke von den basses de violon du grand

---

der einen Stimme des second dessus im Querformat (p. 23, Nr. 2) beim dritten Stück. Ein viertes Baß-Solo mit zwei instrumentalen Oberstimmen (IV 3 p. 199) ist in allen drei Stimmen unbezeichnet.

<sup>270</sup>) Das „Prelude“ bildet die instrumentale Einleitung einer längeren Szene, in der „La Nuict“ und andere allegorische Personen teils mit Bc., teils mit Begleitung des fünfstimmigen Orchesters singen.

choeur auch mitgespielt wurden. Dann müssen aber notwendig auch die beiden Oberstimmen von den Violinen des grand choeur mitgespielt worden sein. Von der Zeit an, da man die Ergänzungen in den Stimmen der basse de violon vornahm, wurden also Gesangsstücke der genannten Art nicht mehr solistisch, sondern mehrfach besetzt. Die Vorschrift „doux“ in diesen Stimmen zeigt aber, daß sie trotzdem in reduzierter Besetzung ausgeführt wurden (die Ritornelle sind normalerweise nicht mit „doux“ bezeichnet!). Das in den Violinstimmen bereits vorhandene „doux“ blieb also weiterhin berechtigt, nur änderte sich der Sinn der Vorschrift: sie bedeutete nun nicht mehr „petit choeur“, sondern Ausführung durch einen bestimmten, festgelegten Teil der Violinen und basses de violon des grand choeur<sup>271</sup>). Das entspricht der die Aufführung Lullyscher Werke im 18. Jahrhundert kennzeichnenden Neigung zu stärkerer Besetzung der ursprünglich solistisch ausgeführten Stücke, wie wir sie schon hinsichtlich der Ausführung der dreistimmigen Ritornelle feststellen konnten.

In sämtlichen Bläserstimmen (gleich welcher Zeit) sind die Vokalsoli mit instrumentalen Oberstimmen nicht enthalten, auch nicht als spätere Einfügungen. Daraus geht hervor, daß die Oberstimmen dieser Stücke ursprünglich nur von den beiden Violinen des petit choeur, später von einer Anzahl von Violinen gespielt wurden. Anders verhält es sich natürlich da, wo die Oberstimmen mit „Flutes“ bzw. „Hautbois“ bezeichnet sind. In diesem (selteneren) Falle müssen sie von den beiden Flöten bzw. Oboen des petit choeur ausgeführt worden sein. Ein Beispiel dafür findet man in der Partitur von „Roland“. Sie enthält p. XXVIII des Prologs ein Solo Demogorgons mit Bc. und zwei instrumentalen Oberstimmen:

doux  
g<sup>1</sup> Hautbois  
  
g<sup>1</sup> doux  
f<sup>4</sup> (Demogorgon; colla parte mit dem Bc.)  
f<sup>4</sup> Basse-Continue<sup>272</sup>)

In den unmittelbar anschließenden „Choeur de Genies et de Fées“ sind Trioepisoden folgender Besetzung eingeschoben:

<sup>271</sup>) Freilich ist angesichts der erwähnten Doppeldeutigkeit der dynamischen Termini die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß „doux“ lediglich ein Pianospiele aller Violinen und Bässe bedeutet.

<sup>272</sup>) Ob hier für den Baß eines der Fagotte des grand choeur herangezogen wurde, läßt sich mangels erhaltener Stimmen nicht feststellen.

g<sup>1</sup> tous  
Hautbois

g<sup>1</sup> tous  
Hautbois

f<sup>4</sup> Bassons

f<sup>4</sup> (Bc.)

Aus der Tatsache, daß die — an sich selbstverständliche — chorische Ausführung dieser Trioepisoden hier durch „tous“ ausdrücklich vorgeschrieben wird, ergibt sich mit Sicherheit die solistische Ausführung der mit „doux“ bezeichneten Oboenpartien.

Daß Solostellen des Bc. den Baßinstrumenten des petit choeur vorbehalten waren, haben wir bereits an anderer Stelle dargelegt (vgl. p. 153). Auch sie wurden übrigens von einem bestimmten Zeitpunkt des 18. Jahrhunderts an in Tuttibesetzung (Bässe des petit choeur, basses de violon und Fagotte des grand choeur) ausgeführt, wie daraus hervorgeht, daß man sie in Stimmen für basse de violon und Fagott nachträglich eingefügt findet (so bei „Persée“).

Besonderen Schwierigkeiten begegnet der Versuch, die Art der Ausführung der vom fünfstimmigen Orchester begleiteten Vokalsoli festzustellen. In den Partituren haben die Instrumentalpartien solcher Stücke oft beim Einsatz der Singstimme den Vermerk „doux“; das entsprechende „fort“ am Beginn der Orchesterzwischenstücke bzw. -nachspiele findet sich seltener (z. B. „Roland“ IV 6 p. 281)<sup>273</sup>). In den Stimmen (zu „Le Triomphe de l'Amour“, „Persée“, „Armide“) verhält es sich folgendermaßen: die Bläserstimmen enthalten nur die reinen Orchesterstellen (Vor-, Zwischen- und Nachspiele) und setzen während der Gesangsabschnitte aus; der Zeitpunkt des Wiedereinsetzens mit dem neuen Orchesterabschnitt wird durch die letzten Worte des jeweiligen Gesangsabschnittes markiert. In seltenen Fällen ist statt dessen das ganze Stück in den Bläserstimmen eingetragen, und die Gesangs- bzw. Orchesterstellen sind durch „doux“ bzw. „fort“ oder „violons fort“ gekennzeichnet. Bei den Streicherstimmen ist diese Anlage naturgemäß die Regel. Der Beginn der Gesangsabschnitte wird in ihnen außer durch „doux“ meist noch durch ein Textstichwort bezeichnet; manchmal ist nur dieses vorhanden, während „doux“ fehlt (da die Sing-

<sup>273</sup>) Daß die Gesangsabschnitte „doux“, die Orchesterabschnitte „fort“ gespielt wurden, war so selbstverständlich, daß die Angaben „doux“ und „fort“ in der Partitur nicht eigentlich notwendig waren. Rousseau (Dictionnaire de Musique, Artikel „Copiste“) empfiehlt, beim Ausschreiben von Partituren diese Angaben als unnötig wegzulassen, um das Partiturbild übersichtlich zu halten: „. . . La même attention de ne pas inutilement multiplier les signes, doit empêcher d'écrire pour la symphonie [= Orchester] les piano aux entrées du chant, et les forte quand il cesse; partout ailleurs il les faut écrire exactement . . .“

stimme selbstverständlich „doux“ begleitet wurde, genügte das ihren Einsatz bezeichnende Stichwort). Auf Grund des dargelegten Sachverhaltes gewinnt man den Eindruck, als seien die Orchesterstellen („fort“) vom Streicher/Bläser-Tutti ausgeführt worden, die Gesangsstellen („doux“) dagegen vom Tutti des Streichorchesters.

Die Beteiligung von Blasinstrumenten an den Vor-, Zwischen- und Nachspielen orchesterbegleiteter Sologesänge geht auch aus zwei Stellen der Partitur von Collasses Oper „Thétis et Pélée“ (1689) hervor. In einem Solo des Pélée (I 1 p. 59 ff.) erscheint beim Einsatz der Singstimme nach dem Orchestervorspiel in den vier oberen Instrumentalsystemen (g1 c1 c2 c3) die Vorschrift „doux“ und gleichzeitig beim ersten dieser Systeme „Violons seuls“ (= „nur der Violinchor“). Das bedeutet, daß die Bläser (Oboen in der Oberstimme, Fagotte im Baß) bis zum Einsatz der Singstimme mitspielen sollen. Noch deutlicher ist die andere Stelle (III 1 p. 211 ff., orchesterbegleiteter Gesang eines „Ministre du Destin“). Am Beginn des Vorspiels steht über dem ersten Instrumentalsystem (g1) „Hautbois“ (das bedeutet natürlich nicht, daß die Partie nur von Oboen gespielt werden soll, sondern daß Oboen mit den selbstverständlichen Violinen gehen). Beim Einsatz der Singstimme ist dasselbe System mit

„doux  
Violons seuls“

bezeichnet, das System der haute-contre mit „doux“ (taille und quinte pausieren ausnahmsweise während des ersten Gesangsabschnittes). Der Beginn des anschließenden Orchesterzweispiels ist folgendermaßen bezeichnet:

g1 fort  
g1 Hautbois  
c1 fort  
c2 fort  
c3 fort  
f4 (System der Singstimme)  
f4 (Instrumentalbaß; ohne Bezeichnung)

Darauf folgt der zweite Gesangsabschnitt,

g1 doux  
g1 Violons, seul [sic]  
c1 doux  
c2 doux  
c3 doux  
f4 (Singstimme)  
f4 (Instrumentalbaß; ohne Bezeichnung)

schließlich ein wie das Zwischenspiel bezeichnetes Nachspiel, das zum folgenden Chor überleitet.

Im Widerspruch zu unseren bisherigen Beobachtungen hinsichtlich der Mitwirkung von Bläsern steht die Tatsache, daß in zwei von den drei älteren Fagottstimmen zu „Persée“ die entsprechenden Teile der orchesterbegleiteten Soli im zweiten und fünften Akt (II 5 p. 82 und V 1 p. 265) erst nachträglich eingefügt worden sind. Nach dem ursprünglichen Zustand dieser Stimmen spielten offenbar die Fagotte (und entsprechend wohl auch die Oboen) in den genannten Stücken nicht mit. Reine Streicherbesetzung ergibt sich auch aus einer Stelle der Partitur von Charpentiers 1693 komponierter Oper „Médée“ (I 1 p. 5). Auf einen längeren, vom Bc. begleiteten Dialog zwischen Médée und Nerine folgt dort ein zweitaktiges Orchestervorspiel in lebhaften Sechzehnteln als Einleitung zu Médées Gesang „Un Dragon assoupy“, der vom Orchester in ruhiger Achtelbewegung begleitet wird. Am Beginn des Vorspiels steht bei der g1-Partie

„Fort  
Violons seuls“,

bei den übrigen Partien „Fort“; beim Einsatz der Singstimme erscheint in den fünf Instrumentalstimmen die Vorschrift „Sourdines“. Auf der Schlußnote der Singstimme geht das Orchester wieder in die Sechzehntelbewegung über, und bei den Instrumentalpartien steht „Fort“. Augenscheinlich bedeutet „Fort“ hier nicht Bläser/Streicher-Tutti, da ja eigens „Violons seuls“ angegeben ist, sondern Tutti des Streichorchesters. Angesichts dieser Tatsache läßt sich die Frage der Beteiligung von Bläsern an orchesterbegleiteten Sologesängen wohl nicht im Sinne einer Alternative beantworten. Zwar ist bei Charpentier die reine Streicherbesetzung eigens gekennzeichnet, doch zeigt das Lully-Beispiel, daß auch ohne besondere Anweisung mit der Möglichkeit einer solchen Ausführung gerechnet werden muß.

Die zitierte Stelle aus „Médée“ erweist sich noch in anderer Hinsicht als aufschlußreich: da der Übergang von dem „fort“-Abschnitt zu dem mit „Sourdines“ bezeichneten und umgekehrt unmittelbar, ohne den geringsten Einschnitt erfolgt<sup>274</sup>), so kann „Sourdines“ nicht bedeuten, daß sämtliche

<sup>274</sup>) In der Oberstimme geht er folgendermaßen vor sich:

bzw.

Der Übergang in den anderen Stimmen erfolgt in genau entsprechender Weise.

Streicher an den beiden betreffenden Stellen den Dämpfer aufsetzen bzw. abnehmen sollen. Das wäre technisch unmöglich. Der Vorgang kann nur so erklärt werden, daß ein bestimmter Teil des Streichorchesters schon vor Beginn des Stückes die Instrumente mit Dämpfern versehen hatte und daß nur dieser Teil die Begleitung der Singstimme übernahm, während das Streichertutti nur an den „fort“-Stellen spielte. Wir haben hier einen eindeutigen Beleg dafür, daß „fort“ sich auf die Besetzungstärke beziehen kann, und gleichzeitig das Beispiel eines orchesterbegleiteten Sologesanges, bei dem für die Begleitung der Solostimme vom Tutti des Streichorchesters ein kleineres fünfstimmiges Ensemble abgesondert wird<sup>275</sup>). Es handelt sich dabei wohl nicht um eine einmalige Anordnung; der Gegensatz „fort“ — „Sourdines“ ist sicher nichts anderes als ein Sonderfall des Gegensatzes „fort“ — „doux“, wie wir ihn sonst bei derartigen Stücken vorfinden. Das kleinere, gewöhnlich mit „doux“ bezeichnete Ensemble, das die Singstimme begleitet, soll hier mit Dämpfern spielen, deshalb tritt „Sourdines“ an die Stelle von „doux“ — da es selbstverständlich ist, daß „Sourdines“ für dieses Ensemble gilt, erübrigt es sich, beide Anweisungen nebeneinander zu stellen.

Angesichts der weitgehenden Anlehnung der französischen Orchesterpraxis des 17. und frühen 18. Jahrhunderts an das von Lully gegebene Modell liegt die Annahme nahe, daß schon bei Lully die Begleitung der Solostimmen einem reduzierten Streicherensemble anvertraut war (die Frage der Bläsermitwirkung in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen wird dadurch nicht berührt). Wie das der Vorschrift „doux“ entsprechende Ensemble im einzelnen besetzt war, läßt sich kaum sicher feststellen. Da in den ältesten Stimmen zu „Armide“ „doux“ und „seul“ offenbar gleichbedeutend sind (vgl. p. 221 f.), kann man annehmen, daß ursprünglich die Solostimmen von den beiden Violinen des petit chœur, je einer haute-contre, taille und quinte des grand chœur<sup>276</sup>) und den Bässen des petit chœur begleitet wurden. Daß die Stücke dieser Art bereits in die ältesten erhaltenen Stimmen der basse de violon von vornherein vollständig eingetragen wurden und daß sie auch in den Stimmen des premier dessus du grand chœur zu Gervais' „Méduse“ vollständig enthalten sind, spricht nicht unbedingt gegen diese Annahme. Das Streichertutti hatte ja auf jeden Fall die Vor-, Zwischen- und Nachspiele auszuführen, und es ist wohl möglich, daß die mit „doux“ bezeichneten Stellen, an denen das Orchester die Singstimme begleitet, nur der leichteren

<sup>275</sup>) Wechsel von „Sourdines“ und „fort“ mit unmittelbaren Übergängen von einer Besetzung zur anderen findet man noch an verschiedenen anderen Stellen von „Médéc“, so III 5/6 p. 203 ff.

<sup>276</sup>) Im petit chœur befanden sich keine parties. Im grand chœur war jede der drei parties nur zweifach besetzt (allenfalls dreifach, so die haute-contre im Orchester von 1712/13; vgl. p. 178); reduzierte Besetzung war daher im Falle der parties nahezu gleichbedeutend mit solistischer Besetzung.

Orientierung wegen mit aufgenommen wurden. Es läßt sich aber auch denken, daß von Anfang an ein bestimmter Teil der Violinen und Bässe des grand choeur an der Begleitung beteiligt war (wie für die späteren Aufführungen im 18. Jahrhundert mit Bestimmtheit anzunehmen ist). Freilich ergibt sich dann wieder die Schwierigkeit, daß die Vorschrift „doux“ im Falle der vom fünfstimmigen Orchester begleiteten Sologesänge eine andere Bedeutung hätte als bei den nur von zwei instrumentalen Oberstimmen und Bc. begleiteten (s. o.). Angesichts der Tatsache, daß die erhaltenen Stimmensätze zu Werken Lullys nicht in sich einheitlich sind, sondern von den verschiedensten Aufführungen her stammende und immer wieder überarbeitete Stimmen enthalten, einerseits und der Komplizierung andererseits, die dadurch entsteht, daß Vorschriften wie „doux“ und „fort“ sowohl Besetzungsvorschriften wie dynamische Vorschriften im modernen Sinne sein können, müssen wir wie bei anderen in diesem Zusammenhang erörterten Fragen auf eine Entscheidung im einen oder anderen Sinne verzichten.

## V. Die Funktionen des Orchesters

### A. Das selbständige Orchester

Eine der hauptsächlichen Aufgaben des instrumentalen Ensembles in Lullys Bühnenwerken ist die Einleitung der Szenen, ihre innere Gliederung und die Überleitung von einer Szene zur andern. Für die Szeneneinleitung verwendet Lully entweder dreistimmige ritournelles oder kurze Vorspiele des Bc. allein (oft als „Prelude“ bezeichnet). Am Beginn der ersten Szene eines jeden Aktes steht regelmäßig ein dreistimmiges Ritornell. Szeneneinleitung durch fünfstimmige Orchesterstücke ist selten (abgesehen von den Fällen, in denen am Anfang der Szene ein orchesterbegleitetes Vokalsolo steht; dort dient das Vorspiel zum Gesang natürlich gleichzeitig als Szeneneinleitung) und wird in der Regel nur angewandt, um dem Auftreten von Gottheiten und Königen besondere Würde zu verleihen. Hierzu einige Beispiele: Im ersten Akt von „Bellérophon“ (4 f. 33) leitet ein fünfstimmiges „Prelude“ den Dialog zwischen dem König Iobates und Stheneboia ein. Ebenso geht dem Erscheinen der Pallas Athene im vierten Akt derselben Oper ein fünfstimmiges „Prelude“ voraus (IV 7 f. 115). Über einem fünfstimmigen „Prelude“ im ersten Akt von „Atys“ (8 p. 111) steht „Cybele sur son Char“; das bedeutet, daß Kybele in ihrem Wagen herabfuhr, während das Stück gespielt wurde. Fünfstimmige Szeneneinleitungen in ähnlichem Zusammenhang findet man in „Isis“ II 5 p. 127 (vorher heißt es in der Partitur: „Le Nuage s'approche de Terre, et Junon descend“) und V 2 p. 256 („Jupiter touché de pitié, descend du Ciel“).

Nicht alle Szenen haben eine besondere instrumentale Einleitung; vielmehr ist es eine häufige Erscheinung, daß innerhalb eines Aktes mehrere Szenen unmittelbar aneinander angeschlossen sind. Bestimmend für die musikalische Gestaltung des Übergangs von einer Szene zur anderen ist die Art, in der der den Szenenwechsel bedingende Wechsel der jeweils auf der Bühne befindlichen Darsteller vor sich gehen soll.

Wenn einzelne Szenen in sich selbst durch instrumentale Mittel gegliedert werden — z. B. dort, wo der Dialog von einer Gruppe der in der Szene auftretenden Personen auf eine andere übergeht —, so geschieht dies vorwiegend durch den Bc. allein, seltener durch dreistimmige Zwischenspiele in der Besetzung der dreistimmigen ritournelles. Letzteres findet sich vor allem in längeren Szenen mit mehr arienhafter Gestaltung des Gesanges einer oder mehrerer Stimmen. In diesem Falle stehen die Instrumente thematisch oder wenigstens rhythmisch in engerer Beziehung zum Gesang als bei den bisher besprochenen Verwendungsarten und bilden mit diesem, indem sie ihn in



Zwischenspielen oder kurzen Einwüfen gliedern, eine Einheit. Ein Beispiel findet man in dem Duett Bellerophon — Philonoe aus „Bellérophon“ (II 2 f. 52' ff.).

Die Überleitung von einem Akt zum andern erfolgt durch „entr' actes“, fünfstimmige Orchestersätze. Meist verwendet Lully für diesen Zweck ein geeignetes Orchester-air aus dem gerade beendeten Akt; vereinzelt finden sich aber auch eigens komponierte Stücke<sup>277</sup>). Nach dem Prolog, vor Beginn des ersten Aktes, wird die Ouverture wiederholt.

In den bisher besprochenen Fällen besteht die Aufgabe des Orchesters darin, den Rahmen, das feste, ordnende Gerüst für den Ablauf des Bühnengeschehens zu schaffen. In engerer Verbindung zum Geschehen selbst wird das Orchester dort gebraucht, wo es, mit den Singstimmen alternierend, einen in den Textworten ausgedrückten Seelenzustand oder einen Vorgang, der sich auf der Bühne abspielt, musikalisch verwirklichen soll. Ein Beispiel bietet die Befragung des delphischen Orakels im dritten Akt von „Bellérophon“ (5 f. 92' ff.). Jedem Satz, den Pythia ausspricht („... Entendez raisonner le sifflement des airs“ — zweimal „Ecoutez le bruit du Tonnerre“ — zweimal „Voyez trembler et le Temple et la Terre“ — „Escoutez le bruit du tonnerre“ — „Voyez trembler et le Temple et la Terre“) folgt eine kurze Antwort des Orchesters in heftiger Bewegung.

In einem anderen Sinne eng mit dem Bühnengeschehen verbunden ist das instrumentale Ensemble dort, wo Instrumentalisten selbst als „acteurs“ verwendet werden. Wir erinnern an verschiedene Stellen aus Lullys Opern, die bereits in anderem Zusammenhang genannt worden sind, so die dritte Szene des Prologs von „Isis“ (p. 43), wo Erato, Euterpe, Terpsichore und Polyhymnia auf zwei Flöten und zwei Violinen ein „Concert d'Instruments“ ausführen, und den „Sommeil“ aus „Atys“ (III 4 p. 171), wo 1676 sechs Flötisten, zwei Gambisten und zwei Theorbisten in der Gestalt von „Songes“ auftraten. Hier bildeten die auf der Bühne befindlichen Instrumente ein selbständiges Ensemble mit eigener Continuogruppe, das mit dem eigentlichen Orchester alternierte (vgl. p. 200). Im vierten Akt derselben Oper (5 p. 245) dagegen, wo das livret von 1676 „huit Dieux de Fleuves joüans de la Flutte“ nennt, ferner an der oben genannten Stelle aus „Isis“ und an verschiedenen Stellen anderer Werke, an denen laut livret nur Instrumente der Diskantlage (Flöten und Oboen) auf der Bühne erschienen, wurde der Generalbaß von der Continuogruppe des Orchesters ausgeführt, so daß Bühneninstrumentarium und eigentliches Orchester als ein Ensemble zusammenwirkten. Bei manchen Balletten bildete das Bühneninstrumentarium ein vollständiges Orchester oder sogar deren mehrere; Beispiele dafür sind p. 149 f. genannt worden. —

---

<sup>277</sup>) z. B. der „Entr'acte“ zwischen dem vierten und dem fünften Akt von „Bellérophon“ (f. 125'), ein „Menüet“.

Der Ruhm Lullys wurde begründet, lange Zeit vor Beginn seines Opernschaffens, durch seine instrumentalen Tanzsätze (airs). Mit ihnen eröffnete er seine Kompositionstätigkeit, zunächst als Mitarbeiter an Balletten, später als deren alleiniger Autor, und Stücke dieser Art haben wesentlichen Anteil an allen seinen Bühnenwerken bis hin zu den letzten „tragédies“. Meist bilden zwei (premier air und second air) oder drei Tanzsätze eine Gruppe. Das Alternieren von fünfstimmigen und dreistimmigen airs findet sich viel seltener, als man auf Grund der Literatur anzunehmen geneigt ist, in der bisweilen die Gegenüberstellung von fünfstimmigem Streichorchester und Oboentrio geradezu als Charakteristikum von Lullys Orchestersetzweise dargestellt wird.

Die airs bzw. Gruppen von airs sind in unterschiedlichem Grade mit der jeweiligen Handlung verknüpft, stehen aber immer in Verbindung zu ihr. Haben sie, namentlich innerhalb der (meist am Schluß der Akte angeordneten) „divertissements“ oft mehr den Charakter musikalischer Einlagen, so finden sich andererseits Fälle, in denen sie sich unmittelbar aus dem szenischen Geschehen ergeben. Ein Beispiel dafür enthält der zweite Akt von „Bellérophon“ (6/7 f. 63 ff.). Der Zauberer Amisodar ruft die „ministres de son art“ herbei; er schließt mit den Worten „accourez à ma voix“. Es folgt ein „Premier air“, während dessen sich ohne Zweifel das (tänzerisch gestaltete) Erscheinen der „magiciens“ vollzog. In dem anschließenden Wechselgesang zwischen Amisodar und dem Chor der magiciens rufen diese, den Anweisungen ihres Meisters folgend, alle Höllengeister um Beistand an. Den Dank für die Erhörung (Amisodar: „Le charme est fait . . . Rendons aux sombres Deitez les honneurs que de nous elles ont meritez“) drückt eine Pantomime aus, die auf das nun wiederholte premier air und ein anschließendes „Second air“ getanzt wird. Mit einem Triumphchor der magiciens über das Gelingen ihres Zauberwerks und der Aufforderung Amisodars, zur Hölle hinabzusteigen und dort ein neues Ungeheuer von besonderer Schrecklichkeit (die Chimaira) zu erschaffen, schließt der Akt. Man sieht, wie hier eigentliche Handlung der „tragédie“ und divertissement — Gelegenheit, Musik und Tanz zu entfalten — vereinigt sind.

## B. Das begleitende Orchester

*Begleitung der Solostimmen.* Abgesehen von der Begleitung durch den Bc. allein gibt es in Lullys Werken zwei Verfahren instrumentaler Begleitung von Solostimmen:

- a) Begleitung durch zwei Diskantinstrumente und Bc.
- b) Begleitung durch fünfstimmiges (bzw. in seltenen Ausnahmefällen vierstimmiges<sup>278</sup>) Streicherensemble.

<sup>278</sup>) Die vierstimmige Begleitung von Sologesängen an Stelle der fünfstimmigen wendet Lully aus denselben Gründen an, die ihn sonst zur Wahl des vierstimmigen

Das erste Verfahren wendet Lully schon in seinen frühen Werken an (so in „Les Plaisirs de l'Île enchantée“ aus dem Jahre 1664); wir finden es unverändert noch in dem letzten Werk, das er selbst vollendet hat, „Acis et Galathée“ (1686). Die beiden instrumentalen Oberstimmen sind meist mit zwei Violinen, seltener mit zwei Flöten oder zwei Oboen besetzt. Die Singstimme ist in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ein unisono mit dem Bc. geführter Baß. Der Satz zählt dann nur drei Stimmen. Vereinzelt finden sich auch Stücke für haute-contre, für dessus und für taille:

- a) „Acis et Galathée“ III 1 p. 105, Solo des „Prestre de Junon“ (haute-contre, c3) „Vous qui dans ces lieux solitaires“. Die Singstimme ist unisono mit dem ebenfalls im Schlüssel c3 notierten Bc. geführt. Auch hier liegt also ein dreistimmiger Satz vor.
- b) „Persée“ III 2 p. 149 ff., Solo des Mercure (haute-contre, c3) „C'est toujours mon plus cher désir“. Die beiden instrumentalen Oberstimmen sind mit „Une Flûte et un Violon“ bezeichnet. Die Singstimme ist unabhängig von dem (im Schlüssel f4 notierten) Bc. geführt, der Satz zählt daher vier Stimmen.
- c) „Amadis“ II 5 p. 77, Solo der Corisande (dessus, c1) „O Fortune cruelle“. Vierstimmiger Satz. Die Violinen sind so geführt, daß sie an keiner Stelle höher liegen als die Singstimme.
- d) „Le Temple de la Paix“ p. 16, Solo des Silvandre (taille, c4) „La prompte Renommée“. Die Oberstimmen werden von zwei Flöten ausgeführt. Vierstimmiger Satz<sup>279</sup>).

Orchestersatzes veranlassen (vgl. p. 194). Die mir bekannten Beispiele sind folgende:

- a) das p. 193 genannte Solo der Silvie „Qu'êtes-vous devenu doux calme“ aus „Le Temple de la Paix“;
- b) „Proserpine“ IV 2 p. 223, Klage der Proserpine um die verlorene Freiheit „Ma chere liberté“. In derselben Szene folgen (p. 228 ff.) weitere vom vierstimmigen Orchester begleitete Sologesänge Ascalaphes, der Proserpine trösten will (zweimal „Aimez qui vous aime“), und Proserpines („Que n'est-il satisfait“ und „Ah! sans la liberté“).

<sup>279</sup>) Einen Sonderfall stellt die von „une Femme et deux Hommes affligez“ (dessus, c1; haute-contre, c2; basse, f4) gesungene Klage „Ahi dolore!“ aus „Psyché“ I 2 p. 44 — 47 dar. Nach sieben Takten Vorspiel eines in den Oberstimmen mit Flöten besetzten Instrumentaltrios treten (Takt 8—17) zu dem fortlaufend spielenden Instrumentaltrio die Singstimmen in nachstehender Reihenfolge:  
haute-contre / basse / haute-contre / dessus + basse / haute-contre + basse.

Es folgen mehrere nur vom Bc. begleitete Abschnitte sowie zwei Solostellen des Basses mit Instrumentaltrio (Takt 28—33 und Takt 41—44), schließlich (Takt 45 bis 50) ein Tutti der drei Singstimmen und des Instrumentaltrios. Der Vokalbaß ist mit dem Bc. unisono geführt, dessus und haute-contre dagegen unabhängig von den Instrumentalstimmen.

Eine ähnliche Anordnung von drei Singstimmen (dessus, haute-contre, basse) und begleitendem Instrumentaltrio (2 Violinen und Bc.) findet sich in dem „Dialogue en musique“ aus „Le Bourgeois gentilhomme“ I 2.

Auch in den von Collasse komponierten Teilen von Lullys letzter Oper, „Achille et Polixène“, finden sich Stücke, die in diesen Zusammenhang gehören. Sie seien der Vollständigkeit halber angeführt:

- a) Prolog p. V, Solo des Mercure (haute-contre, c3) „Qu'un changement favorable“. Dreistimmiger Satz: die Singstimme ist mit dem Bc. (c3) unisono geführt.
- b) III 2 p. 132, Solo des Achille (haute-contre, c3) „Quand après un cruel tourment“. Die Singstimme ist unabhängig vom Bc. (f4) geführt; vierstimmiger Satz.
- c) III 9 p. 169, Solo eines „Pastre“ (taille, c4) „Après tant de trouble et de larmes“. Vierstimmiger Satz, Singstimme und Bc. (f4) sind voneinander unabhängig.
- d) V 5 p. 304, Solo der Briseis (dessus, c1) „Je vay presser nos Chefs“. Vierstimmiger Satz.

Die Begleitung der Solostimme durch das fünfstimmige Orchester wendet Lully erst in seinen späteren Werken an, zum ersten Mal in „Bellérophon“ (1679). In dieser Oper findet sich nur ein orchesterbegleitetes Vokalsolo (II 6 f. 63, Solo des Amisodar „Que ce jardin se change“), in den folgenden Werken steigt die Zahl solcher Stücke zusehends. „Acis et Galathée“ (1686), ein im Verhältnis zu den tragédies kurzes Werk von nur drei Akten, enthält ihrer nicht weniger als dreizehn.

Orchesterbegleitete Soli gibt es für alle Stimmlagen. Die drei hauptsächlichen Solo-Stimmlagen dessus, haute-contre und basse stehen natürlich im Vordergrund. Dessus und haute-contre sind in jedem Falle selbständig, d. h. mit keiner der Orchesterstimmen unisono oder in der Oktave geführt. Hier liegt also ein sechsstimmiger Satz vor. In einem Teil der Solostücke für Baß ist die Singstimme selbständig geführt, in anderen unisono mit dem instrumentalen Baß.

Begleitete Soli für taille (c4) finden sich in „Persée“ (Partie der Méduse, III 1 und III 2) und „Armide“ (Partie der „Haine“, III 4), für basse-taille (f3) in „Phaéton“ (Partie des Protée, I 8). In all diesen Stücken ist die Singstimme selbständig geführt.

Die Partitur ist in der Mehrzahl der Fälle so angelegt, daß das System der Singstimme an der Stelle erscheint, die der Lage der Stimme im Satz entspricht. Die dessus-Partien stehen über dem obersten Instrumentalsystem (g1), die Baßpartien zwischen dem System der quinte und dem des Instrumentalbasses. An dieser Stelle werden auch die Solopartien für haute-contre und taille eingeordnet. Sie liegen zwar oft höher als die Partie der quinte, aber es wäre wenig sinnvoll, die zusammengehörige Gruppe der drei instrumentalen Mittelstimmen durch Einschleichen der vokalen Solopartie auseinanderzureißen; zudem würde die Übersichtlichkeit der Partitur leiden. Die Anordnung der Solostimmen gleich welcher Lage über den Instrumental-

systemen, die später, etwa von der Jahrhundertwende an, allgemein gebräuchlich wird, findet sich in den Erstaussgaben der in Betracht kommenden Opern Lullys (1679—1687) nur vereinzelt.

Bei der Begleitung von Solostücken für dessus vermeidet es Lully anfangs sorgfältig, das Orchester höher zu führen als die Singstimme. Erst allmählich erfolgt der Übergang zu einer freieren Behandlung des begleitenden Orchesters, bei der nun die Partie des dessus de violon bald über, bald unter der vokalen Solopartie liegt.

Zwischen der instrumentalen Einleitung eines orchesterbegleiteten Sologesanges und dem Gesang selbst bestehen oft enge thematische Beziehungen. Manche Solostücke für dessus werden sogar in der Weise eingeleitet, daß das Orchester einen Teil des eigentlichen Gesanges vorausnimmt, wobei der dessus de violon an die Stelle der Singstimme tritt. Der Baß und damit der harmonische Ablauf bleiben unverändert. Nur die parties sind anders geführt, entsprechend der Tatsache, daß sie im Vorspiel einen größeren Tonraum zur Verfügung haben als während der Begleitung der Solostimme, wo der dessus de violon selbst Begleitstimme und damit der Orchestersatz gedrängter und dichter wird.

*Begleitung der Chöre.* Den normalen vierstimmigen Chor der Opern und Ballette (g2 c3 c4 f4) begleitet zuweilen nur der Bc., in der Regel aber das fünfstimmige Orchester. Der dessus des Orchesters wird dabei unisono mit dem Chorsopran geführt, der instrumentale Baß mit dem Chorbaß<sup>280</sup>). Die drei instrumentalen Mittelstimmen folgen den zwei Mittelstimmen des Chores in der Weise, daß jeweils zwei von ihnen in wechselnder Gruppierung mit den Chormittelstimmen gehen, während die dritte sich frei als Füllstimme bewegt. Eine sehr häufig vorkommende Anordnung ist die folgende: die haute-contre de violon führt die Partie der vokalen taille in der oberen Oktave aus, während die taille de violon unisono mit der vokalen haute-contre geht und die quinte frei geführt ist. Wo die vokale taille so hoch liegt, daß die oktavierende haute-contre de violon den dessus übersteigen würde, wird eine andere Verteilung angewandt: die haute-contre

---

<sup>280</sup>) Manchmal tritt hier eine Trennung von Bc. und Partie der basse de violon ein, indem die letztere der Bewegung des Chorbasses folgt, während der an sich gleichlautende Bc. die Bewegung vereinfacht, z. B. durch die Textdeklamation gebotene Tonwiederholungen im Chorbaß zu größeren Notenwerten zusammenzieht. Aus diesem Grunde wohl ist das begleitende Orchester der Chöre meist auf sechs Systemen notiert, d. h. mit besonderen Systemen für basse de violon und Bc. Bei reinen Instrumentalstücken, ebenso bei der Orchesterbegleitung von Solostimmen ist das nur ausnahmsweise der Fall, entsprechend dem Umstand, daß dort basse de violon und Bc. stets völlig unisono geführt sind.

Die erwähnte Anlehnung der Partie der basse de violon an die des Chorbasses wird übrigens nicht konsequent durchgeführt. Ebenso häufig kommt es vor, daß die Partie der basse de violon mit dem gegenüber dem Chorbaß rhythmisch vereinfachten oder sonst leicht von diesem abweichenden Bc. geführt ist.

de violon geht unisono mit der vokalen haute-contre, die vokale taille wird abwechselnd von taille und quinte de violon mitgespielt. Die beiden genannten Verfahren werden nicht ausschließlich und nicht starr gebraucht, vielmehr findet man eine Anzahl leicht abweichender Anordnungen, und es herrscht ein ständiger, oft rascher Wechsel von einer Begleitungsart zur anderen, wobei jedoch immer die Bewegung der Chormittelstimmen in den parties des Orchesters mitvollzogen wird.

Einen Sonderfall stellt das Verfahren der Chorbegleitung dar, das sich im Chor „Preparez de nouvelles Festes“ aus „Atys“ (Prolog p. 33) findet. Dort führt stellenweise der dessus de violon die Partie der vokalen haute-contre in der höheren Oktave aus, die haute-contre de violon geht unisono mit dem Chorsopran, während die Partie der vokalen taille von taille und quinte de violon im Wechsel mit ausgeführt wird.

Gelegentlich verwendet Lully einen vierstimmigen Männerchor (c3 c4 c4 f4 oder c3 c4 f3 f4), der entweder vom Bc. allein oder vom Orchester begleitet wird. Bei dem Chor „O vous adorable immortelle“ (c3 c4 f3 f4) aus „Acis et Galathée“ (II 6 p. 89) erfolgt die Begleitung in der Weise, daß mit jeder der vier Chorstimmen eine Stimme des hier vierstimmigen Orchesters

c1	}	(unisono)
c2		
c3		
f4		
f4 Basse-Continue		

unisono geht. Die drei in den Schlüsseln c1 c2 c3 notierten Instrumentalpartien sind vermutlich für haute-contre, taille und quinte de violon bestimmt, der dessus de violon würde also pausieren; mit Sicherheit läßt sich das mangels erhaltener Stimmen nicht feststellen; die im Schlüssel c1 notierte Partie liegt innerhalb des Violinumfanges. Bei dem Chor „Qu'à l'envy“ desselben Werkes (II 6 p. 85) ist die colla parte-Begleitung des Männerchores nicht ausgeschrieben, sondern nur durch den Vermerk „Les Violons jouent avec le Choeur“ angedeutet.

Für die dreistimmigen Chöre (g2 c1 c3, auch g2 g2 c3) ist in den Partituren meist nur Begleitung durch den mit der vokalen haute-contre unisono geführten Bc. angegeben. Nur selten finden wir dort colla parte-Begleitung durch ein dreistimmiges Instrumentalensemble (premier dessus / second dessus / Unisono der parties und des Bc.), so in den dreistimmigen Episoden des Chores „Belle Princesse“ aus „Amadis“ (I 4 p. 41 ff.) und in denen des Chores „Jouïssons sous ses Loix“ aus dem Ballett „Le Temple de la Paix“ (p. 58 ff.). Bei den dreistimmigen Chören „Puissent-ils prés de nous“ und „Le Ciclope menace“ aus „Acis et Galathée“ (III 1 p. 107 bzw. III 3 p. 110)

ist die colla parte-Begleitung nicht ausgeschrieben, sondern ähnlich wie bei dem oben zitierten Männerchor aus demselben Werke nur durch „Les Violons jouent doucement“ angedeutet. Nach der ursprünglichen Praxis wurden anscheinend die dreistimmigen Chöre entsprechend den Anweisungen der Partitur bald nur mit Bc., bald mit dreistimmiger Instrumentalbegleitung ausgeführt. Bei den Aufführungen im 18. Jahrhundert scheint instrumentale Begleitung auch da, wo sie in der Partitur nicht angegeben ist, üblich gewesen zu sein. Das geht daraus hervor, daß in manche Orchesterstimmen die betreffenden Stücke nachträglich eingeschoben, in andere von Anfang an aufgenommen worden sind.

Die Behandlung des Orchesters in Lullys großen motets unterscheidet sich nicht grundsätzlich von der uns aus den Bühnenwerken bekannten. Aufgabe des instrumentalen Ensembles in diesen Stücken ist die Ausführung der fünf-stimmigen Einleitungen und Zwischenspiele, der dreistimmigen Zwischen-spiele („ritournelles“), Begleitung einer Solo-Baßstimme durch zwei instru-mentale Oberstimmen und Bc., fünfstimmige Begleitung von Solostimmen verschiedener Lage und Begleitung des (hier fünfstimmigen) Chores<sup>281</sup>).

<sup>281</sup>) Da der Chor fünfstimmig ist, wäre hier eine strenge colla parte-Begleitung durch die fünf Stimmen des Orchesters möglich. Das ist aber nicht der Fall; viel-mehr erfolgt die Führung der parties im Verhältnis zu den drei Mittelstimmen des Chores ähnlich wie beim vierstimmigen Chor.

# Quellen und Literatur

## 1. Musikalische Quellen (einschließlich der Quelleneditionen)

NB. Die in Kapitel I aufgeführten Partituren und Stimmen von Werken Lullys sind in diesem Verzeichnis nicht enthalten.

- Bourgeois, Louis Thomas: Cantates Françaises ou Musique de chambre, Livre Second. Gestochene Partitur, Paris (Ribou) 1715, fol.
- Cambert, Robert: „Les Peines et les plaisirs de l'Amour“, Pastorale. Partitur von Prolog und Akt I, Paris (Ballard) 1672, fol. (BN Rés. Vm<sup>2</sup> 4)  
„Pomone“, Pastorale. Partitur von Prolog, Akt I und einem Teil von Akt II, Paris (Ballard) 1671, fol. (BN Rés. Vm<sup>2</sup> 1)
- Campra, André: „Achille et Déidamie“, tragédie. Reduzierte Partitur, Paris (Ballard) 1735, 4<sup>o</sup> obl.  
26 Orchesterstimmen zu diesem Werk, Ms., 4<sup>o</sup> (OP Matériel)
- Cesti, Marc Antonio: „Il Pomo d'oro“. Neuausgabe von Guido Adler (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hrsg. . . . unter Leitung von Guido Adler, III. Bd., zweiter Theil, Wien 1896, und IV. Bd., zweiter Theil, Wien 1897)
- Charpentier, Marc-Antoine: Bd. 18 der autographen Sammlung von Werken in 28 Bänden (genannt „Meslanges“), fol. (BN Rés. Vm<sup>1</sup> 259 tome 18)  
„Médée“, tragédie. Partitur, Paris (Ballard) 1694, fol.
- Collasse, Pascal: „Thétis et Pélée“, tragédie. Partitur, Paris (Ballard) 1689, fol.  
Orchesterstimmen zu diesem Werk, Ms., 4<sup>o</sup> obl. und 4<sup>o</sup> (OP Matériel)
- Corbetta, Francesco: La Guitarre Royale, dédiée au Roy de la Grande Bretagne . . . Gravée par H. Bonneüil. Paris [1670], 4<sup>o</sup> (BN Vm<sup>8</sup> u 11)
- Écorcheville, Jules (Herausgeber): Vingt suites d'orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français, 2 Bde., Berlin-Paris 1906
- Gatti, Teobaldo di: „Scylla“, tragédie. Orchesterstimmen, Ms., 4<sup>o</sup> obl. (OP Matériel)
- Gervais, Charles-Hubert: „Méduse“, tragédie. Reduzierte Partitur, Ms., 4<sup>o</sup> obl. (OP A 42)  
hierzu 2 Orchesterstimmen „premier dessus du grand choeur“, Ms., 4<sup>o</sup> (OP Matériel)
- Lully, Jean-Baptiste: „Alceste“, tragédie. Partitur, Ms., fol. (BN Vm<sup>2</sup> 12)  
dasselbe, Partitur, Ms., fol. (BV Ms. Mus. 95)  
Ballets en musique. Partitur, 6 uniforme Bde. aus dem Besitz von Henry Wingfield, Ms., fol. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. HB XVII 404—409)  
„Proserpine“, tragédie, seconde édition. Partitur, Paris (Ballard) 1707, fol.  
„Psyché“, tragédie. Partitur, Ms., fol. (OP A 10 a)  
Oeuvres complètes, publiées sous la direction de Henry Prunières, Paris 1930 ff. (zitiert: GA). Erschienen:  
Les Opéras Tome I: „Cadmus et Hermione“, 1930 (Prunières)  
Les Opéras Tome II: „Alceste“, 1932 (Prunières)



- Les Opéras Tome III: „Amadis“, 1939 (Prunières)
- Les Ballets Tome I: „Ballet du Temps“, „Ballet des Plaisirs“, „Ballet de l'Amour malade“, 1931 (Tessier)
- Les Ballets Tome II: „Ballet d'Alcidiane“, „Ballet des Gardes“, „Ballet de Xerxès“, 1933 (Tessier)
- Les Comédies-Ballets Tome I: „Le Mariage forcé“, „L'Amour médecin“, 1931 (Prunières)
- Les Comédies-Ballets Tome II: „Les Plaisirs de l'île enchantée“, „La Pastorale comique“, „Le Sicilien“, „Le grand divertissement royal de Versailles“, 1933 (Prunières)
- Les Comédies-Ballets Tome III: „Monsieur de Pourceaugnac“, „Le Bourgeois gentilhomme“, „Les Amants magnifiques“, 1938 (Prunières)
- Les Motets Tome I: „Miserere mei, Deus“, 1931 (Raugel)
- Les Motets Tome II: „Plaude, laetare, Gallia“, „Te Deum laudamus“, „Dies irae“, 1935 (Prunières)
- (Lully): „Fragments de Monsieur de Lully“ (zusammengestellt aus Teilen verschiedener Werke Lullys von André Campra). Reduzierte Partitur, Paris (Ballard) 1702, fol. obl.  
 hierzu 1 Orchesterstimme [second dessus], Ms., 4<sup>o</sup> (OP Matériel)  
 [Airs de ballets et d'opéras]. Sammelband, enthaltend die instrumentale dessus-Partie von Stücken aus Bühnenwerken Lullys sowie einzelne airs, Ms., fol. (BN Vm<sup>6</sup> 5)
- „Pour les comédies. Basson des Mousquetaire“. Fagottstimme, enthaltend eine große Anzahl von Instrumentalstücken aus Balletten und Opern Lullys, Ms., frühestens 1686, fol. obl. (BN Rés. Vma ms. 500)
- „Suitte en f ut fa“, zusammengestellt aus Instrumentalsätzen Lullys. Reduzierte Partitur und 40 Stimmen, Ms., 4<sup>o</sup> (BN Vm<sup>2</sup> 86<sup>bis</sup>)
- „Suitte en G, re, sol“, zusammengestellt aus Instrumentalsätzen Lullys. Reduzierte Partitur und 40 Stimmen, Ms., 4<sup>o</sup> (BN Vm<sup>2</sup> 36<sup>bis</sup>)
- Marais, Marin: „Alcione“, tragédie. Partitur, Ms., fol. (OP A 69 a)  
 dasselbe, Partitur, Ms. mit gedrucktem Titel, Paris (Ballard) 1741, fol.  
 dasselbe, reduzierte Partitur, Paris (Selbstverlag) 1711, 4<sup>o</sup> obl.
- Matho, Jean-Baptiste: „Arion“, tragédie. Partitur, Ms., 4<sup>o</sup> obl. (OP A 88 b)
- Montéclair, Michel: „Les Festes de l'Eté“, ballet en musique, nouvelle édition. Reduzierte Partitur, Paris (Ballard) 1716, fol.  
 „Jephté“, tragédie. Partitur, Ms., fol. (CP X 31)  
 dasselbe, gestochene Partitur, Paris (Boivin) o. J. [1732], fol.  
 dasselbe, seconde édition. Gestochene Partitur. Paris (Boivin) o. J., fol.  
 dasselbe, troisième édition. Gestochene Partitur, Paris (Boivin) o. J., fol.
- Monteverdi, Claudio: „Orfeo“. Facsimile des Erstdrucks der Musik, eingeleitet und herausgegeben von Adolf Sandberger, Augsburg 1927
- Muffat, Georg: Florilegium primum für Streichinstrumente. In Partitur mit unterlegtem Clavierauszug hrsg. von Heinrich Rietsch (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hrsg. . . . unter Leitung von Guido Adler, I. Bd., zweite Hälfte, Wien 1894)  
 Florilegium secundum für Streichinstrumente. In Partitur mit unterlegtem Clavierauszug hrsg. von Heinrich Rietsch (ib., II. Bd., zweite Hälfte, Wien 1895) (im Glossar zitiert: Muffat 1698)
- Partition de Plusieurs Marches et batteries de tambour tant françoises qu'Etrangères avec les airs de fifre et de hautbois a 3 et 4 partis et Pl.<sup>rs</sup> Marches de timbales et de trompettes a Cheval avec Les Air du Caroussel en 1686

- Et Les appels et fanfares de trompe pour la chaße. Recueilly par Philidor  
lainé ordinaire de la musique du Roy et Garde de sa Biblioteque de musique  
Lan 1705. Ms., fol. (BV Ms. Mus. 168)  
(zitiert: *Partition de plusieurs marches et batteries . . . 1705*)
- Pièces de Trompettes de M.<sup>rs</sup> de la Lande, Rebelle, et Philidor, mise en estat et  
copié par le S.<sup>r</sup> Philidor L'aisné . . . Et Enrichy des Pieces de M.<sup>r</sup> Huguenet  
L'aisné compositeur des triots de trompette . . . Ms., 8<sup>o</sup> obl. (CP Rés. 921)
- Pieces pour le Violon a quatre parties de Differentes Autheurs. 4 Stimmbücher  
(dessus, haute-contre, taille, basse-contre), Paris (Ballard) 1665, 4<sup>o</sup> obl.  
Mikrofilm (BN Vm micr. 121) nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek  
Uppsala (Utl. instr. mus. tr. 27—30)
- Recüeil De Plusieurs vieux Airs faits aux Sacres, Couronnemens, Mariages et  
autres Solennitez faits sous les Regnes De François 1<sup>er</sup> Henry. 3. Henry 4.  
et Louis 13. avec plusieurs Concerts faits pour leurs divertissement. Recueil-  
liz par Philidor l'Aisné en 1690. Ms., fol. (CP Rés. F 494)
- Robert, l'Abbé: Motets pour la chapelle du roy. 16 Stimmbücher, Paris (Ballard)  
1684, 4<sup>o</sup> obl. (BN Vm<sup>1</sup> 1038)

## II. Livrets von Werken Lullys (in chronologischer Folge; sämtlich OP)

„Ballet Royal de l'Impatience“	Paris (Ballard) 1661
„Le Carnaval. Mascarade Royale“	o. O. u. J. [1668]
„Le Bourgeois gentilhomme“	Paris (Ballard) 1670
„Ballet des Ballets“	Paris (Ballard) 1671
„Ballet de Psyché“	Paris (Ballard) 1671
„Les Festes de l'Amour et de Bacchus“	Paris (Ballard) 1672
„Cadmus“	Paris (Ballard) 1673
„Alceste“	Paris (Baudry) 1674
„Le Carnaval“	Paris (Baudry) 1675
„Thésée“	Paris (Ballard) 1675
„Atys“	Paris (Ballard) 1676
„Isis“	Paris (Ballard) 1677
„Alceste“	Paris (Baudry) 1678
„Cadmus“	Paris (Ballard) 1678
„Psyché“	Paris (Ballard) 1678
„Bellérophon“	Paris (Ballard) 1679
„Bellérophon“	Paris (Ballard) 1680
„Proserpine“	Paris (Ballard) 1680
„Le Triomphe de l'Amour“	Paris (Ballard) 1681
„Persée“	Paris (Ballard) 1682
„Phaéton“	Paris (Ballard) 1683
„Amadis“	Paris (Ballard) 1684
„Roland“	Paris (Ballard) 1685
„Le Temple de la Paix“	Paris (Ballard) 1685
„Acis et Galathée“	Paris (Ballard) 1686
„Armide“	Paris (Ballard) 1686
„Achille et Polixène“	Paris (Ballard) 1687
„L'Idylle sur la Paix, et l'Eglogue de Versailles, Divertissemens representez en differens temps par l'Academie Royale de Musique . . .“	o. O. u. J.

### III. Quellenschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts

- Agricola, Martin: *Musica instrumentalis deudsch*, erste und vierte Ausgabe, Wittemberg 1528 und 1545.  
In neuer diplomatisch genauer, zum Teil facsimilierter Ausgabe, Leipzig 1896 (= Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke . . ., hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Jg. 24, Bd. 20)
- [Boindin, Nicolas]: *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Seconde partie, Paris 1719
- Bonanni, Filippo: *Gabinetto Armonico pieno d'Istromenti sonori indicati, spiegati, e di nuovo corretti, ed accresciuti*, Roma 1723
- [Borjon de Scellery, Charles-Emmanuel]: *Traité de la Musette, avec une nouvelle methode, pour apprendre de soy-mesme à joüer de cet Instrument facilement, et en peu de temps*, Lyon 1672
- Brossard, Sébastien: *Dictionnaire [sic] de Musique. . .*, Paris 1703
- Corrette, Michel: *L'Ecole d'Orphée. Méthode pour apprendre facilement a joüer du violon dans le goût François et Italien*, Paris 1738  
*Methode pour apprendre facilement à jouer du Par-dessus de Viole a 5 et à 6 cordes. . .*, Paris [1748] (CP Rés. F 892)  
*Methode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le Violoncelle. . .* Paris 1741 (CP Rés. 339)  
*Methodes pour apprendre à joüer de la Contre-Basse à 3, à 4 et à 5 cordes, de la Quinte ou Alto et de la Viole d'Orphée, nouvel instrument ajusté sur l'ancienne Viole. . .*, Paris [1781] (CP Rés. 340)
- Danoville: *L'Art de toucher le dessus et basse de violle, contenant tout ce qu'il y a de necessaire, d'utile, et de curieux dans cette science. . .*, Paris 1687. Mikrofilm (BN Vm micr. 195) nach dem Exemplar der Bibliothèque Royale zu Brüssel
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot. . . et quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert. . .* 17 Textbde., Paris 1751—1757, Neufchastel 1765; *Planches*, 12 Bde., Paris 1762—1772, 1777; *Supplément*, 4 Bde., Amsterdam 1776—1777; *Table*, 2 Bde., Paris-Amsterdam 1780 (zitiert: *Diderots Encyclopédie; im Glossar: Enc.*)
- État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris, Paris 1771
- Framéry, Ginguéné und de Momigny: *Encyclopédie méthodique. . .*, *Musique*, Bd. I, Paris 1791; Bd. II, Paris 1818
- Furetière, Antoine: *Dictionnaire universel*, 3 Bde., La Haye—Rotterdam 1690
- Hotteterre le Romain, Jacques: *Principes de la Flute traversiere, ou Flute d'Allemagne, de la Flute a bec, ou flute douce, et du Haut-Bois, divisez par Traitez*, Paris 1707 (BN Vm<sup>8</sup> g 1)
- [Jambe de Fer, Philibert]: *Epitome musical des Tons, Sons et accordz, es voix humaines, Fleustes d'Alleman, Fleustes à neuf trous, Violes, et Violons. . .*, Lyon 1556 (CP Rés. 919)
- [Laborde, Jean-Benjamin de]: *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, 4 Bde., Paris 1780
- Majer, Joseph Friederich Bernhard Caspar: *Museum musicum theoretico practicum. . .*, Schwäbisch Hall 1732. Faksimile-Neudruck, hrsg. von Heinz Becker,

- Kassel und Basel 1954 (= Documenta Musicologica, erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, VIII)
- Mattheson, Johann: Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg 1713
- Mersenne, Marin: Harmonicorum libri, Paris 1635  
Harmonie universelle, Paris 1636 (zitiert: *Mersenne*)
- Molière, Jean-Baptiste: Oeuvres complètes. Texte établi et annoté par Maurice Rat, Paris (1951) (= Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 8/9) (zitiert: *Molière, Oeuvres*)
- Playford, John: A brief introduction to the skill of music . . ., <sup>4</sup>London 1664; <sup>15</sup>London 1703
- Praetorius, Michael: Syntagmatis musici tomus secundus: De organographia, Wolfenbüttel 1619, und Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia, Wolfenbüttel 1620. Originalgetreuer Neudruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1929 (zitiert: *Praetorius*)
- Privilege . . . pour l'Académie Royale de Musique pour l'année 1712—1713, Ms. (AN AJ XIII 1 A1)
- Rousseau, Jean: Traité de la Viole . . ., Paris 1687
- Rousseau, Jean-Jacques: Dictionnaire de Musique, Paris 1768  
[Terrasson, Antoine]: Dissertation historique sur la vielle . . ., Paris 1741
- Virdung, Sebastian: Musica getutscht und außgezogen . . ., (Basel 1511). Originalgetreuer Nachdruck . . . Mit einem Nachwort neu hrsg. von Leo Schrade, Kassel 1931
- Walther, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec . . ., Leipzig 1732 (zitiert: *Walther, Lexicon*)

#### IV. Neuere Literatur

- Aspects inédits de l'art instrumental en France. Sous la direction de Norbert Dufourcq. Paris 1955 (= La Revue Musicale, Numéro spécial N<sup>o</sup> 226) (zitiert: *L'art instrumental en France*)
- Baines, Anthony: James Talbot's Manuscript (Christ Church Library Music MS 1187), I. Wind Instruments. In: The Galpin Society Journal 1 (1948), p. 9—26  
Woodwind Instruments and their History, London (1957)
- Battisti, Carlo und Alessio, Giovanni: Dizionario etimologico italiano, 5 Bde., Firenze 1950—1957 (zitiert: *BattAl*)
- Bessler, Heinrich: Zum Problem der Tenorgeige. In: Zur Einführung der Tenorgeige durch das Heidelberger Bach-Quartett. Ein Aufruf zur Mitarbeit. [Heidelberg 1949], p. 3 ff.
- Bloch, Oscar und Wartburg, W. von: Dictionnaire étymologique de la langue française, <sup>2</sup>Paris 1950 (zitiert: *BlWb*)
- Blume, Friedrich: Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1925 (= Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Hermann Abert, Bd. I)
- Bonnet, George-Edgar: Philidor et l'évolution de la musique française au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris 1921
- Borrel, Eugène: Jean-Baptiste Lully. In: „Euterpe“, cahier bimestriel, dirigé par Norbert Dufourcq, N<sup>o</sup> 7, Paris 1949

- Champigneulle, Bernard: L'âge classique de la musique française, Paris (1946)
- Corominas, J.: Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, 4 Bde., Bern (1954—1957) (*zitiert: Corom*)
- Dauzat, Albert: Dictionnaire étymologique de la langue française, <sup>10</sup>Paris (1954) (*zitiert: Dauzat*)
- Fellowes, Edmund H.: The catalogue of manuscripts in the Library of St. Michael's College Tenbury, Paris 1934  
The Philidor manuscripts. Paris, Versailles, Tenbury. In: Music & Letters 12 (1931), p. 116—129
- Gamillscheg, Ernst: Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache, Heidelberg 1928 (= Sammlung romanischer Elementar- und Handbücher, hrsg. von Wilhelm Meyer-Lübke, III. Reihe: Wörterbücher, 5.) (*zitiert: Gam*)
- Grillet, Laurent: Les ancêtres du violon et du violoncelle, 2 Bde., Paris 1901
- Grove, George (Herausgeber): Dictionary of music and musicians... by eminent writers, English and foreign... , 4 Bde. und Appendix (hrsg. von J. A. Fuller Maitland), London 1879 ff.  
dasselbe, <sup>5</sup>hrsg. von Eric Blom, 9 Bde., London 1954
- Kinsky, Georg: Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln, Zweiter Bd., Köln 1912 (*zitiert: Kinsky II*)
- Kretzschmar, Hermann: Geschichte der Oper, Leipzig 1919 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hrsg. von Hermann Kretzschmar, Bd. VI)
- Lajarte, Théodore de: Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra, Bd. I, Paris 1878
- La Laurencie, Lionel de: Lully, Paris 1911 (in der Reihe „Les maîtres de la musique“) (*zitiert: La Laurencie*)
- Larousse de la musique, hrsg. von Norbert Dufourcq, Félix Raugel und Armand Machabey, 2 Bde., Paris (1957)
- Lavignac, Albert und La Laurencie, Lionel de (Herausgeber): Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie: Technique-Esthétique-Pédagogie, 6 Bde., Paris 1925 ff. (*zitiert: Lavignac*)
- Littré, Émile: Dictionnaire de la langue française, 7 Bde., Paris 1956—1958
- Mahillon, Victor-Charles: Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, 5 Bde., Gand <sup>2</sup>1893, <sup>2</sup>1909, 1900, 1912, Bruxelles 1922 (*zitiert: Mahillon*)
- Marx, Josef: The Tone of the Baroque Oboe. In: The Galpin Society Journal 4 (1951), p. 3—19
- Mennicke, Carl: Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906  
Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Friedrich Blume. Bisher 8 Bde., Kassel und Basel 1949 ff. (*zitiert: MGG*)
- Piersig, Fritz: Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentation. Diss. Halle 1927
- Pougin, Arthur: Le violon, les violonistes et la musique de violon du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris 1924  
L'orchestre de Lully. In: „Le Ménestrel“ 62 (1896), p. 44, 59, 67, 76, 83, 91, 99

- Prunières, Henry: Lully, <sup>2</sup>Paris 1927 (in der Reihe „Les musiciens célèbres“)  
L'opéra italien en France avant Lulli, Paris 1913
- Prynne, Michael: James Talbot's Manuscript (Christ Church Library Music MS 1187), IV. Plucked Strings — The Lute Family. In: The Galpin Society Journal 14 (1961), p. 52—68
- Quittard, Henri: Le théorbe comme instrument d'accompagnement. In: S.I.M. (Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique) 6 (1910), Bd. I, p. 221—237 und 362—384
- Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. Zweiter Bd., zweiter Teil: Das Generalbaßzeitalter, Leipzig 1912  
Musiklexikon, <sup>11</sup>bearbeitet von Alfred Einstein, 2 Bde., Berlin 1929
- Russell, Raymond: The harpsichord and clavichord, London 1959
- Sachs, Curt: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1920 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hrsg. von Hermann Kretzschmar, Bd. XII)  
Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet, Berlin 1913 (*zitiert: Sachs, Reallexikon*)  
Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin, Beschreibender Katalog, Berlin 1922 (*zitiert: Sachs, Katalog Berlin*)
- Schlosser, Julius: Kunsthistorisches Museum in Wien. Die Sammlung alter Musikinstrumente, Beschreibendes Verzeichnis, Wien 1920 (= Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe, hrsg. von Julius Schlosser, Bd. III) (*zitiert: Schlosser*)
- Stadler, Edith: Besetzungsfragen anhand der Lullyschen Partitur, Heidelberg 1955 (Hausarbeit zur 2. staatlichen Teilprüfung für das Tonkünstlerische Lehramt an höheren Schulen, mschr.)
- Wartburg, Walther von: Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes. Bisher 9 Bde., Bonn 1928, Leipzig-Berlin 1934, 1940, Basel 1946 ff. (*zitiert: FEW*)
- Wasielewski, Wilh. Jos. v.: Das Violoncell und seine Geschichte, Leipzig 1889  
Die Violine und ihre Meister. Bearbeitet und ergänzt von Waldemar von Wasielewski, Leipzig 1927



## Abkürzungen

AN	Archives Nationales, Paris
BN	Bibliothèque Nationale, Paris
CP	Bibliothèque du Conservatoire, Paris
OP	Bibliothèque de l'Opéra, Paris
GA	Gesamtausgabe

Bei der Angabe von Stellen aus Bühnenwerken bezeichnet die römische Zahl den Akt, die arabische die Szene.

Für die Wiedergabe von Partituranordnungen wurde folgendes Verfahren gewählt: Jedes System der Partitur wird durch das Symbol des ihm vorgezeichneten Schlüssels (z. B. g1) angedeutet. Auf ein System bezogene Angaben stehen entsprechend ihrer originalen Anordnung rechts oberhalb bzw. unterhalb des Schlüsselsymbols.



## Verzeichnis der Abbildungen

Abbildung 1	Instrumente der Violinfamilie aus Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1636, Buch IV p. 184	39
Abbildung 2	Schnabelflöten und fifre aus Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1636, Buch V p. 239	83
Abbildung 3	Doppelrohrblatt-Instrumente aus Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1636, Buch V p. 302	99
Abbildung 4	Campra, „Achille et Déidamie“ (1735), handschriftliche Trompetenstimme (OP Matériel)	124/125
Abbildung 5	Lully, „Proserpine“, gedruckte Partitur Paris 1680, p. 148 bis 150	135/136
Abbildung 6	Campra, „Achille et Déidamie“ (1735), handschriftliche Paukenstimme (OP Matériel)	136/137
Abbildung 7	Lully, Tedeum aus den „Motets à deux choeurs pour la chapelle du roy“, Paris 1684, Paukenstimme im Anhang zum Stimmbuch der basse de violon	138/139
Abbildung 8	Hörner aus Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1636, Buch V p. 245	143
Abbildung 9	Lully, „Atys“, gedruckte Partitur Paris 1689, p. 114—117	190/191

Die Reproduktion erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque Nationale zu Paris (Abb. 4—7, 9) und der Bibliothèque Royale zu Brüssel (Abb. 1—3, 8).

## Nachträge und Berichtigungen

1. zu p. 15 und p. 197: Die Christ Church Library zu Oxford besitzt von dem 1677 bei Ballard erschienenen Druck der Oper „Isis“ in zehn Stimmbüchern die sechs Instrumentalstimmen (Mus. 114—119), die folgendermaßen bezeichnet sind:

- (1.) Dessus de violon. Qui comprend toutes les Ritournelles, Preludes, Triots, et les Airs de la Piece.  
(Dieses Stimmbuch enthält sämtliche instrumentalen dessus-Partien — gegebenenfalls premier dessus und second dessus — einschließlich der Bläserstimmen.)
- (2.) Haute-contre de violon
- (3.) Taille de violon
- (4.) (Quinte de violon; das Titelblatt dieser Stimme ist verloren)
- (5.) Basse de violon
- (6.) Basse-continue. Qui comprend toute la Piece, excepté les Airs de Danse qui sont dans la Basse de Violon.

Ursprünglich war der Stimmensatz vollständig, d. h. er enthielt auch die vier Vokalstimmen, wie aus einem handschriftlichen Vermerk „Isis / 10 Books“ auf dem Vorsatzblatt des dessus de violon hervorgeht.

Als zu Lebzeiten Lullys und wohl unter seiner Aufsicht entstandene Orchesterstimmen einer Oper sind diese Stimmbücher von denkbar größtem Interesse. Sie bestätigen an Hand anderer Quellen Festgestelltes; so zeigt das Fehlen der dreistimmigen Ritornelle, der Baßsoli mit zwei instrumentalen Oberstimmen und der Solostellen des Bc. im Stimmbuch der basse de violon, daß diese Stücke dem petit chœur vorbehalten waren, d. h. solistisch ausgeführt wurden; im Stimmbuch des dessus de violon, z. T. auch in dem der basse-continue ist die solistische Besetzung der ersten beiden Kategorien von Stücken durch „Trio“ gekennzeichnet („A 3“ in den „Motets à deux chœurs pour la chapelle du roy“ hat dieselbe Funktion). Neue Gesichtspunkte ergeben sich, soviel ich sehe, nicht.

Prunières behauptet auf Grund der Stimmbücher zu „Isis“, die Ballett-airs in Lullys Bühnenwerken seien ohne Cembalo und Holzbläser, d. h. von Streichern allein ausgeführt worden: „Le clavecin et les instruments à vent, à moins d'indication précise, ne prennent pas part à l'exécution des airs de ballets proprement dits qui sont réservés aux instruments à cordes, comme on le voit par les parties séparées d'*Isis* publiées chez Ballard en 1677“ (GA Les Opéras Tome II, Paris 1932, p. XXII). Hinsichtlich des Cembalos stützt sich Prunières wohl auf das Fehlen der Ballett-airs im Stimmbuch der basse-continue. Es ist möglich, daß seine Angabe zutrifft, zumal wir auch bei „Le Triomphe de l'Amour“ und „Persée“ beobachten konnten, daß die Bc.-Stimmen oder ein Teil von ihnen an bestimmten Stellen pausieren (vgl. Anm. 218). Es werden aber in diesen Stimmen sämtliche vom fünfstimmigen Orchester auszuführenden Stücke, z. T. sogar die Ouverture, ausgelassen,

ebenso die orchesterbegleiteten Chöre, im Stimmbuch zu „Isis“ dagegen nur die Ballett-airs. Aus diesem Grunde wird man sich fragen müssen, ob das Fehlen der airs in diesem ohnehin sehr umfangreichen Stimmbuch nicht lediglich als Sparmaßnahme des Verlegers zu betrachten ist; darauf könnte auch der Hinweis im Titel („... excepté les Airs de Danse qui sont dans la Basse de Violon“) hindeuten. Wären die Ballett-airs einer selbstverständlichen Praxis zufolge stets ohne die Instrumente der Bc.-Gruppe ausgeführt worden, so würde er sich erübrigen. Abgesehen davon sind die gedruckten Stimmbücher zu „Isis“ wohl mehr für das private Musizieren als für den Gebrauch an der Oper bestimmt (kein anderes Bühnenwerk Lullys erschien in dieser Form; vgl. auch den Hinweis im Titel des *dessus de violon*, der sich doch eindeutig an den musizierenden Liebhaber wendet) und können deshalb nicht in jedem Falle unbesehen als Zeugnisse für die Praxis des Lullyschen Opernorchesters gelten. —

Hinsichtlich der Holzbläser finde ich in den Stimmbüchern zu „Isis“ nichts, was Prunières' Behauptung rechtfertigen könnte. Prunières geht vermutlich von der Tatsache aus, daß im Stimmbuch des *dessus de violon* nur bei drei aufeinanderfolgenden Stücken der fünften Szene des dritten Aktes — einer fünfstimmigen „*Marche des Bergers et Satyres qui apportent des presens à Syrinx*“ mit der Besetzungsangabe „*Violons, Hautbois et Musettes*“, einem dreistimmigen air mit der Anweisung „*Les Violons, les Flutes et les Hautbois jouent cet Air alternativement avec les voix*“ und einem fünfstimmigen „*Menuet pour les mesmes*“ mit der Besetzungsangabe „*Les Hautbois et Musettes*“ (Violinen sind hier nicht genannt, spielen aber natürlich mit, da es sich um die Oberstimme eines fünfstimmigen Satzes handelt) — die Mitwirkung von Holzbläsern vorgeschrieben ist, und schließt daraus, alle Tanzsätze ohne eine derartige „*indication précise*“ seien den Streichern vorbehalten. Er übersieht dabei, daß alle drei Stücke eine andere Besetzung aufweisen als die normale mit Violinen und Oboen und deshalb im Gegensatz zu Stücken der Normalbesetzung einer genaueren Bezeichnung bedürfen. Träfe Prunières' Angabe zu, so müßte man bei den drei fraglichen Stücken im Stimmbuch der *basse de violon* einen Hinweis auf die Mitwirkung von Fagotten erwarten, der aber bezeichnenderweise fehlt.

2. zu p. 53 f.: Ähnliche Umfangsüberschreitungen der *quinte* finden sich in der 1694, also im selben Jahr wie Charpentiers „*Médée*“, bei Ballard in Partitur erschienenen Oper „*Circé*“ von Henri Desmarets (III 3 p. 129 ff., orchesterbegleiteter Gesang „*Ah! que le sommeil est charmant*“ / „*Le sommeil avec tous ses charmes*“ und IV 1 p. 180 ff., orchesterbegleiteter Gesang „*Sombres Mares du Stix*“). Die *Partie der quinte* enthält p. 132 I 6, p. 133 I 2, II 4, p. 134 I 3, II 5, p. 135 I 4, II 6, p. 181 II 5 und p. 182 I 4/5 den Ton B; p. 135 I 2, II 4 den Ton H. Der obere Grenzton der *quinte* in dieser Partitur ist h'. Auf einer Tenorgeige der Stimmung F c g d', wie man sie angesichts der strengen Quintenfolge der Stimm lagen im französischen Violinchor (tiefste Saiten g / c / 1B) annehmen müßte, würde h' dem cis''' des *dessus* entsprechen — eine Lage, die beim *dessus* in dieser Zeit niemals vorkommt und die man bei einem Instrument von der Mensur der Tenorgeige erst recht nicht voraussetzen darf. Zudem ist h' nicht der höchste Ton der *quinte*, den man in Partituren der Zeit antrifft. In der 1690 bei Ballard erschienenen Partitur von Collasses Oper „*Enée et Lavinie*“ findet sich p. 133 d", p. 149

es". Natürlich sind so extreme Lagen im fünfstimmigen Satz bei der quinte als zweittietster Stimme sehr selten; in den zahlreichen Trioepisoden mit Unterstimme in Mittellage aber reicht die von haute-contre, taille und quinte unisono ausgeführte Unterstimme öfter bis d". Angesichts dieser Umstände erweist sich die Annahme einer Tenorgeige als unhaltbar, selbst wenn man mit der Stimmung G d a e' rechnet. Demnach müssen die fraglichen Stellen bei Desmarests und Charpentier — daß sie sich in zeitlich benachbarten Werken finden, ist wohl kein Zufall — auf Instrumenten der Stimmung c g d' a' mit Umstimmung der c-Saite nach B ausgeführt worden sein. So erklärt es sich auch, daß niemals tiefere Töne als B vorkommen, was bei einer Besetzung mit Tenorgeige nicht einzusehen wäre.

3. zu p. 68: Ein schönes Beispiel für „Flûtes“ in der Bedeutung „Blockflöten“ findet sich in Campras Oper „Tancredi“ (III 4, p. 163 der 1702 bei Ballard erschienenen reduzierten Partitur):

c1	Une Driade	
g1	Flûtes	(a'—b'')
c2	Tailles de Violons et Flûtes Allemandes	(f—c'')

Hier wird „Flûtes“ eindeutig im Gegensatz zu „Flûtes Allemandes“ verwendet. Ob Blockflöten in f' oder in c' gemeint sind, läßt der Umfang der Partie nicht erkennen. — Die im Schlüssel c2 notierte Partie muß angesichts ihrer Lage von den Querflöten eine Oktave höher ausgeführt worden sein.

4. zu p. 73 ff.: Ein ähnliches Verfahren der Blockflötennotierung wendet Montéclair in „Les Festes de l'Été“ an (p. 30—32 der 1716 als „nouvelle édition“ bei Ballard erschienenen reduzierten Partitur). Es handelt sich um ein mit „Sommeil“ überschriebenes dreistimmiges Instrumentalstück folgender Partituranordnung:

g <sup>1</sup>	Per. Dessus de Violon	g <sup>-4</sup>	Petits Dessus de Flutes	(h''—h''')
c <sup>4</sup>	2 <sup>me</sup> . Dessus de Violon	g <sup>-2</sup>	Haute Contres de Flutes	(fis''—g''')
f <sup>4</sup>	Basse de Violon	g <sup>1</sup>	Flutes Traversieres	(e'—c''')

(g-4 = g-Schlüssel auf der vierten Hilfslinie unter dem System; entsprechend g-2)

Am Beginn findet man die Anweisung „Au défaut de Flûtes on se servira pour les Violons, des premieres Clefs“. Die seltsame Partituranordnung ist also so zu verstehen, daß das Stück entweder mit Blockflöten in f'', Blockflöten in c'' und Querflöten besetzt werden soll oder aber, unter Verwendung der ersten Schlüsselkombination g<sup>1</sup> c<sup>4</sup> f<sup>4</sup>, mit Violinen in den beiden Oberstimmen und basse de violon.

Montéclair notiert hier die beiden hohen Blockflötenpartien so, daß sie in ihrer wirklichen Lage, d. h. ohne Umdenken in die höhere Oktave, gelesen werden können. Darin besteht der Unterschied zu dem in „Jephté“ angewandten Notierungs-

verfahren. Während Montéclair dort den *petit dessus de flûte*, der als F-Instrument die gleichen Griffe hat wie die *taille*, gleich dieser im Schlüssel g1 notiert und nur durch den doppelten Schlüssel die Oktavierung anzeigt, rückt er hier den Schlüssel um eine Oktave nach unten, so daß nun jede Note der Partie, im neuen Schlüssel gelesen, eine Oktave höher steht als im Schlüssel g1 gelesen. In der Placierung des Schlüssels auf der vierten Hilfslinie unter dem System erkennt man unschwer einen typographischen Fehler: rückt man den Schlüssel g1 um eine Oktave nach unten, so kommt er in den Zwischenraum zwischen der dritten und vierten Hilfslinie zu stehen (g-3 1/2), nicht auf die vierte Hilfslinie. — Bei der zweiten Partie verfährt Montéclair entsprechend; er verwendet nicht wie in „Jephté“ den der Lage der *quinte de flûte* in c' entsprechenden Schlüssel g 2 1/2 oktaviert auch für die *haute-contre de flûte* in c", sondern rückt ihn um eine Oktave nach unten, so daß er auf die zweite Hilfslinie unter dem System zu stehen kommt. Im Schlüssel g1 gelesen, rückt die so notierte Partie um eine Quinte noch unten, d. h. in die richtige Lage für den Spieler, der die um eine Quinte über der *taille* stehende *haute-contre* mit den Griffen der *taille* spielt.

Soll das Stück in Ermangelung von Flöten mit Streichern besetzt werden, so müssen die Partien durch geeignete Schlüssel in die richtige Oktavlage versetzt werden. Dies ist, wie bereits gesagt, die Funktion der ersten Schlüsselkombination g1 c4 f4. Bei der ersten und dritten Stimme ergeben sich gar keine Schwierigkeiten. Da der Schlüssel g-3 1/2 im Oktavverhältnis zum Schlüssel g1 steht, rückt die erste Stimme, im Schlüssel g1 gelesen, um eine Oktave nach unten in die Violinlage (h'—h"); die dritte Stimme wird, im Schlüssel f4 statt im Schlüssel g1 gelesen, aus der Querflötenlage (e'—c") um zwei Oktaven nach unten in die Lage der *basse de violon* (E—c') transponiert. Anders verhält es sich bei der zweiten Stimme. Als Violinstimme müßte sie wie die erste Stimme in den Schlüssel g1 versetzt werden; da dieser aber im Quintverhältnis zum Schlüssel g-2 steht, würde er die Partie um eine Quinte statt um eine Oktave nach unten rücken. Der einzige unter den normalen Schlüsseln, der in einem Oktavverhältnis zum Schlüssel g-2 steht, ist der c-Schlüssel auf der vierten Linie. Da er aber die Partie um zwei Oktaven nach unten versetzt (fis—g' statt, der Violinlage entsprechend, fis'—g"), wird die Anweisung „Il faut jouer cette Partie à l'Octave plus haute“ notwendig, die sich über dem Schlüssel c4 findet.

5. zu p. 77 f.: Die 1690 bei Ballard erschienene Partitur zu Collasses Oper „*Enée et Lavinie*“ liefert den Beweis dafür, daß die Blockflötenbezeichnungen Montéclairs und der *Encyclopédie* in diese Zeit zurückreichen. Sie enthält II 3 p. 72 ein dreistimmiges instrumentales air (g1 g1 c3) mit folgender Anweisung: „L'Air suivant se joue d'abord avec les Tailles de Flutes et Violons. En reprenant on y mesle des Flutes de Haute-Contre . . .“ Die beiden Oberstimmen sollen also zuerst von *tailles de flûte* und Violinen ausgeführt werden; ihr Umfang (a'—g" bzw. gis'—e") entspricht den Gegebenheiten der Blockflöte in f'. Bei der Wiederholung sollen *hautes-contre de flûte* hinzutreten. Die *haute-contre de flûte* ist demnach ein von der *taille* verschiedenes Instrument (die Blockflöte in c"), nicht wie bei Mersenne identisch mit der *taille*. Natürlich muß sie entsprechend ihrer Lage die Partien eine Oktave höher als notiert ausführen (a"—g"" bzw. gis"—e"). — Eine weitere Erwähnung der *haute-contre de flûte* findet sich p. 74 in der einem fünfstimmigen instrumen-

talen air vorangestellten Anweisung „L’Air suivant se jouë avec deux Haute-Contres de Flutes, deux Hautbois, et tous les Violons et les Basses et Bassons, avec les parties pour la premiere fois . . .“. Die Oberstimme des Stückes (Umfang e’—h”) soll demnach von den dessus de violon („tous les Violons“) und zwei Oboen in der notierten Lage und gleichzeitig von zwei Blockflöten in c” eine Oktave höher ausgeführt werden.

6. zu p. 105 f.: Eine — auffälligerweise im Schlüssel c3 notierte — Solopartie für taille de hautbois findet sich in Collasses Oper „Enée et Lavinie“ V 2, p. 209 der 1690 von Ballard gedruckten Partitur (Sologesang „Chere ombre“):

- c1 Lavinie
- c1 doux  
Violons
- c3 doux  
Taille de Hautbois (fis—b’)
- f4 Basse Continue

7. p. 200 Zeile 5 von unten ist statt „Oberstimme“ „Oberstimmen“ zu lesen.



Anhang

Glossar



## Abkürzungen

(nach Wartburg, Französisches Etymologisches Wörterbuch, Beiheft,  
<sup>2</sup>Tübingen 1950)

afr.	altfranzösisch
ahd.	althochdeutsch
anord.	altnordisch
apr.	altprovenzalisch
ar.	arabisch
d.	deutsch
engl.	englisch
fr.	französisch
frk.	fränkisch
germ.	germanisch
got.	gotisch
gr.	griechisch (= altgriechisch)
it.	italienisch
kat.	katalanisch
kl.	klassisch lateinisch
lt.	lateinisch
mfr.	mittelfranzösisch
mgr.	mittelgriechisch
mhd.	mittelhochdeutsch
mlt.	mittellateinisch
mndl.	mittelniederländisch
nfr.	neufranzösisch
ngr.	neugriechisch
norm.	normannisch
npr.	neuprovenzalisch
pg.	portugiesisch
pik.	pikardisch
sp.	spanisch
vlt.	vulgärlateinisch

Kursive Zahlen in Klammer verweisen auf die entsprechende Seite des Textes, kursives *Anm.* nebst Zahl in Klammer bezeichnet die entsprechende Anmerkung.

ALTO. Bratsche. *Alto* löste in der 2. Hälfte des 18. Jh. das einheimische *quinte de violon* (bzw. dessen Kurzform *quinte*) ab, das sich von den ursprünglich drei Termini *haute-contre de violon*, *taille de violon*, *quinte de violon* für die Instrumente der Stimmung c g d' a' am längsten gehalten hatte (vgl. *Violon*). Den frühesten genau datierbaren Beleg für *alto*, der mir bekannt ist, liefert der *Etat actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, Paris 1771; diese Quelle zeigt zugleich anschaulich, wie damals die verschiedenen Bezeichnungen noch nebeneinander bestanden: Beim Orchester der Académie royale de Musique, d. h. der Oper, ist von *parties* die Rede (p. 48; vgl. *Parties*, *Violon*), bei dem der Comédie Française von *altos* (p. 87), bei dem der Comédie Italienne von *quintes* (p. 119). Weitere Belege für *alto*: Laborde, *Essai sur la musique*, Paris 1780, Bd. I p. 308; Corrette, *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3, à 4, et à 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée . . .*, Paris 1781. (61) Im heutigen Sprachgebrauch ist *alto* die einzige Bezeichnung der Bratsche.

*Etymologie*: Fr. *alto* ist wahrscheinlich eine in Frankreich entstandene Kurzform von it. *alto viola* „Bratsche“, das sich in italienischen Partituren aus der zweiten Hälfte des 18. Jh. häufig findet und im Zusammenhang mit dem Eindringen it. Musiktermini in Frankreich auch in französischen Quellen erscheint (Beispiele: Philidor, „Tom Jones“, gestochene Partitur Paris [1766]; Laborde, *Essai sur la musique*, Paris 1780, Bd. I p. 290, 309). Es ist aber auch möglich, daß *alto* direkt aus Italien übernommen wurde, wo *alto* „Bratsche“ 1650 in einer *Symphonia à 4 Duoi Violini, Alto, e Basso di Viola* von Gregorio Allegri begegnet (überliefert durch Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, Bd. I p. 487; vgl. Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts, (als Musikbeilagen zu „Die Violine im XVII. Jahrhundert“) gesammelt und hrsg. von Jos. Wilh. von Wasielewski, Bonn 1874, Nr. XV); dieser Beleg ist allerdings nicht ganz sicher, da *alto, e basso di viola* auch im Sinne von *alto di viola e basso di viola* zu verstehen sein könnte. Einen eindeutigen Beleg für *alto* liefert ein *Capriccio a 4, due Violini, Alto e Violone* von Giovanni Battista Vitali, 1669 (Wasielewski, op. cit., Nr. XXVIII). Diese Frage läßt sich ohne ausgedehnte Untersuchungen über Verbreitung und zeitliches Verhältnis beider Ausdrücke nicht entscheiden. Der früheste mir bekannte Beleg für *alto viola* stammt aus dem Jahre 1709 (Giuseppe Torelli, op. VIII; Wasielewski op. cit. Nr. XXXVI [dort falsch 1708]). — It. *alto*, eigentlich eine Stimmbezeichnung, als Bezeichnung eines Instruments entspricht dem fr. *haute-contre* als Kurzform von *haute-contre de violon* (vgl. *Haute-contre*, *Violon*). *Alto viola* ist entweder als verkürzte Form von *alto di viola* aufzufassen (vgl. oben den Beleg von 1650) oder als Kompositum in der Art von d. *Altviola*. Eine dritte Bezeichnung ist *viola alto* (1663, Giovanni Legrenzi, Sonata a 5; Wasielewski, op. cit., Nr. XXIV). Alle diese Bezeichnungen gehen davon aus, daß der im 17. Jh. in Italien vielfach verwendete fünfstimmige Streichersatz zwei Bratschenpartien (Alt- und Tenorbratsche) enthielt, die in der Bezeichnung unterschieden werden mußten (*viola tenore* findet sich bei Legrenzi l. c.). Beim vierstimmigen Satz bleibt nicht die Altbratsche, sondern die größere Tenorbratsche weg. Dies ist wohl der Grund für das Fortleben der Bezeichnung *alto viola* (und vielleicht

auch *alto*) in einer Zeit, da die Unterscheidung nicht mehr notwendig war, während *viola tenore* (für die Form *tenore viola* kenne ich keinen Beleg) im 18. Jh. verschwand. *Viola* „Bratsche“ allein, ohne spezifizierenden Zusatz, findet sich schon früh: 1644 in einer Canzone von Massimiliano Neri; 1651 in einer Sonata desselben Komponisten (Wasielewski, op. cit., Nr. XVIII und XIX). In beiden Fällen handelt es sich um vierstimmige Sätze. — Seit dem 19. Jh. ist *viola* die allein übliche it. Bezeichnung der Bratsche. (Vgl. *Viola*).

ALTO VIOLA s. *Alto*

ANCHE. „Rohr“ der Blasinstrumente mit doppeltem Rohrblatt (hautbois, basson, musette, cromorne); „Blatt“ der Blasinstrumente mit einfachem Rohrblatt (chalu-meau, clarinette). Mersenne V p. 282 ff.; Borjon, *Traité de la musette*, Lyon 1672; Hotteterre, *Principes de la Flute traversiere, ou Flute d'Allemagne, de la Flute a bec, ou flute douce, et du Haut-Bois*, Paris 1707; Enc. (u. a. 10/1765, Artikel „Musette“). (114 ff.)

*Etymologie:* (FEW) *anche* < germ. \**ankya* „Röhre“ (ahd. *ancha* BlWb). Die ursprüngliche Bedeutung „Röhre“ lebt bis ins 16. Jh. und heute noch in zentralen und westlichen Mundarten. Als Bezeichnung des Mundstückes der Rohrblattinstrumente wohl nicht auf dessen Gestalt zu beziehen — die breit-flache Form bietet kaum eine Vergleichsmöglichkeit (vgl. d. „Blatt“) —, sondern auf das Material, aus dem die *anches* hergestellt werden, eine bestimmte Rohrart (*arundo donax*), die heute in Südfrankreich und an der Ostküste Spaniens speziell für diesen Zweck angebaut wird.

NB *anche* „Mundstück der Rohrblattinstrumente“ ist keineswegs, wie in FEW (Anm. 1) behauptet wird, „veraltete, noch im 16. jh. belegte“, heute nur noch vereinzelt in Dialekten fortlebende Bedeutung, sondern bis auf den heutigen Tag das völlig korrekte und allein übliche Wort der musikalischen Terminologie.

BANDE. „Troupe“; in spezialisierter Bedeutung „Ensemble von Instrumentalmusikern“. Muffat 1698, französische Vorrede. (56) Diese Bedeutung lebt im Französischen nicht mehr, während it. sp. pg. *banda*, engl. *band* ein Ensemble von Bläsern bezeichnet.

*Etymologie:* (FEW) *bande* (14. Jh.) ist aus apr. *banda* „bande, troupe“ entlehnt. Dieses geht auf got. *bandwa* „Zeichen“ zurück. Die Bedeutungsentwicklung von fr. *bande* führt über „réunion de soldats sous une même bannière“ (noch im 17. Jh.) zu „réunion de personnes allant en troupe“.

BASS-VIOLIN s. *Violon*

BASSE. Baß-Stimme einer Komposition; Baß-Singstimme; mit Zusatz einer Instrumentenbezeichnung (z. B. *basse de violon*) Bezeichnung des Baßinstruments der betreffenden Instrumentenfamilie. Bei Jambe de Fer, *Epitomé musical*, Lyon 1556, steht statt *basse* stets das Masculinum *bas*. In spezialisierter Bedeutung dient *basse* als Bezeichnung der Baßstreichinstrumente des Orchesters (z. B. in dem Ausdruck *basses du grand chœur*; vgl. *Petit chœur*). *Basse-contre* im 17. Jh. Synonym

von *basse*. Mersenne IV p. 187 f.; *Pieces pour le Violon a quatre parties . . .*, Paris 1665. (31) Im 18. Jh. ist *basse-contre* Bezeichnung der tiefsten Singstimme. Enc. 2/1751; *Etat actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, Paris 1771, p. 13.

*Basse-continue* Basso continuo, Generalbaß. Lully (passim). In der zweiten Hälfte des 18. Jh. findet man statt dessen auch *basse générale* (so in vier späten Orchesterstimmen zu Lullys „*Armide*“, OP *Matériel*). In der Enc. (2/1751) kommt dieser Ausdruck noch nicht vor; vielleicht hat d. „Generalbaß“ eingewirkt. Mit *basse des choeurs* sind drei handgeschriebene Stimmen zu Werken Lullys, vermutlich aus dem Ende des 17. oder dem Anfang des 18. Jh. (OP *Fonds La Salle 1<sup>ter</sup>, 3<sup>ter</sup>, 56*), bezeichnet, die sich inhaltlich in nichts von den mit „*basse de violon*“ bezeichneten Stimmen (d. h. den Stimmen für die Baßstreichinstrumente des Orchesters) der Zeit unterscheiden. (27 f.) Vermutlich handelt es sich um eine fehlerhafte Kurzform von *basse du grand choeur* (vgl. *Petit choeur*). *Basse* heißen ferner die tiefsten Borduntöne der musette: *basse de sol* ist der Bordun in G, *basse d'ut* der Bordun in c. Enc. 10/1765 (Artikel „*Musette*“). (115)

*Etymologie*: FEW, BlWb und Dauzat erklären *basse* als Entlehnung aus it. *basso*. Die Annahme einer solchen Entlehnung erscheint aber nicht durchaus notwendig; wahrscheinlicher ist der Ursprung aus *bassus*, der bis weit in das 16. Jh. hinein in Frankreich wie in Italien und Deutschland gebräuchlichen lt. Stimmbezeichnung. Die *bassus* genau entsprechende Form *bas* m. wird durch die oben genannte Quelle belegt; ob sie Vorstufe oder Parallelf orm zu *basse* bildet und welche Verbreitung sie hatte, bedürfte der Untersuchung. Vgl. *Haute-contre*. Das Femininum *basse* gegenüber *bassus* m. ist wohl als Einwirkung der Stimmbezeichnungen *taille* f., *haute-contre* f. und *quinte* f. zu erklären.

Lt. *bassus* ist Kurzform von *contra(tenor) bassus*. Ob fr. *basse-contre*, das, wie erwähnt, ursprünglich Synonym von *basse* war, auf die letztgenannte lt. Form zurückgeht oder sekundär in Analogie zu *haute-contre* (hohe Gegenstimme zum Tenor — tiefe Gegenstimme zum Tenor; vgl. *Haute-contre*) aus *basse* gebildet wurde, ist fraglich. Jedoch spricht die Tatsache, daß im 16. Jh., in dem nach Auskunft der etymologischen Wörterbücher *basse-contre* zuerst auftritt, *contratenor bassus* nur noch selten anzutreffen sein dürfte, jedenfalls aber *bassus* bei weitem überwiegt, mehr für die zweite Möglichkeit. Im ersten Falle wäre das Geschlecht von *basse-contre* f. wie bei *haute-contre* zu erklären (vgl. *Haute-contre*).

BASSE À CORDES À BOYAU. „Mit Darmsaiten bezogenes Baßinstrument“. Lully, *Ballet de l'Impatience*, 4<sup>e</sup> partie, 3<sup>e</sup> entrée, livret von 1661. Welche Beschaffenheit das so benannte Instrument hatte, ist mir nicht bekannt. Es scheint sich um ein Bettlerinstrument zu handeln, da Lully es von zwei Mitgliedern einer zehnköpfigen Bettelmusikantentruppe spielen läßt. (165 f.) Eine andere Erwähnung dieses Instruments kenne ich nicht. Vielleicht war die *basse à cordes à boyau* ein dem sog. *Bumbaß* ähnliches Instrument; diesen beschreibt Sachs (Reallexikon p. 63 a) wie folgt: „veralteter, allerdings noch heute gebauter primitiver Einsaiter wandernder Bettelmusikanten, aus einer langen, mit Schellen besetzten Stange, an der eine Schweinsblase angebracht ist; mit einem gezahnten Holzstück angerieben, ergibt die über die Blase gespannte Saite einen trommelwirbelartigen Ton.“ Wegen „*cordes à boyau*“ kann das von Lully gemeinte Instrument allerdings nicht nur

eine Saite gehabt haben. Tatsächlich beschreibt Mersenne II p. 99 unter der Bezeichnung *bourdon* oder *basse de Flandre* („... le Bourdon, que quelques-uns appellent *Basse de Flandre*“) einen zwei- bis dreisaitigen Bumbaß „dont usent les pauvres et les aveugles“. Nach Sachs l. c. ist *basse de Flandres* die heutige fr. Bezeichnung für den Bumbaß.

*Etymologie:* (FEW) *boyau* „Darm“ geht auf *botellus* „\*Darm“ zurück. *Botellus*, Nebenform zu *botulus* „Darm“, ist nur in der Bedeutung „Würstchen“ belegt, muß aber nach seiner Etymologie auch „Darm“ bedeutet haben; nur in dieser Bedeutung haben sich seine Vertreter im Romanischen gehalten.

BASSE-CONTINUE s. Basse

BASSE-CONTRE s. Basse

BASSE D'UT s. Basse

BASSE DE C(H)ROMORNE s. Cromorne

BASSE DE FLÛTE s. Flûte

BASSE DE FLÛTE À BEC s. Flûte

BASSE DE FLÛTE TRAVERSIÈRE s. Flûte

BASSE DE HAUTBOIS s. Hautbois

BASSE DE SOL s. Basse

BASSE DE VIOLE s. Violle

BASSE DE VIOLON s. Violon

BASSE DE VIOLON À 5 CORDES s. Violon

BASSE DE VIOLON À L'OCTAVE s. Violon

BASSE DE VIOLON À QUATRE CORDES s. Violon

BASSE DES CHOEURS s. Basse

BASSE GÉNÉRALE s. Basse

BASSE-TAILLE s. Concordant

BASSES DU GRAND CHOEUR s. Petitchoeur

BASSES DU PETIT CHOEUR s. Petitchoeur

BASSON. „Fagott“ (diese d. Bezeichnung ist aus it. *fagotto* gleicher Bedeutung entlehnt). Mersenne V p. 298 ff. (108 ff.) Daneben findet man für dasselbe Instrument die Bezeichnung *fagot*, die dem it. *fagotto* entspricht, so bei Mersenne l. c. und noch bei Brossard, Dictionnaire de musique, Paris 1703 (Table alphabétique: „Fagot, ou Basson . . .“); in den musikalischen Quellen ist mir jedoch stets nur *basson* begegnet. Über *basse de cromorne* und *basse de hautbois*, die im Laufe des 17. Jh. Synonyme für *basson* werden, s. *Cromorne* und *Hautbois*. (112 f.)

*Etymologie*: Laut BIWb und BattAl (Artikel „Bassone“) ist *basson* Lehnwort aus it. *bassone*, das BattAl als „basso robusto e profondo; strumento a fiato; da ‚basso‘ nel significato di strumento a suoni gravi“ erklären. Dieses Wort ist mir als musikalischer Terminus nicht bekannt. Es besteht eine andere Möglichkeit der Erklärung: *basson* als Diminutiv von *basse* (wie *violon* — *viole*). Der *basson* diene neben der *basse de hautbois*, dem Baßpommer (vgl. *Hautbois*), als Baßinstrument der Familie der *hautbois*. Er ist wesentlich kleiner und handlicher als die *basse de hautbois*, da er aus zwei nebeneinanderliegenden, durch einen Kanal an einem Ende verbundenen Röhren besteht (deshalb it. *fagotto* fr. *fagot* „Bündel“), so daß er bei gleicher akustisch wirksamer Länge wie die *basse de hautbois* nur etwa deren halbe Länge hat. Außerdem ist der Klang des *basson* der engeren Mensur und der Knickung der Röhre wegen sanfter als der der *basse de hautbois* (es handelt sich also gerade nicht um einen „basso robusto“!). Beide Tatsachen würden den Diminutiv *basson* rechtfertigen. Auch der Ausdruck *basson de hautbois* der Enc. 2/1751 (Artikel „Basson de Hautbois ou simplement Basson“) zur Bezeichnung des Fagottes würde, im Sinne von „petite basse de hautbois“ aufgefaßt, unsere Erklärung stützen. Er ist aber sonst nicht belegt; wahrscheinlich handelt es sich, wie im Artikel *Hautbois* erwähnt, um eine Kontamination von *basson* und *basse de hautbois*.

BATTERIE. In der Militärmusik Bezeichnung der von den Trommlern auszuführenden, genau festgelegten Schlagfolge, die in ihrem Aufbau dem zugehörigen *air* der *fifres* bzw. *hautbois* entspricht. Mersenne VII p. 55 f.; Partition de plusieurs marches et batteries . . . 1705, passim. (22, 169)

*Etymologie*: Ableitung vom Verb *battre* < vlt. *battere* < lt. *battuere* „schlagen“; hier noch in der laut FEW (*battuere* Anm. 9) ursprünglichen Bedeutung eines Verbalabstractums.

BATTEUR DE MESURE. „Taktschläger“, der Leiter eines musikalischen Ensembles, der durch Aufstoßen eines langen Stockes auf dem Boden den Takt markierte. Lully selbst leitete in dieser Weise die Aufführungen seiner Werke. Privilege pour l'Académie Royale de Musique pour l'année 1712—1713. (Anm. 264)

*Etymologie*: (FEW) Ableitung vom Verb *battre* < vlt. *battere* < lt. *battuere* „schlagen“.

BOCAL s. *C o r*

BOËTTE. 1. die bei Holzblasinstrumenten des 16. und 17. Jh. übliche durchlöchernte Kapsel zum Schutz der Klappen. Mersenne V passim (z. B. p. 239, 273, 296 f.) (84)

2. bei *cromorne* und *hautbois de Poitou* die mit Anblasöffnung versehene „Windkapsel“, die das Doppelrohrblatt (*anche*) der direkten Beeinflussung durch die Lippen entzieht. Mersenne V p. 290, 306. Ebenso bei Sackpfeifen die zum Schutz der *anches* gegen Beschädigung durch den Windsack dienenden Kapseln. Mersenne V p. 284, 287 f., 293, 307.

*Etymologie:* (FEW) *boëtte* ist eine der damaligen Aussprache des Diphthongen *oi* entsprechende Schreibung von *boîte*, ursprünglich *boïste* „Kapsel, Büchse“. Ausgangspunkt für *boïste* ist gr. *πυξίς*, -*ίδα* f. „Kästchen aus Buchsbaum, Salbenbüchse“ (Ableitung von *πύξος* „Buchsbaum“), das als *pyxis*, -*idis* (mit gr. Akkusativ -*ida*) „Kapsel, Büchse“ ins Lateinische entlehnt wurde. Neben *pyxis* entstanden vulgäre Formen mit anlautendem *b-*, wohl unter dem Einfluß von *buxus* „Buchsbaum“ (< gr. *πύξος*; früher und in anderen sozialen Schichten entlehnt, deshalb *p-* > *b-*) — Buchsbaum ist ein bevorzugtes Drechslerholz, und *buxus* selbst dient zur Bezeichnung verschiedener aus diesem Holz gefertigter Gegenstände. Von *buxus* her kommt wohl auch *u* statt *y* in der ersten Silbe; Georges belegt die Schreibung *puxis*. *Boïste* läßt sich nicht aus *buxida* (laut BlWb im 10. Jh. belegt) erklären, sondern setzt \**buxita* voraus, ein leicht verständlicher Suffixwechsel, da -*ida* fast nur bei Adjektiven vorkommt. — Die Bedeutungen „Klappenschutzkapsel“ und „Windkapsel“ erklären sich ohne weiteres aus der Form der betreffenden Blasinstrumententeile.

BOUQUIN s. C o r

BOURDON. 1. die tiefste Saite der Streich- und Zupfinstrumente. *Jambe de Fer*, *Épitomé musical*, Lyon 1556. (43)

2. die Borduneinrichtung der Musette. Mersenne V p. 287; Borjon, *Traité de la Musette*, Lyon 1672; Enc. 10/1765 (Artikel „Musette“). (114 ff.) Vgl. M u s e t t e.

3. Bordunsaite der *vielle*. Bei Mersenne (IV p. 212, 215) generelle Bezeichnung, in der Enc. 17/1765 (Artikel „Vielle“) auf die beiden tiefsten, alternativ verwendeten Bordunsaiten in G und c beschränkt, während die beiden oberen eigene Bezeichnungen (*mouche*, *trompette*) haben. (166 f.)

*Etymologie:* (FEW) Ableitung von einem onomatopoetischen Stamm \**burd*, der zur Benennung summender Tiere (z. B. Hummeln) und Instrumente dient. Schon afr. hat *bordon* die Bedeutung „tuyau de cornemuse“.

CASTAGNETTES. Kastagnetten (immer paarweise gebraucht). Mersenne VII p. 47 f.; Lully-Molière, „Pastorale comique“ 1667 (6<sup>e</sup> entrée de ballet). (172)

*Etymologie:* (FEW) Entlehnung aus sp. *castañeta* (Diminutiv von *castaña* „Kastanie“ < lt. *castanea* gleicher Bedeutung), eigentlich „kleine Kastanie“, nach der einer Kastanienschale gleichenden Form des Instruments.

Im mfr. kommt das Wort zunächst in der Form *cascagnette* (mit Assimilation) vor (1582); erst 1606 tritt die heutige Form *castagnette* auf.

CHALUMEAU. 1. Gemeinsamer Name verschiedener primitiver Blasinstrumente, die sich Hirten selbst anfertigen. Sie bestehen im Prinzip aus einem Rohr (Schilf, Weide), in dessen Wandung ein spitzwinklig zur Achse laufender Schnitt geführt

ist. Das durch den Schnitt teilweise gelöste, nur noch am Ende des Schnittes mit dem Rohr verbundene Wandungsstück wird beim Anblasen des Rohres in Schwingung versetzt und dient so als tonerzeugende Zunge. Mersenne V p. 229 f.; eigentümlicherweise werden dort auch primitive Flöteninstrumente mit *chalumeau* bezeichnet. Als „Hirtenschalmei“ in weitestem Sinne ist *chalumeau* an einer Stelle im Text von Lullys „La Grotte de Versailles“ zu interpretieren; vgl. Pipeau. (120)

2. Ein Blasinstrument mit einfachem Rohrblatt und zylindrischer Bohrung, das als Vervollkommnung der unter 1. beschriebenen *chalumeaux* gelten kann. Die mit 8 Grifflöchern versehene Röhre geht nicht wie bei der Klarinette, der Weiterentwicklung dieses *chalumeau*, in einen trichterförmigen Schallbecher über, sondern verläuft bis zum Ende zylindrisch. Enc. 3/1753; Abbildung auf Tafel 8 der Abteilung Lutherie des 5. Tafelbandes.

3. Spielpfeife der Musette. Mersenne V p. 287 ff.; Borjon, *Traité de la musette*, Lyon 1672. *Chalumeau simple* die Spielpfeife der mit nur einer Spielpfeife ausgestatteten Musette. Borjon l. c. *Grand chalumeau* bzw. *petit chalumeau* die größere bzw. kleinere Spielpfeife der mit zwei Spielpfeifen ausgestatteten Musette. Borjon l. c.; Enc. 10/1765 (Artikel „Musette“). (113 f.)

*Etymologie:* (FEW) *chalumeau* < lt. *calamellus* „Röhrchen“ (Diminutiv von *calamus* „Schilfrohr“), das erst im 5. Jh. belegt ist. Schon die lt. Glossen bezeugen die Bedeutung 1.: *calomaula* (9. Jh.), *cannamala* (St. Gallen, 8. Jh.) werden beide mit „*canna de qua canitur*“ glossiert. Die Einführung der Bezeichnung *calamellus* für Instrumente dieser Art hat sich anscheinend im Galloromanischen vollzogen.

Afr. *jamel* „flûte champêtre faite d'un roseau...“, *chalemel* (seit 12. Jh.), mfr. *chalemeau*, mfr. nfr. *chalumeau* (seit 16. Jh.). — Die Bedeutung 3. ist in der Fachliteratur schon vor 1680 belegt (FEW „seit Rich 1680“), wie die obigen Belege zeigen.

CHANTERELLE. 1. Bezeichnung der höchsten Saite der Zupf- und Streichinstrumente. Die deutschen Lautenisten des 16. Jh. nannten die höchste Saite ihrer Instrumente *Sangsait*.

Jambe de Fer, *Epitomé musical*, Lyon 1556, p. 62; Enc. 3/1753. (43)

2. Melodiesaite der *vielle*. Terrasson, *Dissertation historique sur la vielle*, Paris 1741; Enc. 17/1765. (166 f.)

*Etymologie:* Ableitung vom Verb *chanter* < *cantare*. *Chanterelle* ist wohl als „Saite, auf der die oberste Stimme, Melodie, gespielt wird, Melodiesaite“ zu verstehen und mit lt. *cantus*, it. *canto*, Bezeichnungen der Oberstimme, Melodiestimme im Satz, in Zusammenhang zu bringen. FEW (*cantare*) „*chanterelle* mfr. nfr. ‚corde haute d'un instrument de musique‘ (seit ca. 1540)“.

CLAVECIN. Cembalo, Kielflügel. Mersenne III p. 110; Lully-Molière, „La Princesse d'Elide“ 1664, 6<sup>e</sup> intermède; Enc. 3/1753. (154, 216)

*Etymologie:* (FEW) *clavecin* geht zurück auf mlt. *clavicymbalum* < *clavis* „Taste“ + *cymbalum*, mit dem im Mittelalter u. a. das Hackbrett bezeichnet wurde, ein Resonanzkasten mit quer darübergespannten Saiten, die mittels kleiner Schlägel angeschlagen wurden (noch heute heißt ein derartiges Instrument der ungarischen Zigeuner *Zimbal* oder *Cymbal*); *clavicymbalum* also eigentlich „mit Tastatur versehenes cymbalum“.



Formen: mfr. *clavycimbale* (1447), *clavier cymbolon* (1485), *clavechimbalon* (1498, Molin); nfr. *clavecin* (mit Apokope der Endung) (seit Cotgr 1611).

CLEF. 1. Schlüssel in der Notenschrift. Jambe de Fer, *Épitomé musical*, Lyon 1556; Mersenne IV p. 185.

2. Klappe an Holzblasinstrumenten. Mersenne V passim (z. B. p. 239, 297, 306).

3. Stimmschlüssel zum Stimmen der Harfe. Mersenne III p. 169.

*Etymologie:* *clef* < *clavem* „Schlüssel“. FEW verzeichnet alle drei Bedeutungen.

CONCORDANT. In der französischen Vokalmusik des 17. und 18. Jh. die vierte Stimme im fünfstimmigen Chorsatz (der fast ausschließlich in der Kirchenmusik Verwendung fand), eine Männerstimme zwischen *taille* und *basse*); die sachlich ungefähr entsprechende deutsche Bezeichnung wäre Bariton. Robert, *Motets pour la chapelle du roy*, Paris 1684; Enc. 3/1753; Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768. *Basse-taille* (in wörtlicher Übersetzung „tiefer Tenor“) ist ursprünglich Synonym von *concordant*. Lully, *Motets à deux choeurs pour la chapelle du roy*, Paris 1684, Stimmbuch der *basse-taille du grand choeur*; Enc. l. c.; Rousseau l. c. (*Anm.* 2) Rousseau berichtet, der Terminus *concordant* werde ebenso wie die durch ihn bezeichnete Stimme fast ausschließlich in der Kirchenmusik verwendet; „par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Basse-Taille et se confond avec la Basse“. Demnach wäre *basse-taille* nun Synonym von *basse* und nicht mehr von *concordant*. Der Artikel „Concordant“ der Enc. bestätigt dies: „A l'opéra de Paris et dans les concerts [d. h. wohl in den weltlichen Musikaufführungen außerhalb der Oper], on donne proprement à la basse le nom de basse-taille . . .“ Entsprechend heißt im *État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, Paris 1771, p. 39, die tiefste der vier Chorstimmen der Oper nicht *basse*, sondern *basse-taille*. Bei den Sängern der *Musique du Roi* dagegen, die unter anderem die Kirchenmusik in der königlichen Kapelle zu versehen hatten, heißen die beiden tiefsten von den (entsprechend der Tradition der Kirchenmusik fünf) Vokalstimmen bezeichnenderweise *basse-taille* und *basse-contre* (op. cit. p. 12 f.). *Basse-taille* erscheint hier noch in der ursprünglichen Funktion als Bezeichnung einer Mittelstimme zwischen *taille* und der tiefsten Singstimme (*basse*, im 18. Jh. *basse-contre* genannt; vgl. B a s s e).

*Etymologie:* *Concordantiae* nannte man in der Musik des 15. Jh. einzelne Stimmen, die zu bereits vorhandenen Kompositionen hinzukomponiert wurden und bei der Aufführung nach Belieben verwendet oder auch weggelassen werden konnten. Sie hatten demnach den Charakter von Füllstimmen. Diese Eigenschaft läßt sich auch im *concordant* des 17. Jh. noch unschwer erkennen; von ad libitum-Verwendung ist hier natürlich nicht mehr die Rede. Daß ein direkter satztechnischer Zusammenhang von den *concordantiae* zum *concordant* führt, erscheint durchaus möglich. Die Bezeichnung *concordantiae* für die genannten Zusatzstimmen ist daher zu verstehen, daß die Töne dieser Stimmen mit den jeweils entsprechenden Tönen der Stimmen des vorhandenen Satzes Konsonanzen bilden, „übereinstimmen“ mußten. *Concordant* dürfte unmittelbar auf *concordans* zurückgehen, das wie *concordantia* zur Bezeichnung von Zusatzstimmen der beschriebenen Art verwendet wurde.

CONTREBASSE. Kontrabaß, das tiefste Streichinstrument. Bei Mersenne und Brossard kommt der Terminus nicht vor. Lully verwendete kein derartiges Instrument. (56 ff.) Muffat 1698, fr. Vorrede („ . . . la double Basse, ou contre Basse des Italiens, qui est le Violone des Allemans . . .“); es dürfte sich aber hier eher um den Versuch, den it. Terminus dem Französischen anzupassen, als um einen wirklichen fr. Terminus handeln (vgl. die d., lt. und it. Vorrede: „ . . . der grosse Bass, welchen die Teutschen Violon, die Welschen Contra Basso nennen . . .“; „ . . . maior etiam illa [sc. chelys] . . . quam Germani Violone, Itali Contrabasso vocant . . .“; „ . . . il Contrabasso, ò Violone grande degl’Italiani . . .“). Die erste fr. Partitur, in der die *contrebasse* ausdrücklich vorgeschrieben wird, ist die von Marais’ 1706 komponierter Oper „Alcione“, IV 3 (handschriftliche Partitur OP A 69a; reduzierte Partitur Paris 1711). (56, 63 f.) *Double basse* findet sich außer bei Muffat bei Brossard, Dictionnaire de musique, Paris 1703, Artikel „Violone“, als fr. Entsprechung zu it. *violone*. (Anm. 72) Es erklärt sich daraus, daß der Kontrabaß erheblich größer ist als das Baßinstrument im Violinchor der Zeit, die *basse de violon*, und im Oktavverhältnis zu ihm steht. Auf die letztere Tatsache bezieht sich *basse de violon à l’octave* (vgl. *Violon*). Dieser Ausdruck sowohl als auch *double basse* stellen vermutlich Versuche einer fr. Benennung des in Frankreich neuen Instruments dar, die von *contrebasse* rasch verdrängt wurden. Allerdings findet sich schon in zwei Pariser Urkunden von 1557 und 1587 (wiedergegeben in The Galpin Society Journal 7/1954, p. 25 und 37) die analoge Bildung *double basse-contre de viole*.

*Etymologie:* (BlWb) Entlehnung des it. *contrab(b)asso*. *Contrabbasso* bezeichnet ursprünglich nur eine Lage im Tonraum, nicht ein bestimmtes Instrument; das zeigt die volle Form *Duoi contrabassi de Viola* in der Liste der „Stromenti“ am Anfang des Partiturdrukkes von Monteverdis „Orfeo“ aus dem Jahre 1609. Dann wurde es auf die Bedeutung „Sreichinstrument der Kontrabaßlage“ eingeschränkt, wohl weil derartige Instrumente ungleich häufiger verwendet wurden als die übrigen Kontrabaß-Instrumente. Nach BlWb findet sich *contrebasse* schon im Jahre 1512 (?); Dautzat gibt dagegen „1661, Cotgrave“ an (wohl verdruckt: Cotgraves Wörterbuch erschien 1611, nicht 1661).

COR. Allgemein jedes der Gattung „Horn“ zugehörige Musikinstrument, so bei Mersenne V p. 244 „ . . . toutes sortes de Trompes et de Cors . . .“. (142) Seit dem zweiten Drittel des 18. Jh. vor allem Bezeichnung für das kreisförmig gebaute, in der zweiten Hälfte des 17. Jh. in Frankreich entstandene und dort zunächst offenbar vorwiegend *trompe* genannte Blechblasinstrument (s. *Trompe*), das zuerst nur auf der Jagd verwendet, dann allmählich ins Orchester eingeführt wurde. It. *Corno*. *Cor de chasse* bezeichnet zunächst jedes für die Jagd verwendete Horn (Mersenne V p. 269), dann speziell das soeben beschriebene Instrument, wird also Synonym von *cor* in der spezialisierten Bedeutung. It. *Corno da (di) caccia*. Ein Beispiel für die synonyme Verwendung liefert Campras Oper „Achille et Déidamie“ (1735). In der gedruckten Partitur liest man p. 65 „Cor“, die Hornstimme (OP Matériel) dagegen ist mit „*cor de chasse*“ bezeichnet. *Corno* und *corno da (di) caccia*, letzteres weniger häufig, finden sich synonym in Bachs Partituren und Stimmen. *Grand cor* ein großes, halbkreisförmiges Jagdhorn der 4’-Lage. Mersenne V p. 246. (142 ff.) *Cor à plusieurs tours* ein schneckenförmig in 6 Windungen gebautes Jagd-

horn, wohl in 8'-Lage, das Ähnlichkeit mit der bei Praetorius 1619 (Tafel VIII, 11) abgebildeten „JägerTrommet“ aufweist. Mersenne l. c. (142, 144) *Cornet* (Diminutiv von *cor*) bezeichnet ein kleines Horn in den folgenden Wortverbindungen: *Cornet de poste*, ein sehr kleines, halbkreisförmiges Horn mit Schlaufe zum Tragen oder Anhängen. Mersenne l. c. (142, 144) *Cornet de chasse*, ein halbkreisförmiges Horn, das im Aussehen Mersennes *grand cor* gleicht, aber nur ungefähr halb so lang ist, also der 2'-Lage angehört. Enc., Explication zu Tafel 7 der Abteilung Lutherie des 5. Tafelbandes (1767). (142 ff.) Mersenne l. c. nennt dieses Instrument *huchet* (s. *Huchet*). Im Textteil der Enc. (8/1765) wird es nur unter dem Stichwort „Huchet“ behandelt, während der Artikel „Cornet“ sich nur auf den *cornet à bouquin* (s. u.) bezieht. (144) *Double cornet* das von Mersenne mit *grand cor* bezeichnete Instrument. Enc., Explication zu Tafel 7 der Abteilung Lutherie des 5. Tafelbandes (1767). (144 f.) Diese Bezeichnung nimmt offensichtlich ihren Ausgang vom *cornet de chasse*; sie drückt das Größenverhältnis zwischen dem als Vergleichsbasis gewählten kleinen und dem gleichgebauten, aber doppelt so großen Instrument aus. *Cornet* allein, Kurzform von *Cornet à bouquin* (beide Formen Mersenne V p. 273), bezeichnet dagegen das eigentümliche Blasinstrument, das die Grifflöcher der Holzblasinstrumente und das Kesselmundstück der Blechblasinstrumente besitzt, also die Mitte zwischen beiden hält; it. *Cornetto*, d. *Zink*. Entsprechend *Dessus de cornet* „Diskantzink“. *État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, Paris 1771, p. 18. Das der bequemen Handhabung wegen schlangenförmig gewundene Baßinstrument der Zinkenfamilie hieß *serpent* (d. *Serpent*, it. *serpentone*). Mersenne V p. 278. (47)

*Etymologie:* (FEW) Schon das lt. *cornu*, auf das *cor* zurückgeht, diente zur Bezeichnung von Blasinstrumenten. Es bezog sich ursprünglich auf solche, die aus einem Tier- (namentlich Ochsen- oder Auerochsen-) horn hergestellt waren, wurde dann aber auch auf solche Instrumente übertragen, die mit den erstgenannten konstruktive oder klangliche Ähnlichkeit aufwiesen. *Bouquin* (in *cornet à bouquin*) ist die Bezeichnung für das Kesselmundstück des Zinken. Mersenne V p. 273. Dauzat leitet es von *bouque*, der norm.-pik. Sonderform von *bouche*, ab, BlWb von it. *bocchino* „petite bouche“. Das Kesselmundstück der Trompeten, Posaunen, Hörner und Serpente heißt *bocal* oder *emboucheure* (moderne Schreibung *embouchure*). Mersenne V p. 248, 270, 246, 278. (*Bocal*, eigentlich „Becher“, < lt. *baucalis* „Kühlgefäß für Wasser oder Wein“).

COR A PLUSIEURS TOURS s. C o r

COR DE CHASSE s. C o r

CORNET s. C o r

CORNET A BOUQUIN s. C o r

CORNET DE CHASSE s. C o r

CORNET DE POSTE s. C o r

CORNO s. C o r

CORNO DA (DI) CACCIA s. C o r

CRINCRIN. Onomatopoetische Bezeichnung einer schlechten Geige in Molières comédie-ballet „Les Fâcheux“ 1661 (III 6). Laut BlWb und Dauzat ist diese Stelle der erste Beleg für das Wort. (170 f.)

CROMORNE. Krummhorn. Der erste mir bekannte Beleg für das Wort findet sich im livret von 1675 zu Lullys „Thésée“ (IV 7); ein weiterer Beleg im livret von 1676 zu Lullys „Atys“ (II 4). (119) Bei Mersenne V p. 289 f. heißt dasselbe Instrument nach seiner Form — das untere Ende ist aufgebogen, so daß das Krummhorn ungefähr die Form eines Angelhakens hat — *tournebout*. *Tournebout* findet sich noch, offenbar in Anlehnung an Mersenne, in der Explication zu Tafel 7 der Abteilung Lutherie des 5. Tafelbandes der Enc. (1767). *Basse de c(h)romorne* ursprünglich „Baßkrummhorn“, später (wohl seit Mitte—Ende des 17. Jh.) Synonym von *basson*, nachdem letzteres Instrument die Funktionen des Baßkrummhorns übernommen hatte; vgl. den ganz ähnlichen Vorgang bei der *basse de hautbois* (siehe H a u t b o i s). (112) Erster bekannter Beleg für die zweite Bedeutung: Brossard, Dictionnaire de musique, Paris 1703, Artikel „Fagotto“.

*Etymologie:* *cromorne* ist aus d. Krummhorn entlehnt.

DESSUS. Die oberste Stimme, Diskantstimme im instrumentalen und vokalen Satz; Sopran-Singstimme (im modernen Französisch mit it. *soprano* bezeichnet); mit Zusatz einer Instrumentenbezeichnung (z. B. *dessus de violon*) Bezeichnung des Diskantinstrumentes der betreffenden Instrumentenfamilie. *Jambe de Fer*, *Épitomé musical*, Lyon 1556; Mersenne IV, V passim; Lully (stets in der Gegenüberstellung *premier dessus* — *second dessus*) passim.

*Dessus* heißt ferner der höchste Bordun der Musette, gestimmt in g'. Enc. 10/1765. (115) Er wurde auch *petit sol* genannt (vgl. P e t i t s o l).

*Etymologie:* (BlWb) Substantivierung des Adverbs *dessus*, das aus *de* + *sus* (< lt. *de*, vlt. *susum* für lt. *sursum*) zusammengesetzt ist. *Dessus* entspricht in der Art der Bildung dem lt. *superius*, einer im 16. Jh. gebräuchlichen Bezeichnung der Oberstimme im musikalischen Satz.

DESSUS DE CORNET s. C o r

DESSUS DE FLÛTE s. F l û t e

DESSUS DE FLÛTE À BEC s. F l û t e

DESSUS DE FLÛTE TRAVERSIÈRE s. F l û t e

DESSUS DE HAUTBOIS s. H a u t b o i s

DESSUS DE TROMPETTES s. T r o m p e

DESSUS DE VIOLE s. *Viole*

DESSUS DE VIOLON s. *Violon*

DONTE. „Bauch“, „Corpus“ der Laute und Theorbe; ein Wort unbekanntes Ursprungs. Mersenne II p. 92. (155)

DOUBLE BASSE s. *Contrebasse*

DOUBLE CORNET s. *Cor*

DULCINO. „Dulcino. ou Dulcin. ou Dulce suono. C'est un Instrument à vent, qu'on nomme autrement Quart-Fagotto. qui répond [à] nos Tailles ou Quintes de Haut-bois. C'est un petit Basson.“ Brossard, Dictionnaire de musique, Paris 1703, Artikel „Dulcino“ (über die Widersprüchlichkeit der Erklärung vgl. *Hautbois*). (Anm. 95) Bei Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, Bd. I p. 500 findet sich *dulcinum, sive Fagottum*, p. 501 *dulcino* [Ablativ], *sive vulgò Fagotto* und *dulcino* [Dativ], *vulgò Fagot*; in Tafel IX (nach p. 500) ist die (Mersenne V p. 302 nachgebildete) Darstellung eines Fagotts überschrieben mit *Dulcinum/Fagotto*. Lt. *dulcinum* bezeichnete demnach um die Mitte des 17. Jh. das Fagott. Der im Verhältnis zum Baßpommer zarte, liebliche Klang des Fagotts erklärt diese Benennung. D. *Dulzian*, *Dolcian* gleicher Bedeutung (17. Jh., z. B. Praetorius p. 38; dort auch it. *dolcesuono*) gehört in denselben Zusammenhang. Für die it. Instrumentenbezeichnung *dulcino* ist mir außer Brossard kein Beleg bekannt (BattAl verzeichnen nur ein im 17. Jh. gebildetes Adjektiv *dolcino* „di sapor dolce“). Ob sie wirklich existiert hat oder ob Brossard, vielleicht unter dem Einfluß der angeführten Dativ- und Ablativformen Kirchers, die lt. Form italianisiert hat (wofür das usprechen würde), ist fraglich; ebenso muß dahingestellt bleiben, ob *dulcinum* bzw. *dulcino* zu Brossards Zeit wirklich ein um eine Quarte höher als das gewöhnliche Fagott stehendes *Quart-Fagotto* bezeichnete oder ob Brossard lediglich durch die Diminutivendung *-ino* zu der Erklärung „petit basson“ veranlaßt wurde.

FAGOT s. *Basson*

FAVORITO s. *Petit coeur*

FIFRE. Eine engmensurierte Querflöte einfacher Bauart in hoher Lage, in der Militärmusik zusammen mit Trommeln verwendet (d. „Pfeife“, „Trommelflöte“). Grundton laut Enc. d<sup>re</sup>. Mersenne V p. 241 ff.; Enc. 6/1756. (22) Die Enc. nennt außer dem eigentlichen *fifre* noch den *fifre à bec*, eine quer angeblasene Schnabelflöte enger Mensur.

*Etymologie:* (FEW) Entlehnung von mhd. *pfifer* (d. Pfeifer) „Spieler der pfife“ (d. h. der Querpfeife, Querflöte), das wahrscheinlich durch schweizerische Söldner nach Frankreich gebracht wurde. Erstbeleg ca. 1460 bei Basselin (nicht ganz sicher, da die Gedichte dieses Autors nur in einer Ausgabe von 1610 vorliegen); BlWb: 1507. Daß ein Instrument und dessen Spieler mit demselben Wort bezeichnet wer-

den, ist im Französischen nicht ungewöhnlich; vgl. *les vingt-quatre violons du roi* (17. Jh.) und im modernen Französisch z. B. *trompette* „Trompete“ und „Trompeter“ oder *premier basson solo de l'Opéra* „erster Solofagottist der Oper“.

FLAGEOLET. Eine Schnabelflöte hoher Lage mit 6 Grifflöchern (4 vorn, 2 Daumenlöcher auf der Rückseite). Mersenne V p. 232 ff.; Enc. 6/1756. Die von Mersenne V p. 236 erwähnte *fluste à six trous*, hinsichtlich Lage und Umfang dem *flageolet* gleich, unterscheidet sich von diesem durch andere Anordnung der 6 Grifflöcher — diese befinden sich sämtlich auf der Vorderseite — und demzufolge abweichende Griffweise.

*Etymologie:* (FEW) *flageolet* geht auf \**flabeolum* „Flöte“ zurück, eine Ableitung vom Verbum *flare* „blasen, hauchen“. Ausgangspunkt für \**flabeolum* ist vielleicht \**flabulum* > \**flablum*, von dem dann ein *l* durch Dissimilation geschwunden ist. Im Galloromanischen ist das Simplex (das z. B. in kat. *fluviol*, Bezeichnung der kleinen Einhand(schnabel)flöte der katalanischen *cobla*, erhalten ist) durch den Diminutiv (-*et*) abgelöst worden.

FLAUTO s. Flûte

FLAUTO D'ECHO s. Flûte

FLAUTO DOLCE s. Flûte

FLAUTO TRAVERSO s. Flûte

FLUTE. 1. allgemein „Flöte“. 2. in der 2. Hälfte des 17. und in der 1. Hälfte des 18. Jh. meist „Blockflöte“; dasselbe gilt für it. *flauto*. (66 ff.) Entsprechend *dessus de flûte* Blockflöte in f“. Lully, „Isis“, livret von 1677, Prolog. (93) *Petit dessus de flûte* (Montéclair, „Les Festes de l'Été“, reduzierte Partitur Paris 1716, p. 30; derselbe, „Jephté“, gestochene Partitur Paris 1732, II 6) und *petite flûte* („Fragments de Monsieur de Lully“, reduzierte Partitur Paris 1702, Prolog; Bourgeois, „Cantates Françaises“, Livre Second, Paris 1715, p. 13) bezeichnen dasselbe Instrument. (74, Anm. 94, 93 f.) (NB im heutigen Französisch bezeichnet *petite flûte* die Querflöte mit dem Grundton d“, d. „Pikkolo“, „Kleine Flöte“!) *Haute-contre de flûte* Blockflöte in c“. Montéclair, „Jephté“, l. c. (74) *Taille de flûtes* (man findet sowohl ... *de flûte* wie ... *de flûtes*; ein Bedeutungsunterschied besteht nicht) Blockflöte in f“. Lully, „Phaéton“ 1683, Prolog. (72, 77 f.) *Quinte de flûtes* Blockflöte in c'. Lully, „Le Triomphe de l'Amour“ 1681, p. 200. (72, 77 f.) *Basse de flûte* „Baßblockflöte“. Charpentier (Stimmung nur in einem Falle mit Sicherheit festzustellen: „Supplicatio pro defunctis“, wo *basse de flûte* = Blockflöte in f; im übrigen ist fraglich, ob die Stimmung f, c oder F vorliegt). (90 ff.) *Petite basse de flûtes* Blockflöte in f. Lully, l. c. (1681). (72, 80 f.) *Grande basse de flûtes* Blockflöte in F. Lully l. c. (1681). (72, 81 ff.)

NB *dessus de flûte* kann sowohl „Diskantblockflöte“ wie „für (Block)flöte bestimmte Diskantstimme“ bedeuten. (32 f., 94)

3. Spezielle Bezeichnungen für die Blockflöte:

*Fluste d'Angleterre* (das Blockflötenspiel wurde in England besonders gepflegt).

Mersenne V p. 237. *Fleuste (fleutte, fleute) à neuf trous* (nach der Zahl der Griff-löcher: sieben auf der Vorderseite, von denen das unterste für den kleinen Finger doppelt gebohrt ist, um beliebige Verwendung der rechten oder linken Hand zu ermöglichen — das nicht benötigte Loch wird mit Wachs verschlossen —, und deshalb doppelt gezählt wird; ein Daumenloch auf der Rückseite). *Jambe de Fer, Epitomé musical*, Lyon 1556. *Fluste à neuf trous*. Mersenne V p. 237. (68) *Flûte à bec* (wörtlich „Schnabelflöte“, eine tatsächlich im Deutschen neben „Blockflöte“ verwendete Bezeichnung; nach der Form des Mundstücks). Hotteterre, *Principes de la Flute traversiere, ou Flute d’Allemagne, de la Flute a bec, ou flute douce, et du Haut-Bois*, Paris 1707; Montéclair, „Jephté“, gestochene Partitur Paris 1732, IV 1; Enc. 6/1756. (70, 77, 72 f.) *Flûte douce* (nach dem Klangcharakter). Mersenne V p. 237, 240; Lully, „Persée“ 1682, III 1, und „La Grotte de Versailles“ 1685, p. 98; Hotteterre l. c.; Enc. 6/1756. (68, 65, 70, 72 f.) *Flûte douce* bzw. *flûte à bec* ohne weiteren Zusatz dient als Bezeichnung nicht nur der Instrumentenfamilie als solcher, sondern speziell auch des Hauptinstrumentes der Familie, der *taille* in f'. (76 f.) Dasselbe gilt für it. *flauto dolce* (18. Jh., z. B. bei Telemann), *flauto* (so regelmäßig bei Bach), *flauto d’echo* (Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 4). (66) *Dessus de flûte à bec* Blockflöte in f'. Enc. 4/1754. (Anm. 90) *Petit dessus de flûte à bec* Blockflöte in f' (vielleicht Kontamination von *dessus de flûte à bec* und *petite flûte*; vgl. oben unter 2). Montéclair, „Jephté“ IV 1, handgeschriebene Partitur CP X 31, ca. 1732. (73) *Haute-contre de flûte à bec* Blockflöte in c'. Montéclair l. c.; Enc. 8/1765. (73, Anm. 90) *Taille de flûte à bec* Blockflöte in f'. Montéclair l. c. (73) *Quinte de flûte à bec* Blockflöte in c'. Montéclair l. c.; Enc. 13/1765. (73, 72) *Basse de flûte à bec* Blockflöte in f. Montéclair l. c.; Enc. 2/1751. (73, 75, Anm. 90)

NB a) Bei Mersenne V p. 238 f. haben *dessus*, *haute-contre* und *taille* als Bezeichnungen von Blockflöten-Formaten abweichende Bedeutung. Beim *petit jeu* (vgl. *Jeu*) bezeichnet *dessus* die Blockflöte in g', *haute-contre* und *taille* die Blockflöte in c', *basse* die Blockflöte in f. (68 ff.) Beim *grand jeu* bezeichnet *dessus* die Blockflöte in f (= *basse* beim *petit jeu*), *haute-contre* und *taille* die Blockflöte in c, *basse* die Blockflöte in F. (82 ff.)

b) Die deutsche Nomenklatur des späten 17. und des 18. Jh. weicht von der zur gleichen Zeit in Frankreich gebräuchlichen, die oben dargestellt ist, erheblich ab. Der *haute-contre de flûte à bec* (wörtlich übersetzt „Altblockflöte“) entspricht die „Quartflöte“, der *taille de flûte à bec* (eigentlich „Tenorblockflöte“) die „Discantflöte“, der *quinte de flûte à bec* die „Altflöte“ oder „Tenorflöte“. Übereinstimmung herrscht nur in der Bezeichnung des Baßinstrumentes. Im heutigen deutschen Sprachgebrauch heißt die Blockflöte in c' „Sopranblockflöte“, die in f' „Altblockflöte“, die in c' „Tenorblockflöte“, die in f „Baßblockflöte“.

4. Bezeichnungen für die Querflöte:

*Fleuste (fleutte, fleute) d’Alleman*. *Jambe de Fer, Epitomé musical*, Lyon 1556. *Fluste d’Allemand*. Mersenne V p. 241 ff. *Flûte allemande*. Charpentier, „Médée“ 1694, II 2; Enc. 6/1756. (67) *Flûte d’Allemagne*. Lully, „Le Triomphe de l’Amour“ 1681, p. 75; Hotteterre, *Principes de la Flute traversiere, ou Flute d’Allemagne, de la Flute a bec, ou flute douce, et du Haut-Bois*, Paris 1707. (65, 72, 70) Diese Bezeichnungen scheinen auf eine besondere Verbreitung der Querflöte in Deutschland hinzuweisen (vgl. engl. *german flute*). *Flûte allemande* findet sich noch lange nach der in der zweiten Hälfte des 17. Jh. erfolgten Umgestaltung des Instruments

durch französische Instrumentenbauer, die die eigentliche Blütezeit der Querflöte einleitete. Doch scheint diese Bezeichnung im 18. Jh. allmählich durch die folgende verdrängt worden zu sein (vgl. unten die Belege aus Montéclair und Enc.). *Flûte traversière*. Hotteterre l. c.; Montéclair, „Jephthé“, gestochene Partitur Paris 1732, IV 1 (ebenso in der zweiten und dritten Auflage der gestochenen Partitur); Enc. 6/1756. (70, 77) Entsprechend it. *flauto traverso*. Diese Bezeichnung nimmt Bezug auf die charakteristische Spielhaltung der Querflöte. Ähnlich wie im Falle der *flûte douce* (s. o.) bezeichnet *flûte traversière* bzw. *flauto traverso* einerseits die Gattung Querflöte, andererseits das Hauptinstrument der Gattung (Grundton d'). Anders als im Falle der Blockflöten spielen jedoch bei den Querflöten die übrigen Formate eine so untergeordnete Rolle, daß das Hauptinstrument gar keine Lagenbezeichnung führt (es wäre nach seiner Lage im Querflötenchor als *taille* zu bezeichnen). In allen oben angeführten Fällen ist die Querflöte mit dem Grundton d' gemeint. *Dessus de flûte traversière* Querflöte mit dem Grundton d' (heute d. „Piccolo“, auch „Kleine Flöte“, it. *ottavino*). Enc. 4/1754. *Quinte de flûte traversière* Querflöte mit dem Grundton a'. Enc. 13/1765. (*Anm.* 95) *Quinte* als Instrumentenbezeichnung geht zurück auf die Bezeichnung *quinta vox* oder *quinta pars* für eine Stimme des Vokalsatzes, die zwischen dem Tenor (*taille*) und dem Baß lag. Entsprechend *quinte de violon* für das Instrument zwischen *taille de violon* und *basse de violon*, ebenso *quinte de flûte à bec*. Im Laufe des 18. Jh. wurde im Zusammenhang mit der allmählichen Sinnentleerung der alten Stimmbezeichnungen *quinte de violon* auf Grund der Tatsache, daß dieses Instrument eine Quinte (fr. *quinte*) tiefer als das Hauptinstrument der Familie, der *dessus de violon*, gestimmt war, als Bezeichnung des Lagenunterschiedes zwischen den beiden Instrumenten gedeutet (Enc. 13/1765). *Quinte de flûte traversière* als Bezeichnung einer über dem Hauptinstrument der Familie, der *taille*, liegenden Querflöte ist nur als Auswirkung dieser neuen Deutung begreiflich: die Grundtöne der beiden Instrumente bilden das Intervall der Quinte. *Basse de flûte traversière* Querflöte mit dem Grundton g. Enc. 2/1751. Aus Tafel XXII der Abteilung Lutherie des 5. Tafelbandes (1767) dagegen, die Umfang bzw. Stimmung der Singstimmen und Instrumente in einem Diagramm darstellt, ergibt sich d als tiefster Ton der *basse de flûte traversière*. Der Widerspruch ist nur scheinbar, da sowohl die Querflöte mit dem tiefsten Ton g als auch diejenige mit dem tiefsten Ton d mit *basse de flûte traversière* bezeichnet wurde.

NB Im Zusammenhang mit dem Verschwinden der Blockflöte in der zweiten Hälfte des 18. Jh. wurde die Querflöte zum überwiegend, dann ausschließlich verwendeten Flöteninstrument. Entsprechend wurde *flûte* bzw. *flauto* als Wort für die gewöhnliche, am meisten vorkommende Flötenart zur Bezeichnung für die Querflöte; *flûte traversière* bzw. *flauto traverso*, funktionslos geworden, wurde allmählich seltener und verschwand schließlich ganz.

*Etymologie:* Die afr. Formen sind *flehute* und *fläute*, 12. Jh. (BlWb). FEW und BlWb übernehmen die von Spitzer (Zeitschrift für Romanische Philologie 42 (1922), p. 31 und 43 (1923), p. 332) entwickelte Etymologie, derzufolge ein onomatopoeisches *fla-uta* zugrundeliegt. Die Vokalfolge a-u wird als Imitation des Geräusches, das der Wind beim Durchstreichen durch einen Hohlraum verursacht, erklärt, der Anlaut fl- als Einwirkung semantisch verwandter Bildungen wie *flabeolum*, *flabellum*, die auf lt. *flare* „blasen“ zurückgehen.



FLÛTE A BEC s. Flûte

FLUTE A NEUF TROUS s. Flûte

FLUTE A SIX TROUS s. Flageolet

FLUTE A TROIS TROUS s. Galoubet

FLUTE ALLEMANDE s. Flûte

FLUTE D'ALLEMAGNE s. Flûte

FLUTE D'ANGLETERRE s. Flûte

FLUTE DE TAMBOURIN s. Galoubet

FLÛTE DOUCE s. Flûte

FLUTE TRAVERSIÈRE s. Flûte

FLUTET s. Galoubet

GALOUBET. Schnabelflöte der Provence mit nur drei Grifflöchern, deren Spiel nur eine Hand erfordert. Die *tambourinaires* greifen diese Flöte mit der linken Hand, während die rechte mittels eines Schlägels das am linken Arm aufgehängte *tambourin* (s. T a m b o u r) schlägt. Die beiden anderen Bezeichnungen für dieses Instrument, *flûte à trois trous* (Mersenne V p. 230; Enc. 6/1756) und *flûte de tambourin* (Enc. 6/1756) erklären sich nach dem Gesagten von selbst. In der Explication zu Tafel 8 der Abteilung Lutherie des 5. Tafelbandes der Enc. (1767) wird das *galoubet* mit *flûtet* bezeichnet.

*Etymologie:* (FEW) Nfr. *galoubet* ist von npr. *galoubet*, *galaubet*, *galoubé* gleicher Bedeutung entlehnt, das wohl von einem Verb \**galaubar* „jouer magnifiquement“ abgeleitet ist. Dieses dürfte als Rückbildung zu apr. *galaubiar* „agir bien“ zu betrachten sein, „weil *-iar* auch Vertreter von *-idiare* ist und daher den Eindruck wecken konnte, eine ablt. von einem verbum auf *-ar* zu sein“. *Galaubiar* gehört zu apr. *galaubia* „magnificence; largesse“ < got. \**galaubei* „Kostbarkeit“ (got. *galaufs* „wertvoll“).

Datierungen: Gam „18. Jhdt.“; Dauzat „XVIII<sup>e</sup> s., Rousseau, Dict. de Musique“ (1768, Artikel „Tambourin“; Schreibung *galoubé*). Rousseau erwähnt das Instrument auch in dem fast gleichlautenden Artikel der Enc. 15/1765 (Schreibung *galoubé*), wie im Dictionnaire de musique sachlich unrichtig, da er es mit dem *tambourin*, der provenzalischen Trommel, identifiziert. — Die Datierung 1791 bei BlWb ist entsprechend zu korrigieren. (3. Auflage, Paris 1960: 1768)

GNACARE. Bezeichnung eines Schlaginstruments. Lully-Molière, „Pastorale comique“ 1667, 6<sup>e</sup> entrée de ballet. (171) Es ist fraglich, ob hier eine vermutlich aus Holz gefertigte, in der Handhabung den Kastagnetten ähnliche Klapper in Gestalt

zweier kurzer Stäbe von annähernd halbkreisförmigem Querschnitt gemeint ist, wie sie in Bonannis „Gabinetto armonico“, 2Rom 1723, unter der Bezeichnung *gnaccara*, *gnacchara*, *naccara* erscheint, oder die kleine orientalische, durch die Sarazenen nach Europa gebrachte Pauke (afr. *nacaire*). Die Erklärung „sorte de cymbale“, die sich bei Littré und in anderen Wörterbüchern findet, entspricht ungefähr der ersten Möglichkeit. (171)

*Etymologie:* (BlWb) Entlehnung des it. *gnaccara* (s. o.), einer Nebenform von *nacchera*, das auf ar. *naqqâra* oder *naqqayra* „Perlmutter“ und „Muschel, die Perlmutter liefert“ zurückgeht. Hieraus konnte leicht die Bedeutung „aus Muscheln hergestellte Klapper“ und weiter die erste der oben angegebenen Bedeutungen entstehen. Weniger leicht läßt sich die Bedeutungsentwicklung zu „kleine Pauke“ verstehen; möglicherweise hat eine bei diesen Instrumenten gebräuchliche Perlmutterverzierung den Anstoß gegeben.

GRAND CHOEUR s. Petit choeur

GRAND COR s. Cor

GRANDE BASSE DE FLÛTES s. Flûte

GITARE. Gitarre. Mersenne II p. 95 und Enc. 7/1757 geben die Stimmung mit A d g h e' an (A d g h doppelt bezogen). Dieselbe Stimmung ist Francesco Corbettas Tabulaturbuch „La Guitarre royale“, Paris [1670] zu entnehmen. (163)

*Etymologie:* (FEW) gr. *κυθάρα* > ar. *kîtâra* > sp. *guitarra* und *guitarra*; von hier aus ins Französische entlehnt. Formen: mfr. *guitarre* (1360), *guitare* (1373), auch *guiterre*; nfr. *guitar(r)e* (seit 1642). Bis in das 17. Jh. ist laut FEW *guitar(r)e* selten; die zunächst vorherrschende Form ist *guiterne*, eine Umgestaltung, die noch nicht befriedigend geklärt ist. Ab Mitte des 16. Jh. ist *guiterre* die häufigste Form; erst im 17. Jh. setzt sich *guitar(r)e* durch. (Noch Mersenne schreibt stets *guiterre*.)

HARMONIE. Die komplizierte Bedeutungsentwicklung dieses Wortes kann hier nicht behandelt werden. Es soll nur eine spezielle Bedeutung Erwähnung finden. In einer handgeschriebenen Partitur von Lullys „Ballet des Amours déguisés“ 1664 (CP Rés. F 511) findet man am Beginn folgendes „argument“: „Le Théâtre s'ouvre par un combat de deux différentes harmonies, la plus-forte est composée des Arts, et des Vertus qui suivent Pallas, et la plus douce, des graces et des plaisirs qui accompagnent Venus“. Die allegorischen Gestalten der Arts et Vertus einerseits, Graces et Plaisirs andererseits treten hier als zwei Gruppen von Instrumentalisten auf, wie die Partitur zeigt; *harmonie* bezeichnet hier also ein instrumentales Ensemble. (193) Vgl. S y m p h o n i e.

*Etymologie:* Entlehnung des lt. *harmonia* < gr. *ἁρμονία* (ursprünglich „Fügung, Verbindung“).

HAUTBOIS. 1. die Familie der d. mit „Schalmei“ bzw. (tiefere Lagen) mit „Pommer“ bezeichneten Instrumente mit doppeltem Rohrblatt, konischer Bohrung und gerader, ungeknickter Röhre. Mersenne V p. 295 ff. (98 ff.) Mersenne nennt diese Instrumente in der Überschrift *grands Haut-bois*; vgl. *the great French hautbois*

als Bezeichnung des Diskantinstrumentes der Familie im James Talbot Manuscript (um 1700) der Christ Church Library zu Oxford (teilweise ediert in *The Galpin Society Journal* 1/1948, p. 14). (102)

2. die anfangs der 2. Hälfte des 17. Jh. aus der Umgestaltung der Diskant- und Altschalmei entstandenen Instrumente, die im Deutschen mit dem Lehnwort Oboe bezeichnet werden. Lully, passim (zuerst in „*Les Plaisirs de l’Ile enchantée*“ 1664); *Partition de plusieurs marches et batteries* ... 1705, passim (der Plural *hautbois*, namentlich in dem Ausdruck *l’air des hautbois*, bezeichnet hier in erweiterter Bedeutung das vierstimmige Bläserensemble der französischen Militärmusik, bestehend aus *dessus de hautbois* in der Oberstimme, *taille de hautbois* in den beiden Mittelstimmen und *basson* im Baß). (103 ff.)

3. speziell das Hauptinstrument der Familie, sonst *dessus de hautbois* genannt, mit dem Grundton c'. *Partition de plusieurs marches et batteries* ... 1705, p. 128; Hotteterre, *Principes de la Flute traversiere, ou Flute d’Allemagne, de la Flute a bec, ou flute douce, et du Haut-Bois*, Paris 1707. Der heutige Sprachgebrauch kennt nur noch diese Bedeutung von *hautbois* (vgl. *Violon*). *Dessus de hautbois* a) die Diskantschalmei. Mersenne l. c. (98 ff.) b) die Oboe. *Partition de plusieurs marches et batteries* ... 1705, p. 11. (103, 105) *Haute-contre de hautbois* Bezeichnung der unter *taille de hautbois* beschriebenen Instrumente, sofern sie die *haute-contre*-Stimme (d. h. im vierstimmigen *hautbois*-Satz der Zeit Lullys die zweite Stimme von oben) ausführen; also mehr Funktions- als eigentliche Instrumentenbezeichnung. Mersenne V p. 295; *État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, Paris 1771, p. 18 f. *Taille de hautbois* a) der Altpommer (Grundton f). Mersenne V p. 295 f. (98, 101 f.) b) die Altoboe, Vorläufer des *cor anglais* (d. „Englisch Horn“) genannten Instruments (Grundton f). *Partition de plusieurs marches et batteries* ... 1705, p. 79. (Anm. 122) *Quinte de hautbois* kommt bei Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 1703, als Übersetzung des it. *dulcino* vor (Artikel „*Dulcino*“): „*Dulcino*. Instrument à vent ... qui répond [à] nos Tailles ou Quintes de Haut-bois. C’est un petit Basson.“ Der Terminus *quinte de hautbois* ist mir sonst weder in musikalischen Quellen noch bei Theoretikern begegnet. Es erscheint fraglich, ob Brossards Aussage zutrifft und ob *quinte de hautbois* überhaupt in der musikalischen Terminologie existierte; jedenfalls kann *taille de hautbois* unter keinen Umständen mit „petit basson“ gleichgesetzt werden. (Anm. 95) *Basse de hautbois* der Baßpommer (Grundton F, Zusatzklappen für E, D, C). Mersenne V p. 297. (98, 102 f.) Nach dem im Laufe des 17. Jh. erfolgten Verschwinden dieses unhandlichen Instruments wird *basse de hautbois* Synonym für *basson*, da nun das bequemere zu handhabende Fagott den Baß im Chor der *hautbois* übernahm. Frühester mir bekannter Beleg für diese Bedeutung von *basse de hautbois*: Brossard op.cit. (Table alphabétique: „*Basse de Haut-Bois*. V. Fagotto“). (112) Vgl. *Cromorne*. *Basson de hautbois*, Synonym von *basson* (Enc. 2/1751), ist wohl nichts anderes als eine Kontamination von *basson* und *basse de hautbois*. Vgl. *Basson*. *Hautbois de Poitou* eine Familie von Holzblasinstrumenten mit konischer Bohrung, Doppelrohrblatt und Windkapsel. Mersenne V p. 305 ff. Er verzeichnet folgende Stimmlagen: *dessus* (Grundton c'), *taille* (Grundton f), *basse* (tiefer Ton 1B?). Als konservative Bezeichnung bestimmter musikalischer Chargen des französischen Hofes findet sich *hautbois de Poitou* noch im *État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, Paris 1771, p. 18 f. (Anm. 121)

*Etymologie:* *haut* + *bois*. *Haut* hier nicht in der Bedeutung „hoch“, sondern in der Bedeutung „laut, stark“ (wie in *à haute voix*), entsprechend der im 15. Jh. üblichen Einteilung in *haute musique* und *basse musique* und der damit zusammenhängenden Gruppierung der Instrumente in solche von starkem Klang und solche von sanftem Klang (die Instrumente der Schalmeyenfamilie klingen im Gegensatz zu denen der Oboenfamilie außerordentlich kräftig). Vgl. Bessler in MGG, Artikel „Alta“. Diese Erklärung findet sich zuerst bei Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York 1940, p. 382. *Bois* hier metonymisch „Blasinstrument aus Holz“.

## HAUTBOIS DE POITOU s. Hautbois

**HAUTE-CONTRE.** Im vokalen und instrumentalen Satz Lullys und seiner Zeit die zwischen *dessus* und *taille* liegende Stimme, die oberste der Mittelstimmen. Im fünf- und vierstimmigen Instrumentalsatz ist sie die zweite Stimme von oben. (33, 177, 189) Die vokale *haute-contre* ist die höchste Männerstimmlage (abgesehen vom Falsett-Diskant und von den Kastratenstimmen); im vierstimmigen Chor stellt sie die zweite Stimme von oben, im dreistimmigen Chor die tiefste Stimme dar. (187) *Haute-contre* mit Zusatz einer Instrumentenbezeichnung (z. B. *haute-contre de violon*) dient zur Bezeichnung des Altinstruments der betreffenden Instrumentenfamilie. Jambe de Fer, *Épitomé musical*, Lyon 1556; Mersenne IV, V passim. *Haute-contre* im Orchesterteil von Partituren (nur gelegentlich im 17. Jh., häufiger im 18. Jh.), zuweilen in der Abkürzung *h. c.*, ist Kurzform von *haute-contre de violon*. Lully, „*Persée*“ 1682, V 8; Charpentier, „*Médée*“, 1694, IV 9; Marais, „*Alcione*“ (1706), handschriftliche Partitur Paris 1741, IV 3. (203, 47, 63) Vgl. *Violon*. *Haute-contre* heißt ferner der zweitoberste der vier Bordune der Musette, gestimmt in *c'* oder *d'*, nach seiner relativen Lage innerhalb der Gruppe der Bordune. (115) NB Nach Mersenne IV p. 189 war in der Praxis seiner Zeit die *haute-contre* nicht die zweite, sondern die dritte Stimme von oben im fünfstimmigen Instrumentalsatz, da man mit *quinte* nicht, wie bei Lully, die vierte Stimme von oben, sondern die zweite Stimme von oben bezeichnete. Vgl. *Quinte*. Nur die *Vingt-quatre violons du Roi* hatten laut Mersenne die Stimmanordnung, die zur Zeit Lullys die allein gebräuchliche war.

*Etymologie:* *Haute-contre* entspricht der lt. Stimmbezeichnung *contratenor altus* „hohe Gegenstimme zum *tenor*“. Beim Übergang vom dreistimmigen, aus Oberstimme, *tenor* und *contratenor* bestehenden Satz zum vierstimmigen Satz (15. Jh.) war die neu hinzukommende Stimme eine sich oberhalb des *tenor*, d. h. zwischen Oberstimme und *tenor* bewegende Stimme; sie wurde ihrer Lage wegen mit *contratenor altus* bezeichnet. Die tiefste Stimme im Satz, vorher einfach *contratenor* genannt, erhielt nun der Unterscheidung wegen die Bezeichnung *contratenor bassus* (meist kurz *bassus*). Wie *contratenor bassus* zu *bassus*, so wird *contratenor altus* meist zu *contratenor*, *contra* oder *altus* abgekürzt. Die beiden letzteren Formen finden sich noch bei Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768 (Artikel „*Altus*“, „*Contra*“, „*Haute-contre*“) als veraltete Synonyme von *haute-contre* (NB Rousseaus Angabe im Artikel „*Contratenor*“, *contratenor* sei veraltetes Synonym für *tenor* oder *taille*, ist unrichtig. Vgl. *Taille*).

Ausgangspunkt für fr. *haute-contre* dürfte *contra* sein, die erwähnte Kurzform von *contratenor altus*. -a wurde vermutlich als feminine Endung aufgefaßt; daraus wäre *haute-contre* f. zu erklären. Möglicherweise hat auch die Bezeichnung der Nachbarstimme, *taille* f., eingewirkt. Über die analoge Stimmbezeichnung *basse-contre* s. B a s s e. — Erster Beleg laut BlWb 1511 (NB dort *haut-contre* m.! Wenn es sich hier nicht um einen vereinzelt Fall handelt, so wäre demnach anfänglich das der Etymologie nach korrekte Masculinum gebräuchlich gewesen. Vgl. B a s s e.)

HAUTE-CONTRE DE FLÛTE s. Flûte

HAUTE-CONTRE DE FLÛTE À BEC s. Flûte

HAUTE-CONTRE DE HAUTOBOIS s. Hautbois

HAUTE-CONTRE DE VIOLON s. Violon

HUCHET. Ein kleines, halbkreisförmiges Jagdhorn, auf dem die für die Hundemeute bestimmten Signale geblasen wurden. Mersenne V p. 246; Enc. 8/1765. (142) In Tafel 7 der Abteilung Lutherie im 5. Tafelband der Enc. (1767) ist ein Mersennes *huchet* völlig entsprechendes Jagdhorn abgebildet; es wird in der Explication zur Tafel als *cornet de chasse* bezeichnet. Offenbar sind *huchet* und *cornet de chasse* Synonyma. Vgl. C o r.

*Etymologie:* (FEW) *huchet* geht auf \**huccare* „rufen“ zurück. \**huccare* ist entweder Onomatopöie (Variante des Stammes *hu-*) oder beruht auf einer germ. Form \**hukk-*, auf die *hukon* „urlare“ in den 13 Gemeinden und das in mittel- und niederdeutschen Mundarten vorkommende *huck* „Uhu“ hindeuten.

Afr. *buchier* „appeler pour se faire remarquer“; mfr. nfr. *huchet* „corne de chasse pour avertir à distance“.

INSTRUMENTS CHAMPESTRES (Lully, z. B. „Thésée“ IV 7, livret von 1675. 118 f.), auch *Instruments rustiques* (Lully, „Cadmus“, Prolog, livret von 1673. 208), Sammelbegriff für das der pastoralen Welt zugeordnete Instrumentarium. Bei Hirten finden wir seit jeher einfache Flöten- oder Rohrblattinstrumente aus Schilfrohr, Weidenzweigen oder ähnlichem Material. Dementsprechend sind in der Literatur — schon in der antiken — flöten- oder schalmeienartige Instrumente bevorzugtes Attribut der Hirten und überhaupt der idealisierten bukolischen Welt. Zu den *instruments champêtres* gehören bei Lully alle von ihm verwendeten Holzblasinstrumente (abgesehen natürlich vom *sifflet de chaudronnier*), also *flûte*, *hautbois*, *basson*, *cromorne*, *musette*. (119)

INSTRUMENTS RUSTIQUES s. Instruments champêtres

JEU. Bei Mersenne (V p 238 f.; im Zusammenhang mit Schnabelflöten) Bezeichnung eines vollständigen Satzes von Instrumenten, die zu einer bestimmten Instrumentenfamilie gehören, d. h. die sich wesentlich nur in der Größe, nicht aber in der Bauweise unterscheiden. Praetorius (1619) nennt einen solchen Instrumentensatz „Stimmwerk“. (68)

*Etymologie:* (FEW) *jeu* < *jocus* „Scherz“ bedeutet ursprünglich „Scherz, Spiel“; von hier aus „manière dont on joue d’un instrument de musique“ (seit 1559), „registre d’un instrument de musique“ (1559) (weil jedes der verschiedenen, beliebig verwendbaren Register der Orgel — an sie ist hier wohl gedacht — ein bestimmtes, charakteristisches ‚Spiel‘ der Orgel bewirkt und ermöglicht); „ensemble d’instruments qu’on fait jouer à la fois“ (seit Cotgr 1611). Diese Bedeutung ist wohl mit der im Zusammenhang mit Mersenne angegebenen zu identifizieren, da man im 16. und frühen 17. Jh. vorzugsweise chorisch, d. h. mit Instrumenten, die zu einer Familie gehörten, musizierte. Ihre Herkunft von *jeu* „Orgelregister“ (letztere Bedeutung lebt bis heute fort) liegt auf der Hand: Ein Orgelregister besteht aus einer Anzahl Pfeifen verschiedener Größe, aber gleicher Bauart; diese Pfeifen sind vergleichsweise das „ensemble d’instruments qu’on fait jouer à la fois“.

LAYETTES. Kleine Schieber aus Holz oder Elfenbein am *bourdon* der Musette, die sich in axial auf der Peripherie des *bourdon* angebrachten Nuten bewegen lassen. Sie ermöglichen das Öffnen und Schließen der Mündungen der im *bourdon* befindlichen Kanäle und damit das Ein- und Ausschalten der verschiedenen Borduntöne (für jeden Bordunton ist eine *layette* vorhanden). Die *layettes* gestatten ferner die Regulierung der Tonhöhe der einzelne Bordune durch Vergrößern bzw. Verkleinern der Mündungsöffnung der Kanäle, also das Stimmen der Musette. Mersenne V p. 287; Borjon, *Traité de la musette*, Lyon 1672, *Seconde Partie*, p. 4; Enc. 10/1765 (Artikel „Musette“). (115 f.)

*Etymologie:* (FEW) *layette* (erster Beleg Ende 14. Jh.) ist Diminutiv von mfr. *laye* „boîte, coffret“ < mndl. *laeye* „kleine Kiste“, das durch Ausfall des intervokalischen *d* aus älterem *lade* entstand. Die ursprüngliche Bedeutung von *layette* ist „petit coffre servant à serrer les objets précieux“; hieraus die übertragene Bedeutung „ tiroir“ (erstmal 1471). Die Bedeutung „touche mobile qui ferme les trous du bourdon d’une musette“ ist wohl daraus zu erklären, daß die *layettes* der Musette sich in ihren Führungsnuten hin- und herschieben lassen wie eine Schublade in ihrer Führung. Sie erscheint den oben angeführten Belegen von 1636 und 1672 zufolge schon vor Furetières *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam 1690, das FEW als Erstbeleg nennt.

MANCHE (m.). Hals der Streich- und Zupfinstrumente. Mersenne II, IV passim; Jean Rousseau, *Traité de la viole*, Paris 1687, passim; Corrette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle*, Paris 1741, *Préface* p. A. (155, 152, 42)

*Etymologie:* (FEW) *manche* < vlt. *manicus* „Griff, Handhabe“ (Ableitung von *manus*); dieses ist nur in der Akkusativform *manicum* belegt, der Nominativ auf *-us* somit nicht gesichert. — Erstbeleg für *manche* in der musikalischen Bedeutung: 1611.

MONOCORDE. Monochord, uraltes Instrument der Musiktheorie für akustische Messungen (also kein Musikinstrument im eigentlichen Sinne), bestehend aus einem Resonanzkasten, über den eine Saite gespannt ist, deren schwingende Länge mittels verschiebbarer Stege verändert werden kann. Monochorde mit mehr als einer Saite

sind schon in der Antike belegt (vgl. MGG, Artikel „Monochord“), doch hat sich in der Regel die Bezeichnung nicht geändert. Mersenne I p. 32 ff.; Enc. 10/1765; Rousseau, Dictionnaire de musique, Paris 1768. (158)

*Etymologie:* *monocorde* < lt. *monochordon* (so bei Boethius) < gr. *μονόχορδος* „einsaitiges Instrument“.

MOUCHE. „Mücke“, die zweithöchste der vier Bordunsaiten der *vielle*, gestimmt in g. Wohl des summenden Tones wegen so genannt. Enc. 17/1765 (Artikel „Vielle“). (167)

*Etymologie:* (BlWb) *mouche* < lt. *musca* „Mücke“.

MUSETTE. Musette, eine besondere Art Sackpfeife (Dudelsack), die nicht durch den Atem des Spielers mit Wind versorgt wird, sondern durch einen kleinen Balg, den der Spieler mit dem Unterarm betätigt. Die Musette besitzt eine, später zwei Spielpfeifen (*chalumeaux*) und den sogenannten *bourdon*, einen kurzen und dicken Holz- oder Elfenbeinzylinder, der die Tonkanäle für die verschiedenen Borduntöne in Form mehrerer Längsbohrungen und zu jedem Kanal ein Doppelrohrblatt (*anche*) enthält, das als Tonerzeuger dient. Mersenne V p. 287 ff.; Borjon, Traité de la musette, Lyon 1672; Enc. 10/1765. (113 ff.) Vgl. *Chalumeau*, *Bourdon*, *Layettes*, *Dessus*, *Haute-contre*, *Taille*, *Basse*.

*Etymologie:* (BlWb) *musette* (13. Jh.) ist ein Diminutiv von afr. *muse* „Sackpfeife“, das vom Verb *muser*, eigentlich „rester le museau en l'air“, in erweiterter Bedeutung „jouer de la musette“, abgeleitet ist. *Muser* selbst ist von afr. \**mus* (Simplex von *museau*) abgeleitet (vgl. it. *muso*, apr. *mus*), das auf ein im 8. Jh. belegtes lt. *musum* unbekanntem Ursprungs zurückgeht.

PARDESSUS DE VIOLE s. *Viole*

PARTIE. Stimme einer Komposition. Jambe de Fer, Epitomé musical, Lyon 1556; Mersenne IV, V passim. Speziell *parties* (sc. *du milieu*) die drei bzw. zwei Mittelstimmen des fünf- bzw. vierstimmigen Satzes. Molière, „Les Fâcheux“ I 3; Partition de plusieurs marches et batteries ... 1705, p. 22 ff. (180) Von hier aus wurde *parties* zur Bezeichnung der Instrumente des Violinchors, die die Mittelstimmen auszuführen haben. Lully, „Le Temple de la Paix“ 1685, p. 58. (41) Die volle Form *parties du milieu* findet sich bei Mersenne IV p. 180. (40 f.) Vgl. *Violon*. *Partie* bezeichnet ferner das Notenblatt, auf dem eine Singstimme oder Instrumentalstimme niedergeschrieben ist. Enc. 12/1765. Diese Bedeutung laut FEW seit 1703.

*Etymologie:* (FEW) *partie* (12. Jh.) ist abgeleitet vom Verb *partir* (das laut BlWb bis ins 16. Jh. die Bedeutung „partager“ hat) < vlt. \**partire* (für lt. *partiri*) „partager“. *Partie* als musikalischer Terminus ist zu interpretieren als „Teil einer Komposition“, „part de chaque voix, de chaque instrument dans un morceau de musique“. Wie die oben angeführten Quellen zeigen, erscheint diese Bedeutung schon wesentlich vor dem im FEW genannten Erstbeleg „1648, Scarr“.

PARTIES DE VIOLON s. *Violon*

PARTITION. Partitur; im heutigen Französisch wird *partition* in unkorrekter Bedeutungsweiterung auch für das Gegenteil der Partitur, die einzelne Stimme, gebraucht und erhält somit die allgemeine Bedeutung „Notenblatt, Noten“. *Partition en trio* eine reduzierte Partitur, die nur die beiden Außenstimmen der vier- und fünfstimmigen Chor- und Instrumentalsätze enthält, die Mittelstimmen dagegen nicht. Ein Beispiel für die (nicht sehr häufigen) ausdrücklich so bezeichneten Partituren dieser Art stellt eine handschriftliche Partitur von Lully-Molières „Le Bourgeois gentilhomme“ (OP A 95b<sup>bis</sup>) dar; der Ausdruck begegnet ferner in der 3. Auflage von Lullys Oper „Proserpine“, Paris 1715. (21 f., Anm. 7) *Partition générale*, die Bezeichnung der die vier- und fünfstimmigen Sätze vollständig enthaltenden Partitur im Gegensatz zur *partition en trio*, findet sich ebenda (*Troisième édition, de cinq manières, différentes de la partition générale*). (18) Die 1717 bis 1721 bei Ballard erschienenen Partiturausgaben von Werken Lullys (1717 „Les Festes de l'Amour et de Bacchus“; 1719 „Cadmus“, „Isis“; 1720 „Le Carnaval“, „Psyché“; 1721 „Le Triomphe de l'Amour“, seconde édition) sind ausdrücklich mit *partition générale* bezeichnet. In den Titeln der vor 1700 erschienenen Partiturausgaben Ballards erscheint dagegen die Angabe *partition* oder *partition générale* nie.

PARTITION EN TRIO s. *Partition*

PARTITION GÉNÉRALE s. *Partition*

PATRON. *Patrons* heißen die Holzmodelle, nach denen die einzelnen Teile von Streich- und Zupfinstrumenten zugeschnitten werden. Enc. 12/1765 (Artikel „Patrons“). In erweiterter Bedeutung „Format, Abmessungen eines Instrumentes“, so bei Corrette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle . . .*, Paris 1741, Préface p. A: „Le Violoncelle est beaucoup plus aisé à joüer que la basse de Violon des anciens, son patron étant plus petit . . .“ (42)

*Etymologie:* (FEW) *Patron* ist Entlehnung des lt. *patronus* „Schutzherr“, im kirchlichen Latein „Schutzheiliger“. Die Entlehnung fand schon früh statt: fr. *patron* „Schutzheiliger“ 1119; seit 14. Jh.; afr. *patron* „maître d'un serf, etc.“ ca. 1260 bis ca. 1330. Hieraus entstand schon im Mittelalter die Bedeutung „Modell“, „weil ein Modell gewissermaßen die ganze anschließende Produktion beherrscht“: afr. *patron* „étalon qui sert de modèle pour la dimension à donner à une catégorie d'objets“ (ca. 1260), fr. „modèle sur lequel on fabrique certains objets“ (zuerst 1375). In der musikalischen Bedeutung ist *patron* zwar erst 1741 belegt (FEW „seit Enc. 1765“), war aber in der Fachsprache der Geigenbauer ohne Zweifel schon viel früher im Gebrauch.

PETIT CHOEUR. Kleines Ensemble von besonders qualifizierten Sängern bzw. Instrumentalisten, einem größeren (*grand choeur*) gegenübergestellt. It. Entsprechung: *coro favorito*. Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 1703, Artikel „Favorito“. (217) Im Orchester der Pariser Oper war der *petit choeur* eine Gruppe von Instrumentalisten, deren Aufgabe vor allem die Begleitung des Sologesanges und die Ausführung der Ritornelle bildete. Der früheste mir bekannte Beleg für *petit choeur* in dieser Bedeutung findet sich im *Privilege . . . pour l'Académie Royale de Musique pour l'année 1712—1713* (AN AJ XIII 1 A 1); die Institution geht aber



sicher auf die Begründung der Oper (Académie Royale de Musique) durch Lully im Jahre 1672 zurück. Nach der Liste aus dem Jahre 1712 (das Privilege . . . enthält eine Aufstellung des gesamten Orchesterpersonals) war die Zusammensetzung des *petit choeur* folgende: 2 *dessus de violon*, 2 *flûtes allemandes*, 2 *basses de violon*, (1 *basse de viole*), 2 *théorbes*, 1 *clavecin*. Der aus *dessus de violon*, *hautes-contre de violon*, *tailles de violon*, *quintes de violon*, *basses de violon*, *hautbois*, *flûtes* und *bassons* bestehende *grand choeur* zählte damals demselben Dokument zufolge 35 Musiker. (150, 215) Die Besetzung des *petit choeur* im Jahre 1719 unterschied sich nur unwesentlich von derjenigen von 1712. (150) Die Unterscheidung in *petit choeur* und *grand choeur* wurde bis Ende des 18. Jh. bei den Baß-Streichinstrumenten des Orchesters der Pariser Oper angewandt, während die Institution des *petit choeur* im ursprünglichen Sinne wohl nicht weit über die Jahrhundertmitte hinaus bestanden hat. *Basses du petit choeur* hießen nun die wenigen beim Rezitativ verwendeten Violoncelli und Kontrabässe, *basses du grand choeur* die übrigen Baß-Streichinstrumente des Orchesters. *État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, Paris 1771, p. 48; handschriftlicher Personaletat der Oper aus dem Jahre 1786 im Museum der Pariser Oper.

Eine Unterteilung in *petit choeur* und *grand choeur* bestand auch beim (vokalen) Chor in Oper (ersterer dreistimmig: zwei *dessus* und *haute-contre*; letzterer vierstimmig: *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *basse*) und Kirchenmusik. In Lullys *Motets à deux choeurs pour la chapelle du roy*, Paris 1684, steht dem fünfstimmigen *grand choeur* (*dessus*, *haute-contre*, *taille*, *basse-taille*, *basse*) ein ebenfalls fünfstimmiger *petit choeur* (*premier dessus*, *second dessus*, *haute-contre*, *taille*, *basse*) gegenüber. (Anm. 2)

PETIT DESSUS DE FLÛTE s. Flûte

PETIT DESSUS DE FLÛTE À BEC s. Flûte

PETIT SOL. Der höchste, in g' (sol) gestimmte Bordun der Musette. „Petit“ kennzeichnet den Unterschied zu der ebenfalls in sol, aber zwei Oktaven tiefer gestimmten *basse de sol*, dem tiefsten Bordun der Musette. Seiner Lage entsprechend wurde der Bordun in g' auch *dessus* genannt (vgl. *D e s s u s*). Enc. 10/1765 (Artikel „Musette“). (115)

PETITE BASSE À LA FRANÇOISE s. Violon

PETITE BASSE DE FLÛTES s. Flûte

PETITE FLÛTE s. Flûte

PIPEAU. 1. „Hirtenflöte“. Lully, „La Grotte de Versailles“ (1668), gedruckte Partitur von 1685, p. 85: „ . . . accordons nos chalumeaux, nos pipeaux, nos musettes“. Hier im allgemeinsten Sinne, ein Wort der bukolischen Poesie, ohne terminologisch genaue Abgrenzung. (120)

2. ein Lockinstrument der Vogelsteller, „bâton moins gros que le petit doigt, long de trois pouces, fendu par le bout pour y mettre une feuille de laurier et contre-faire le cri ou pipi de plusieurs oiseaux“. Enc. 12/1765.

*Etymologie:* (FEW) Diminutivbildung von fr. *pipe* „Rohrpfeife“, das seinerseits vom Verb *piper*, ursprünglich Ausdruck für das Piepsen der Vögel und der Mäuse, abgeleitet ist. *Piper* geht zurück auf lt. \**pippare* (< *pipare*) „piepsen“ onomatopoeischen Ursprungs (Stamm *pi*). — Mfr. nfr. *pipeau* „flûte champêtre, de roseau ou de bois“ ist zuerst bei Ronsard belegt (vgl. oben 1.); die Bedeutung 2. „instrument servant à appeler les oiseaux pour les prendre“ seit 1606.

PIROUETTE. Lippenstütze der Schalmeien und Pommer. Mersenne V p. 296 (Abbildung V p. 295). (103)

*Etymologie:* (FEW) Ausgangspunkt ist \**pir-* „Pflock“. Dieser Stamm ist einerseits aus dem Griechischen abgeleitet (ngr. *πεῖρος* „spitzer Pflock“, gr. *πεῖρειν* „durchstechen“), andererseits als onomatopoeische Bildung erklärt worden. Für die it. Formen ist gr. Ursprung wahrscheinlich; im Falle der fr. Formen ist dagegen ungeklärt, auf welchem Wege das gr. Etymon ins Galloromanische gelangt sein soll. Es besteht daher die Möglichkeit, daß die it. und die fr. Wortsippe verschiedenen Ursprung haben, jene gr., diese onomatopoeischen (\**pir-* als Darstellung der Bewegung und des Geräuschs des Kreisels; vgl. die folgenden Bedeutungen). Mfr. *pyrouette* „joyau en forme de petit moulin à vent“ (1510), *pirouette* (1560—1599); mtr. nfr. „toton traversé d'un petit pivot sur lequel on le fait tourner“ (seit 1530). Die bei Mersenne abgebildete Lippenstütze hat Ähnlichkeit mit einem kleinen Spielkreisel, woraus sich die Bezeichnung *pirouette* erklären dürfte.

#### QUINTA PARTE s. Quinte

QUINTE. Eine Stimme im französischen fünfstimmigen Instrumentalsatz, und zwar laut Mersenne IV p. 189 bei den Violons du roi die vierte Stimme von oben (zwischen *taille* und *basse*), in der sonstigen Praxis die zweite Stimme von oben (zwischen *dessus* und *haute-contre*); bei Lully und seinen Zeitgenossen und Nachfolgern stets die vierte Stimme von oben. (33, 177) *Quinte* ist ferner Kurzform für *quinte de violon*, die Bezeichnung des Instruments, das diese Stimme ausführt. Lully, „*Persée*“ 1682, V 8; Charpentier, „*Médée*“ 1694, IV 9. (203, 47) Vgl. *Violon*, *Alto*.

*Etymologie:* *Quinte* ist die abgekürzte lehnwörtliche Entsprechung zu der im 16. Jh. gebräuchlichen lateinischen Stimmbezeichnung *quinta pars* bzw. *quinta vox*; die bei der Entstehung des fünfstimmigen Satzes Ende des 15./Anfang des 16. Jh. neu hinzukommende fünfte Stimme erhielt keinen eigentlichen Namen, sondern wurde lediglich numeriert. Sie lag in der Regel zwischen Oberstimme und *altus* oder zwischen *tenor* und *bassus*; das entspricht genau den beiden von Mersenne (s. o.) genannten Möglichkeiten der Lage der *quinte* im Instrumentalsatz.

Die entsprechende it. Form lautet *quinto* in Analogie zu den übrigen, sämtlich dem Masculinum angehörenden it. Stimmbezeichnungen *canto*, *alto*, *tenore*, *basso*. *Quinta parte*, das Muffat in beiden Florilegien (1695, 1698) als Bezeichnung der vierten Stimme seines ganz nach Lullys Vorbild besetzten Streichorchesters verwendet, dürfte analog fr. *quinte* gebildet sein. (Anm. 59)

#### QUINTE DE FLÛTE À BEC s. Flûte

QUINTE DE FLÛTE TRAVERSIÈRE s. Flûte

QUINTE DE FLÛTES s. Flûte

QUINTE DE HAUTBOIS s. Hautbois

QUINTE DE VIOLON s. Violon

QUINTON. 1. besondere Bezeichnung für den fünfsaitigen *pardessus de viole*, gestimmt g d' a' d" g". Vgl. *Viole*. Corrette, *Méthode pour apprendre facilement à jouer du Par-dessus de Viole à 5 et à 6 cordes . . .*, Paris [1748]. (*Anm.* 68)

2. Bezeichnung für eine fünfsaitige Violine gleicher Stimmung, die im 18. Jh. in Frankreich gebräuchlich war. Sachs, *Reallexikon*, Artikel „Quinton“.

*Etymologie:* Die Herkunft des Wortes ist umstritten. Die Etymologie, die Sachs l. c. gibt — er führt *quinton* auf *quinta pars* bzw. *quinta vox* zurück — ist unhaltbar, da sie auf unrichtiger Auslegung einer Stelle bei Mersenne beruht. Seine Ablehnung der von anderer Seite vorgeschlagenen Erklärung von der Fünzfahl der Saiten her dürfte dagegen berechtigt sein. Einleuchtender als die genannten Erklärungsversuche erscheint mir die Erklärung auf Grund der Quintstimmung der drei untersten Saiten, die im Gegensatz zu der für die Familie der *violes* charakteristischen Quart-Terz-Stimmung des sechssaitigen *pardessus de viole* (g c' e' a' d" g") steht (die Stimmung des *quinton* stellt ein Mittelding zwischen Violin- und Violinstimmung dar). *Quinton* wäre demnach aus *quinte* (als Intervallbezeichnung) + Diminutiv-Suffix *-on* (wegen der geringen Größe des Instruments) abzuleiten. *Quinton* als Bezeichnung der fünfsaitigen Violine müßte dann auf Grund der gleichen Stimmung vom fünfsaitigen *pardessus de viole* her übertragen worden sein, da ja bei der Violine die Quintstimmung die normale ist, also keinen Anlaß zu besonderer Hervorhebung gegeben hätte. Die Ableitung von *quinte* (im Sinne von *quinte de violon*) her (*quinte* + *-on* „kleine Bratsche“) ist sachlich nicht möglich, da der *quinton* einerseits nicht tiefer als die Violine reicht (tiefste Saite g), andererseits seine höchste Saite noch über derjenigen der Violine liegt (g" gegenüber e" der Violine).

RECIT. Im 17. und 18. Jh. Bezeichnung des solistischen Gesanges im Gegensatz zum chorischen. Lully, *Motets à deux chœurs pour la chapelle du roy*, Paris 1684, Stimmbücher des *petit chœur* (vgl. *Anm.* 2); Robert, *Motets pour la chapelle du roy*, Paris 1684, Stimmbücher *premier dessus de récits*, *second dessus de récits*, *première haute-contre de récits*, *seconde haute-contre de récits*, *basse-taille de récits*; Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 1703 (Artikel „Concertato“, „Favorito“, „Recitativo“, „Solo“); Enc. 13/1765 (Autor des Artikels: Rousseau); der Artikel „Récit“ in Rousseaus *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, ist, abgesehen von einem Zusatz, mit demjenigen der Enc. identisch. (217) In erweiterter Bedeutung bezeichnet *récit* auch solistische Instrumentalpartien, ferner die Hauptstimme im musikalischen Satz im Gegensatz zu den Begleitstimmen. Enc. l. c.; Rousseau l. c. — Vgl. im modernen Französisch *résumé*, Bezeichnung der von einem Sänger oder Instrumentalsolisten allein bestrittenen musikalischen Darbietung.

*Etymologie:* (FEW) *Récit* ist von dem Verb *résumer* abgeleitet, das eine Entlehnung des lt. *recitare* „vorlesen“ und „auswendig hersagen“ darstellt. Diese Entlehnung

hat offenbar zweimal stattgefunden: zuerst im 12. Jh. in der Bedeutung „laut vorlesen“, aus der die Bedeutungen „(die Worte eines andern) bekannt machen; berichten über; erzählen“ entstanden; erneut im 16. Jh. in der Bedeutung „aus dem Gedächtnis hersagen, vortragen“. Die Vergleichbarkeit eines solistischen Gesangsvortrages mit einem Sprechvortrag, der ja immer Sache einer einzelnen Person ist, liegt auf der Hand.

ROLE. 1. Rolle in einem gesprochenen oder gesungenen Theaterstück. Lully, autographes Blatt mit Änderungen zu „Acis et Galathée“ im Besitz der OP (Schreibung *roole!*). (*Anm. 1, Anm. 31*)

2. das Blatt oder Heft, das den Sprechtext bzw. die Gesangspartie für eine bestimmte Person eines Theaterstücks enthält. (27)

*Etymologie:* (BlWb) *Rôle* < mlt. *rotulus* „rouleau“ bedeutete im 12.—16. Jh. „rouleau“ (diese Bedeutung behielt es im technischen Bereich z. T. bis Ende des 18. Jh.). Daraus entstanden die Bedeutungen „feuille roulée portant un écrit“ und speziell „registre d’actes, liste“ einerseits, andererseits „ce que doit réciter un acteur dans une pièce de théâtre“. Die Bedeutung 2. ist also wohl die ursprüngliche, aus der 1. durch Abstraktion entstand.

Die ursprüngliche Form des Wortes (12. Jh.) ist *role*; das moderne *rôle* geht auf die Form *roole* (15./16. Jh.) zurück.

SACQUEBUTE. Alte französische Bezeichnung der Posaune. Mersenne V p. 270 ff.; Lully, livret zum „Ballet de Psyché“ 1671 (dort entstellt zu *sacqdebout*) und livret zum „Ballet des Ballets“ 1671; Enc. 14/1765. (149) Ein anderer, weniger gebräuchlicher Name der Posaune war nach Mersenne V p. 271 *trompette harmonique* „parce qu’elle sert de Basse dans toutes sortes de Concerts“; die Posaune verfügte dank ihrem Zugmechanismus im Gegensatz zur Trompete, die nur eine Naturtonreihe hervorbringen konnte, über die ganze chromatische Skala und war daher im instrumentalen Ensemble (das gelegentlich *harmonie* genannt wurde; vgl. *Harmonie*) zu verwenden. *Trompette harmonieuse* erscheint in der Enc. 16/1765 als weniger gebräuchliches Synonym von *sacquebute*. *Tuba tractilis*, das Mersenne p. 89 der lateinischen Ausgabe (*Harmonicorum libri*, Paris 1635) verwendet, geht vom Zugmechanismus aus. It. *trombone* (Augmentativ von *tromba*, also eigentlich „große Trompete“), das im modernen Französisch ausschließlich verwendet wird, erscheint laut BlWb schon 1721. In der Musikpraxis ist es aber erst gegen Ende des 18. Jh. an die Stelle von *sacquebute* getreten. Das zeigt die merkliche Unsicherheit der Enc. 16/1765 im Artikel „Trombone“. Dieser stützt sich ganz auf Brossard, der ja nur die it. Termini für Franzosen erklärt; der erste Satz lautet „Trombone . . nom que les Italiens donnent à une espèce de trompette“. Noch im *Etat actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, Paris 1771, p. 18 finden wir *sacqueboute*. Die Angabe bei BlWb, *trombone* sei zuerst (16. Jh., Baïf) in der Form *trombon* entlehnt worden und habe sich in dieser Form bis ins 18. Jh. gehalten, ist, was das Fortleben im 17. und 18. Jh. anlangt, unzutreffend, wenigstens im Bereich der Musikpraxis. Vielleicht war es ein rein literarisch-poetisches Wort.

*Etymologie:* (Dauzat) *sa(c)quebute*, Variante *saqueboute*, (13. Jh.), ist zusammengesetzt aus den Verben *saquer* „tirer“ (norm.-pik. Form von afr. *sachier* gleicher

Bedeutung) und *buter* „heurter“ bzw. *bouter* „pousser“, geht also von den charakteristischen Bewegungen beim Spiel der Posaune aus. Vgl. Heinrich Bessler, Die Entstehung der Posaune, in: *Acta Musicologica* 22 (1950).

SERPENT s. C o r

SIFFLET DE CHAUDRONNIER (wörtlich „Kesselflickerpfeife“). Panpfeife, Panflöte, eine Anzahl fest miteinander verbundener kleiner Labialpfeifen aus Schilfrohr, Holz oder Metall, deren Töne eine diatonische Folge ergeben. Mersenne V p. 228 f. und Enc. 15/1765, in der das Instrument mit *sifflet de Pan* bezeichnet wird, geben die Zahl der Pfeifen mit 12 an. Laut Mersenne l. c. handelt es sich um gedeckte Pfeifen. (96 f.) Über die vermutliche Verwendung dieses Instruments in Lullys „*Acis et Galathée*“ 1686, II 6 s. 95 ff. „... on l'appelle ordinairement sifflet de chaudronnier, parce que ceux qui sont de ce mestier en usent et en sonnent par les rues...“ (Mersenne l. c.) „... Ce sifflet a passé du dieu Pan, à l'usage des chaudronniers ambulans dans nos provinces, qui vont achetant la vieille vaisselle de cuivre, et châtant les chiens et les chats.“ (Enc. 15/1765).

*Etymologie:* (BlWb) *sifflet* (ca. 1250) ist abgeleitet (Diminutivbildung) vom Verb *siffler* „pfeifen“ < lt. \**sifilare*, Nebenform des klt. *sibilare* gleicher Bedeutung. *Chaudronnier* (1277) ist von *chaudron* (13. Jh.) abgeleitet, dieses seinerseits von *chaudière* < spätlateinisch *caldaria* „étuve, chaudron“.

SIFFLET DE PAN s. Sifflet de chaudronnier

SOURDINE. 1. der Dämpfer der Streichinstrumente, eine kleine Klammer aus Holz oder Metall, die auf den Steg gesetzt wird, dessen Schwingung beeinträchtigt und dadurch den Ton abdämpft und verändert. Lully, „*Le Triomphe de l'Amour*“ 1681, p. 86, 114; „*Armide*“ 1686, II 3, II 4; Enc. 15/1765. (64, 220, 222)

2. eine wohl für Übungszwecke bestimmte Geige ohne Zargen und Boden, also ohne Resonanzraum, daher von sehr schwachem Klang „d'où lui vient le nom“ (Enc. 15/1765). Die Decke ist auf der Unterseite über die ganze Länge durch eine die Fortsetzung des Halses bildende Leiste verstärkt, um den Saitenzug aufnehmen zu können.

3. der Dämpfer der Trompete, ein kunstvoll gedrechseltes Holzstück mit axialer Bohrung, das zur Dämpfung des Klanges in die Stürze der Trompete gesteckt wird. Mersenne V p. 268 (Abbildung V p. 267). Nach der — sicher nicht zutreffenden — Darstellung der Enc. 15/1765 bezeichnet *sourdine* nicht den Dämpfer selbst, sondern den besonderen, durch den Dämpfer erzielten Klang der Trompete.

*Etymologie:* (BlWb) Entlehnung des it. *sordina* (Bedeutungen 1. und 3.), das von *sordo* „sourd“ < lt. *surdus* gleicher Bedeutung abgeleitet ist. Die moderne it. Form ist *sordino* m.

SYMPHONIE. Die komplizierte Bedeutungsentwicklung dieses Wortes kann hier nicht verfolgt werden. In Lullys *Motets à deux choeurs pour la chapelle du roy*, Paris 1684, bezeichnet *symphonie* die Einleitung und die Zwischenspiele des fünfstimmigen Orchesters. Auch in seinen Bühnenwerken findet sich *symphonie* als Be-

zeichnung selbständiger Instrumentalstücke, die weder *ritournelles* (den Gesang gliedernde Instrumentalstücke) noch *airs* (Tanzsätze) sind, ebenso nicht Ouverturen oder *entr'actes*, die stets als solche benannt werden. Ein Beispiel liefert die Pastorale „Les Festes de l'Amour et de Bacchus“ aus dem Jahre 1672 (Prolog, p. 42 der gedruckten Partitur von 1717): „Symphonie pour les Hautbois et les Musettes . . .“.

(106) Im erweiterten Sinne bedeutet *symphonie* soviel wie „Ensemble von Instrumentalisten“, wie das livret von 1672 zu dem eben zitierten Stück zeigt. An einer Stelle des Prologs lesen wir: [Melpomene et Euterpe] „sont précédées de deux Symphonies opposées, dont l'une est tres-forte et l'autre extrêmement douce . . .“

(107) Daß es sich um ein rein instrumentales Ensemble handelt, geht aus der Partitur hervor. In Rousseaus gleichlautenden Artikeln in der Enc. 15/1765 und im Dictionnaire de musique, Paris 1768 erscheint *symphonie* auch auf die Instrumentalbegleitung von Vokalmusik ausgedehnt. Rousseau unterscheidet *musique sans symphonie*, nur vom Generalbaß begleitete Vokalmusik, und *musique avec symphonie*, Vokalmusik mit wenigstens einer instrumentalen Oberstimme und Generalbaß; *en grande symphonie* gesetzt ist ein Stück mit vollem, d. h. vierstimmigem Orchester. Bei diesen Ausdrücken liegt die Bedeutung von *symphonie* offensichtlich in der Richtung von „Instrumentalensemble“ (s. o.). *Symphoniste* „Orchestermusiker“. Rousseau, Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de Musique à ses camarades de l'orchestre, 1753; État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris, Paris 1771, p. 13 (erster Beleg laut Dauzat und BlWb 1690, Furetière). — Bei Mersenne IV p. 211 findet sich *symphonie* in der Bedeutung „vielle“ (Drehleier). *Symphonia* war im 13.—16. Jh. die lt. Bezeichnung der Drehleier (Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1920, p. 164; Sachs erklärt die Bezeichnung „nach dem Zusammenklingen aller Saiten“). Da Mersenne erkennen läßt, daß die gewöhnliche Bezeichnung der Drehleier *vielle* ist („la Symphonie, que l'on nomme *Vielle*“) und außer in der Überschrift und an der zitierten Stelle ausschließlich *vielle* verwendet, muß man *symphonie* hier wohl als bloßen Latinismus betrachten, nicht als fr. Terminus der Zeit. Zur Bedeutung „instrumentales Ensemble“ vgl. H a r m o n i e.

## SYMPHONISTE s. S y m p h o n i e

TABLATURE. 1. „Tabulatur“, ein Verfahren der Aufzeichnung von Musik für Zupfinstrumente und bestimmte Streichinstrumente, bei dem die auf dem jeweiligen Instrument auszuführenden Griffe durch geeignete Symbole — Buchstaben oder Ziffern in einem Liniensystem, das die Saiten andeutet — bezeichnet werden (Griffsschrift an Stelle von Notenschrift). Mersenne II passim, IV p. 194, 206 f.; Rousseau, Traité de la viole, Paris 1687, p. 53; Brossard, Dictionnaire de musique, Paris 1703 (Artikel „Tabulatura“); Enc. 15/1765; Rousseau, Dictionnaire de musique, Paris 1768.

2. Tabulatur für Blasinstrumente; bei Holzblasinstrumenten in Gestalt schematischer Darstellung der zu schließenden bzw. zu öffnenden Löcher und Klappen oder in Gestalt von Ziffern bzw. Zifferngruppen, die jeweils einen bestimmten Griff bezeichnen; bei der Trompete in Gestalt einer Numerierung der Partialtöne. Mersenne V p. 262 ff., 291 f.; Borjon, Traité de la musette, Lyon 1672. (Anm. 137) In leicht veränderter Bedeutung bezeichnet *tablature* die Griffabelle für ein Blas-

instrument, d. h. die schematische Darstellung der Griffe nicht zur Aufzeichnung von Musik, sondern für Lehrzwecke (Gegenüberstellung von Noten und zugehörigen Griffen). Mersenne V passim; Hotteterre, Principes de la Flute traversiere, ou Flute d'Allemagne, de la Flute a bec, ou flute douce, et du Haut-Bois, Paris 1707. Die Enc. verwendet *tablature* in dieser Bedeutung in den Artikeln, die sich auf Holzblasinstrumente beziehen, während der Artikel „*Tablature*“ nur die Bedeutung 1. berücksichtigt. (73)

3. Mersenne verwendet stellenweise *tablature* über die bisherigen Bedeutungen hinaus im Sinne von „Aufzeichnung von Instrumentalmusik“ überhaupt (V p. 232 „... l'on peut user des notes de la Musique pour marquer les tons, l'estenduë, et les chansons du Flageolet, d'autant qu'elles servent de tablature universelle pour toutes sortes d'instrumens...“) und sogar, noch allgemeiner, im Sinne von „Aufzeichnung von Musik“ (IV p. 214 „La tablature de la Vielle n'est pas differente de celle de la Musique...“, d. h. die *vielle* wird in der „*tablature de la Musique*“, der gewöhnlichen Notenschrift, notiert). — Der Begriff *tablature* im Zusammenhang mit Tasteninstrumenten, bei denen das Verhältnis von Griff- und Notenschrift ein wesentlich anderes ist als bei allen übrigen Instrumenten — die Anordnung der Tasten, Grundlage der Griffschrift, entspricht der Reihenfolge der Noten im System — kann hier nicht behandelt werden.

*Etymologie:* (BlWb) Entlehnung des mlt. *tabulatura*, das wohl „Aufzeichnung auf einer tabula“ oder „Anfertigung einer tabula“ bedeutet. Erster Beleg für *tablature* laut BlWb und Dauzat 1529.

TAILLE. Tenorstimme einer Komposition; Tenorsingstimme; mit Zusatz einer Instrumentenbezeichnung (z. B. *taille de hautbois*) Bezeichnung des Tenorinstruments der betreffenden Instrumentenfamilie. Jambe de Fer, Épitomé musical, Lyon 1556; Mersenne IV, V passim. Nach Mersenne IV p. 189 war die *taille* bei den Violons du roi die dritte Stimme von oben des fünfstimmigen Instrumentalsatzes, in der sonstigen Praxis die vierte Stimme von oben, d. h. die Stimme über dem Baß. Bei Lully, seinen Zeitgenossen und Nachfolgern herrscht stets die Stimmanordnung der Violons du roi. Vgl. Haute-contre, Quinte. (33, 177, 189) Im vierstimmigen Chorsatz Lullys ist die *taille* die dritte Stimme von oben, die mittlere der drei Männerstimmen. *Taille* im Orchesterteil von Partituren (gelegentlich abgekürzt *t.*) ist Kurzform für *taille de violon*. Charpentier, „*Médée*“ 1694, IV 9; Marais, „*Alcione*“ (1706), handschriftliche Partitur Paris 1741, IV 3. (47, 63) Vgl. Violon. *Taille* heißt ferner bei der Musette der dritte Bordun von oben, gestimmt in g, nach seiner relativen Lage innerhalb der Gruppe der Bordune. Enc. 10/1765 (Artikel „*Musette*“). (115) In Partituren J. S. Bachs steht *taille* kurz für *taille de hautbois* (vgl. Hautbois).

*Etymologie:* BlWb unterscheiden nicht zwischen *taille* in den sonstigen Bedeutungen, Ableitung vom Verb *tailler* < vlt. \**taliare*, und *taille* als musikalischem Terminus (der laut BlWb Ende des 14. Jh. zum ersten Male belegt ist). Gerade angesichts dieser Datierung liegt aber die Entlehnung direkt vom lt. Substantiv *talea*, ursprünglich „abgeschnittenes, stabförmiges Stück“ (Georges) nahe; *talea* ist terminus technicus der mehrstimmigen Musik des 14. Jh. Eine der musikalischen Techniken dieser Zeit, die sogenannte Isorhythmie, ist dadurch charakterisiert, daß die

vorgegebene, meist liturgische Melodie, die der konstruktiven Hauptstimme, dem *tenor*, anvertraut ist, in mehrere gleich lange und rhythmisch völlig gleich gestaltete Abschnitte zerlegt wird. Ein solcher Abschnitt heißt *talea* („Abschnitt“). Daß sich aus *talea/taille* „Tenorabschnitt“ leicht die Bedeutung „tenor“ überhaupt entwickeln konnte, liegt auf der Hand.

TAILLE DE FLÛTE À BEC s. Flûte

TAILLE DE FLÛTES s. Flûte

TAILLE DE HAUTBOIS s. Hautbois

TAILLE DE VIOLON s. Violon

TAMBOUR. Trommel. Mersenne VII p. 51 f., 54 ff.; Lully, „Ballet de l'Amour malade“, 6<sup>e</sup> entrée; „Ballet d'Alcidiane“, 7<sup>e</sup> entrée; „Ballet des Muses“; „Les Amants magnifiques“, 6<sup>e</sup> intermède; „Les Festes de l'Amour et de Bacchus“ I 6 (gedruckte Partitur von 1717); „Psyché“ (tragédie) V 4 (gedruckte Partitur von 1720); Enc. 15/1765. (168 ff.) In der Verbindung *les trompettes et les tambours* ist *tambour* anscheinend in manchen Fällen eine ungenaue Bezeichnung der Pauke, z. B. im Prolog von Lullys „Thésée“ (livret von 1675). Man vergleiche it. *tamburi* im Sinne von „Pauken“, das man bei J. S. Bach gelegentlich findet. (Anm. 211) *Tambourin* die in der Provence beheimatete lange Trommel von verhältnismäßig kleinem Durchmesser (vgl. Galoubet). Marais, „Alcione“ (1706), reduzierte Partitur Paris 1711, III 2. (Anm. 209). Abbildung Mersenne VII p. 53 und 5. Tafelband der Enc. (1767), Tafel 2 der Abteilung Lutherie. *Tambour de basque* Tamburin, Schellentrommel, eine flache Trommel mit nur einem Fell, deren Zargen mit Schlitzsen versehen sind. In jedem dieser Schlitzsen befindet sich ein Paar lose auf einer Achse sitzender runder Metallplättchen, die beim Schlagen des Trommelfells bzw. beim Schütteln des Instrumentes gegeneinanderklirren. Molière, „Les Fâcheux“ III 6 und „Le Mariage forcé“, 6. Szene. (170) Enc., 5. Tafelband (1767), Tafel 2 der Abteilung Lutherie und zugehörige Explication. *Tambour de Biscaye* ein dem vorgenannten ganz ähnliches Instrument, das aber außer mit Metallplättchen-Paaren noch mit kugelförmigen Schellen besetzt ist. Enc. l. c. Mersenne VII p. 53 beschreibt als *tambour de Bisquaye* ein Instrument von der Art des *tambour de basque* der Enc. Von den beiden zugehörigen Abbildungen entspricht die zweite dieser Beschreibung, die erste dagegen stellt ein dem *tambour de Biscaye* der Enc. gleichendes Instrument dar. Ein solches erwähnt Mersenne im Text überhaupt nicht; er fügt nur hinzu, es würden zuweilen statt der Metallplättchen (also nicht zusammen mit ihnen) Schellen (*sonnettes*) verwendet.

*Etymologie:* (BlWb) *tambour* ist orientalischen Ursprungs, vielleicht auf persisch *tabîr* zurückzuführen. Die älteste Form im afr. ist *tabour* (Rolandslied), das noch bis ins 16. Jh. belegt ist; *tambor* ca. 1200, *tambour* nicht vor 1300. Schwierig bleibt die Frage, auf welchem Wege das Wort nach Frankreich gelangt ist, da in Spanien die Form ohne Nasal offenbar nicht belegt ist und auch in den übrigen Ländern romanischer Sprache die Form mit Nasal dominiert. Der Nasal muß schon im ar. Etymon enthalten gewesen sein, vielleicht unter Einfluß von *at-tambour*, der Be-



zeichnung eines Saiteninstrumentes. Von Spanien aus hat sich das Wort in Europa verbreitet.

TAMBOUR DE BASQUE s. T a m b o u r

TAMBOUR DE BISCAYE s. T a m b o u r

TAMBOURIN s. T a m b o u r

TAMBURI s. T a m b o u r

TENOR. Tenor. Erst gegen Ende des 18. Jh. verdrängte fr. *ténor*, Entlehnung des it. *tenore*, das einheimische *taille*. (32) Noch Rousseau (*Dictionnaire de musique*, Paris 1768, Artikel „Tenor“) erwähnt nur das lt. *tenor* als Terminus der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit („... dans les commencements du Contre-point, on donnoit le nom de Tenor à la Partie la plus basse“) und verweist im übrigen auf den Artikel „Taille“. Die Enc. 16/1765 bringt unter dem Stichwort „Tenor“ lediglich einen Verweis auf den Artikel „Taille“; dort erwähnt sie *tenor* lediglich in der Überschrift: „Taille, s. f. Tenor s. m. la seconde, après la basse, des quatre parties de la Musique . . .“ Es läßt sich nicht erkennen, ob *tenor* hier nur als der alte lt. Terminus zitiert ist oder ob es als modernes Lehnwort gleichbedeutend neben *taille* steht. Wahrscheinlich ist das erstere der Fall; vgl., ebenfalls in der Enc., die alten Termini *altus* und *contra* neben *haute-contre* (s. H a u t e - c o n t r e). Im *Etat actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, Paris 1771 und bei Laborde, *Essai sur la musique*, Paris 1780, findet sich nur *taille*.

*Etymologie:* It. *tenore* geht auf lt. *tenor* zurück, das in der musikalischen Terminologie des Mittelalters die Bedeutung „tragende Stimme, Gerüststimme, Grundstimme“ hat.

T(H)ÉORBE. Theorbe, eine zur Generalbaßbegleitung verwendete große Laute mit an einem zusätzlichen, längeren Halse befestigtem zweitem Wirbelkasten für eine Anzahl tiefer Bordunsaiten. Mersenne II p. 45 ff., 88, 92 (*tuorbe*); Lully, „Ballet d'Alcidiane“, livret von 1658, 3<sup>e</sup> partie, 7<sup>e</sup> entrée (*tuorbe*); „Ballet de l'Impatience“, livret von 1661, 3<sup>e</sup> partie (*tuorbe*); „Atys“, livret von 1676, III 4 (*theorbe*); *Privilege . . . pour l'Académie Royale de Musique pour l'année 1712—1713* (*theorbe*); Enc. 16/1765 (*théorbe ou tuorbe*). (154 ff., 163, 200, 215); weitere Belege, sämtlich in der Schreibung *théorbe*, 155 f.)

*Etymologie:* (BattAl) *t(h)éorbe* ist Lehnwort aus it. *tiorba*; letzteres, dessen Ausgangspunkt wahrscheinlich im Venetischen liegt, ist eine der dortigen Mundart entsprechende Umformung von slawisch *torba* „Reisesack, Zwerchsack“. Der Bedeutungswandel wird daraus erklärt, daß die Theorbe ursprünglich wie die *torba* Requisit blinder Bettler gewesen sei (als andere Bezeichnung des Instrumentes geben BattAl *viola da orbi — orbo* „cieco“ — an). Die ursprüngliche Form im Französischen ist *tuorbe* (16. Jh.), laut BlWb noch im 17. Jh. bevorzugt (vgl. die oben angeführten Belege). Nebenform des 17. Jh. ist *tiorbe* (BlWb).

TIMBALES. Pauken. Lully, passim (in der Form *tymbales* und *tymballes*); Enc. 16/1765. (132 ff.) *Timbalier* Paukenschläger. Lully-Molière, „Les Amants magnifiques“ (1670), 6<sup>e</sup> intermède. (213)

*Etymologie:* (BlWb) Ausgangspunkt ist ar.-persisch *attabal* „Trommel“, das in der Form *atabal* ins Spanische entlehnt wurde; von hier aus wurde es ins Französische entlehnt und unter Einfluß von *tambour* in *tamballe* verändert (1471; noch 1530 belegt). *Tamballe* wurde seinerseits durch Einwirkung von *cymbale* zu *timbal(l)e* (erster bekannter Beleg 1492).

TIMBRE. 1. Schelle, ein kleiner, glockenähnlicher Metallkörper, der mit einem eisernen Stäbchen oder Hämmerchen angeschlagen wird. Lully-Molière, „Les Amants magnifiques“ (1670), 6<sup>e</sup> intermède . . . *quatre femmes armées, avec leurs timbres*. (172) Wie beschaffen die hier genannten *timbres* waren, ist nicht zu erkennen.  
2. mit *timbre* (Singular!) bezeichnete man laut Enc. 16/1765 die Schnarrsaiten der Trommel.

*Etymologie:* (BlWb) Entlehnung von mgr. *τύμβανον* (gr. *τύμπανον*), das über *\*timbene*, *\*timbne* zu *timbre* wurde. Im 12.—14. Jh. hatte *timbre* wie das gr. Etymon die Bedeutung „sorte de tambour“, dann erst erfolgte der Übergang zur Bedeutung 1.

TOUCHE. 1. Griffbrett der Streich- und Zupfinstrumente. Mersenne IV p. 185; Enc. 16/1765. (38)

2. „Bund“, quer über Hals und Griffbrett dieser Instrumente gebundene Saite bzw. stattdessen quer in das Griffbrett eingelassenes Metall- oder Elfenbeinleistchen. Die Bünde sind im Halbtonabstand angeordnet; wird die Saite hinter einem Bund niedergedrückt, so bildet dieser die Begrenzung der schwingenden Saitenlänge (bei den bundlosen Instrumenten hat der greifende Finger selbst diese Funktion). Zugleich werden durch die Bünde die Griffstellen festgelegt. Jean Rousseau, *Traité de la viole*, Paris 1687; Enc. 16/1765. (152)

3. Taste der Tasteninstrumente. Mersenne III p. 107, IV p. 212; Enc. 16/1765.

*Etymologie:* (BlWb) Ableitung vom Verb *toucher* < vlt. *\*toccare*, onomatopoeisch für das Klopfen mit dem Finger („faire toc“). Die Bedeutung 2. ist entweder als Benennung eines Teiles nach dem Ganzen zu verstehen (die Bünde bilden sozusagen einen Teil des Griffbretts) oder auf Grund der Tatsache, daß durch die Bünde die Griffstellen festgelegt sind.

TOURNEBOUT s. *Cromorne*

TROMBA s. *Trompe*

TROMBA MARINA s. *Trompette marine*

TROMBETTA s. *Trompe*

TROMBONE s. *Sacquebute*

TROMPE. Jagdhorn. Das semantische Verhältnis von *cor* und *trompe* ist nicht klar. Bei Mersenne V p. 246 wird unter den verschiedenen behandelten Horninstrumenten nur eines, das mit einer Windung versehen ist, als *trompe* bezeichnet (EF in der Abbildung bei Mersenne V p. 245; vgl. 143), die anderen dagegen als *grand cor*, *cor à plusieurs tours*, *cornet de poste*, *huchet* (s. C o r, H u c h e t). Man könnte daraus schließen, daß *trompe* speziell für Instrumente der genannten Bauart gebraucht wurde. Vielleicht sind aber schon bei Mersenne *trompe* und *cor* Synonyme. So könnten die Stellen V p. 244 „Les Bergers usent de ces Trompes et de ces Cors...“, wo in der Folge nur von einer Art von primitiven Instrumenten die Rede ist, die sich die Hirten herstellen, und V p. 269 „Je n'ay pas mis les tons de la Trompe, ou du Cor de chasse dans le discours de cet instrument...“ interpretiert werden. Für die Zeit Lullys läßt sich das Verhältnis von *trompe* und *cor* ebenso wenig sicher erkennen wie bei Mersenne. In den Quellen des 18. Jh. dagegen erweisen sich die beiden Termini eindeutig als bedeutungsgleich. Die in der Partition de plusieurs marches et batteries ... 1705 enthaltenen Jagdsignale sind überschrieben mit „Tous les appels de trompe pour la chasse“ (141); das Instrument, für das diese Signale bestimmt sind, das kreisrunde Messinghorn, Vorläufer des heutigen Orchesterhorns, wird in der Explication zu Tafel 7 der Abteilung Lutherie im 5. Tafelband der Enc. (1767) mit *cor de chasse* bezeichnet. Der Artikel „Trompe“ der Enc. 16/1765 besteht nur aus den Worten „Trompe, cors [sic] de chasse, petit et grand“ (144 f.; „petit et grand“: das Instrument wurde mit verschiedenen Rohrlängen bzw. mit verschiedenen Windungsdurchmessern gebaut). Bei Laborde, Essai sur la musique, Paris 1780, wird im Artikel „Trompe“ nur auf den Artikel „Cor de chasse“ verwiesen. Der Ausdruck *les trompes et cors de chasse*, der in dieser oder ähnlicher Form immer wieder anzutreffen ist und sehr alt zu sein scheint — er kommt z. B. schon in der Prosafassung der „Enfances Guillaume“ aus dem 15. Jh. vor — gehört möglicherweise in den Bereich der Phraseologie, nicht in den der exakt differenzierenden Terminologie. Wir finden ihn bei Molière, „La Princesse d'Elide“ 1664, erstes Intermedium, Szene 2: „... plusieurs cors et trompes de chasse se firent entendre...“ und „... le son de leurs cors et trompes...“. (144, Anm. 176) *Trompe de chasse*, bedeutungsgleich mit *trompe*, ist die ausführlichere Bezeichnung des Jagdhornes (entsprechend *cor* — *cor de chasse*). Im heutigen Französisch wird *trompe* nur noch als Bezeichnung von Jägerinstrumenten gebraucht, während das Orchesterhorn stets mit *cor* bezeichnet wird. Im Italienischen ist eine scharfe semantische Differenzierung zwischen *tromba*, der italienischen Entsprechung zu *trompe*, und *corno* eingetreten: *tromba* bezeichnet die Trompete (die sonst überall mit einem Diminutiv bezeichnet wird; s. u.), *corno* das Horn. Sp. *trompa* hat dagegen die Bedeutung „Horn“ bewahrt; es bezeichnet im Gegensatz zum Französischen auch das Orchesterinstrument. *Trompette* (eigentlich „kleine *trompe*“) Trompete. Passim seit Mersenne V p. 247. Bei Lully stets in den Stimmungen C und D. (121 ff.) Sp. *trompeta* „Trompete“. Das entsprechende it. *trombetta*, das man in italienischen (und auch deutschen) Quellen des 17. und 18. Jh. öfter findet, war wohl synonym mit *tromba*. *Trompette* hieß ferner die höchste der vier Bordunsaiten der *vielle*, in c' oder d' gestimmt. Terrasson, Dissertation historique sur la vielle, Paris 1741, p. 95; Enc. 17/1765 (Artikel „Vielle“). (167) *Dessus de trompette(s)* bei Lully und

Komponisten seiner Zeit nicht „Diskanttrompete“, sondern „mit Trompete(n) zu besetzende Diskantstimme“ (stets nur in der Gegenüberstellung *premier dessus de trompette(s)* — *second dessus de trompette(s)*). (32) *Trompette militaire*, nach der hauptsächlichsten Funktion der Trompete im 17. Jh., ist Synonym von *trompette*. Mersenne V p. 270. It. *trombone* (Augmentativ von *tromba*) „Posaune“; im 18. Jh. ins Französische aufgenommen, wo es das einheimische *sacquebute* verdrängte. Vgl. *Sacquebute*.

*Etymologie:* (BlWb) *trompe* geht auf einen germanischen, wahrscheinlich onomatopoeischen Stamm zurück; belegte Formen ahd. *trumpa*, *trumba*, anord. *trumba* (sämtlich gleicher Bedeutung wie *trompe*). Dauzat gibt als Ausgangspunkt für die fr. Form frk. \**trumpa* an.

TROMPE DE CHASSE s. *Trompe*

TROMPETA s. *Trompe*

TROMPETTE s. *Trompe*

TROMPETTE HARMONIEUSE s. *Sacquebute*

TROMPETTE HARMONIQUE s. *Sacquebute*

TROMPETTE MARINE. Das d. Trumscheit, Marintrompete, Nonnengeige, Trompetengeige genannte Streichinstrument, bestehend aus einem langen, schmalen, sich nach oben verjüngenden Corpus von dreieckigem oder halbkreisförmigem Querschnitt, das meist mit nur einer Saite bespannt ist. Die Bezeichnung *trompette* erklärt sich aus dem eigentümlichen Ton des Instruments, der durch die Konstruktion des Steges bedingt ist: der Steg steht nur mit einem Fuß fest auf der Decke, der andere Fuß schwebt frei und wird durch die Schwingungen der Saite in schneller Folge gegen ein an dieser Stelle auf die Decke geleimtes Beinplättchen gestoßen. Der so entstehende schmetternde Klang muß starke Ähnlichkeit mit dem Trompetenklang gehabt haben. Aus diesem Grunde wurde die *trompette marine* in Nonnenklöstern, wo man auf weibliches Orchesterpersonal angewiesen war, als Ersatz für wirkliche Trompeten benützt. Da auf der Saite der *trompette marine* nur (natürliches) Flageolett gespielt wurde, war die Tonreihe des Instruments genau der Naturtonreihe der Trompete gleich. Mersenne IV p. 217 ff.; Lully, „Ballet de Xerxès“ 1660, 4<sup>e</sup> entrée; Enc. 16/1765. (158 ff.)

*Etymologie:* *trompette marine* ist Lehnübersetzung des it. *tromba marina* gleicher Bedeutung. Die Bedeutung von *marina* in diesem Zusammenhang ist ungeklärt. Die Erklärung als „Meertrompete“ auf Grund der Annahme, die *trompette marine* sei als Signalinstrument bei der Marine verwendet worden, ist sachlich unhaltbar und in das Gebiet der Volksetymologie zu verweisen; sie verdankt ihre Entstehung wahrscheinlich der Verwechslung mit einem großen, bei der Marine gebräuchlichen Sprachrohr, das ebenfalls *tromba marina* hieß. Kinsky II p. 315. (162) Kinsky schlägt als möglichen Ursprung \**tromba mariana* „Marientrompete“ vor, gestützt auf die bevorzugte Verwendung des Instruments in Nonnenklöstern. *Mariana*

müßte dann, vielleicht unter dem Einfluß der wirklichen *tromba marina*, des erwähnten Sprachrohrs, mit *marina* verwechselt worden sein.

TROMPETTE MILITAIRE s. *Sacquebute*, *Trompe*

TUBA TRACTILIS s. *Sacquebute*

TUORBE s. *T(h)éorbe*

VIELLE. 1. im Mittelalter Bezeichnung eines Streichinstrumentes, d. „Fidel“ (laut BlWb erste Belege im 12. Jh.).

2. das d. Drehleier, Radleier, Bauernleier genannte Saiteninstrument, dessen Saiten durch ein mittels einer Handkurbel gedrehtes Reibrad angestrichen werden. Die Saiten sind teils Melodiesaiten, auf die eine mit der linken Hand gespielte diatonische oder chromatische Klaviatur einwirkt, teils Bordunsaiten, die stets einen und denselben Ton angeben. Mersenne IV p. 211 ff.; Lully, „Ballet de l'Impatience“ 1661, 4<sup>e</sup> partie, 3<sup>e</sup> entrée; „Ballet des sept planètes“ (1662), handschriftliche Partitur Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. HB XVII 405 f. 92 (um 1700); Terrasson, Dissertation historique sur la vielle, Paris 1741; Enc. 17/1765. (165 ff.) Vgl. *Symphonie*, *Chanterelle*, *Voix humaine*, *Bourdon*, *Mouche*, *Trompette*.

*Etymologie:* *vielle* gehört zur gleichen Familie wie *viole*. S. *Viole*. Der Bedeutungsübergang von „Fidel“ zu „Drehleier“ erklärt sich daraus, daß die älteren Drehleiern in der Form des Corpus der Fidel ähnlich waren.

VIOLA s. *Viole*, *Alto*

VIOLA ALTO s. *Alto*

VIOLA DA (DI) GAMBA s. *Viole*

VIOLA TENORE s. *Alto*

VIOLE. Allgemein jedes zur Familie der Violen (bzw. Gamben; dieser Ausdruck ist heute in der d. Fachterminologie gebräuchlicher) gehörige Instrument, namentlich im Plural *violas* „Familie, Chor der Violen“. Speziell bezeichnet *viole* das Hauptinstrument der Familie, die in  ${}_1A D G c e a d'$  gestimmte *basse de viole*. Lully, „Ballet d'Alcidiane“, livret von 1658, 3<sup>e</sup> partie, 7<sup>e</sup> entrée (*violle*); „Ballet de l'Impatience“, livret von 1661, 3<sup>e</sup> partie (*violle*); „Atys“, livret von 1676, III 4 (*violle*). (163, 200) Belege für die vollständige Bezeichnung *basse de viole*: Mersenne IV p. 192; Molière, „Le Bourgeois gentilhomme“ 1670, II 1; Danoville, *L'art de toucher le dessus et basse de violle . . .*, Paris 1687; Matho, „Arion“ (1714), handschriftliche Partitur OP A 88 b; Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Seconde partie, Paris 1719; Enc. 2/1751. (151, 45, 46, 150) *Dessus de viole* Diskantgambe, Stimmung  $d g c' e' a' d''$ . Danoville l. c.; Rousseau, *Traité de la viole*, Paris 1687; Enc. 4/1754. (45) *Pardessus de viole* das kleinste Instrument der Violenfamilie, Stimmung bei sechssaitigem Bezug  $g c' e' a' d'' g''$ , bei fünf-

saitigem Bezug g d' a' d'' g". Das fünfsaitige Instrument wurde auch *quinton* genannt (vgl. *Quinton*). Corrette, *Methode pour apprendre facilement à jouer du Par-dessus de Viole à 5 et à 6 cordes . . .*, Paris [1748]; Enc., 5. Tafelband (1767), Tafel 11 der Abteilung Lutherie und zugehörige Explication. (*Anm.* 68) *Viole d'Orphée* ein aus der *basse de viole* hervorgegangenes Instrument, das Corrette in seinem Lehrwerk „*Methodes pour apprendre à joüer de la Contre-Basse à 3, à 4, et à 5 cordes, de la Quinte ou Alto et de la Viole d'Orphée, nouvel instrument ajusté sur l'ancienne Viole . . .*“, Paris [1781] beschreibt. Es war mit sieben in C G d a a d' d' gestimmten Messingsaiten bezogen. (*Anm.* 68) It. *viola* bezeichnet sowohl die Instrumente der Violenfamilie (die genaue Bezeichnung ist *viola da gamba*, auch *viola di gamba*) wie das mittlere Instrument des Violinchors (Stimmung c g d' a'), d. „Bratsche“, auch „Viola“. Auf die letztere Bedeutung geht *viole du milieu* zurück, das sich bei Muffat 1698 findet. (51) *Viole du milieu* ist kein Terminus der französischen Musikpraxis, sondern von Muffat hier zu näherer Kennzeichnung des gemeinten Instruments gebildet, indem er das dem it. *viola* formal entsprechende Wort der französischen Sprache mit dem die Lage andeutenden Zusatz *du milieu* versah. It. *violetta*, dessen schwer überschaubarer Bedeutungsbereich hier nicht behandelt werden kann, bezeichnet spätestens seit Ende des 17. Jh. wie *viola* ein in c g d' a' gestimmtes Instrument des Violinchors (von eventuellen anderen Bedeutungen soll hier abgesehen werden). Das Bedeutungsverhältnis von *viola* und *violetta* ist unklar; in vielen Fällen werden beide Ausdrücke offensichtlich synonym gebraucht, so bei Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, p. 283 „Die füllende Viola, Violetta, Viola da Braccio oder Brazzo . . .“ Bei Muffat 1698 bezeichnet *violetta* das Instrument, das die zweite Stimme von oben, *viola* das Instrument, das die dritte Stimme von oben im fünfstimmigen Violinchor ausführt (tr. Entsprechungen: *haute-contre de violon* bzw. *taille de violon*; vgl. *Violon*). (*Anm.* 59) *Violetta* ist hier gegenüber *viola* ein Instrument gleicher Stimmung, aber verschiedener Abmessungen. Vielleicht ist dies das ursprüngliche Verhältnis von *viola* und *violetta*; daß der Bedeutungsunterschied verwischt wurde, ist nicht verwunderlich angesichts der Tatsache, daß bei den Bratschen mehr als bei irgendwelchen anderen Instrumenten die Größe stets starken Schwankungen unterworfen war und nie wie bei der Violine in engen Grenzen festgelegt war. *Viole de gambe*, Lehnwort aus it. *viola da (di) gamba*, ist erst im 19. Jh. übernommen worden, als die Violon und mit ihnen die originären französischen Bezeichnungen aus der Musikpraxis verschwunden waren. Es bezeichnet ein Orgelregister von streichendem Klang. Erst in neuerer Zeit hat im Zusammenhang mit einer gewissen Wiederbelebung der Violon *viole de gambe* auch die ursprüngliche Bedeutung der italienischen Ausgangsform angenommen (*viole de gambe ténor, viole de gambe basse* etc.). Die Erklärung „un autre nom du violoncelle“ bei BLWb ist unzutreffend.

*Etymologie:* (Corom, Artikel „Vihuela“) Entlehnung des apr. *viula, viola* (12. Jh.), Bezeichnung der mittelalterlichen Fidel, das vom Verb *viular* „die Fidel spielen“, „ein Blasinstrument spielen“ abgeleitet ist. Für *viular* nimmt Corom im Anschluß an Spitzer onomatopoetischen Ursprung an (Stamm \**viul-*). Entlehnung von germ. *fidula* „Fidel“ ist aus lautlichen Gründen und wegen der zweiten Bedeutung „ein Blasinstrument spielen“ sehr unwahrscheinlich. Fr. *vielle*, das im Mittelalter gleichbedeutend mit *viole* war (vgl. *Vielle*), „se explica como un intento de adap-

tación a la fonética francesa de la terminación extranjera *-iula*, impronunciable para un francés del Norte: de *viula* se pasó a *vièle* y luego *viéle*“.

VIOLE D'ORPHÉE s. *Viole*

VIOLE DU MILIEU s. *Viole*

VIOLETTA s. *Viole*

VIOLON. Der Plural *violons* bezeichnet a) im 16.—18. Jh. die Familie der Streichinstrumente des Violintyps. Mersenne IV p. 184 ff.; b) die jeweils zu einem Ensemble zusammengestellten Instrumente dieser Art, das Streichorchester; c) in erweiterter Bedeutung in den Partituren Lullys und seiner Zeitgenossen das Orchester in seiner normalen Zusammensetzung — vorwiegend Instrumente des Violinchors, dazu aber auch Oboen und Fagotte; das Streichorchester ohne Bläser wird unter Umständen durch *violons seuls* bezeichnet. *Violon* bezeichnet speziell das Hauptinstrument der Familie in der Stimmung g d' a' e", die Violine, it. *violino*. Lully, „Le Temple de la Paix“ 1685, p. 58; Marais, „Alcione“ (1706), handschriftliche Partitur Paris 1741, IV 3; Montéclair, „Jephté“, gestochene Partitur Paris 1732, IV 1; Enc. 17/1765; Violinstimme zu Lullys „Armide“, für eine der Aufführungen dieser Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jh. neu geschrieben (OP Matériel), mit der Bezeichnung „Second violon“. (41, 222, 63, 77, Anm. 18) Der heutige Sprachgebrauch kennt nur noch diese Bedeutung von *violon*. Vom 16. Jh. bis gegen Mitte des 18. Jh. wird das Hauptinstrument der Violinfamilie meist mit *dessus de violon* bezeichnet (NB die Enc. enthält keinen Artikel „Dessus de violon“!). Lully, „Isis“, livret von 1677, Prolog 3; sonst immer in der Gegenüberstellung *premier dessus de violon* — *second dessus de violon*, z. B. Motets à deux chœurs pour la chapelle du roy, Paris 1684, Stimmbuch des *premier dessus de violon* und des *second dessus de violon*. (208 f., Anm. 2) *Haute-contre de violon* das kleinste der drei im 17. und 18. Jh. gebräuchlichen Violininstrumente der Mittellage, die gleicher Stimmung (c g d' a'), aber verschiedener Größe waren, daher sich in Klangfarbe und Tonvolumen unterschieden. Im fünfstimmigen Streichorchester übernahm dieses Instrument die zweite Stimme von oben. Lully, Motets à deux chœurs pour la chapelle du roy, Paris 1684, Stimmbuch der *haute-contre de violon*. (Anm. 2) *Taille de violon*, das mittlere der drei in c g d' a' gestimmten Instrumente, übernahm die dritte Stimme. Lully, op. cit., Stimmbuch der *taille de violon*. (Anm. 2) *Quinte de violon*, das größte unter diesen Instrumenten, übernahm die vierte Stimme. Lully op. cit., Stimmbuch der *quinte de violon*. (Anm. 2) Die drei genannten mittleren Instrumente des Violinchors zusammen werden mit *parties* bezeichnet, wobei *parties* abgekürzt für *parties du milieu* steht (*parties* etc. bezeichnet eigentlich die drei — bzw. beim vierstimmigen Satz zwei — Mittelstimmen des musikalischen Satzes, dann in erweiterter Bedeutung auch die Instrumente des Violinchors, die diese Stimmen ausführen). Vgl. *Parties*. *Parties de violon*, das sich bei Montéclair, „Jephté“ 1732, II 6 (erste Ausgabe der gestochenen Partitur) findet (74), ist wohl analog *haute-contre de violon* etc. gebildet. Im Zusammenhang mit dem Übergang vom fünfstimmigen zum vierstimmigen Satz, der nur noch zwei *parties* hatte, und dem späteren Übergang zum Streichorchester italienischer Besetzung (Violine I,

Violine II, Bratsche, Baß), in dem es nur noch ein Instrument der Stimmung c g d' a' gab, verschwand im Laufe des 18. Jh. die genaue Unterscheidung zwischen *haute-contre de violon*, *taille de violon* und *quinte de violon*. Schon in der Enc. (8/1765, 15/1765, 13/1765) erscheinen die drei Termini als Synonyme, wobei *quinte de violon* (meist nur kurz *quinte*; vgl. A l t o) offenbar das vorwiegend verwendete Wort war, da in den Artikeln „Haute-contre de violon“ und „Taille de violon“ auf den Artikel „Quinte de violon“ verwiesen wird, der als einziger die sachliche Erläuterung enthält. Ebenso verhält es sich bei Laborde, *Essai sur la musique*, Paris 1780. In der zweiten Hälfte des 18. Jh. trat neben *quinte (de violon)* der aus dem Italienischen übernommene Ausdruck *alto* (s. A l t o). Über die Fehldeutung, die *quinte de violon* erfuhr, vgl. F l û t e s. v. *quinte de flûte traversière*. *Basse de violon*, das Baßinstrument des Violinchors, Stimmung  $\text{1B F c g}$ . Lully, u. a. „Thésée“, livret von 1675, V 8; „Proserpine“ 1680, Prolog; Motets à deux choeurs pour la chapelle du roy, Paris 1684, Stimmbuch der *basse de violon*; Corrette, *Methode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle*, Paris 1741, Préface p. A. (128 f., Anm. 2, 41 f.) Die englische Bezeichnung für dieses Instrument ist *bass-violin*. John Playford, *Introduction to the skill of music*, <sup>15</sup>London 1703, p. 97. (Anm. 42) Muffat 1698 nennt es in der französischen Vorrede *petite basse à la françoise*, ein Ausdruck, der wohl eher als Versuch näherer Kennzeichnung des in Deutschland offenbar weniger gebräuchlichen Instrumentes denn als Terminus zu betrachten ist. (56) Im ersten Viertel des 18. Jh. wurde die *basse de violon* durch das kleinere und handlichere, in C G d a gestimmte Instrument nach italienischer Art verdrängt. (41) Die Bezeichnung *basse de violon* wurde zunächst noch auch für das neue Baßinstrument (das it. mit *violoncello* bezeichnet wurde) gebraucht und hielt sich in der Musikpraxis bis in die zweite Hälfte des 18. Jh. hinein. (49 f.) Die lehnwörtliche Übernahme von it. *violoncello* als *violoncelle* verdrängte erst allmählich das einheimische Wort. Vgl. *Violoncelle*. *Basse de violon à quatre cordes* in der handgeschriebenen Partitur von Mathos 1714 erstmals aufgeführter Oper „Arion“ (OP A 88 b; Akt III, „Orage“) bezeichnet die gewöhnliche *basse de violon* im Gegensatz zur *basse de violon à 5 cordes* (Matho l. c.). Ob hier die Stimmung C G d a oder die Stimmung  $\text{1B F c g}$  des viersaitigen Instrumentes gemeint ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben; da aber das fünfsaitige Instrument nur in der Stimmung C G d a d' belegt ist, muß man wohl auch für das viersaitige bei Matho eher die C-Stimmung annehmen. (46 f., 48 f.) *Basse de violon à l'octave* (Matho l. c.) eine mir sonst nicht bekannte Bezeichnung für den Kontrabaß, die auf Grund der Tatsache gebildet ist, daß dieses Instrument die Baßpartie eine Oktave tiefer als die *basse de violon* ausführt.

*Etymologie:* *violon* ist Diminutiv von *viole* (s. V i o l e).

*NB* Die der Sache nach entsprechende it. Bezeichnung ist *violino*. Das mit demselben Suffix wie *violon* gebildete it. *violone* bezeichnet dagegen den Kontrabaß, entsprechend der augmentativen Funktion von *-one* im Italienischen.

**VIOLONCELLE.** Violoncello. Das Wort wurde wohl gleichzeitig mit der Einführung des aus Italien stammenden Violoncello in Frankreich entlehnt. Die Ablösung der großen, schwerfälligen und unhandlichen *basse de violon*, die in Frankreich heimisch war, durch das *violoncelle* setzte ungefähr im zweiten Jahrzehnt des 18. Jh. ein. (41) Stimmung des *violoncelle* C G d a; für die ersten Jahrzehnte des



18. Jh. ist jedoch auch der fünfsaitige Bezug C G d a d' bezeugt. (48 f.) Die Bezeichnung *violoncelle* setzte sich in Frankreich nicht gleich durch, vielmehr wurde die geläufige Bezeichnung für das Baßinstrument der Violinfamilie, *basse de violon*, auch auf das neue Instrument übertragen, das sich ja nicht grundsätzlich von der *basse de violon* unterschied und dieselbe Funktion im Orchester hatte. *Basse de violon* hält sich bis in die zweite Hälfte des 18. Jh. (vgl. *Violon*). Der früheste mir bekannte Beleg für *violoncelle* ist Correttes *Methode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le Violoncelle . . .*, Paris 1741 (nach BIWb stammt der früheste Beleg aus dem Jahre 1743); *violoncelle* vermochte sich augenscheinlich nur langsam durchzusetzen.

*Etymologie:* it. *violoncello* ist Diminutiv von *violone* (eigentlich „große Viola“), das dieselbe Bedeutung hat wie *contrab(b)asso*, also das größte Streichinstrument, den Kontrabaß, bezeichnet. So wird die an sich merkwürdige Bezeichnung eines Baßinstrumentes durch einen Diminutiv verständlich. *Violoncino* ist eine im 17. und frühen 18. Jh. vorkommende it. Nebenform von *violoncello*, analoger Bildung, nur mit anderem Suffix. Muffat 1698, fr. („ . . . petite Basse à la Française, que les Italiens appellent Violoncino . . .“), lat., d., it. Vorrede. (56) Der sachliche Unterschied zwischen *petite basse à la française* — mit diesem Ausdruck umschreibt Muffat den Terminus *basse de violon* (vgl. *Violon*) — und *violoncino* wird hier nicht berücksichtigt.

VIOLONCELLO s. *Violoncelle*

VIOLONCINO s. *Violoncelle*

VIOLONE s. *Violoncelle*

VOIX HUMAINE. Eine laut Terrasson, *Dissertation historique sur la vielle*, Paris 1741, Ende des 17./Anfang des 18. Jh. gebräuchliche dritte Melodiesaite der *vielle* von wesentlich größerem Durchmesser als die beiden übrigen Melodiesaiten (*chanterelles*), im Klang dem gleichnamigen Orgelregister angenähert. (166)