

DIE „TERPSICHORE“ VON MICHAEL PRAETORIUS UND DIE FRANZÖSISCHE INSTRUMENTALMUSIK UNTER HEINRICH IV.

VON FRANÇOIS LESURE

Zwischen Attaingnant und der Zeit Lullys scheinen die französischen Notendrucker an der Herausgabe instrumentaler Ensemblesmusik kein Interesse gehabt zu haben. Abgesehen von den Instrumentalstimmen des „Ballet comique“ von Beaujoyeux (1582), ist man auf die im Jahre 1612 in Wolfenbüttel erfolgte Veröffentlichung der „Terpsichore“ angewiesen, um einen genauen Beleg vom französischen Instrumentalstil zu haben, der unter Heinrich IV. (1589—1610) in einem Jahrhundert des Fortschritts im Instrumentenbau und in einer fortschreitenden Bereicherung der Tanzsuite auftauchte¹.

Auf Grund der Vorrede, die Michael Praetorius der „Terpsichore“ vorausgehen ließ, und nach einigen ergänzenden Aktenstücken aus den Beständen der Pariser Nationalbibliothek läßt sich über die Entstehung dieses kostbaren Sammelwerkes heute folgendes sagen: Einem zunächst noch nicht näher bekannten Franzosen, dem Tanzmeister des Braunschweigischen Herzogs Friedrich Ulrich (ihm ist die „Terpsichore“ gewidmet) namens Anthoine Emeraud verdankte Praetorius die Kenntnis einer großen Zahl französischer Tanzmelodien, zu denen er den Baß und die Mittelstimmen ergänzte. Sie sind daran zu erkennen, daß der Bearbeiter ihnen sein Namenszeichen gab. — Bei anderen Melodien jedoch lag außer dem Cantus auch der Bassus vor, so daß hier die zwei oder drei Mittelstimmen zu ergänzen waren; Praetorius bezeichnete sie als „Incerti“. Eine Ausnahme bilden nur die Nummern 45, 51, 56 und 60 unbekannter Herkunft, deren vorhandene Mittelstimmen nicht erst ergänzt zu werden brauchten. — Eine dritte Gruppe von vollstimmig übernommenen Musiksätzen ist mit dem Namen ihrer Autoren bezeichnet. Einer von ihnen war dem Praetorius in Wolfenbüttel zweifellos persönlich begegnet, wie sich aus französischen Dokumenten ergibt^{1a}.

Wie bereits J. Écorcheville vermutet hat, ist es mehr als wahrscheinlich, daß Pierre Francisque Caroubel² sich nach Wolfenbüttel begab, wo Praetorius ihn bat, ihm bei der Harmonisierung der mehr als 300 Sätze

¹ Neudruck in Partiturform von Günther Oberst im XV. Bande der Gesamtausgabe der Musikalischen Werke von Michael Praetorius, hsg. von Friedr. Blume, Wolfenbüttel-Berlin, 1929.

^{1a} (Anmerkung des Übersetzers.) Auffällig ist, daß die Vorrede der „Terpsichore“ den Namen des französischen Violinisten und Komponisten Caroubel erwähnt, aber nichts von seiner Anwesenheit oder seinem Aufenthalt in Wolfenbüttel verlauten läßt. Auch ist nicht feststellbar, ob Emeraud schon vorher dort angestellt war oder in Caroubels Begleitung dort hinkam. Jedenfalls erhielt Praetorius genaue Kenntnis von dem damaligen Repertoire französischer Hof- und Volksmusik und deren Aufführungsart; ein gnädigster Befehl seines Landesherrn veranlaßte ihn, die fünf Stimmbände der „Terpsichore“ und damit den ersten Arbeitsabschnitt der auf sechs Teile vorgesehenen „Musae Aoniae“ zu veröffentlichen. Das Vorwort ist am 4. März 1612 datiert.

² s. u. S. 16.

zu helfen, von denen er jedoch einen großen Teil von Ant. Emeraud geliefert bekommen hatte. Dieses Repertoire war kein anderes als das der Volksmusiker, die gerade zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung der „Terpsichore“ im Begriff waren, sich mit dem Kammermusikkorps des Königs zu vereinigen. Diese Körperschaft hatte seit dem Ende der Bürgerkriege eine recht erhebliche Entwicklung erfahren, die man kennen muß, wenn man die Bedeutung der „Terpsichore“ ermessen und die Anfänge der französischen Instrumentalschule mit ihr in Beziehung setzen will.

Die Geschichte der französischen Hofmusik im 16. Jahrhundert bis gegen 1560 hat ihre Glanzpunkte in den Aufwartungen auswärtiger Musiker — der römischen Kurie, des englischen Königs, Karls V., der Herzöge von Lothringen und verschiedener italienischer Fürsten. Nach 1560 aber trifft man nur noch Italiener, die zumeist am Hofe selbst angestellt waren. Das hinderte den König nicht, seit der Mitte dieses Jahrhunderts mehrere Pariser Musiker aus der alten Bruderschaft St. Julian für seine Kammermusik zu engagieren. Als die besonderen Körperschaften der Oboisten und Violinisten innerhalb der Kammermusik eingerichtet wurden, verschwanden die ausländischen Virtuosen, während Pariser Musiker in Massen eintrafen und gleichzeitig einschneidende Veränderungen organisatorischer Art (s. u.), des wirtschaftlichen und sozialen Lebens geschahen.

Die Schriften von Henry Prunières haben den Einfluß herausgestellt, den der italienische Anteil in den Musikkapellen Franz' I. und Heinrichs II. ausübte, und zwar auf Grund von Rechnungen und Voranschlägen, die aus der Regierungszeit beider Könige vorliegen. Diese Quellen werden in der Zeit ihrer Nachfolger erheblich seltener, so daß man genötigt ist, die Musiker der Valois mit Hilfe verwickelterer Unterlagen zu ermitteln. In jedem Fall scheint Prunières die Geltung der Italiener im Rahmen des französischen Musiklebens ein wenig überschätzt zu haben³. In bezug auf die Hoffestlichkeiten läßt sich der italienische Einfluß jedoch nicht bestreiten. Die ganze Geschichte der Choreographie wartet noch auf ihren geschichtlichen Bearbeiter. Hier mag es genügen, auf das Zeugnis des „eccellente professore di ballare“ Cesare Negri hinzuweisen, des Autors der „Nuove inventioni di balli“ (Milano 1604): die Tanzmeister Ludovico Palvello, Pompeo Diobono, Virgilio Bracesco⁴, Giovanni Paolo Ernandes, Giovanni Francesco Giera, fast alle aus Mailand, wurden von den französischen Königen Heinrich II. und Heinrich III. mit Ehren und Ehrengaben überschüttet. Negri selbst äußert sich dankerfüllt wegen der Geldsummen, der Ehrengelder, der Dienerschaft und der kleinen Geschenke, die seinen Landsleuten zuteil geworden waren⁵. Wenn er nicht in seinem Buche vor allem seine Meister und

³ L'opéra italien en France avant Lully, Paris 1913, S. XIV—XVI.

⁴ Am Hofe „Virgille“ genannt. Archives nationales, KK 134, fol. 52 v^o: Rechnungen für 1572.

⁵ Vorwort der Nuove inventioni.

Schüler aus der mailändischen Schule hätte zur Geltung bringen wollen, so hätte er darin auch noch andere Namen anführen können, wie Francesco Delagere und Bernardo Tetona, die beide von 1581 bis 1582 ordentliche Tanzmeister des Königs waren⁶.

Wenn man aber von diesem Bereich der Hofaristokratie absieht, fragt man sich vergebens nach dem Beitrag, den italienische Musiker zur Entwicklung der französischen Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts geleistet haben. Daß bis unter Heinrich IV. cremonensische und mantuanische Instrumentalisten vorhanden waren, entspricht durchaus der Vorliebe des französischen Hofes für italienischen Stil. Die Neigung, Baumeister, Maler und Bildhauer nach Paris und Fontainebleau zu ziehen, hatte zur Folge, daß sich auch Musiker dort einstellten. Andererseits aber werden die Stadtbewohner kaum davon berührt und bleiben einer ihrem Wesen und Herkommen entsprechenden Kunst treu — genau wie sie ihre Holzhäuser beibehielten — in stummem Widerstand gegen die mythologischen Anspielungen und dekorativen Zierformen der aus Italien eingeführten Baukunst⁷. Das Problem, das es zu lösen gilt, heißt zu erfahren, seit welchem Zeitpunkt diese volkstümliche Kunstart zur Bildung derart berühmt gewordener Gruppen wie die 12 Oboisten und die 24 Violinisten des Königs führte, deren Berühmtheit darauf beruht, daß aus ihnen fast durchweg die Komponisten hervorgingen.

Halten wir inne, um die Geschichte der ersten dieser beiden Körperschaften kurz zu beschreiben. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren die Oboen mit Sackpfeifen und Zinken verbunden. Jedenfalls bildeten die Sackpfeifen (*saqueboutes*) den Baß für die beiden anderen Instrumentengruppen. Z. B. gehörten in den Jahren 1571/72 zu sieben Oboen: 1 Diskant (*dessus*), 2 Alte (*haute-contres*), 1 Tenor (*taille*), 2 Baßtaillen und ein „*gros haulbois*“, wahrscheinlich verstärkt durch vier Sackpfeifen. Diese Anordnung wird sich bis in die Zeit Ludwigs XIV. erhalten haben. Seit dieser zuvor erwähnten Zeit haben Pariser Musiker, wie die Le Vacher und Charles Chevallier, einen Vorrang, der auf der zum Volk gehörigen Bruderschaft St. Julian beruht, aber man findet auch zwei oder drei Italiener in den Verzeichnissen⁸. Die Oboisten und die ihnen angeschlossenen Instrumentalspieler wurden nicht von Anfang an getrennt. In der Kammermusik verzeichnet man noch lange Oboisten, die gleichzeitig Violinisten des Königs sind, wie 1586 Claude de Bouchaudon⁹, Guillaume Daumont 1601¹⁰ und bis 1608 Pierre Chevallier. Zu diesem Zeitpunkt sind die Italiener aus den königlichen Vorschlägen verschwunden. — Wenn also die Oboisten um 1610 ebenso wie

⁶ Arch. nat., Y 123, fol. 187; Y 124, fol. 130. Eine Rechnung des Jahres 1584 erwähnt noch einen gewissen „Gallin, balladin“ (KK 139, fol. 34).

⁷ Louis Hautecoeur, *L'architecture classique en France*, Bd. I, 1943, Einleitung.

⁸ Bibl. nat., Cinq cent Colbert 54, fol. 338.

⁹ Ebd., Nouv. acq. fr. 12076.

¹⁰ Ebd., 12042.

die Violinisten ihre Unabhängigkeit erreichten, so blieb ihre Zahl unverändert, so wie sie schon seit einigen Jahren bestanden hatte: die Rechnungen von 1609 erwähnen auf jeden Fall die Zwölf ordentlichen Oboisten der Kammermusik des Königs¹¹.

Wir wenden uns jetzt den Anfängen der 24 Violinisten des Königs zu. Diese Anfänge wollen gewissenhaft festgelegt sein, erklären sie doch zum Teil das Aufkommen der Kunst der „ménétriers de St. Julien“ am Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts.

Die Namensverzeichnisse der in Frankreich wirkenden italienischen Violinisten, die Henry Prunières kurz zusammengestellt hat, bedürfen der Ergänzung und vor allem der Sonderung nach ihrer verschiedenen Herkunft aus dem italienischen Norden. Vor der Regierungszeit Heinrichs II. beobachtet man ihre Anwesenheit in Frankreich nicht. Alsdann aber begegnet man ihnen in ziemlich großer Zahl. Es kommt häufig vor, daß sie in Gruppen verpflichtet waren, wie z. B. gegen 1554/55 durch den Grafen de Brissac. Dieses Beispiel des piemontesischen Vizekönigs scheint andernorts den Einbruch italienischer Virtuosen begünstigt zu haben. Er hatte bereits 1554 den Tanzmeister Pompeo verpflichtet¹²; wahrscheinlich wird es auf diesen zurückzuführen sein, daß man fünf Violinisten aus Cremona und einen aus Mailand nach Paris kommen ließ, die unter der Obhut des Jérôme Bevilacqua standen, eines in der französischen Hauptstadt wohnenden, mailändischen Edelmannes, wie uns ein Notariatsakt vom 17. Februar 1553 zeigt¹³. Kurz vor 1570 erfolgt eine wichtige, eingangs angedeutete Änderung in der Organisation der Hofkapelle: die Violinisten gehen vom Marstall zur Kammer über, zweifellos im Hinblick auf die Tanzmusik und die neuen Schaustellungen am Hofe; 1577 ist dieser Vorgang laut der Anzeige des Guillaume Duburet als „ordentlichen königl. Kammerviolinisten“ beendet¹⁴.

Die Hofmusik scheint durch den Bürgerkrieg nicht ernstlich in Mitleidenschaft gezogen worden zu sein. Selbst in schwierigen Lagen wird der Hof ihre Dienste nicht entbehrt haben wollen. Aber die Finanzlage erlaubte dem königlichen Schatzamt die Großzügigkeit nicht, die Cesare Negri für seine Landsleute forderte. Man darf annehmen, daß die italienischen Musiker sich den gelegentlichen und manchmal auch ungewissen Spenden nicht anzupassen vermochten, denn gegen Ausgang des Jahres 1587 verliert sich ihre Spur in den Pariser Archivalien völlig. Da wir für diesen unruhigen Zeitraum keinen recht vollständigen Vorschlag der königlichen Hofhaltung haben, wollen wir nach den teilweise vorliegenden Nachrichten eine Liste geben, die diesen Umschwung und vor allem die eintretenden personellen Veränderungen recht gut erkennen läßt (die vorangestellten Daten beziehen sich auf das erste

¹¹ Ebd., Cinq cent Colbert 106, fol. 45 v^o.

¹² Negri, Nuove inventioni, S. 2—6.

¹³ Arch. nat., Min. centr., C 45.

¹⁴ Godefroy 317, fol. 96 f. (Marstallrechnungen für 1570/71).

Vorkommen der betr. Musiker in den Archivbeständen):

1577 Guillaume Duburet ¹⁵	1588 François Richomme (s. u. S. 15)
1579 Pierre Allone Dalphinon ¹⁶	1588 Gilbert Fredel ³¹
1581 Palamon Rozü ¹⁷	1590 Claude Nyon (s. u. S. 15)
1581 Charles und Jérôme Mazarin (od. Margerin), aus Cremona ¹⁸	1591 Charles Chevallier ³²
1581 Baptiste Dalphinon ¹⁹	1595 François Leschassier ³³
1581 César und Pierre Coq ²⁰	1595 Loys Binare (oder Bénard) ³⁴
1582 Pierre Sac ²¹	1596 Nicolas Dupuis ³⁵
1582 Nicolas Després (oder de Pret) ²²	1596 Jean Baptiste ³⁶
1584 Pierre Francisque Caroubel ²³	1596 Laurent Duhan ³⁷
1585 Pierre le Coq ²⁴	1596 Jean Lebret (s. u. S. 16)
1586 Anthoine Rousse ²⁵	1597 Guillaume Mazuel ³⁸
1586 Thomassin Cagnolle ²⁶	1597 Pierre Beauchamp (s. u. S. 15)
1586 François Durant ²⁷	1598 Jacques Le Vacher ³⁹
1586 Caliste und Constantin di Affri (oder Dioafry) ²⁸	1598 Jean Delamotte (s. u. S. 15)
1587 César de Negri ²⁹	1599 Grégoire de Béthune ⁴⁰
1587 Jean Fredel ³⁰	1599 Henry Picot ⁴¹
	1600 Antoine Desnotz ⁴²
	1600 Michel Le Jeune ⁴³
	1601 Guillaume Daumont ⁴⁴ usw.

¹⁵ Arch. nat., Min. centr., LVI, 1.

¹⁶ Nouv. acq. fr. 12039; 1587 begegnet man ihm wieder: Ms. fr. 21480, fol. 28.

¹⁷ Arch. nat., Y 123, fol. 237.

¹⁸ Ebd., Y 123, fol. 201. 1588 stößt man wieder auf Charles: nouv. acq. fr. 12087.

¹⁹ Ebd., Y 122, fol. 290. Man begegnet ihm 1587 wieder: Ms. fr. 21480, fol. 28.

²⁰ Ebd., Y 123, fol. 201.

²¹ Bibl. nat., ms. fr. 7835.

²² Nouv. acq. fr. 12088.

²³ Ebd., 12062. S. u. S. 16.

²⁴ Ebd., 12088. Man begegnet ihm dann 1599: *Ann. Acad. IV*, 91, 1.

²⁵ Ms. fr. 21480, fol. 11.

²⁶ Min. centr. IV, 34.

²⁷ Nouv. acq. fr. 12100.

²⁸ Ms. fr. 21480, fol. 36, und Collection M. Pincherle.

²⁹ Ms. fr. 21480, fol. 100 und 107. Diesen Violinisten wolle man nicht wie Henry Prunières verwechseln mit dem berühmten italienischen Choreographen, dem Verfasser der oben erwähnten *Nuove inventioni di balli*; siehe *Le Ballet de Cour*, S. 52, Anm.

³⁰ Nouv. acq. fr. 12107. Man stößt öfter auf ihn, besonders 1591: Min. centr., XVI, 39.

³¹ Nouv. acq. fr. 12107.

³² Min. centr. XVI, 39.

³³ Nouv. acq. fr. 12143. 1619 begegnet man ihm wieder.

³⁴ Nouv. acq. fr. 12062. Zweifellos derselbe, der am 8. 6. 1587 eine Eingabe machte um Vormerkung auf die durch den Tod des César de Negri freigewordene Violinistenstelle: Ms. fr. 21480, fol. 85.

³⁵ Coelier in *Réunion des Soc. des Beaux arts des départ.* 1908, S. 276.

³⁶ Nouv. acq. fr. 12043.

³⁷ Ebd., 12097.

³⁸ Nouv. acq. fr. 12152; dieser Violinist ist später Molières Großvater.

³⁹ Min. centr., XV, 5.

⁴⁰ Min. centr., XV, 8. Man findet ihn auch 1621: Nouv. acq. fr. 12040.

⁴¹ Min. centr., XV, 8. Wiederum 1615: Nouv. acq. fr. 12169.

⁴² Arch. nat., Y 138.

⁴³ Nouv. acq. fr. 12137.

⁴⁴ Ebd., 12042.

So könnte man fortfahren, doch wird diese Aufzählung genügen, um den Einschnitt kenntlich zu machen. Wir sehen nach 1587 allmählich in der Kammermusik des Königs lauter Mitglieder, von denen man sagen kann, daß sie zur Elite der Bruderschaft St. Julian gehören: die Fredel, Richomme, Nyon, Chevallier, Leschassier, Leuret, Beauchamp, Le Vacher, Delamotte u. a., denen nichts im Wege stand, bei Festlichkeiten in der Stadt zu spielen. Es ist sogar möglich, daß ihr Eintritt in das Musikkorps des Königs geschlossen vor sich ging, denn die von uns erschlossenen Quellen sind völlig indirekter Art. Und Chevallier, Le Vacher, Desnotz, Le Jeune und Daumont, die man oben nacheinander genannt sieht, waren beispielsweise miteinander von 1575 bis 1580 Mitglieder einer und derselben Truppe. Die Mehrzahl der Genossen des 22. Oktober 1587⁴⁵ gehörte zu den künftigen Mitgliedern der 24. Selbst im speziellen Bereich der Choreographie erfolgte eine Umbesetzung: 1606 ist „Tanzmeister der Pagen des Großen Marstalls“ der Pariser Jean Delamotte.

Ungefähr zwischen 1587 und 1600 wird man den Ursprung der berühmten Gruppe der 24 zu suchen haben. In diesen in verschiedenster Hinsicht wichtigen Zeitraum fällt auch eine wesentliche Änderung in der Ergänzung der Hofmusiker: wir haben dabei die Käuflichkeit der Ämter im Auge. Es gibt mit Sicherheit zwei Zeugnisse für diese Umwandlung; die Liste der Bittschriften, die 1587 dem König Heinrich III. vorgelegt wurden, gewährt uns einen Einblick in den Vorgang, wie diese Ernennungen erfolgten: Der eine bittet um eine Vergünstigung, der andere um eine Violinistenstelle, ein dritter um ein Zolleinnehmeramt. Der Tod des César de Negri beispielsweise läßt zwei Konkurrenten auftreten, Jehan de La Font und Loys Bénart, der schließlich zum Ziele kam⁴⁶. In einem anderen Falle äußert ein Musiker den Wunsch, daß einer seiner Kameraden an seine Stelle tritt: Étienne Coq bittet „mit Rücksicht auf sein hohes und gebrechliches Alter von 80 Jahren“, der König wolle Jean Fredel, ein Geschwisterkind seiner Frau, zu seinem Nachfolger ernennen⁴⁷. Die endgültige Entscheidung lag in den Händen des Monarchen.

Andererseits verkauft Jean Perrichon 1596 seine Stelle als Oboist des Königs an Michel Henry für 60 Goldtaler, in einer Summe zahlbar, falls der Käufer in die Listen der Musiker des Königs eingeschrieben wird, und noch unter Ludwig XIII. wird das Amt des ordentlichen Komponisten des Königs Gegenstand eines ähnlichen Handels. Jedoch hängt die Entscheidung des Königs nicht von der Höhe der Bezahlung ab. Diese einschneidenden Veränderungen fielen mit der Neuordnung der Hofämter unter Heinrich IV. zusammen. Die Kammer- und Kapellmusik wurde nunmehr einem Oberintendanten unterstellt, und so wurde Nicolas Alexandre de Bonnières der erste „Beamte“ für die französische Musik.

⁴⁵ Min. centr., CV, 237.

⁴⁶ Bibl. nat., Ms. fr. 21480, fol. 85 und 100.

⁴⁷ Ebd., fol. 56. Die italienischen Violinisten haben nicht selten Französisinnen geheiratet.

Wenn man zu dieser Zeit auch noch nicht mit Gewißheit von „24“ Violinisten sprechen kann, so kann man doch wenigstens sagen, daß alle wesentlichen Voraussetzungen dafür gegeben sind. Faktisch gelangen die Ämter in die Familien derer, die sie in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts in Besitz nahmen. Im Jahre 1607 legten zwölf Violinisten des Königs fest, gemeinschaftlich ihren Musikvertrag zu ihrem und alsdann zu ihrer Kinder Nutzen auf vierzig Jahre nutzbar zu machen. Für ein halbes Jahrhundert, bis zum Auftreten Lullys, werden die Violinisten des Königs auf dem Gebiete der Instrumentalmusik unumschränkt die Führung haben, indem sie eine Tradition an Virtuosität und Improvisationskunst festlegen, die in der Bruderschaft St. Julian seit mehreren Jahrzehnten begründet worden war. Fragt man nach dem genauen Zeitpunkt, an dem die endgültige Zahl 24 erreicht wurde, so kann man mit ziemlicher Sicherheit 1610 oder wenig später angeben, denn in der Kammerrechnung für 1609 betrug sie bereits 22⁴⁸. Ihre Berühmtheit hat auf Grund von Reisen, die Einzelne von ihnen unternahmen, bereits die Landesgrenzen überschritten. In Wolfenbüttel spricht Praetorius 1612 von den Violinisten des Königs mit einer ganz besonderen Hochachtung, wenn er auch keine feste Zahl erwähnt. 1627 geben die 24 Violinisten mit den Zwölf Oboisten dem König ein Konzert mit verschiedenen Ballett-Arien⁴⁹. Und als um 1630/35 Mersenne die „Harmonie universelle“ (Paris 1636) abfaßt, gilt der Ruf des Korps bereits seit langem als sicher gegründet. Jedenfalls dürfte die mehrfach vorgebrachte Behauptung, der zufolge Balthasar de Beaujoyeux der Begründer der 24 gewesen sein soll, völlig überholt sein.

Ein Teil des Repertoires der „Terpsichore“ läßt sich dank der Ballett-Arien und einiger ihren Autoren zugeordneter Sätze, deren Aufführungen andernorts festliegen, mit ziemlicher Sicherheit datieren. Das gilt für die nachstehenden, von Praetorius ausgearbeiteten und nummerierten Ballette:

	262 Ballet des sorciers	1601
	254 Ballet des coqs	1603
	281 Ballet des aveugles	1604
	257 Ballet des bouteilles	1604
	247 Ballet de M. de Vendôme	1604
36 und	251 Ballet de la Royne	1606
	252 Ballet de la grenouille ⁵⁰	1607
	250 Ballet de Maistre Guillaume	1608
	256 Ballet des Trois âges	1608
	270 Ballet des Amazones	1608
	261 Ballet du Fylou	1610 ⁵¹

⁴⁸ Bibl. nat., Cinq cent Colbert 106, fol. 45 v^o.

⁴⁹ Bibl. du Conservatoire, Coll. Philidor, Bd. I.

⁵⁰ Nicht „de Grenoville“, wie Praetorius schreibt.

⁵¹ Die genannten Daten folgen der Collection Philidor und deren Bearbeitung durch Henry Prunières, *Le ballet de Cour* (Paris, 1914), und Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de Cour*, 1868.

Zunächst kann die Tatsache überraschen, daß diese Ballette in einem Sammelwerk erscheinen, das für einen ganz anderen Benutzerkreis bestimmt war, als für den französischen Hof. Indessen besteht kein Zweifel, daß die Musikkultur der Hofballette sich außerhalb ihres Ursprungsortes großer Popularität erfreute. Die Instrumentalisten der Pariser Bruderschaft nahmen sie in ihr Repertoire auf. So haben wir eine Vereinbarung vom 19. November 1607 aufgefunden, nach der sieben ihrer Mitglieder sich für die drei ersten Tage des künftigen Jahres zu einem Neujahrsumgang zusammenschlossen. Das Haupt der Truppe, Adam Vallet⁵², verpflichtete sich, seinen Kollegen die Musik der drei Ballette zu beschaffen, die sie für diesen Umgang brauchten: das „ballet de M. de Nemours“ (oder „ballet des Esprits“), das „ballet du Filou“ und das „ballet de Madame de Rohan“. Die Instrumentalbesetzung ist in diesem kostbaren Notariatsakt ebenfalls angegeben, sie enthält 2 dessus, 1 haute-contre, 2 tailles und 2 basses⁵³.

In bezug auf die Musiker, welche Praetorius teils dem Namen, teils den Werken nach angibt, lassen sich einige genaue Daten beibringen.

Pierre La Gr é n é e (Branle Nr. 20). Bis 1602 einfacher Instrumentalist oder Violinspiel-Meister, trat er in diesem Jahr zwischen Februar und August in das Musikkorps des Königs ein. Er starb im November 1610 in seinem Pariser Wohnhaus in der Rue de la Huchette. Einer seiner Söhne erlebte später in Belgien eine glänzende Laufbahn als Instrumentalist. — La Grénée unterhielt sowohl mit Kollegen von der Hofkapelle, als auch mit dem berühmten Autor des „Trésor d'Orphée“, Antoine Francisque, gute Verbindung und erfreute sich hoher Beziehungen zu Adelskreisen: Charles d'Angennes, „Messire de Melun, prince d'Épinay“⁵⁴.

Jean P e r r i c h o n (Courantes 60—61 und 174). Meister-Instrumentalist, der seit 1566 in Paris auftrat und eifrig am Leben der Bruderschaft St. Julian teilnahm. Wenigstens seit 1595 hat er den doppelten Posten als Violinist und Oboist der kgl. Kammermusik, woselbst sein Sohn Julien kgl. Lautenist war. Er starb 1607. — Seine nachgelassenen Kompositionen stellen ein kleines Zuweisungsproblem. Anth. Francisque, der Autor des „Trésor d'Orphée“ (1600), bietet auf Bl. 13v^o seines Buches eine „gaillarde faicte sur une volte de feu Perrichon“ (= des verstorbenen P.). Da der Violinist, wie wir eben gesehen haben, erst 1607 starb, wird hier nur ein Verwandter, vielleicht der Vater des Jean, in Betracht kommen. Es wäre zu erwägen, ob der Tanz „Perrichon“, den Rabelais im 5. Heft (1562) zitiert, nicht demselben Komponisten zuzuordnen wäre⁵⁵.

⁵² Dieser Musiker wurde späterhin vom König von England engagiert, 1625 findet man ihn in London als Violinist. Vgl. Henry Cart de Lafontaine, *The King's music*, London 1909, S. 57.

⁵³ Arch. nat., Min. centr., II. 64.

⁵⁴ Fr. Lesure, *Origine parisienne d'instrumentistes bruxellois*, in der *Revue belge de musicologie*, Bd. IV, 1950, S. 142—143.

⁵⁵ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12167; Arch. nat., Min. centr., V, 22; Y 147, fol. 1.

Jean Delamotte (Courante 79). Am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts führen mehrere Musiker den Namen de la Motte. Pierre der Ältere († 1586), Meisterinstrumentalist, hatte vier Kinder: François, Jean und Pierre den Jüngeren, der als Lauten- und Instrumentenmacher der Schwager von Gaspard Duyffoprucgar (Tieffenbrucker) wurde. — Jean erschien zuerst 1583 in den Archivakten. Bis 1598 gehört er zu Instrumentalkapellen und beteiligt sich am korporativen Leben; alsdann, seit 1598, gehört er zur kgl. Kammermusik. 1606 wird er unter anderem Tanzmeister der Pagen am Großen Marstall (s. o. S. 12). Der Vorrede zur „Terpsichore“ nach hatte er dank seiner Talente als Tanzlehrer ein Vermögen von 20 000 Kronen gesammelt. Er starb im August 1631⁵⁶.

Claude Nyon, genannt De Lafont. Eine Angabe von Fétis besagt, daß er im Jahre 1567 geboren und 1641 verstorben ist⁵⁷, andere Forscher haben behauptet, daß es einen Claude Nyon, 1590 „König“ der Instrumentalisten, und einen zweiten Claude Nyon, gen. la Font, gegeben habe, der 1600 den gleichen Titel trug. Beide Auskünfte entbehren der Begründung. — Claude ist der Sohn von François Nyon, Meister des Kleinen Marstalls des Königs, und der Jeanne Bailly. François war 1576 gestorben⁵⁸; Jeanne heiratete in zweiter Ehe den Jean de la Fons, seit dem 26. 11. 1589 Meister-Instrumentalist⁵⁹. So erklärt sich der Zuname des Claude. — Nachdem dieser seit 1576 als Instrumentalist erscheint, läßt sich 1590 sein Aufstieg feststellen. Von diesem Jahre ab wurde er nicht nur „König“ der Instrumentalisten des Königreichs genannt, sondern er trat gleichzeitig in den Verband der 24 Violinisten, der damals entstand. Trotz dieser beiden Würden und Ämter wirkte er aktiv bei Verpflichtungen großer Pariser Instrumentalkapellen mit, an denen er sich noch 1607 beteiligte, als bereits sein Sohn Michel in gleicher Weise als Musiker auftritt⁶⁰. Nyon starb Anfang Januar 1614 und wurde in St. Julien-des-Ménétriers beigesetzt.

Pierre Beauchamp. Er bekleidet seit 1597 und 1626 ein Doppelamt als kgl. Kammerviolinist und Meisterinstrumentalist und übt zusammen mit Le Vacher, Perrichon und Delamotte seine Kunst in mannigfachen Pariser Kreisen aus. Sein Ansehen in Hof- und Verwaltungskreisen ist offenkundig, u. a. protegieren ihn der Bankier Antoine Andréossy und Louis de la Tremoille⁶¹.

François Richomme. Erscheint seit 1561 als Instrumentalmusiker, 1585 verpflichtet er sich auf drei Jahre einer Musikerguppe für die Partien des „dessus en tout“. Seit 1588 Violinist des Königs und im Jahre 1620 „König“ der Instrumentalisten des Königreichs, verfolgt Richomme vier

⁵⁶ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 13083; Arch. nat., Min. centr., XVIII, 110; LXXXV, 88.

⁵⁷ Biogr. des musiciens, Bd. VI, 1864, S. 341.

⁵⁸ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12082.

⁵⁹ Arch. nat., Min. centr., LXXIII, 142.

⁶⁰ Arch. nat., Min. centr., V, 22.

⁶¹ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12045.

der Bruderschaft sich widersetzende Mitglieder, die ohne Erlaubnis Tanzunterricht gaben und sich weigerten, den Ortsveränderungen des Hofes zu folgen. Er stirbt am 2. Januar 1625. — Der heute verschollene Band XVII der Sammlung Philidor (Ms. in der Bibl. des Pariser Conservatoriums) enthielt Stücke von ihm⁶².

Jean Le b r e t. Man kann seine Tätigkeit als Musiker in den Jahren 1596—1605 verfolgen. Er war damals „maître juré“ der Instrumentalspieler und Violinist des Königs⁶³.

Pierre-Francisque C a r o u b e l (Branles Nrn. 1, 3 bis 10, Branle de Montirandé [= Montier-en-Dez] 11, 23 (1), 24, 26, Pavane d'Espagne 29; Courantes 74, 75, 86, 92; Voltes 202, 205, 206, 220, 221, 223 bis 225; Passamezes et Gaillardes 283 bis 288). Er war seit 1576 in Paris ansässig. Violinist des Königs Heinrich III. und seines Bruders Franz, des Herzogs von Anjou, hatte er seine Kollegen von der Kgl. Kapelle, die Italiener César de Negri, Loys Dalphinon, die Franzosen Pierre Baudry, Jean Delamotte, Antoine Le Vacher und auch den Instrumentenmacher Pierre Leduc zu Freunden. Weshalb er sich gegen 1610 an den Hof des Herzogs von Braunschweig begab, ist unbekannt⁶⁴.

Dies ist der Kreis von bekanntgewordenen Komponisten und Musikern, in den Praetorius' „Terpsichore“ uns hineinführt und die Caroubel ihm erschlossen hatte. Verschiedene Namen bleiben uns noch unbekannt, u. a. die Autoren zunächst einer Branle mit dem Namen La Schappe, ferner von Couranten und einer Gaillarde namens Wüstrow (Nrn. 131 bis 150 und 289). Es ist wahrscheinlich, daß der zuletzt Genannte zu dem deutschen Bekanntenkreis des Praetorius gehörte, und daß dieser seine Tanzsätze und ebenso das „Ballet du prince de Brunswick“ (Nr. 246) in seine Anthologie aufgenommen hat, um zu zeigen, was seine Landsleute auf diesem Gebiet zu leisten imstande waren.

Am letzten Ende des 17. Jahrhunderts, in den Tagen Fr. A. D. Philidors, lag das ganze Repertoire noch in seiner Originalform in den Archiven der königlichen Musikkapelle. Der berühmte Bibliothekar übertrug davon eine gewisse Zahl von Stücken in die Collection, die heute noch seinen Namen trägt⁶⁵. Es wäre für den, der Praetorius als Tonsetzer studieren will, sehr interessant, eine Anzahl von Sätzen der „Terpsichore“ zu 4 und 5 Stimmen mit den originalen, zweistimmigen Fassungen zu vergleichen, die in dieser Sammlung erhalten geblieben sind: Varianten in den Akzidentien, Transponierungen, bisweilen selbst in den Rhythmen. Doch scheinen Superius und Bassus immer geschont zu sein.

⁶² Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12179; Arch. nat., Min. centr., VIII, 523; XVIII, 109; A. Jal, Dict. critique de biogr. et d'histoire, S. 1062.

⁶³ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12133.

⁶⁴ Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12062 und 12065. Bald nach seiner Rückkehr nach Paris ist Caroubel verstorben, vor 1619.

⁶⁵ Siehe zur Coll. Philidor: Jos. Wilh. von Wasielewski, Die Coll. Philidor, in VfMW I, S. 531; Ernest Thoinan in La France musicale vom 5.—12. 1. 1868; Jean Baptiste Weckerlin, La Coll. Philidor, in La chronique musicale, Bd. IV, S. 159, und Derniers Musiciana, 1899; A. Tessier, La Coll. Philidor, in Revue musicale, April 1931, S. 295—302.

Es folgt nachstehend eine Konkordanztafel, die sich hauptsächlich auf die reinen Tänze bezieht (die Ballett-Arien müßten zum Gegenstand einer besonderen Tabelle gemacht werden):

	Philidor Bd. I:	Terpsichore Nr.
Branle de Poitou (nach Philidor 1606)	S. I	III
Passepieds de Bretagne	II	XXIV—XXV
Branle de la Royne	IV	XVII
Branle de Lorraine	V	XVIII
Branle de La Grénée	V	XX
Branle Gay	VI	V
Branle La Robine	VI	XXIII
Branle de La Schappe	VII	XIX
Courante La Mouline	IX	XLI
Cour. (de la Reine; so Philidor)	IX	XXXVIII
Courante La Moresque	X	XLII und CVIII
Cour. de M. de Terme (nach Phil. 1608)	X	XXIV—XXV

Damit glauben wir genug Proben gegeben zu haben, die beweisen, daß der größere Teil des Notenbestandes der „Terpsichore“ das Erzeugnis einer kleinen Gruppe von Pariser Instrumentalkomponisten ist, die man als die erste Generation der 24 Violinisten des Königs ansprechen kann. Die zweite würde ihr Schriftdenkmal in der berühmten Kasseler Handschrift haben, die Jules Écorcheville übertragen und herausgegeben hat. Diese Überlieferung, deren Ursprung überaus populär ist, bezeichnet die Verhältnisse in Frankreich und im Auslande bis zu Lully. Von der Kunst der Halbimprovisation (semi-improvisation) geben uns die Notentexte nur einen unzureichenden Begriff; denn die Geiger erfanden um die melodische Linie zahlreiche Ornamente oder Diminutionen. Von hier aus gesehen, sind Lullys Reformen in bezug auf instrumentale Klarheit kein Beitrag zur französischen Tradition, sondern vielmehr eine Abweichung. Ohne Praetorius und Caroubel würden wir diesen Zusammenhang nicht erkennen, der für die Anfänge der Orchestersuite wichtig ist.

(Übersetzt von Walther Engelhardt)

DAS FREISINGER PETRUS-LIED

VON OTTO URSPRUNG

Wenn die Laune des Geschicks einen als dringend nötig erachteten Beleg vorenthält, hat dies zuweilen auch die gute Seite, daß nunmehr die angefaßte Frage unbefangen neu bearbeitet und — was auch in unserem Fall zu erwarten ist — zu einer besseren Lösung geführt wird.