

Der König lauscht: Vom Klangrausch der letzten Bourbonen

Ein Tasteninstrument als Protagonist königlicher Unterhaltungskultur

Presstext/Anmoderation:

Seit langem gilt die „*European Fine Art Fair*“ in Maastricht als bedeutendste Antiquitätenmesse Europas. 2010 wurde hier der Sekretär von Denis-Pierre-Jean de la Ferté aus dem späten 18. Jahrhundert zum Kauf angeboten. Der besondere Reiz des Möbelstückes bestand damals vor allem in seiner Aura: Monsieur de la Ferté hatte als Intendant der königlichen „*Menus-Plaisirs*“ auf Versailles gearbeitet, und die elf Schubladen seines Sekretärs dürften einmal alle wesentlichen Informationen über die Fest- und Musikkultur am französischen Hof enthalten haben. Dabei spielten die 23 Cembali von Versailles, ihre Bühnen, Lagerstätten und Spieler, ihre Transportwege, Transporteure und Stimmer zweifellos eine Hauptrolle. Schon unter Ludwig XIV. galten offizielle Empfänge und private Vergnügungen ohne den Klang eines Cembalos als vollkommen undenkbar, und noch für seine Erben gehörte eine gewisse Anzahl guter „*Clavecins*“ zum unverzichtbaren Gepäck, wann immer die königliche Familie auf Reisen ging.ⁱ

Sendung:

Musikzuspielung 1:

Louis Couperin: „Menuet de Poitou et son double“, Naoki Kitaya, Cembalo, Marc Aurel Edition, LC 00572, Wiedergabe: nach 00:08 unter das Zitat blenden und ggf. danach noch einmal aufblenden

Zitator (*weiblich*):

Was mich etwas erstaunt, ist, daß die Musik eines Menuetts Ihnen gar keine Versuchung entlockt. Wie? Nicht das kleinste Zucken in den Füßen? Keine leichte Bewegung der Schultern? Gar nichts dergleichen? Mein Kind, das ist unnatürlich: [...] Wenn ich daraus Schlüsse ziehen wollte, müßte ich glauben, Sie seien kränker, als Sie es gestehen.ⁱⁱ

Hauptsprecher:

Wer im Paris des späten 17. Jahrhunderts zu den Klängen eines Menuetts nicht das Tanzbein schwingt, der gilt als krank. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint die Sorge, die Marie de Sévigné in einem Brief an ihre 34jährige Tochter Françoise Marguerite zum Ausdruck bringt, einigermaßen verständlich: Mitten in der schönsten Karnevalszeit des Jahres 1680 sehnt sich die junge Frau nach Ruhe und Zurückgezogenheit, statt nach dem Parkett eines Ballsaales.

Dabei hatte ihre Karriere als Tänzerin – zwanzig Jahre zuvor – absolut nicht aussichtslos begonnen: Ihr Podium war die Bühne von Versailles, und ihr Tanzpartner war kein Geringerer als Ludwig XIV. Den Chronisten der Zeit sind die hingerissenen Blicke, die der acht Jahre ältere König ihr damals immer wieder zugeworfen hat, durchaus nicht entgangen.ⁱⁱⁱ

Während die junge Dame aber offenbar nach und nach die Freude am Tanz verliert, bleibt seine Majestät der Kunstform treu. Und diese Beständigkeit hängt nicht allein mit einer persönlichen Passion zusammen: Ludwig hat erkannt, dass königliche Pracht und Dominanz sich auf keiner Plattform Frankreichs besser inszenieren lassen, als auf dem Parkett. Wie kein Herrscher vor ihm versteht er es, die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten seines Reiches mit den Mitteln von Tanz und Musik im Grundschatz des Absolutismus zu vertakten.^{iv} Seit der fünfzehnjährige König am 23. Februar 1653 unter Mitwirkung zahlreicher Angehöriger des Hofes erstmals die Rolle der „aufgehenden Sonne“ im „*Ballet royal de la nuit*“ getanzt hat, gilt der junge Mann selbst als „*Sonnenkönig*“. Auf diese Weise etabliert Ludwig XIV. Festkultur, Tonkunst und Tanz erstmals im Gewand einer staatstragenden Größe.

Musikzuspielung 2:

Jean Baptiste Lully: „Ballet de la Nuit: Le Roi représentant le soleil levant“, Musica Antiqua Köln, Ltg. Reinhard Goebel, Deutsche Grammophon, LC 0173, Wiedergabe: nach ca. 00:34 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Der Dramaturg dieser klingenden Szenerie ist zu dem Zeitpunkt gerade einmal zwanzig Jahre alt, stammt aus der Toskana und arbeitet hauptberuflich als Konversationslehrer, Kerzenanzünder und Garderobier bei der Cousine des Königs im Pariser Stadtschloss. Sein Name: Giovanni Battista Lulli. Nach der umjubelten Inszenierung Ludwigs XIV. in Gestalt einer aufgehenden Sonne zu seiner Musik, absolviert der gebürtige Bauernsohn eine Steilkarriere: Der König ernennt ihn zum „*Compositeur de la musique instrumentale*“, beauftragt ihn mit Ballettkompositionen und tritt immer wieder gern mit ihm als Tänzer auf. Auch wenn

Giovanni Battista Lully Kompositionen und Verträge größtenteils mit dem französisch klingenden Namen „Jean-Baptiste Lully“ unterzeichnet, gehen die Erfolge des jungen Mannes im Paris dieser Jahre nicht zuletzt auf das Konto seiner italienischen Herkunft.

Der regierende Minister Frankreichs nennt sich „Jules Mazarin“ und ist ebenfalls gebürtiger Italiener – eigentlich heißt er Giulio Mazarini. Anleihen aus der italienischen Kunst fördert er, wo immer er kann. Auf diese Weise etabliert sich in der französischen Musik zwischen 1642 und 1661 erstmals eine richtungweisende italienische Spezialität: Der „*Basso Continuo*“. Ab Mitte der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts findet in Frankreich kaum noch eine musikalische Aufführung ohne Generalbassbegleitung statt.^v Gerade in Zusammenhang mit den Tänzen des Königs erfüllen Continuoinstrumente oft die Aufgabe eines Schlagzeugs, das den Rhythmus der Komposition unterstreicht und die Schrittfolge der Choreografie lenkt.

Musikzuspielung 3:

Marin Marais: „Marche“ aus der „*Suite d'un goût étranger*“, Jordi Savall (Viola da Gamba), Ton Koopman (Cembalo), Hopkinson Smith (Gitarre), Astrée, LC 7496, Wiedergabe: nach ca. 00:16 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Nachdem die frühen Generalbass-Ensembles von Versailles noch überwiegend Lauten als Continuo-Instrumente einsetzen, etabliert sich allmählich auch der größere Bruder dieses Instrumententyps mit gezupften Saiten: das Cembalo. Die wachsende Anzahl solcher Instrumente, die Ludwig XIV. sich – neben einheimischen Produkten – vor allem aus den berühmten Antwerpener Manufakturen der Familie Ruckers^{vi} liefern lässt, dokumentiert seine Begeisterung für den Klang des Cembalos ebenso deutlich, wie der Umstand, dass er zwischen 1660 und 1666 immer wieder leidenschaftlich mit Karl II. von England um die Gunst des berühmten römischen Cembalaro Girolamo Zenti streitet.^{vii}

Enger als in irgendeiner anderen europäischen Kulturmetropole sind die Karrierechancen von Cembalisten im Paris der Zeit an die Fähigkeit geknüpft, das Instrument als Continuo-Spieler im Rahmen von Ballett- oder Opernaufführungen zu beherrschen. Und manch eine Musikerpersönlichkeit verkräftet den neuen künstlerischen Kurs des jungen Königs nicht: Der bewährte Cembalist des „*Chambre du Roi*“ Jacques Champion de Chambonnières etwa muss seinen Posten im Alter von über sechzig Jahren kurzerhand an den knapp dreißig Jahre jüngeren Jean-Henri d'Anglebert abgeben, als er sich weigert, den Generalbasspart einer Oper von Jean-Baptiste Lully am Cembalo zu spielen.

Musikzuspielung 4:

Jean-Baptiste Lully: „Je veux joindre en ces lieux la gloire et l'abondance“ aus: „*Atys*“, Guillemette Laurens, Jean-François Gardeil, Les Arts Florissants, Ltg.: William Christie, Harmonia Mundi France, LC 7045, Wiedergabe: nach ca. 00:48 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Gegenüber den Pflichten zum Continuospiel erfüllt das solistische Spiel unter den Musikkakaien am Hof Ludwigs XIV. den Stellenwert einer sehr persönlichen Kür. Das Cembalo selbst reüssiert – wie eigentlich jeder höfische Modeartikel im absolutistischen Frankreich^{viii} – schon bald, nachdem der Monarch sich sein Schloss zum ersten Mal mit diesen Instrumenten ausgestattet hat, zum obligatorischen Einrichtungsgegenstand jedes besser verdienenden Franzosen.

Die Entwicklung sorgt in nur wenigen Jahrzehnten für eine unvergleichliche Dichte an Cembali in Frankreich, und sie beschert den Instrumentenmachern des Landes eine nie zuvor dagewesene Auftragslage. Bis zum Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV. entwickeln sie eine verhältnismäßig einheitliche Bauform. Die Gehäusewände ihrer Cembali bestehen aus dünnem Hartholz. Die rechte Wand ist gleichmäßig gebogen, so dass sie von oben aussieht, als handelte es sich um eine Parabel. Im Inneren des Korpus befindet sich ein leicht gehaltenes Arrangement von Streben, das die Konstruktion gegen den Saitenzug absichert, und das Schalloch im Resonanzboden wird von einer filigranen Rosette aus mehreren Schichten Pergament gefüllt. Die Dekoration besteht in der Regel aus dezenten Intarsien an den Außenwänden und filigranen Zierleisten auf deren Oberkante sowie einem farbenfrohen Bouquet gemalter Blumen auf dem Resonanzboden. Wer vor der Klaviatur eines solchen Instrumentes Platz nimmt, sieht eine ein- bis zweimanualige Klaviatur im Umfang vom Kontra-G bis zum dreigestrichenen C mit auffällig schmalen Tasten vor sich.^{ix}

Eines der heute meistbestaunten Instrumente dieser Ära stammt aus dem Jahr 1681 und ist das Werk eines Pariser Cembalobauers namens Vaudry.^x Erste Besitzerin des guten Stückes ist eine Schwiegertochter

Ludwigs XIV., die musikbegeisterte Herzogin Louise Bénédicte Du Maine. Als sie 1718 infolge einer konspirativen Affäre auf Schloss Savigny-les-Beaune in die Bourgogne verbannt wird, gehört das Instrument zu ihrem kostbarsten Reisegepäck. Dort soll es seine Eigentümerin um rund 220 Jahre überleben, bis Mitarbeiter des Victoria-and-Albert-Museum aus London es 1974 wiederentdecken und für ihre Sammlung ankaufen.

Musikzuspielung 5:

Louis Couperin: Passacaille in C-Dur, Bob van Asperen am Vaudry-Cembalo (1681) des Victoria-and-Albert-Museum, London, Aeolus, LC 02232, Wiedergabe: nach ca. 00:21 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Die einzigen Instrumentenmacher, die zur Zeit des 17. Jahrhunderts außerhalb Frankreichs immer wieder Instrumente mit mehreren Manualen zum Kauf anbieten, leben in Flandern. Von Antwerpen aus beliefert die Cembalobauerdynastie der Familie Ruckers-Couchet^{xi} zwischen 1579 und 1655 ganz Europa mit Kielklavieren. Einer ihrer besten Kunden ist der französische König.

Bei aller Nachbarschaft unterscheiden sich zweimanualige Cembali aus Flandern aber erheblich von Instrumenten, die in Frankreich entstehen:

Französische Instrumentenbauer ordnen beiden Manualen grundsätzlich unterschiedliche Klangattribute zu: Auf der unteren Klaviatur gibt es einen kräftigen Saitenchor in Normallage und einen weiteren, der eine Oktave höher klingt. Das Register auf dem Obermanual gehört zu einem dritten Saitenchor. Es klingt schwächer und etwas nasal. Mit Hilfe einer Schiebekoppel kann der Spieler dann die Tastenbewegung der unteren Klaviatur noch aufs zweite Manual übertragen und auf diese Weise alle drei Saitenchöre gleichzeitig klingen lassen.

In Flandern sieht der Fall anders aus. Von beiden Manualen werden grundsätzlich die gleichen Saitenchöre angespielt: ein 8-Fuß-Register und eines in 4-Fuß-Lage. Eine Koppel gibt es nicht, und auch nach einem selbständigen dritten Register suchen französische Spieler vergebens. Der Sinn dieser Disposition erschließt sich erst beim Blick auf die nächste Absonderlichkeit: Die Manuale sind gegeneinander verschoben. Lotrecht über der Taste C im Untermanual liegt in der oberen Klaviatur das G.

Offenbar geht es bei den zwei Tastaturen der flämischen Cembali gar nicht um einen dynamischen Unterschied, sondern darum, das gleiche Instrument in verschiedenen Stimmtönenhöhen brauchbar zu machen. Dieses Konzept ist vor dem Hintergrund des europaweiten Einzugsgebietes der Werkstatt „Ruckers-Couchet“ zuallererst dem Absatzmarkt geschuldet: Stimmtöne können im 17. Jahrhundert – abhängig von Ort und Instrumentengruppe – nämlich noch sehr unterschiedlich ausfallen, wie der deutsche Musikgelehrte Michael Praetorius weiß:

Zitator:

Die Engelländer [...] machen [...] bißweilen alles umb ein Quart, bißweilen auch eine Quint tieffer.^{xii}

Hauptsprecher:

Schon wenige Jahrzehnte später kann im absolutistischen Frankreich – wo der ästhetische Kompass ohnehin klarer genordet ist als irgendwo sonst in Europa – niemand mehr etwas mit dem Geschäftskonzept der Familie Ruckers anfangen. Angesichts aller technischen Einschränkungen von Instrumenten aus Flandern und mit Blick auf ihren viel kleineren Klaviaturnumfang könnten französische Cembalobesitzer eigentlich mit einer gewissen Herablassung auf die Kollegen im Norden blicken, wäre da nicht ein kleiner, entscheidender Pluspunkt flämischer Instrumente: In den Ohren des französischen Publikums klingen sie ganz einfach besser. Die Koinzidenz von technischem Mangel und klanglichem Mehrwert führt schließlich zu einem merkwürdigen Manöver: Französische Instrumentenmacher beginnen ab etwa 1690 damit, flämische Kielflügel so lange umzubauen, bis sie den aktuellen technischen Standards im Frankreich ihrer Zeit entsprechen. Der Ansatz wird zum Jahrhundertprojekt: Bis zum Vorabend der französischen Revolution verbringen zahllose Cembalobauer in Paris, Lyon und anderen Städten des Königreiches einen Löwenanteil ihrer Zeit damit, alte flämische Instrumente neu zu gestalten.^{xiii}

Zunächst gleichen sie die Position der beiden Manuale an, installieren dann eine Koppel und erweitern schließlich den Tonumfang auf die gängigen französischen Standards. Dabei kommt ihnen der Umstand entgegen, dass Tasten aus Flandern generell etwas breiter ausfallen als französische: In den vorhandenen Korpus flämischer Cembali lassen sich problemlos noch ein paar zusätzliche Tasten französischer Mensur einfügen. Jetzt müssen die Instrumentenbauer nur noch die Saiten für ein neues 8-Fuß-Register installieren, um ein altes flämisches Cembalo mit allen Segnungen französischer Technik auszustatten.

Musikzuspielung 6:

François Couperin: „Enjoüemens bachiques“ aus „Les Bacchanales“ (Premier livre, quatrième ordre), Christophe Rousset am Joannes-Ruckers-Cembalo im Musée d'Unterlinden, Colmar (1624/ca.1695), Harmonia Mundi France, LC 7045, Wiedergabe: nach ca. 00:34 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Als sich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts herausstellt, dass der Tonraum von Instrumenten, die auf diese Weise erweitert worden sind, den Anforderungen modernerer Kompositionen nicht mehr genügt, greifen die Cembalobauer der Seinemetropole erneut zum Messer. Die „*Encyclopédie méthodique*“ von Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert beschreibt die nächste Schönheitsoperation:

Zitator:

[...] man muss [die Instrumente] an der Bass- und der Diskantseite aufsägen, vergrößern, den ganzen Korpus länger machen und am Ende noch [...] altes, gleichmäßig gemasertes Fichtenholz für die Ränder des größeren Resonanzbodens einfügen. Der Stimmstock muss bei dieser Art Clavecins vollkommen neu angefertigt werden, was, alles in allem betrachtet, bedeutet, dass vom ursprünglichen Instrument allein der Resonanzboden und ungefähr zweieinhalb Fuß der rechten Korpuswand übrigbleibt.^{xiv}

Musikzuspielung 7:

François Couperin: „La Visionnaire“ (Quatrième livre, Vingt-cinquième ordre), Christophe Rousset am Joannes-Ruckers-Cembalo im Musée d'Art et d'histoire de Neuchâtel (1632/????), Harmonia Mundi France, LC 7045, Wiedergabe: nach ca. 00:43 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Aus lauter Liebe werden flämische Instrumente so lange aufgeschnitten, bis von ihnen oft kaum mehr als das Firmenschild – die Rosette – und ein paar Resonanzbodenhölzer übrig bleiben, in denen – nach Meinung führender Musiker der Epoche – die Seele des flämischen Klanges ruht.^{xv}

Die historische Tragödie solcher Umbauten besteht darin, dass am Ende kein einziges Instrument der Familie Ruckers unverändert die Ära überlebt, nachdem die Modewelle sich allmählich auch auf den Rest Europas ausdehnt. Damit ist das Klangbild, das die Franzosen an den ursprünglichen flämischen Instrumenten so sehr fasziniert hat, unwiederbringlich verloren. Wer heute vom „flämischen Cembalo“ spricht, der kann damit eigentlich nur das Ergebnis französischer Umbaumaßnahmen meinen.

Burkhard Zander betreibt seit über zwanzig Jahren ein Atelier für historische Tasteninstrumente in Köln. Die Beschäftigung mit französischen Kielflügeln und ihrer Geschichte bildet gerade einen Schwerpunkt seiner Tätigkeit. Auch das Vorgehen seiner Berufskollegen im Frankreich des 18. Jahrhunderts zweifellos gegen alle konservatorischen Benimmregeln unserer Zeit verstößt, zeigt er ein gewisses Verständnis für ihren Umgang mit dem älteren flämischen Instrument.

Musikzuspielung 8: O-Ton Burkhard Zander 1, Wiedergabe: ganz (00:44)

Hauptsprecher:

Umgebaute flämische Instrumente stehen auf dem französischen Markt des 18. Jahrhunderts weit höher im Kurs als neue Cembali einheimischer Meister: Wer an der Seine ein Cembalo im Umfang von fünf Oktaven mit zwei Manualen kaufen möchte, dessen Resonanzboden wenigstens zum Teil auf ein Originalinstrument aus den berühmten Antwerpener Manufakturen zurückgeht und eine flämische Rosette als Markenzeichen führt, der muss dafür nicht selten einen Betrag auf den Ladentisch legen, der um das Fünfzehnfache höher liegt als der Preis für ein neugebautes französisches Instrument.^{xvi} Entsprechend hoch stehen Rosetten aus ausgeschlachteten kleineren Ruckers- oder Couchet-Instrumenten im Kurs, und die Rate an gefälschten Cembali mit nachgemachten oder manipulierten flämischen Rosetten ist immens.^{xvii} Viele Erbauer scheinen der Verlockung erlegen zu sein, auf diese Weise in kurzer Zeit viel Geld zu verdienen. Ihre handwerkliche Ehre haben sie bei solchen Gelegenheiten aber in der Regel nicht aufs Spiel gesetzt.

Musikzuspielung 9:

Jean-Philippe Rameau: „L'Egyptienne“ aus „Nouvelles suites“, Céline Frisch am Henry-Hensch-Cembalo aus der Sammlung Frédéric Haas (1751), Alpha 134, kein LC, Wiedergabe: nach ca. 00:50 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Die Begeisterung für den Klang alter flämischer Kieflügel verändert allmählich auch den Baustil einheimischer Cembalomacher. In der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts beginnt Nicolas Blanchet damit, neue Instrumente zu konstruieren, die umgebauten flämischen Kieflügeln aus dem 17. Jahrhundert ganz ähnlich sehen: Von der dickwandigen Weichholzkonstruktion des Gehäuses über die Gestaltung von Resonanzboden und Stegen bis hin zur Tongebung. Sein Familienbetrieb perfektioniert den Trend noch bis weit in die übernächste Generation hinein und viele Instrumentenmacher am Ufer der Seine folgen dem Beispiel Blanchets.

Erst als nach dem Tod seines Enkels François-Etienne im Jahr 1766 ein Angestellter namens Pascal Taskin die Geschicke des Unternehmens in die Hand nimmt, kündigt sich der nächste Innovationsschub an. Taskins erste Errungenschaft besteht in der Etablierung eines Registers, das die Saiten – statt mit den bisher üblichen Plektren aus Vogelfedern – über Kiele aus weichem Büffelleder anzupft. Eines der wenigen erhaltenen Beispiele für das neuartige Register befindet sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und gehört zur Privatsammlung „Andreas Beurmann“.

Musikzuspielung 10:

François Couperin: Musette en Rondeau, Hannelore Unruh am Taskin-Cembalo der Sammlung Beurmann im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg (1787), MKGH, kein LC, Wiedergabe: nach ca. 00:30 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Im Jahr 1768 nimmt Pascal Taskin dann sein nächstes großes Reformprojekt in Angriff: Vor dem Hintergrund einer wachsenden Konkurrenz durch das anschlagdynamische Hammerklavier soll jetzt auch der Klang von Cembali „dynamisch“ werden. Die Lösung sieht Taskin in der Installation einer sogenannten „*Genouillère*-Maschine“, die durch den Einsatz von Kniehebeln spontane Registerwechsel während des Spiels ermöglicht. Über die mehr oder weniger abrupten dynamischen Wirkungen solcher Wechsel hinaus schafft seine Maschine außerdem die Voraussetzung für gleitende „*Crescendo- und Decrescendo*“-Effekte, weil sich bei seiner Apparatur auch der Überlappungsgrad von Plektren und Saiten während des Spiels exakt regulieren lässt.^{xviii}

Im Jahr 1782 preist Diderots „*Encyclopédie méthodique*“ die Innovationen Taskins als Triumph des Cembalos über alle angeblichen Vorzüge des Pianofortes. Der Autor beschwört die Betriebssicherheit bewährter Instrumente – wie der von Cembali – gegenüber einer Fülle undurchsichtiger Details im Inneren von Hammerklaviermechaniken:

Zitator:

In den Schauräumen ihrer Verkäufer mögen Pianofortes noch einen atemberaubenden Eindruck erwecken. Bei einem gezielten Blick auf ihre Mechanik wird deren Kompliziertheit den geübten Betrachter [...] jedoch sogleich misstrauisch stimmen.^{xix}

Hauptsprecher:

Der Artikel verschweigt, dass den Risiken einer komplizierten Hammerklaviermechanik eine nicht minder riskante Präzisionsleistung von Cembalobauern gegenübersteht, die den Spielraum von Kielüberständen und Springerführungen auf aberwitzige Zehntelmillimeter reduzieren müssen, sofern die „*Genouillère*-Maschine“ ihren erwünschten „*Crescendo*“-Effekt erfüllen soll. Nicht einmal im Betrieb Pascal Taskins scheint man restlos von den Argumenten der „*Encyclopédie*“ überzeugt zu sein und beginnt bereits nach wenigen Jahren mit der Produktion eigener Hammerflügel.

Die Lobrede auf das neue französische Cembalo in Diderots Lexikon wäre aber wahrscheinlich kaum anders ausgefallen, wenn der Autor die Zweifel des Entwicklers am Prinzip seiner Maschine gekannt hätte: Offenbar kann sich überhaupt kein einziger staatstreuer Franzose der Zeit so recht vorstellen, dass ein Instrument, dessen Perfektionierung in Frankreich seit vielen Jahrzehnten wie eine nationale Leistung gefeiert wird, nur deswegen von der Bühne abtreten soll, weil ihm ein ausländisches Produkt wie das Hammerklavier den Rang streitig macht.

Und die Betriebsblindheit der Ära hat durchaus ihre Berechtigung, wie Burkhard Zander weiß:

Musikzuspielung 11: O-Ton Burkhard Zander, Wiedergabe: ganz (00:25)

Hauptsprecher:

Die Erfolgsgeschichte des französischen Cembalobaus endet erst mit dem Abbruch der gesamten Glitzerwelt des *Ancien Régime* und all seinem Ausstattungszauber im Jahr 1789. Dass sich knapp hundert Jahre nach der Revolution mit Louis Diémer ausgerechnet ein Pianist erstmals wieder an die Klaviatur eines Taskin-Cembalos setzen wird, um damit den Startschuss zu einer fulminanten Renaissance des historischen Tasteninstrumentenbaus in Europa auszulösen und auf diese Weise ganz beiläufig auch die Lobrede aus Diderots „*Encyclopédie*“ zu rehabilitieren, das dürfte der Autor – bei aller Begeisterung – nicht einmal in seinen kühnsten Träumen geahnt haben.

Musikzuspielung 12:

Claude-Bénigne Balbastre: „Marche des Marseillois et l'air Ça-ira“, Elizabeth Farr (Cembalo), Naxos, LC 05537, Wiedergabe: auf Ende der Sendezeit fahren, zuvor leise unter dem Text mitlaufen lassen, ideal wäre ein Einstieg der freigestellten Musik ab 05:17 des Titels

gemessene Länge gesprochener Text: 20:20 (1220)

errechnete Länge der Musikzuspielungen: 5:55 (355)

maximaler verbleibender Rest für die Erweiterung von Zuspielungen O-Töne: 2:45 (165)

GEMA-NACHWEIS

Musikzuspielung 1:

Louis Couperin: „Menuet de Poitou et son double“, Naoki Kitaya, Cembalo, Marc Aurel Edition, LC 00572

Musikzuspielung 2:

Jean Baptiste Lully: „Ballet de la Nuit: Le Roi représentant le soleil levant“, Musica Antiqua Köln, Ltg. Reinhard Goebel, Deutsche Grammophon, LC 0173

Musikzuspielung 3:

Marin Marais: „Marche“ aus der „Suite d'un goût étranger“, Jordi Savall (Viola da Gamba), Ton Koopman (Cembalo), Hopkinson Smith (Gitarre), Astrée, LC 7496

Musikzuspielung 4:

Jean-Baptiste Lully: „Je veux joindre en ces lieux la gloire et l'abondance“ aus: „Atys“, Guillemette Laurens, Jean-François Gardeil, Les Arts Florissants, Ltg.: William Christie, Harmonia Mundi France, LC 7045

Musikzuspielung 5:

Louis Couperin: Passacaille in C-Dur, Bob van Asperen am Vaudry-Cembalo (1681) des Victoria-and-Albert-Museum, London, Aeolus, LC 02232

Musikzuspielung 6:

François Couperin: „Enjoüemens bachiques“ aus „Les Bacchanales“ (Premier livre, quatrième ordre), Christophe Rousset am Joannes-Ruckers-Cembalo im Musée d'Unterlinden, Colmar (1624/ca.1695), Harmonia Mundi France, LC 7045

Musikzuspielung 7:

François Couperin: „La Visionnaire“ (Quatrième livre, Vingt-cinquième ordre), Christophe Rousset am Joannes-Ruckers-Cembalo im Musée d'Art et d'histoire de Neuchâtel (1632/????), Harmonia Mundi France, LC 7045

Musikzuspielung 8:

O-Ton Burkhard Zander I

Musikzuspielung 9:

Jean-Philippe Rameau: „L'Egyptienne“ aus „Nouvelles suites“, Céline Frisch am Henry-Hensch-Cembalo aus der Sammlung Frédérick Haas (1751), Alpha 134, kein LC

Musikzuspielung 10:

François Couperin: Musette en Rondeau, Hannelore Unruh am Taskin-Cembalo der Sammlung Beurmann im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg (1787), MKGH, kein LC

Musikzuspielung 11:

O-Ton Burkhard Zander II

Musikzuspielung 12:

Claude-Bénigne Balbastre: „Marche des Marseillois et l'air Ça-ira“, Elizabeth Farr (Cembalo), Naxos, LC 05537

-
- ⁱ Claude Mercier-Ythier: *Les Clavecins Royaux au XVIIIe Siècle en France*, Paris 1996
- ⁱⁱ Marie de Rabutin Chantal, Marquise de Sévigné: „Briefe“, herausgegeben und übersetzt von Theodora v. d. Mühl, Insel 1979, Brief an Frau v. Grignan, Paris 9. 2. 1680, S. 234
- ⁱⁱⁱ Frances Mossiker: „*Madame de Sevigne: a life and letters*“, New York 1983
- ^{iv} Werner Oechslin: „Fest und Öffentlichkeit – die Wahrnehmung des öffentlichen Raumes“, in: Fritz Reckow (Hrsg.): „Die Inszenierung des Absolutismus“, Erlangen 1992, S. 10
- ^v Die früheste bezifferte Bassstimme eines französischen Komponisten stammt von Henry Dumont: „*Cantica Sacra*“, Paris 1652
- ^{vi} Aussprache des Namens „Ruckers“: „Rückers“
- ^{vii} Edward L. Kottick: *A History of the Harpsichord*, Indiana University Press 2003, S. 165
- ^{viii} Marc Brüninghaus: „Ludwig XIV. in Versailles: Ein Prototyp der höfischen Gesellschaft?“, Hagen 2006, S. 18
- ^{ix} Edward L. Kottick: *A History of the Harpsichord*, Indiana University Press 2003, S. 167f./267
- ^x Der Vorname des Instrumentenbauers ist nicht überliefert. Er scheint Mitglied einer Familienmanufaktur gewesen zu sein, innerhalb derer wir nur Jean-Antoine Vaudry (ca. 1680-1750) mit vollständigem Namen kennen, aber er kommt als Erbauer eines Instrumentes von 1681 kaum in Frage.
- ^{xi} Aussprache des Namens „Ruckers“: „Rückers“
- ^{xii} Michael Praetorius: „*Syntagma musicum – De Organographia*“, Bd. II, Wolfenbüttel 1619, S. 44f.
- ^{xiii} Edward L. Kottick: *A History of the Harpsichord*, Indiana University Press 2003, S. 247
- ^{xiv} Denis Diderot / Jean Baptiste le Rond d'Alembert: Artikel „Clavecin“ in der „*Encyclopédie*“, Bd. III, Paris 1753, Übersetzung, W. K.
- ^{xv} Edward L. Kottick: *A History of the Harpsichord*, Indiana University Press 2003, S. 249
- ^{xvi} Florence Gétreau: „The Fashion for Flemish Harpsichords in France“, in: C. Rieche: „*Kielinstrumente*“, Halle 1998, S. 124
- ^{xvii} Edward L. Kottick: *A History of the Harpsichord*, Indiana University Press 2003, S. 253f.
- ^{xviii} Edward L. Kottick: *A History of the Harpsichord*, Indiana University Press 2003, S. 279
- ^{xix} Denis Diderot / Jean Baptiste le Rond d'Alembert: „*Encyclopédie*“, Paris 1782, zitiert in: Frank Hubbard: *Three Centuries of Harpsichord*, Cambridge/Mass. 1965, S. 253