

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	21 (1997)
Artikel:	Alte Instrumente im Frankreich des 19. Jahrhunderts : die Rolle des Conservatoire und private Initiativen
Autor:	Gétreau, Florence
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869025

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ALTE INSTRUMENTE IM FRANKREICH DES 19. JAHRHUNDERTS. DIE ROLLE DES CONSERVATOIRE UND PRIVATE INITIATIVEN

von FLORENCE GÉTREAU

Das musikalische Leben Frankreichs im 19. Jahrhundert ist eng mit der Entstehung und Entwicklung des Pariser *Conservatoire* verbunden. Als Zentrum einer vereinheitlichten Musikerausbildung wurde es beinahe zwangsläufig zum Ausgangspunkt und Ziel in der Karriere französischer Komponisten, die dort zunächst studierten, dann ehrenvoll entlassen wurden und später, wenn Erfahrung und Berühmtheit sie zu anerkannten Opernkomponisten und Mitgliedern des *Institut de France*¹ gemacht hatten, als Lehrer oder gar als Direktoren zurückkehrten. Die nationale Institution eines *Conservatoire*, die in manchen Ländern auf Ablehnung stieß, in anderen aber Bedeutung erlangte, hatte von Anfang an eine dreifache Aufgabe: Musikerziehung, Verbreitung von Musik und Entwicklung von musikalischer Kreativität. Das *Conservatoire* wurde zum Schauplatz verschiedener künstlerischer Auseinandersetzungen und Erneuerungsbewegungen. Es war aber auch einer gewissen Verknöcherung unterworfen, wie die Beiträge zu den Kolloquien anlässlich des kürzlich gefeierten 200jährigen Bestehens zeigen.² Seit seiner Gründung in den letzten Jahren des *Ancien Régime* war auch die alte Musik am *Conservatoire* präsent. Die Gründer verbanden von Anfang an Musikerziehung mit der Bewahrung des kulturellen Erbes und sammelten sowohl historische als auch zeitgenössische Partituren und Instrumente. Diese Bemühungen begleiteten die Entwicklung des *Conservatoire* mit mehr oder weniger großem Erfolg während des ganzen Jahrhunderts. Aus den verschiedensten Gründen wurden unterschiedliche Methoden vorgeschlagen, auf welche Weise die überlieferten Zeugnisse der alten Musik zu nutzen seien. Das *Conservatoire* besaß allerdings kein Monopol auf dieses denkmalpflegerische Verständnis, denn als es seinem Auftrag untreu wurde, übernahmen zahlreiche Sammler, Musiker und Instrumentenbauer diese Aufgaben. Diese wurden oft geradezu zu Vorreitern der Bewegung, weshalb sich das Studium der alten Instrumente im Frankreich des 19. Jahrhunderts nicht allein auf die Geschichte des Instrumentenmuseums des *Conservatoire* beschränken kann.³ Dies soll in der vorliegenden Studie gezeigt werden.

¹ Myriam Chimènes, „La ‚nomenclatura‘ musicale en France sous la IIIe République. Les compositeurs membres de l’Académie des Beaux-Arts“, in: *Musique et médiations. Le métier, l’instrument, l’oreille*, ed. Hugues Dufourt und Joël-Marie Fauquet, Paris 1994, S. 111–146.

² *Le conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique. 1795–1995*, ed. Anne Bongrain und Yves Gérard, Paris 1996.

³ Zu dieser öffentlichen Sammlung vgl. die von der Autorin kürzlich vorgelegte Arbeit: *Aux origines du Musée de la Musique: les collections instrumentales du Conservatoire de Paris. 1793–1993*, Paris 1996.

1793–1806: Ein Instrumentenkabinett am Conservatoire

Mit bemerkenswerter Modernität, viel Intuition und Großzügigkeit hatten die Musiker der 1789 gegründeten *Garde nationale* kurz nach dem Novemberdecreet von 1793, durch welches das *Institut national de musique* (später *Conservatoire*) ins Leben gerufen worden war, vorgeschlagen, eine Musikbibliothek einzurichten, die nicht nur Partituren, sondern auch eine Sammlung von Musikinstrumenten enthalten sollte: „Es wird am Institut eine *Musikbibliothek* geben, die die wichtigsten Werke der Theorie dieser Kunst vereinen wird [...]. Es wird ein *Instrumentenkabinett* geben mit alten, modernen und fremdländischen, sowie bei uns gebräuchlichen Instrumenten. Die Bibliothek wird zu bestimmten Zeiten öffentlich zugänglich sein.“⁴

Derselben Linie folgend, gründete die auf Zeit eingesetzte Kunstkommision, die den Auftrag hatte, „Bücher, Instrumente, Maschinen und andere wissenschaftliche und künstlerische Objekte zum Nutzen der Nation und zu erzieherischen Zwecken zu inventarisieren und in ein Dépôt zu legen“ am 6. Februar 1794 – also zu einem späteren Zeitpunkt – eine Sektion „zur Inventarisierung der alten sowie fremdländischen Instrumente und jener, die sich unter den moderneren durch besondere Vollkommenheit auszeichnen.“⁵ Neben Bernard Sarrette wurde der Geiger, Komponist und Dirigent Antonio Bartolomeo Bruni (1757–1821) zum Kommissionsmitglied gewählt. Vom 18. April 1794 bis zum 16. August 1796 inventarierte er 404 Objekte, die er ins Hôtel Doué an der rue Bergère bringen ließ, sowie eine bedeutende Sammlung von Partituren, die teils in den Wohnungen der Emigrierten und Verurteilten, teils im Hôtel des Menus Plaisirs des Königs gefunden worden waren. Im Dezember 1794 wurde er beauftragt, eine entsprechende Inventarisierung für den Distrikt Versailles vorzunehmen.⁶

Im Bestreben, seine Arbeit erfolgreich zu Ende zu bringen, folgte Bruni der *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux*

⁴ Constant Pierre, *Bernard Sarrette et les origines du Conservatoire nationale de musique et de déclamation*, Paris, 1895, S. 120: „Il y aura une bibliothèque de musique dans l'Institut ; on y réunira les principaux ouvrages traitant de la théorie de cet art [...]. Il y aura un cabinet d'Instrumens antiques, modernes, étrangers et à nos usages. Cette bibliothèque sera publique à époques déterminées.“

⁵ J. Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, Paris, 1891–1894, S. 328–329: „[...] d'inventorier et de faire mettre en dépôt pour la nation à des fins d'instruction publique les livres, instruments, machines et autres objets de science et d'art [...]“; „Pour inventorier les instruments de musique anciens, étrangers, ou les plus rares par leur perfection entre les instruments connus et modernes.“

⁶ Denis Herlin, *Catalogue de la musique à la Bibliothèque de Versailles*, Paris 1995, Einleitung.

*sciences et à l'enseignement.*⁷ Dieses Dokument war von dem Theoretiker der vergleichenden Anatomie, Félix Vicq d'Azyr (1748–1794) und dem Benediktiner Dom Germain Poirier, Archivar von Saint Germain-des-Prés, ausgearbeitet worden. Im Juli 1794 in seiner definitiven Fassung publiziert, enthielt es wesentliche Prinzipien wissenschaftlicher Museumskunde. Die Musik wurde in der Sektion XII behandelt. Konkrete Handlungsanweisungen fehlten zwar, doch war die Definition des abzudeckenden Feldes umso wortgewandter:

Die Absichten der Nationalen Konvention gehen dahin, daß die mit der Aufgabe der Inventarisierung betrauten Bürger überall, wo sie Musikinstrumente vorfinden werden, diese, falls sie alt sind, konservieren sollen, um der Geschichte der Kunst zu dienen. Wenn sie modern sind und einen hohen Grad an Perfektion aufweisen, soll man sie ebenfalls konservieren. Nur jene, welche weder perfekt gearbeitet noch alt sind, sollen verkauft werden.

Die fremdländischen Instrumente sollen ebenfalls nicht verkauft werden. In den Berichten sollen handgeschriebene oder gestochene Partituren beschrieben und jene aufbewahrt werden, die für den Unterricht geeignet erscheinen.⁸

Man beachte, daß die Qualifikationen „alt“, „fremdländisch“, „modern“ und „hoher Grad an Perfektion“ direkt auf Formulierungen zurückgehen, die 1785 von den Redaktoren der *Encyclopédie* im Abschnitt „L'Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie“ verwendet wurden.

Selbst wenn man annimmt, daß etwa hundert Instrumente an Erben zurückgegeben bzw. hohen Beamten zugesprochen wurden, so blieben doch 316 Instrumente übrig, die von Bruni im August 1796 vom nationalen Dépôt im Hôtel Doué ins Hôtel des Menus Plaisirs transportiert wurden, das zuvor dem Conservatoire zur Verfügung gestellt worden war.⁹ Die Liste umfasst 53 Cembali und Spinette, 45 Klaviere und Orgeln, 56 Violinen, 16 Bratschen und 19 Violoncelli, daneben aber auch Instrumente, die die

⁷ „Instruktion über die Art, alle Objekte, welche der Kunst, den Wissenschaften und dem Unterricht dienen können, auf dem ganzen Gebiet der Republik zu inventarisiern und zu konservieren.“ Dieser Text ist in Bernard Deloche und Jean-Michel Leniaud, *La culture des sans-culottes. Le premier dossier du patrimoine*, Montpellier 1989, S. 174–242 wiedergegeben.

⁸ „Les intentions de la Convention nationale sont, que partout où les citoyens, chargés du soin de rédiger les inventaires, trouveront des instruments de musique, si ces instruments sont anciens, on les conserve pour servir à l'histoire de l'art ; que s'ils sont modernes, et qu'ils offrent un grand degré de perfection, on les conserve encore, et qu'il ne soit mis en vente que ceux-là qui ne porteront aucun caractère de perfection et d'ancienneté. Les instruments étrangers ne seront pas non plus mis en vente. On inscrira sur les procès-verbaux les divers ouvrages de musique manuscrits ou gravés, et on conservera ceux qui seront jugés pouvoir servir à l'instruction.“

⁹ Jean-Baptiste Weckerlin, „Etat des instruments de musique enlevés du dépôt national rue Bergère, pour être transférés au Conservatoire, établi aux Menus, ainsi que ceux qui ont été délivrés par ordre du Comité d'instruction publique et du ministère“, *Nouveau Musiciana*, Paris, 1890. Dieser handschriftliche Rapport mit der Signatur „Conservatoire de musique. Bibliothèque. 19 743“ befindet sich heute in der Bibliothèque nationale de France, Abteilung Musik. Er trägt das handschriftliche Datum 1795, das ich für apokryph halte, da dieser Rapport nur aus dem Sommer 1796 stammen kann.

Musikpraxis und den Geschmack des ausgehenden 18. Jahrhunderts spiegeln: Pardessus de violes, Quintons, Viole da gamba, Gitarren, Mandolinen, Harfen, Drehleiern, Hackbretter, Traversflöten, höfische Musetten, Englischhörner, Fagotte, Klarinetten, Hörner, Pauken und sogar Vogelorgeln (serinettes). Nachdem diese eindrucksvolle Sammlung in den Besitz des *Conservatoire* gekommen war, trat Bruni zurück, weil er der Ansicht war, die Konservierung dieses Depots sei „nicht wichtig genug, um einen Angestellten zu beschäftigen.“¹⁰ Dieser Entschluß markiert den Anfang einer wirren Periode, während der Sarrette offenbar versuchte, das Instrumentenkabinett der Bibliothek auszubauen, aber im Gegenteil dazu gezwungen war, einen Teil der Sammlung zu veräußern, weil nicht genug Geldmittel für dieses Projekt zur Verfügung standen.

Am 8. September 1797 bekam Bernard Sarrette die Erlaubnis, „Instrumente zu verkaufen, um Reparaturarbeiten am Dach der Gebäude finanzieren zu können.“¹¹ Dieser Verkauf, auf den 12. November datiert, brachte nur eine lächerliche Summe ein, obwohl, wie vergleichenden Studien der Inventare gezeigt haben, mehr als zehn Cembali (darunter Instrumente von J. Ruckers, H. Hemsch, Pascal Taskin, Blanchet), sechs Spinette, 23 Klaviere (u.a. von Zumpe, Zimmermann, Korwer), mehrere Violinen, ein Dutzend Viole da Gamba, 16 Gitarren, sieben Harfen, sieben Jagdhörner „aus Silber“, mehrere Pauken und Drehleiern, eine Mandoline, eine Leier und eine Vogelorgel den Besitzer wechselten.

Parallel zu diesen Verkäufen des *Conservatoire* diente ein Teil der verbliebenen, für die Nation gesammelten Instrumente zum Gebrauch in den Unterrichtsklassen. So betreute der Cembalobauer Armand-François-Nicolas Blanchet (1763–1818) im Jahr 1796 regelmäßig fünf Cembali, vier Fortepianos und eine Orgel für das *Conservatoire*.¹² In den Lehrerlisten wurden Gobert und Jadin 1796 und 1797 als Cembalolehrer geführt, von 1798 an unterrichteten sie Klavier.¹³ Listen, in denen die verschiedenen Instrumente den einzelnen Lehrkräften zugeteilt sind, existieren für Violinen und Violoncelli.¹⁴

Sarrette scheint sein Projekt eines Instrumentenkabinetts weiterverfolgt zu haben. Am 6. Mai 1799 hält er fest, daß „die Reduktion [des Budgets] von 15.000 Francs ein Hindernis für die Einrichtung eines Instrumenten-

¹⁰ Archives nationales, F⁴112: „[...] pas assez importante pour occuper un employé.“

¹¹ Archives nationales, F¹⁷1068,8: „[...] à la vente d'instruments applicable aux frais de construction et de couverture des bâtiments.“

¹² Archives nationales, F¹⁷1068,7 und 8.

¹³ Von 1798 an unterrichten sie Klavier; cf. Constant Pierre: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris 1900, S. 408–409.

¹⁴ Archives du Conservatoire. Bibliothèque nationale de France. Département de la musique. Dokument ohne Signatur.

kabinetts und der Bibliothek bedeutet.“¹⁵ Wir besitzen sogar einen greifbaren Beweis für seinen Willen, die Sammlung zu vergrößern, da er im Budget für das zweite Semester des Jahres VIII (1800) 1000 Francs für „die Bildung eines Instrumentenkabinetts“ einsetzte.¹⁶ Die Abrechnungen zeigen im übrigen, daß er in Wirklichkeit sogar doppelt soviel ausgab.¹⁷ Manche Instrumente, die lediglich Kuriosa darstellen (wie zum Beispiel Instrumente aus Keramik oder ein Horn aus Glas) und die in späteren Inventaren auftauchen, scheinen das zu bestätigen. Diesen Zeugnissen könnte man die Pläne hinzufügen, die 1802 für die Bibliothek gezeichnet wurden. Sie enthalten neben dem Lesesaal ein kleines Zimmer von ca. 35 m², das mit *Cabinet d'instruments* bezeichnet ist.¹⁸ Trotz all dieser Aktivitäten bringt der Text vom 17. Februar 1806, der die Funktion dieses Fundus definiert, die letzte Erwähnung der Instrumentensammlung. Dort heißt es: „Diese Bibliothek, welcher ein Kabinett alter und moderner Instrumente geschlossen werden soll, ist, falls es die Räumlichkeiten erlauben, für die Öffentlichkeit bestimmt.“¹⁹

Nach der Rückkehr der Bourbonen im Jahre 1816 erlebte das *Conservatoire* als Einrichtung der Revolution eine sehr schwierige Zeit: Direktor Sarrette wurde entlassen, das *Conservatoire* wurde wieder zur *Ecole Royale* und unter die Autorität der Generalintendantz der Menus-Plaisirs gestellt. Das Personal (47 Professoren statt 62) wurde, ebenso wie der Schülerbestand (140 statt 400), reduziert, und auch die Budgets und die Räumlichkeiten wurden verkleinert. Das Interesse an den vom Ancien-Régime geerbten Instrumenten nahm stetig ab. Das zeigt der summarische Bericht von 1816–1817 über die an der *Ecole Royale* konservierten Instrumente. Die finanziellen Schwierigkeiten führten sogar zu Akten des Vandalismus: Im Mai 1816 wurden mehr als 20 Cembali verbrannt, weil man Holz zum Heizen der Schulzimmer brauchte.²⁰ Am 2. Mai 1822 wurden schließlich weitere hundert Instrumente versteigert, da *Conservatoire*-Direktor Cherubini beschlossen hatte, sein Büro in den Räumen der Sammlung einzurichten. Der Erlös ging an die Pensionskasse der Musiker von *Opéra* und *Conservatoire*.²¹ Nur 40 von den ursprünglich 400 Instrumenten, die die Kommission erfaßt hatte, blieben im *Conservatoire*, wobei sie zunächst noch in den Klassen-

¹⁵ Archives nationales, AF.III,119: „[...] pour la diminution de 15.000 francs [qu'il a eu à subir] a été un obstacle à la formation du Cabinet d'instrumens et à celle de la bibliothèque.“

¹⁶ Archives nationales, F⁴1246: „[...] pour la formation du Cabinet d'instruments“.

¹⁷ Archives nationales, F¹⁷1068,9.

¹⁸ Archives nationales, Plans, N III, Seine 418/4.

¹⁹ Archives nationales, F¹⁷1068,12: „Cette bibliothèque à laquelle doit être réunie un cabinet d'instruments antiques et modernes est destinée, lorsque les localités le permettront, à être publique.“

²⁰ Archives nationales, AJ³⁷81,10.

²¹ Archives nationales, O³1608 und 1798.

räumen gespielt, dann aber zunehmend zweckentfremdet wurden. Ein Dutzend Violinen kam schließlich ins Instrumentenmuseum: ein Teil 1864, drei Jahre nach der Gründung, und ein weiterer Teil 1968, bei einem neuерlichen „Deklassement“ von Material des Conservatoire.

Die Realisierung des Projektes, daß das Kabinett Beispiele der besten historischen Instrumente auf ewig bewahren sollte, war zunächst mit Eifer verfolgt worden, scheiterte dann aber nach kurzer Zeit. Es scheint, als ob die Grundidee dieses Unternehmens die damaligen musikalischen Kreise letztlich nicht zu begeistern vermochte. Vielleicht aber fehlte es jener Zeit auch noch an den erforderlichen komplexen Methoden, Kenntnissen und Bedingungen, die die Voraussetzung dafür bilden, daß eine derartige Sammlung Praktikern und Wissenschaftlern sowie einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden kann.

Nach dem Scheitern des Projekts am Conservatoire übernehmen Kunstsammler die Aufgabe

Während die Spieler von Instrumenten der Violinfamilie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts – und mit zunehmendem Eifer während des ganzen 19. Jahrhunderts – ältere Exemplare italienischer Geigenbaukunst sammelten und diese ihren Bedürfnissen großzügig anpassen ließen, entwickelte sich in den Kreisen der Kunstmaler ein besonderes Interesse an schönen alten Instrumenten, die sie nicht als musikalische Werkzeuge, sondern als ästhetische Objekte betrachteten. Das Musikinstrument eignet sich gut als historisierendes Accessoire, und so interessierten sich auch Kunstamateure und Liebhaber von Kuriosa dafür, ohne sich in ihrer Sammeltätigkeit darauf zu spezialisieren. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts begannen dann auch Instrumentenbauer und Musiker, sich der Geschichte des Instrumentenbaus zuzuwenden, doch erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts versuchten musizierende Sammler, einige dieser Instrumente auf ihre ursprüngliche Funktion zurückzuführen, nachdem man schon eine Generation zuvor begonnen hatte, das alte Repertoire wiederzuentdecken. Im Zuge dieser unterschiedlichen Tendenzen, die bald parallel nebeneinander herliefen, wurde 1861 endlich das lang erwartete Instrumentenmuseum des *Conservatoire* gegründet. Es spiegelt diese Entwicklungen zwar in all ihrer Vielfalt, war für die Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis aber nur von geringer Bedeutung.

So waren es einige heute gänzlich oder beinahe vergessene Künstler, die sich in der Geschichte des Sammelns von alten Musikinstrumenten als erste einen Namen machten. Neben J.A. Laurent, der Königin Hortense und Marie-Philippe Coupin de La Couperie ist hier vor allem der Maler Pierre Revoil (1776–1842) zu nennen. Getrieben vom Eifer, die Vergangenheit zu studieren, hatte er in Lyon ein „Cabinet de gothicités“ aufgebaut, das unter 839 Objekten auch ein Dutzend alter Musikinstrumente ent-

hielt, die er 1828 dem Louvre verkaufte.²² Seine Malerei folgte einer Schule, die versuchte, sich der Vorherrschaft des griechisch-römischen Stils entgegenzustellen. Die Sujets entnahm er infolgedessen nicht der Antike, sondern dem Mittelalter, wobei er in seinen Bildern regelrechte historische Dokumentationen zusammenstellte. Die dafür notwendigen Kenntnisse bezog er aus Handschriften-Illuminationen und überlieferten Objekten, die er in einer eigenen Sammlung zusammentrug. So besaß er einen Olifanten (Süditalien, 11. Jahrhundert), den er mehrmals – besonders prominent auf seinem Gemälde „Turnier im 9. Jahrhundert“²³ – als Vorlage verwendete. Unter seinen Saiteninstrumenten (mehrere Pochettes, eine Viola d'amore, der Hals einer Hardangerfiedel, ein Nähtisch-Spinett aus Augsburg)²⁴ scheint eine Cister von Girolamo Virchi, die er fälschlich als kleine Theorbe bezeichnete, sein Lieblingsaccessoire für mittelalterliche Liebesszenen gewesen zu sein; dies lässt sich zumindest aus seinen Bildern „Troubadour und Jagdhund“ (Museum von Rouen) und „Portrait eines jungen Mädchens“ schließen.²⁵

Eine Generation später überflügelte eine weitere Kunstsammlung mit schönen Musikanstrumenten diejenige Revoils. Sie gehörte Alexandre-Louis Sauvageot (1781–1860), einem Geiger der Opéra und späteren Zollbeamten, der sie in 40 Jahren aufgebaut hatte und der die Kollektion – es handelte sich um 1424 hauptsächlich aus der italienischen Renaissance stammende Objekte – 1856 dem Louvre schenkte.²⁶

Sauvageot wurde bekanntlich zum Urbild des romantischen Sammlers in der Figur des *Cousin Pons* von Balzac. Die Sammlung umfasste ein Dutzend kostbarer Instrumente. Neben einer Aeolsharfe, einer Cister von Michael Bochem, einer mit Schnitzwerk versehenen Blockflöte von Johann Wolfgang Königsberger²⁷ und einer wunderbaren indischen Laute des 18. Jahrhunderts enthielt sie als weitere Rarität ein Cembalo von Pietro Faby (Bologna 1691), das sich seit 1912 im Instrumentenmuseum befindet.

²² Vgl. den Artikel von Marie-Claude Chaudonneret „Les peintres ‚troubadours‘ collectionneurs d’instruments de musique“, *Musique-Images-Instruments* 1, 1995, S. 22–33, sowie ihre Monographie *La Peinture troubadour. Deux artistes lyonnais. Pierre Revoil. Fleury Richard*, Paris 1980. Die von Revoil zusammengestellten Instrumente gehören dem Département des objets d’arts du Louvre und wurden 1996 im Musée de la Musique in Paris magaziniert.

²³ Salon von 1812; Lyon, Musée des Beaux-Arts.

²⁴ Für eine detaillierte Beschreibung dieser Instrumente siehe Michel Huynh, „Les instruments de musique de Pierre Révoil et d’Alexandre-Charles Sauvageot“, *La Revue du Louvre*, 1997/3, S. 47–57.

²⁵ Marie-Claude Chaudonneret, 1980, *op. cit.*, S. 158, Nr. 108 und S. 159, Nr. 119.

²⁶ A. Sauzay, *Musée impérial du Louvre. Catalogue du musée Sauvageot*. Paris 1861.

²⁷ Das Instrument war lange in der Kunstobjektabteilung des Louvre und wird heute im Depot des Musée de la Musique aufbewahrt.



Abb. 1:
Pierre Revoil (1776–1842), *Portrait eines jungen Mädchens*, Privatsammlung.

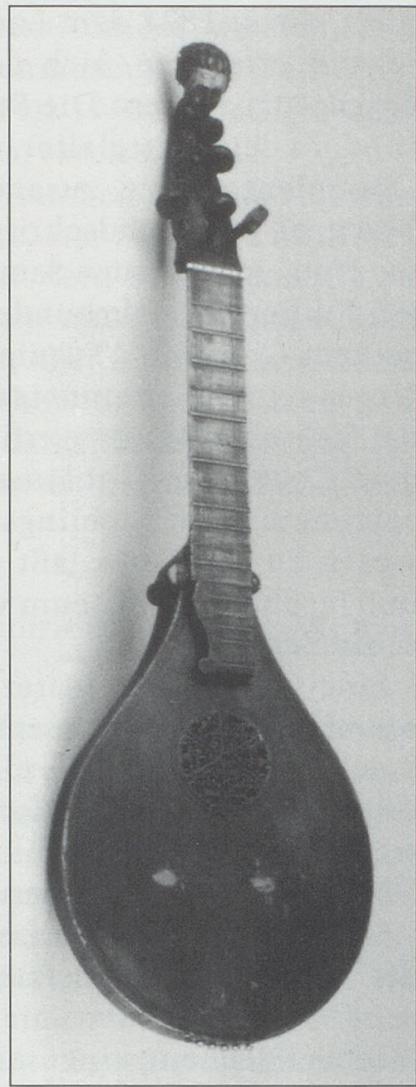


Abb. 2:
Cister von Girolamo Virchi,
Brescia, 16. Jahrhundert.
Musée du Louvre. MR R.
434. Sammlung Revoil.

Sauvageot hatte zahlreiche Nachahmer. Auf Grund der Untersuchung von ca. 150 Verkaufskatalogen ist es gelungen, die Entstehungszeit solcher Sammlungen auf die Zeit zwischen 1830 und der Jahrhundertmitte festzulegen. 1850 wurden zum ersten Mal zusammen mit einer Sammlung alter Bilder, alter Bronze-, Elfenbein- und Porzellanobjekten etwa 15 Instrumente verkauft, wobei einige ausdrücklich als „alt“ bezeichnet wurden.²⁸ Die

²⁸ Catalogue d'une collection de tableaux anciens, la plupart de bons maîtres flamands, hollandais, italiens, français et d'objets de curiosité, en bronze, ivoire, porcelaine (...) provenant du cabinet de feu M.S*** amateur distingué, Lille, 18.–19. Oktober 1850, Victor Carlier Schätzmeister, Nr. 161–170, 175, 186, 192–194.

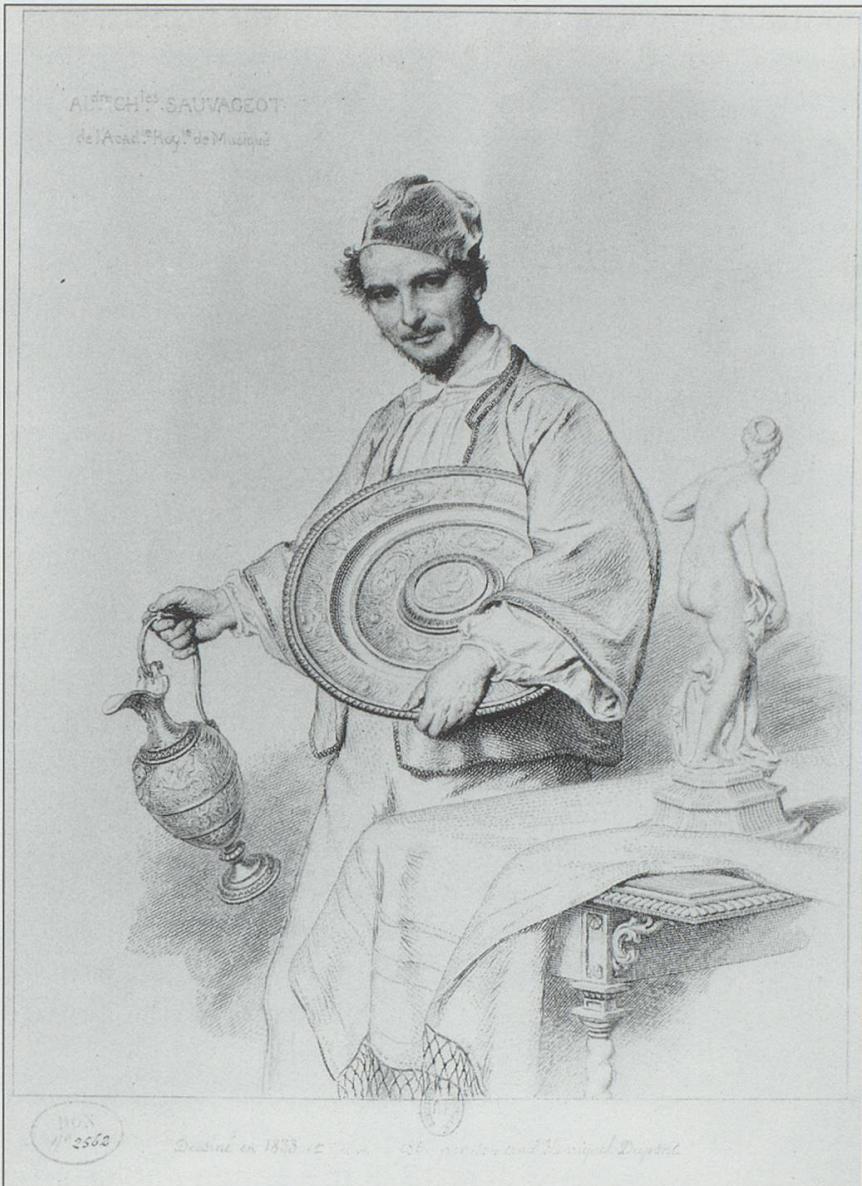


Abb. 3: Louis Pierre Dupont, gen. Henrique-Dupont, *Alexandre Charles Sauvageot de l'Académie Royale de Musique*, gezeichnet 1833, gestochen 1852. Paris, Bibliothèque nationale, Kupferstichsammlung.



Abb. 4:
Unvollständige Blockflöte von
Johann Wolfgang Königsberger, Roding, erste Hälfte
18. Jahrhundert. Musée du Louvre. OA 422. Sammlung Sauvageot.

„schöne Sammlung von Kunstgegenständen und Kuriositäten“ von Leriche Duflos,²⁹ die im Dezember 1855 im Hôtel Drouot angeboten wurde, zeigt einmal mehr, daß die Instrumente nicht zum Zweck des Musizierens gesammelt, sondern nach dekorativen Gesichtspunkten ausgewählt wurden: eine Leier, eine Harfe aus der Zeit Louis XVI., zwei Cistern, eine Viola d'amore, zwei Quintons, vier Gitarren, davon eine aus Elfenbein von Saulnier, datiert 1767, eine von Voboam aus dem Jahr 1688, sowie eine weitere mit zwei Hälsen; ferner vier kleine Musettes, eine alte Lyra-Gitarre, eine Violine von Chanot und ein Zylinderspinett, „das Opernarien spielt.“

Die Sammlung E. Laborie,³⁰ die 1867 verkauft wurde, erlaubt es, das charakteristische Profil solcher Kollektionen zu vervollständigen. Man findet hier eine spezielle Vorliebe für Keramikinstrumente, kleine Signalhörner, Blockflöten mit geschnitzten Ornamenten, höfische Musetten aus Elfenbein und Pochetten aus kostbaren Materialien, oft mit geschnitzten Köpfen. Eine reich mit Intarsien versehene Violine, drei Mandoren, ein kleines Harfenmodell mit einem Engels- und einem Löwenkopf sowie vier exotische Instrumente mit malerischem Dekor runden diese Sammlung ab.

Es sind noch weitere Bestände dieser Art bekannt, denn manche Schätze blieben im Musée de la Musique in Paris und in anderen französischen Kunstmuseen erhalten. Als Beispiele seien hier die Kollektionen von Achille Jubinal, Jules Audéoud, Nathaniel de Rothschild und Charles Davillier kurz beschrieben. Die beiden letztgenannten Sammler, deren Aktivität sich auf die Jahre 1850–1883 erstreckte, waren berühmte Donatoren des Louvre. Alle besaßen wertvolle Gemälde-Sammlungen und Kunstobjekte der Renaissance, des 17. und des 18. Jahrhunderts. Manche dieser Sammler betätigten sich auch als Amateure auf Instrumenten.

Achille Jubinal (1824–1875), Abgeordneter der Pyrenäen und Stifter bedeutender Kollektionen, aus denen das Museum Massey von Tarbes entstand (1861), sammelte, wie aus dem 1873 in London publizierten *Catalogue of the Special Exhibition of Ancient Musical Instruments* hervorgeht,

²⁹ Catalogue d'une jolie collection d'objets d'art et de curiosités tels que ivoires et bois sculptés, Emaux de Limoges, Faïences de Bernard Palissy, Faïences italiennes, Bronzes florentins, Meubles en bois d'ébène sculptés, Meubles de la Renaissance, pendules en marqueterie et en bronze doré, Meubles [...], Terres cuites, Porcelaine de Chine et de Saxe, Laque du Japon [...], Verres de Venise, et quantités d'objets variés, Tableaux, Dessins & Livres, dont la vente aura lieu par suite du décès de Monsieur Leriche Duflos, Paris, Hôtel Drouot, 22.–24. Dezember 1855, C. Pillet Schätzmeister, Nr. 134 bis 150.

³⁰ Catalogue des objets d'art et de haute curiosité du Moyen-Age de la Renaissance et des temps modernes composant la Précieuse collection de M.E. Laborie, Paris, Hôtel Drouot, 11.–15. Februar 1967, C. Pillet Schätzmeister, Nr. 78 bis 102. Die Sammlung umfasst 502 Nummern, hauptsächlich Email und byzantinische Objekte, Email aus Limoges, Keramik, Goldschmiedekunst, Schmuck, Miniaturen, Bilder und Zeichnungen, Porzellan und Bronzen.

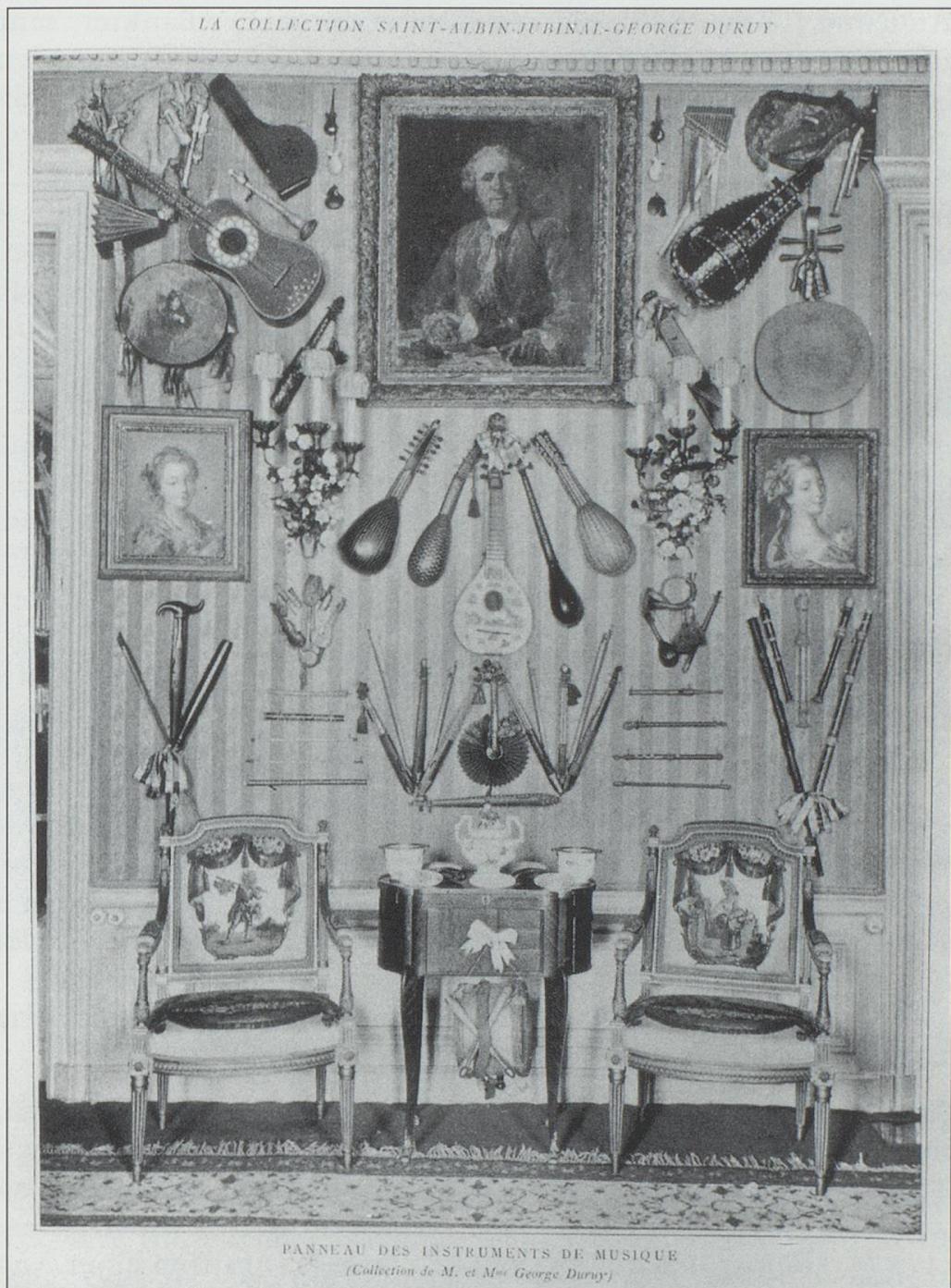


Abb. 5: Musikinstrumente der Sammlung Saint-Albin Jubinal George Duruy. Aus der Zeitschrift *Les Arts*, September 1905.

neben anderem dekorative Musikinstrumente: Pochetten, Blockflöten, Musetten aus Elfenbein, ein Tamburin, Kastagnetten, Dirigentenstäbe, eine Vogelorgel und Spazierstockinstrumente. Jubinals Schenkungen bereicherten auch das Musée de Cluny und das Museum von Sèvres, das Museum der Artillerie und die Bibliothèque nationale. Ein Teil der Sammlung blieb im Besitz der Erben.

Jules Audéoud (1838–1885), ein aus Genf stammender Bankier, sammelte spanische Kunstgegenstände, neapolitanische Krippen, Tapisserien, Uhren, Keramik und französische Stiche. Das Musée de Cluny, und die Museen von Sèvres und Rouen, sowie die Arts décoratifs und die Arts et Métiers in Paris zeugen seit 1885 von seiner Sammel-Leidenschaft. Daneben erwarb Audéoud einige Instrumente, unter denen besonders ein Koffer-virginal und etwa zehn Gitarren aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert hervorzuheben sind, die sich heute im Musée de la Musique befinden.

Ähnlich verfuhren Nathaniel de Rothschild (1812–1870) und seine Gattin Charlotte (1822–1899), die sich in ihrem Haus am Faubourg Saint-Honoré mit Kunstgegenständen und Gemälden der Renaissance umgaben. Seit 1899 werden diese Kunstgegenstände in den Museen de Cluny, der Arts décoratifs und des Louvre aufbewahrt. Darüber hinaus besaßen die Rothschilds in ihrem Wiener Herrschaftshaus eine Sammlung von etwa 60 sehr dekorativen Instrumenten und in Paris mehrere Lauten und italienische Mandoren von großer Qualität, die heute im Musée de la Musique aufbewahrt werden.

Charles Davillier³¹ (1823–1883) schließlich, ein Enkel des Direktors der Banque de France, stellt einen besonderen Sammlertyp dar. Er reiste viel durch Spanien und Italien und veröffentlichte zahlreiche Artikel und kleinere Werke über das Kunstgewerbe dieser Länder. In seinem eigenen Haus an der rue Pigalle besaß er eine Sammlung von Kunstdobjekten aus Mittelalter und Renaissance, ebenso Werke der islamischen Kunst. Die meisten nationalen Museen besitzen Objekte aus dieser Sammlung, die mit ebenso viel Gelehrsamkeit wie gutem Geschmack zusammengestellt worden war.

Die ersten wirklichen Instrumenten-Sammlungen und die Gründung des Instrumentenmuseums

Als Pionier unter den eigentlichen Instrumenten-Sammlern darf der Komponist Louis Clapisson (1808–1866) gelten. Seine Sammlung von über 300 Stücken wurde seit den 1840er Jahren angelegt. Ein Stich von 1866 (Abb. 6), der in stilisierter Form das *Musée historique de l'instrumentation fondé par M. Clapisson* darstellt, zeigt Clapisson inmitten einer Ansammlung von Kuriosa, unter denen sich außereuropäische Instrumente, eine Trompete, die der Zeit Heinrichs IV zugeschrieben wurde (und sich als Fälschung erwies), eine Vogelorgel in Buchform, eine italienische Arpanetta, eine römische Tibia (ebenfalls eine Fälschung) und ein sehr seltenes Ruckers-Cembalo von 1612 finden. Die Hälfte der Bestände kaufte 1861 der französischen Staat – ein Fundus, der zum Kern des späteren Instrumentenmuseums

³¹ Vgl. Paul Eudel, *Le Baron Charles Davillier*, Paris, Imprimeries réunies, 1883.

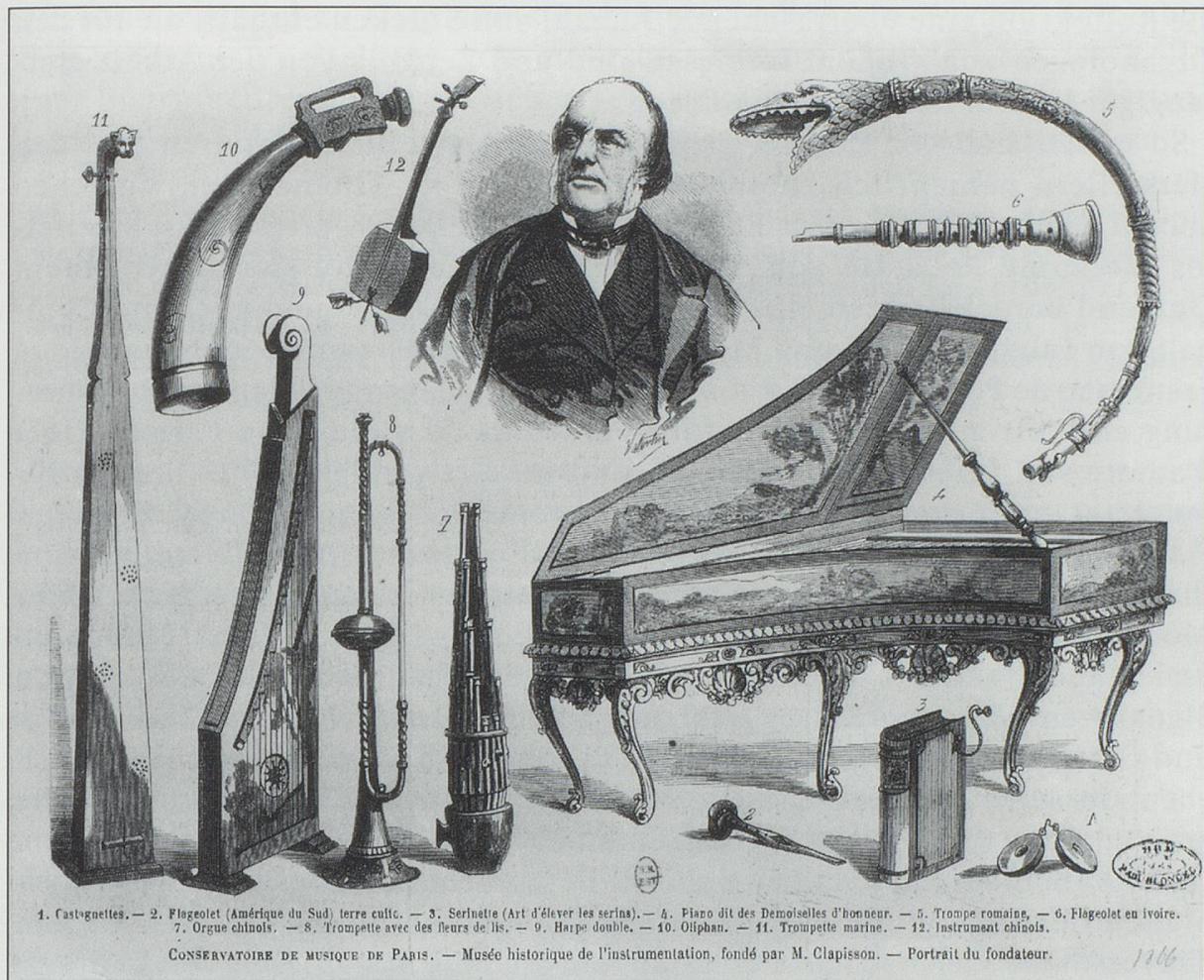


Abb. 6: Konservatorium Paris. „Musée historique de l'instrumentation“, gegründet von M. Clapisson. Portrait des Gründers aus einer nicht identifizierbaren Zeitschrift, 1866. Bibliothèque nationale, Kupferstichsammlung.

wurde.³² Diese im Zeitraum von etwa 15 Jahren angelegte Sammlung verdient es, näher betrachtet zu werden.

Was Clapissons Sammlertätigkeit betrifft, so unterließ er es bezeichnenderweise, alte italienische Meistergeigen zusammenzutragen. Er interessierte sich ganz im Gegenteil für alte Instrumente, die nicht mehr in Gebrauch waren und die aus edlen Materialien (z.B. Elfenbein, Ebenholz, Perlmutt) gefertigt und reich verziert waren (z.B. mit Schnitzereien, Vergoldungen, Malereien, Intarsien und eingelegten Edelsteinen). Sein Interesse galt weniger der technischen Entwicklung der Instrumente, so daß er vielen Signaturen von Instrumentenbauern und Datierungen von Instrumenten keine Beachtung schenkte. Dies ist deswegen bemerkenswert, weil

³² L. A. Le Doulcet, comte de Pontécoulant, „Répertoire anecdotique des instruments composant le Musée du Conservatoire de musique. Le conservateur“, *L'Art musical*, 26. Mai 1864, S. 203–204.

die Kollektion eine überraschende Anzahl von Stücken enthält, die für den Organologen von großem Interesse sind und Zeugnis von der Arbeit erst-rangiger Instrumentenbauer ablegen.

So lassen sich von den 25 Tanzmeistergeigen etliche datieren und den Herstellern namentlich zuordnen (Mattheus Epp, Thomas Rol, Vincenzo Socchi, Hans Kolb, Thomas Edlinger). Am bemerkenswertesten ist zweifellos die große Pochette von Stradivari. Ferner befindet sich unter einem Dutzend Barockgitarren eine von Jacques Dumesnil,³³ und auch die Cembali von Faby (Bologna) und Marius sowie das Spinett mit dem Namenszug Francesco de Portalupis sind von allergrößter Bedeutung. Clapissons Sammlung enthielt auch Gamen – fünf Pardessus de viole, eine Pariser Viola d'amore von Salomon und drei Baßgamen, alle verziert. Eines der Instrumente stammt von Henry Jaye, ein weiteres von Benoit Fleury. Die fünf Hackbretter der Sammlung zeugen mit ihren luxuriösen Gestellen und ihrem raffinierten Dekor von Clapissons erlesenen Geschmack für Möbel. Im Bereich der Zupfinstrumente zogen ihn besonders Mandoren und Mandolinen des 18. Jahrhunderts sowie Theorben (mit bedeutenden Signaturen: Martinus Kaiser 1609, Jacob Stadler 1613, Joachim Tielke 1690) und Cistern an. Die Harfen, Drehleiern sowie die Musettes de cour fanden ebenfalls seine Aufmerksamkeit. Was die Blasinstrumente angeht, so suchte er wiederum vorrangig nach Instrumenten aus Elfenbein oder wertvollem Holz. Außerdem reizten ihn ungewöhnliche Formate (sehr kleine wie Vogelpfeifen oder übergroße wie eine Kontrabassboe), seltene Materialien (ein Traverso aus sächsischem Porzellan, ein anderes aus Kristall von Laurent) und ungewöhnliche Formen (Tenorzink mit Drachenkopf und ein sonderbar abgewinkeltes Bassethorn mit kugelförmig gedrechseltem Schallbecher).

Einige Dutzend absonderlicher Stücke bestätigen ein weiteres Mal, daß Clapisson weder an der Geschichte der Instrumententechnik noch an der Entwicklung des Instrumentenbaus interessiert war. In diesem Zusammenhang sind sieben Stockinstrumente zu nennen, des weiteren Hörner und eine Trompete aus Glas, Jagdhörner aus Keramik, Miniaturinstrumente und eine Auswahl von Violinen aus Keramik, Schildpatt, Metall, mit Malerei und Intarsienarbeiten auf dem Korpus, in Form eines Fächers, Violinen ohne Boden, „Eisenviolinen“ usw.

Die Vorliebe eines so bedeutenden Sammlers für das Dekorative und Ungewöhnliche, verbunden mit dem Fehlen eines klaren Konzeptes, war Clapissons Zeitgenossen Pontécoulant, dem Autor der berühmten *Organographie*, nicht entgangen. In seiner klassifikatorischen Strenge, seiner Kompetenz im Hinblick auf die technische Entwicklung der Instrumente und mit seinen Kenntnissen im Umgang mit historischen Dokumenten bildete

³³ Florence Gétreau, Ausstellungskatalog *Instrumentistes et luthiers parisiens*, Paris 1988, S. 34, Fussnote Nr. 16.

er einen Gegenpol zu Clapissons ästhetisch bedingtem Zugang. Seine bereits moderne Vorstellung von einer Instrumentenkunde und der Rolle eines Instrumentenmuseums ließen sein Urteil zum Zeitpunkt der Institutionalisierung der Sammlung Clapisson entsprechend streng ausfallen:

M. Clapisson, der ein Liebhaber des Schönen ist, hängt zu sehr am Äußeren und zu wenig am Gehalt, jedes Instrument ist ein Meisterwerk der Kunstschriftenreinerei [...], ich fürchte, daß [...] man nicht die Bilder, sondern den Reichtum der Rahmen bewundert [...]. Wenn das Instrument *fremdländisch* oder *alt* ist, spielt seine Hülle keine Rolle. Die Vorschrift für die Gründung [des Museums] verlangt Perfektion lediglich bei modernen Instrumenten.³⁴

Julien Fau (1811–1880), Mediziner und Quartettspieler, trat in gewisser Weise die Nachfolge von Clapisson an, wobei sein Interesse, Instrumente zu erhalten, die für die alte Musikpraxis repräsentativ sind, erheblich größer war. Seine Sammlung ist daher sehr viel exemplarischer angelegt, und sie wurde 1873 als Ganzes ins Instrumentenmuseum integriert. Diese Integration markiert den Beginn einer Periode, während der der dritte Konservator, Gustave Chouquet, die Sammlung aus verschiedenen öffentlichen Ankäufen systematisch erweiterte. Die Sammlung von Fau umfasst hundert Instrumente, von denen etwa 15 (darunter mehrere Zinken und bedeutende Erzlaute) aus den venezianischen Familien Correr-Contarini stammten. In Lille arbeitete zur gleichen Zeit Charles-Edmond de Cousse-maker (1805–1876) mit ähnlicher Ausrichtung, auch wenn er nur eine kleinere Anzahl außerordentlicher Objekte, besonders aus der Renaissance, zusammentrug. Als diese Sammlung am 17. April 1877 in Brüssel verkauft wurde, konnte das Pariser Museum eine einzigartige Serie von Baßblockflöten erwerben.

Eine Sonderstellung nimmt die Sammlung von Adolphe Sax (1814–1894) ein. Anlässlich eines seiner zahlreichen Konkurse (präzis: des dritten) war er gezwungen, seine private Kollektion im Dezember 1877 versteigern zu lassen. Am Ende des gedruckten Katalogs liest man:³⁵

Als Ergebnis von 40 Jahren geduldiger und kenntnisreicher Sammlertätigkeit umfasst die Sammlung nicht weniger als 467 Modelle verschiedener Instrumente

³⁴ Adolphe Le Doulcet, comte de Pontécoulant, „Musée Instrumental II“, *L'Art musical*, 11. April 1861, S. 146: „M. Clapisson, qui est un amateur du beau, s'attache par trop à l'enveloppe et pas assez au contenu, chaque instrument est un chef d'œuvre d'ébénisterie [...], je crains qu'[...] on admire non les tableaux, mais la richesse de l'encadrement [...]. Si l'instrument est étranger ou s'il est ancien, peu importe son enveloppe, le décret de création ne demande la perfection que pour les instruments modernes.“

³⁵ Es sind mindestens sieben Exemplare dieses Katalogs erhalten in der Musikabteilung der Bibliothèque nationale de France. Vier davon sind für uns umso interessanter, als sie den Stempel der Bibliothek des Musée Instrumental (Signaturen X 1068 und X 1070, sowie nicht signiert) tragen und Notizen von der Hand Chouquets aufweisen: Auswahl vor dem Verkauf, Verkaufspreis, Name der wichtigsten Käufer und verschiedene Kommentare.

aus allen Epochen und Ländern. Mit überlegener und strenger Methode angelegt, zeigt sie verschiedene Beispiele für die entsprechenden Gruppen oder Familien, so daß Instrumentenbauer, Künstler und Musikschriftsteller mit einem Blick die Entwicklung eines Typus³⁵ von seinen embryonalen Anfängen an bis zur letzten Perfektion verfolgen können.

Die Sammlung verrät viel über die Persönlichkeit von Adolphe Sax. Am Anfang, im Jahre 1837, zu einer Zeit also, als Sax sein im Juni 1838 patentierte „neues System der Baßklarinette“ vorbereitete, hatte die Sammlung offenbar in erster Linie die Funktion, als Inspirationsquelle für seine eigenen Modelle und Erfindungen zu dienen, da er die Instrumente zweifellos einer genauen Analyse unterzog. Sax' Neugier, seine Kultur als Instrumentenbauer und seine Erfahrung im Bereich der Akustik müssen angesichts der Vielfalt der Instrumente, die er besaß und studieren konnte, enorm gewesen sein. Zieht man von den im Katalog verzeichneten Objekten die 95 Instrumente eigener Faktur und ihre Prototypen ab, dann bleiben viele Blasinstrumente (ca. 200), etwa 30 Saiteninstrumente und einige Schlaginstrumente; ferner besaß er um die 100 außereuropäische Instrumente sowie Instrumente aus Ausgrabungen. Unter ungefähr 30 Blockflöten und Traversos finden sich für Frankreich die Namen Fortier, J.N. Leclerc, Naust und für England Potter, Rudall und Clementi. Fagotte sind mit Modellen aus dem 18. Jahrhundert sehr variantenreich vertreten, während es nur wenige Oboen gibt – sie standen offenbar nicht im Zentrum von Sax' Interesse. Die Klarinetten sind, mit Ausnahme der fünfklappigen Instrumente von Rottenburg in Brüssel und Mousetter in Paris sowie einem Bassethorn mit 10 Klappen, modern.

Neben den Holzblasinstrumenten hatte Adolphe Sax eine bedeutende Blechblasinstrumenten-Sammlung, deren Studium sicher die Ausarbeitung seines Saxhorns, der Kornetts und anderer von ihm erfundener Instrumente beeinflusste. Bei Trompeten und Posaunen fiel seine Wahl stets auf Nürnberger Instrumente. Zweifellos unternahm Sax, unmittelbar bevor er sich in Paris niederließ,³⁶ eine Reise nach Berlin, und man darf annehmen, daß er von dort zahlreiche Beispiele für die Entwicklung der Blechblasinstrumente des 19. Jahrhunderts in Deutschland mitbrachte. Im übrigen läßt sich feststellen, daß Sax ein über den Blasinstrumenten-Sektor hinausgehendes Interesse hatte, das sich auch auf außergewöhnliche Zupfinstrumente des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts richtete. Chouquet nahm eine sehr ausgewogene Auswahl aus Sax' Kollektion in die nationalen Sammlungen auf, die sowohl alte Stücke berücksichtigte wie auch zeitgenössische Prototypen der Firma Sax.

Man kann sagen, daß das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts die „große Zeit“ der Instrumenten-Sammlungen in Frankreich war. Dies läßt sich an

³⁵ Vgl. Adolphe de Pontécoulant, *Organographie*, Paris 1861, t. II, S. 225.

den Erweiterungen des Instrumenten-Museums in dieser Zeit zeigen, ferner an den Ausführungen von Paul Eudel über die Verkäufe des Hôtel Drouot und schließlich am Erfolg, den die instrumentenkundlichen Ausstellungen hatten, die von 1878 an aus Anlaß der Weltausstellungen stattfanden. Jetzt bemühten sich auch Amateure, die Attraktivität ihrer Sammlungen zu steigern, und manche Instrumentenbauer, allen voran Adolphe Sax, aber auch die Häuser Besson, Jacquot, Gand, Chardon, Thibout, Hel,³⁷ Erard und Pleyel, wandten Zeit und Geld auf, um Stücke zu sammeln, die ihnen lehrreich erschienen und die ihren Sammlungen außerdem ein gewisses Prestige verliehen. In Paris sind hier vor allem Savoye, Samary, Loup und Bricqueville [siehe Übersichtstafel], außerhalb von Paris vor allem Auguste Tolbecque und Charles Petit, daneben aber auch Antoine Gautier³⁸, Louis Grobet³⁹ und L. de Lombardon-Montezan⁴⁰ zu nennen.

In dieser Zeit der Hinwendung zur Geschichte des Instrumentenbaus fällt auf, daß sich die Sammler bei der Zusammenstellung der Instrumente offenbar einem gewissen Standard anzunähern suchten. An Hand der zehn Sammlungen, die hier verglichen wurden, lässt sich feststellen, daß die Sammler kein spezielles Interesse an der Violinfamilie bekundeten und daß sich ihre Vorliebe, wenn sie nicht selber spielten, oft auf experimentelle Stücke vom Typ Chanot oder auf dekorative Instrumente richtete. Allgemein begegnet jedoch ein besonderes Interesse an Pochetten, und mehrere Viole da gamba, manchmal auch eine Viola d'amore, sind unerlässlich für eine Kollektion. Außer in drei Sammlungen findet sich immer je ein Trumscheit. Gitarren sind beinahe so beliebt wie Pochetten, und einige Leiern oder hybride Formen gehören neben den klassischen Modellen gleichfalls zum Standard. Lauten und – mehr noch – Mandolinen und

³⁷ Vgl. Florence Gétreau, „La collection Hel. Sa place dans l'histoire des collections d'instruments de musique en France (1850–1930)“, Ausstellungskatalog *La collection Hel. Instruments de musique anciens réunis par deux luthiers lillois*, Lille 1989, S. 11–15.

³⁸ Vgl. L. Alphonse Morel, „Un bon Niçois“, *Nice Historique*, Nr. 14, 1.–15. Oktober 1904, wiedergegeben in: *Guitares. Chefs-d'œuvre des collections de France*, Paris 1980, 281–289. Antoine Gautier (1825–1904) Entomologe und Quartettspieler, vermachte seiner Stadt die ca. 200 alten Instrumente, die er gesammelt hatte. Seine Sammlung von Violinen wurden durch einen öffentlichen Verkauf auseinandergerissen.

³⁹ Amateurgeiger und Kunstsammler. Seine Witwe schenkte der Stadt Marseille im Jahre 1919 alle seine Sammlungen und sein Privathaus, heute Musée Grobet-Labadié. Vgl. Florence Gétreau, „La liuteria nelle collezioni pubbliche francesi non specializzate“, *Liuteria*, Nr. 11, August 1984, S. 35.

⁴⁰ Dieser besaß eine bedeutende Sammlung provenzalischer Instrumente. Er publizierte 1883 die *Notice sur le tambourin et les autres instruments de musique provençale, par un tambourinaire* und unterhielt eine rege Korrespondenz mit Victor Mahillon vom 22. Januar 1897 bis zum 8. Juli 1915 (Brüssel, Archives du Musée Instrumental du Conservatoire). Er wohnte 52, rue de Rome in Marseille. Es scheint, als habe er Pillaut gekannt, denn er beruft sich auf ihn, um sich an Weckerlin zu wenden und der Bibliothek des *Conservatoire* sein Werk zu schenken (Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, autograph Briefe).

Mandoren sind stets zahlreich vertreten, während sich von der Cister-Familie meist nur drei oder vier Haupttypen finden (neben dem französischen der englische, mit doppeltem Wirbelkasten oder mit Tastatur versehene Typ). Zwei oder drei Hackbretter, ebenso viele Harfen und mehrere Drehleiern vervollständigen den Bestand an Saiteninstrumenten.

Was die Blasinstrumente betrifft, so bilden in absteigender Folge Blockflöten, Flageolets, Traversflöten, Oboen und Klarinetten den Hauptanteil. Fagotte begegnen eher selten, man bevorzugte Serpente und Buccins. Zinken und Krummhörner gibt es kaum, und auch Saxophone und die im 19. Jahrhundert neu entwickelten Blechblasinstrumente fehlen in der Mehrzahl der Sammlungen – Adolphe Sax macht hier natürlich eine Ausnahme. Eine kleine Anzahl von Dudelsäcken findet sich neben zwei oder drei höfischen Musetten. Trommeln und Stockinstrumente, so selten sie auch sind, stellen in ihrer Besonderheit Obligatorien dar und fehlen in keiner Sammlung. Seit den 1870er Jahren⁴¹ begegnen systematisch einige Dutzend außereuropäische Instrumente, während historische Tasteninstrumente selten sind. In der Hälfte der Sammlungen fehlt das Cembalo ganz, und im besten Fall begegnet man zwei Spinetten. Ein Sonderfall ist die Sammlung von Savoye, die für ihre Tasteninstrumente bekannt war. Regale und Clavichorde finden sich nur in Ausnahmefällen. Mechanische Instrumente gehörten dem von diesen Sammlern berücksichtigten Bereich nicht an, ihre Anzahl ist dementsprechend verschwindend gering. Ein letzter Aspekt dieses Vergleichs betrifft die Keramik- und Glasinstrumente; für sie interessierten sich vor allem die Liebhaber der betreffenden handwerklichen Techniken.

Der Verkauf der Sammlung von Léon Savoye (1842–192?), eines Cellisten und Angestellten der Firma Pleyel,⁴² am 15. Mai 1882 im Hôtel Drouot zeugt von der Wertschätzung, die historische Musikinstrumente jetzt erfuhren. Vertreter des alten Adels waren ebenso zugegen wie Gelehrte und Persönlichkeiten aus der Musikwelt. Die Mehrzahl der großen öffentlichen Sammlungen enthält Stücke, die aus diesem Verkauf stammen. Wie bereits erwähnt, enthielt Savoyes Sammlung wichtige Tasteninstrumente. Unter

⁴¹ Wir wissen von drei nicht spezialisierten Verkäufern, die zum Teil diesen Instrumenten gewidmet waren. Der erste von 1854 bezog ein javanisches Gamelan ein (*Catalogue sommaire d'une remarquable collection de bronzes antiques, porcelaines anciennes et cuiosités de Chine, Instruments de musique javanais et curiosités diverses*, Paris, Hôtel Drouot, 3. April 1854). Der zweite ist jener des Reisenden und Malers Biard (*Catalogue des tableaux et études peintes d'après nature par M. Biard en Amérique, Laponie, Orient, Espagne, Suisse et en France. Objets étrangers [...] le tout provenant de son atelier*, Paris, Hôtel Drouot, 6.–8. März 1865, Nr. 316–322). Der dritte betrifft einen russischen Generalkonsul in Ägypten (*Antiquités égyptiennes, grecques et romaines, armes [...] Instruments de musique indiens [...]*, Paris, Hôtel Drouot, 16.–17. April 1867, Nr. 336–341), bestehend aus sechs Saiteninstrumenten und zwei arabischen Trommeln.

⁴² Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité*, Paris 1883, t. 2, S. 306.

diesen fand sich ein Baffo-Cembalo, das vom Museum angekauft wurde, ein Cembalo von Antonio Migliai (1682), ein Virginal mit Kasten von Samuel Bidermann, ein Fortepiano von Brodmann in Wien, das der Kaiserin Marie-Louise gehört hatte, ein Oktavspinett von Leonhard Schmuz (Zürich 1733), ein Clavichord von Johann Schiedmayer (1781) und eine Orphica. Savoye interessierte sich aber auch für Instrumente, die bei Ausgrabungen in Italien gefunden worden waren, für Volksinstrumente und außereuropäische Musikanstrumente (hiervon gab es 36 Objekte) sowie für Kuriosa, die an jene von Clapisson erinnern.

Georges Samary (geb. 1851), ein im Stil Savoye's arbeitender Sammler, verkaufte am 15. März 1887 170 Instrumente und ließ sich anschließend als Antiquar nieder. 1885 präsentierte er an der internationalen historischen Ausstellung in London⁴³ zehn Stücke von hoher Qualität: drei Cistern (Plebanus 1536, Gasparo da Salo, Deleplanque 1777), eine Pochette von Médard in Nancy (1666), eine von M. Hoffmans, eine Viola d'amore von Paulus Alletsee (1726) sowie eine Nürnberger Trompete. Die mit „de Plebanus 1536“ bezeichnete Cister wurde vom Pariser Instrumentenmuseum gekauft. Jene von „Gaspard de Salo in Brescia“ befindet sich seit 1939 im Ashmolean Museum in Oxford. Die meisten Instrumente in Samarys Sammlung stammen von renommierten Meistern und bilden ein Ensemble, das „von der Kunst des Geigenbaus seit dem 16. Jahrhundert bis zur heutigen Zeit“ zeugt, wie Paul Eudel vermerkt hat.

Ernest Loup, ein anderer in Paris bekannter Amateur, starb ein Jahr nach dem Verkauf der Samary-Sammlung. Seine eigene Kollektion, die nach seinem Tod im Mai 1888⁴⁴ zum Verkauf angeboten wurde, umfaßte 300 Instrumente. Leider wissen wir nichts Näheres über seine Biographie. Loup war bei den wichtigsten einschlägigen Verkäufen dabei gewesen. 1877, beim Verkauf der Sammlung von Sax, hatte er neun Instrumente erworben, und im folgenden Jahr hatte er sich mit drei Taschengeigen von J. Quinot (1670), Pierre Leduc (1647) und Jacques Dumessnil (1655), die sich heute im Musée de la Musique befinden, sowie mit einer Elfenbeinflöte und einer Flöte von Schlegel an dem historischen Zweig der Weltausstellung von 1878 beteiligt.⁴⁵ Dreizehn seiner Instrumente, darunter die Pochette von

⁴³ *Guide to the Loan Collection and list of Musical Instruments, Manuscripts, Books, Paintings and Engravings exhibited in the Gallery and Lower Rooms of the Albert Hall, London 1885*, S. 43–45, 53, 57, 64.

⁴⁴ *Catalogue de la collection d'instruments de musique anciens rares et curieux des XVIIe, XVIIIe et XIXe s. Tableaux, dessins, gravures [...] Mobilier moderne [...] dépendant de la succession de M. Loup [...]*, Paris, Hôtel Drouot, 28., 29., 30. Mai 1888, Gand & Bernardel Experten. Das Exemplar des Département de la Musique der Bibliothèque nationale de France, Signatur 8°B Pièce 762 ist mit Notizen von Léon Pillaut versehen und trägt den Stempel der Bibliothek des Musée Instrumental. Der Verkauf umfasste 303 Nummern.

⁴⁵ *Exposition Universelle de Paris 1878. Exposition historique de l'art ancien au palais du Trocadéro*, op. cit., S. 26, 36, 38.

Dumesnil und eine Tenoroboe von H. Richters – das einzige bekannte Exemplar dieses Meisters – bereichern die Sammlungen des Instrumentenmuseums von Paris.

Zu den Sammlern, die leidenschaftlich am Instrumentenbau interessiert waren, gehörte zwischen 1868 und 1900 außerhalb von Paris Charles-Louis Petit (1833–1926), Bankier und Geiger in Blois, der 520 Objekte zusammentrug, die heute zum größten Teil verstreut sind. Ein seltenes Ölgemälde, das 1888 von Henri Sauvage (1853–1912) gemalt wurde, zeigt Petit mit einer Mandoline inmitten seiner wertvollsten Stücke.⁴⁶ Alle abgebildeten Instrumente finden sich im handgeschriebenen Inventar dieser Sammlung, das erst seit kurzem bekannt ist. Obwohl Charles Petit einem Kammermusik-Ensemble angehörte, deutet nichts darauf hin, daß er sich der Instrumente seiner Sammlung bediente. Im Gegenteil: die ersten neugierigen Musiker, die sich für alte Musik interessierten, scheinen die Instrumente nicht mit der Musik in Verbindung gebracht zu haben, die für sie geschrieben worden war. Als Farrenc zwischen 1862 und 1869 beinahe das gesamte Cemblowerk von François Couperin im *Trésor des Pianistes* herausgab, hat er dem Instrument selbst offenkundig indifferent gegenüber gestanden. Bald danach finden sich aber die ersten Anzeichen für ein entsprechendes Interesse.



Abb. 7:
Henri Sauvage (1853–1912):
Portrait von Charles-Louis
Petit (1833–1926) in seinem
Kabinett, Öl auf Leinwand,
1888. Blois, Musée du château.

⁴⁶ Ausstellungskatalog *Henri Sauvage. Peintre et humaniste blésois (1853–1912)*, Château de Blois 1977, Nr. 45.

Instrumente im Dienst der alten Musik: Die Musiker-Sammler und Initianten von Musikgesellschaften

Amédée Méreaux gab 1867 eine Sammlung mit dem Titel *Les clavecinistes de 1637 à 1790* (Paris, Le Ménestrel) heraus. Auf einer Tafel mit der Überschrift *Conservatoire impérial de musique et de déclamation. Musée Clapisson* reproduzierte er drei Museumsinstrumente: zwei Spinette und ein Cembalo mit der Signatur *Hans Ruckers 1590*, das inzwischen Jean-Claude Goujon zugeschrieben wird. Dieses Instrument trägt nun über den Klaviaturen die Etikette der Klavierbauer Charles Kriegelstein und Charles Plantade, die den guten Ruf des Unternehmens „J. G. Kriegelstein“ weitertrugen. Die vierte Springerreihe ist außerdem mit „Cerclier“ signiert und trägt das Datum 21. März 1867. Es ist zu bemerken, daß die betreffenden Springerzungen aus Birnbaum- und nicht, wie das traditionellerweise der Fall ist, aus Stechpalme bestehen, daß sie sich aber sonst nicht von den anderen Springern unterscheiden. Hatte Berlioz, der zu dieser Zeit Konzervator des Museums war, vorgesehen, das Instrument auf Anfrage von Amédée Méreaux spielen zu lassen? Diese Restaurierungsarbeit bezeugt jedenfalls genau zu jener Zeit das Streben nach einem historischem Klang, zu der Méreaux sein Werk über die Cembalisten veröffentlichte.⁴⁷

Einer Generation später blieb es Luigi Tomasini, einem gebürtigen Italiener, vorbehalten, eine wichtige Rolle auf dem Gebiet der Restaurierung alter Cembali zu spielen. Seine ersten Arbeiten wurden von Paul Eudel beschrieben, dem Chronisten des Hôtel Drouot, der selbst Sammler und Besitzer eines der außergewöhnlichsten erhaltenen Cembali war. Es handelt sich um das Ruckers/Taskin-Instrument von 1646/1780⁴⁸, das 1979 ins Instrumenten-Museum aufgenommen wurde (Inv.-Nr. E.979.2.1.). Bevor es in den Besitz von Geneviève Thibault kam, ging es durch zahlreiche Hände.⁴⁹ Im Jahre 1881 – das beweist die im Instrument erhaltene Etikette – versetzte Tomasini dieses Cembalo für ein „Konzert vor einem Elitepublikum“ mit dem jungen Pianisten Gabriel Pierné (1863–1937) in einen spielbaren Zustand. Eudel schreibt dazu:⁵⁰

Die Restaurierung dieses verehrungswürdigen Meisterwerks wurde eben abgeschlossen. M. Tomasini, ein wahrer Künstler, Italiener aus Paris, hatte diese Aufgabe übernommen und mit Erfolg erfüllt. Es waren lediglich einige Springer

⁴⁷ *Les Clavecinistes. De 1637 à 1790. Histoire du clavecin. Portraits et biographies des célèbres clavecinistes*, Paris 1867.

⁴⁸ Andreas Ruckers hatte das zweimanualige Instrument 1646 erbaut. 1780 wurde es von Pascal Taskin überarbeitet.

⁴⁹ Vgl. Paul Eudel, *op. cit.*, Bd. 2, S. 10.

⁵⁰ Paul Eudel, *op. cit.*, Bd. 2, S. 15.

zu ersetzen und das Instrument mußt gestimmt werden, denn aus seiner Bauart kann leicht abgeleitet werden, daß es ursprünglich einiges unter dem jetzigen Stimmton lag.⁵¹

Tomasini wurde im Kreis der Liebhaber alter Musik und in den Zirkeln der Instrumentensammler schnell bekannt. Eudel stellt fest, daß „viele Amateure [bis dahin] gezögert hatten, sich diesem interessanten Gebiet zuzuwenden, aus Angst, sich vielleicht ein künstlerisches Möbel anzuschaffen, das absolut unbrauchbar war.“ Und er verkündet mit Überzeugung:

Das wird von jetzt an nicht mehr so sein. Für unsere Leser ist es sicher sehr erfreulich zu wissen, daß es, genau so, wie wir Klavierbauer haben, auch Cembalobauer gibt. Es handelt sich um einen wahren Künstler, bescheiden und vielleicht zu wenig bekannt, auf den wir gerne eingehen werden, um im Interesse aller ein paar Worte über ihn zu sagen. Tomasini, so lautet sein Name, hat sich soeben an der rue Oberkampf 149 niedergelassen, um sich der Restaurierung aller alten Instrumente zu widmen. Er hat sein Können bereits bewiesen: M. Chouquet, der gelehrte Direktor des Museums des *Conservatoire*, konnte dank ihm einige Meisterwerke seiner musikalischen Galerie instand setzen lassen. Dies hat vielleicht einen wichtigen Anstoß gegeben, wer weiß? Alles verändert sich hienieden. Die Mode, Spinette zu spielen, wird vielleicht wieder aufblühen [...]. Tomasini ist keineswegs der erstbeste dahergelaufene Instrumentenbauer. Er hat sehr lange in Mailand die zarte Konstruktion alter Saiteninstrumente studiert: Spinette und Virginale. Man verdankt ihm viel, denn er hat viele dieser charmanten Instrumente vor der Zerstörung gerettet. Er ist ein wahrer Instrumentenbauer des 18. Jahrhunderts, und wenn es die Zunft der Ménestriers in Paris noch gäbe, dann wäre er sicherlich ihr Titularlieferant.⁵²

⁵¹ *Idem*, S. 14: „La restauration de ce vénérable chef-d’œuvre vient d’être faite. Un véritable artiste, un Italien de Paris, M. Tomasini, s’en est chargé. Il a accompli sa tâche avec succès. Il n’y avait du reste que quelques sautereaux à remplacer et à accorder l’instrument ; car d’après sa structure, il est aisément de voir qu’il avait dû dans le principe, être bien au dessous du diapason actuel.“

⁵² *Idem*, S. 480–481: „Il n’en sera plus ainsi désormais. Ce sera sans doute une bonne fortune pour nos lecteurs d’apprendre qu’il y a un facteur de clavecins tout comme nous avons des facteurs de pianos. Il s’agit d’un véritable artiste, modeste et trop peu connu peut-être, sur lequel on nous saura gré de revenir et de dire quelques mots de plus, dans l’intérêt de tous. Tomasini, c’est son nom, vient de s’installer, 149 rue Oberkampf, pour se livrer à la réparation de tous les vieux instruments. Il a déjà fait ses preuves: M. Chouquet, le savant directeur du musée du Conservatoire, a pu, grâce à lui, rétablir, en leur état primitif, quelques-uns des chefs-d’œuvre de sa galerie musicale. L’élan est peut-être donné, qui sait ? tout se modifie ici bas. La mode des épinettes va peut-être refleurir [...]. Tomasini n’est pas le premier facteur venu. Il a étudié très longtemps à Milan, la construction délicate des anciens instruments à cordes: les épinettes et les virginales. On lui doit beaucoup, car il a sauvé de la destruction beaucoup de ces charmantes choses. C’est un vrai luthier du XVIII^e siècle, et s’il y avait encore une corporation des ménestriers à Paris, c’est lui qui serait, à coup sûr, leur fournisseur attitré.“

Paul Eudel erwähnt mit Recht auch die Instrumente, die Chouquet Tomasini im Jahr 1883 anvertraut hatte. Danach hat Tomasini das englische Cembalo von Longman & Broderip des Conservatoire „erneuert“. Im darauffolgenden Jahr arbeitete er am Orgelklavier (Tafelklavier kombiniert mit einem Orgelregister) von Zumpe & Buntebart (Inv.-Nr. E.991), indem er die Pfeifen modifizierte und vervollständigte sowie die Mechanik restaurierte. Léon Pillaut, von 1886 an Konservator des Museums, blieb Tomasini treu. 1887 gab er ihm den Auftrag, ein italienisches Spinett (Inv.-Nr. E.1034) wieder spielbar zu machen. Tomasini fertigte neue Springer an, erneuerte Wirbel und Saitenstifte und machte ein äußeres Gehäuse. Sowohl Chouquet als auch Pillaut wollten die Instrumente ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückgeben. Dies beweisen einerseits die Instrumente, so wie sie auf uns gekommen sind; andererseits existieren Rechnungen für mehrere aufeinanderfolgende Stimmungen im Dezember 1886 für eine „Hörprobe“,⁵³ die wahrscheinlich auf Ersuchen von L. A. Bourgeault-Ducoudray – seit 1878 Professor für Musikgeschichte am Conservatoire – stattfand. Die Ausführenden und das Programm sind jedoch nicht mehr rekonstruierbar.

Ein Jahr später erwähnt der *Guide musical*⁵⁴ die „Concerts de musique ancienne,“ die in der Salle Pleyel vom dem Pianisten Louis Diémer (1843–1919), dem Cellisten Delsart und dem Flötisten Taffanel, allesamt Lehrer am Conservatoire, gegeben wurden. Diémer, der 1887 bei Durant eine vierbändige Sammlung von Stücken – *Les clavecinistes français* – publizierte, spielte bei jener Gelegenheit ein Cembalo von Pascal Taskin von 1769, das dem Bariton Alexandre Taskin gehörte und das im Jahre 1882 von Tomasini restauriert worden war. An der Weltausstellung von 1889 spielte er es nochmals und erwarb das Instrument nach dem Tod Taskins im Jahre 1897. Seither befindet es sich in der Russell Collection in Edinburgh.⁵⁵

Die 1889 im Rahmen der Weltausstellung durchgeföhrten Konzerte mit alter Musik sind von Julien Tiersot beschrieben und seither oft zitiert worden.⁵⁶ Tomasini selbst besaß ein 1755 datiertes Cembalo von J. H. Hemsch, das er 1885 restaurierte und 1889 an der *Exposition rétrospective*

⁵³ Erhaltene Rechnung in den Archives nationales, AJ³⁷387.

⁵⁴ Nr. 34, 16. Februar 1888, S. 53.

⁵⁵ Christiane Becker-Derex, *Louis Diémer. Pianiste, claveciniste, professeur, compositeur (1843–1919)*, Thèse de musicologie, Conservatoire de Paris, 1983, Band 1, S. 244–247.

⁵⁶ Julien Tiersot, „Promenades musicales à l'exposition“, *Le Ménestrel* 53, 9 Juni 1889, S. 180; Julien Tiersot, *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889*, Paris 1889, S. 9–10; Howard Schott, „The harpsichord revival“, *Early Music* 2 (1974) 86; Gesine Haase und Dieter Krickeberg, *Tasteninstrumente des Museums*, Berlin 1981, S. 52–54; Harry Haskell, *The Early Music Revival. A History*, London 1988, S. 44–45; Malou Haine, „Concerts historiques dans la seconde moitié du 19e siècle“, in: Henri Vanhulst/Malou Haine (Hrsg.), *Musique et société. Hommages à Robert Wangermée*, Bruxelles 1988, S. 133–134.

du travail ausstellte.⁵⁷ Von diesem wie von anderen französischen Modellen ließ er sich zu einem modernen Nachbau inspirieren, der ihm die Silbermedaille der Klasse 13 der Industrieausstellung im gleichen Jahr einbrachte⁵⁸ und der bei dieser Gelegenheit neben einem Instrument des Hauses Pleyel Wolff et Cie. ausgestellt war. Beide Instrumente kann man noch heute – zusammen mit einem gleichzeitig entstandenen Nachbau von Erard – im Musikinstrumenten-Museum von Berlin betrachten. Das Pleyel-Cembalo ist auf der wohlbekannten Fotografie der Société des instruments anciens zu sehen, einer Gesellschaft, die Louis Diémer im März 1895 gegründet hatte, in jenem Jahr, in dem die *Pièces de clavecin* von Rameau im Rahmen der von Saint-Saëns geleiteten Gesamtausgabe bei Durand erschienen.



Abb. 8: Die „Société des instruments anciens“. Fotografie um 1896. Paris, Bibliothèque nationale, Abt. Musik.

⁵⁷ Léon Pillaut, *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel de l'Exposition rétrospective du travail [...]*, Lille 1889, S. 79 und 86.

⁵⁸ J. Thibouville-Lamy, *Exposition universelle internationale de 1889. Rapport du jury international [...], Classe 13. Instruments de musique [...]*, Paris 1891, S. 30–31.

Um die Darstellung dieser doppelten Entwicklung von Interpretation und Nachbau der alten Instrumente abzurunden, möchte ich die letzten beiden großen Sammler des 19. Jahrhunderts vorstellen, die außer ihren Instrumenten Schriften hinterließen, die auch heute noch von Bedeutung sind: Auguste Tolbecque und Eugène de Bricqueville.

Auguste Tolbecque (1830–1919), Berufscellist und in den 1880er Jahren passionierter Viola da Gamba-Spieler,⁵⁹ war daneben Instrumentenbauer und – seit etwa 1860 – auch Sammler. Seine erste Kollektion verkaufte er 1879 dem Konservatorium in Brüssel. Danach trug er bis zu seinem Tod nochmals einige hundert Instrumente zusammen. Die Fotografien im Katalog des Verkaufes, der 1922 in Tolbecques Anwesen durchgeführt wurde, zeigen ihn inmitten seiner zahlreichen Sammelobjekte, die die Wände seines romantischen Hauses in Fort-Foucault bei Niort – wo er seit 1858 gelebt hatte – bedeckten, sowie ein Porträt dieser großen Gestalt in seinem Musiksalon.

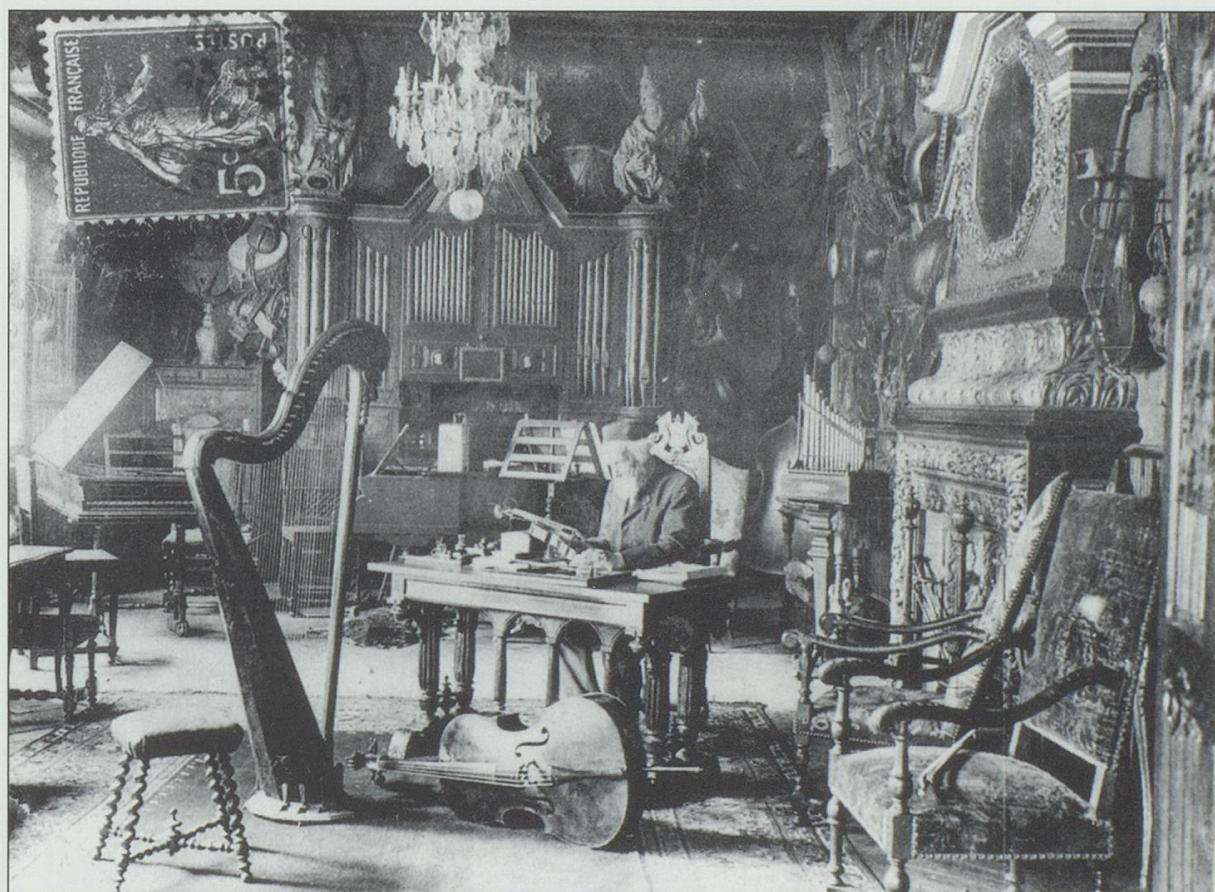


Abb. 9: Auguste Tolbecque in seinem grossen Salon in Fort-Foucault in Niort, Postkarte von G. Clouzot 1910. Niort, Sammlung des Museums.

⁵⁹ Auch in den zahlreichen Konzerten, die das Musée Instrumental de Bruxelles seit den 80er Jahren organisierte, spielte Tolbecque Viola da Gamba. Vgl. John B. Rutledge, „Late 19th-century viol revivals“, *Early Music* 19 (1991) 411.

Vermutlich wurde keine andere französische Sammlung jemals so großartig in Szene gesetzt. Tolbecque war auch Geigenbau-Historiker – sein berühmtes Buch *Art du luthier* erschien 1903 –, und er trug eine große ikonographische Dokumentation im Hinblick auf Rekonstruktionen und Nachbau alter Instrumente zusammen. Aus eigenen Äußerungen und unpublizierten, im Musée de la Musique aufbewahrten Korrespondenz-Belegen geht hervor, daß er seine Instrumente teils selbst spielte, teils von anderen Musikern spielen ließ. Diese Quellen beziehen sich auf 32 Instrumente, die für die *Exposition de la musique et de la danse* im Trocadéro 1896 gemacht worden waren. Einen weiteren Hinweis daruf, daß die Instrumente auch gespielt wurden, bietet Tolbecques Musikbibliothek, die Partituren sowie alte Schulwerke für Violine, Violoncello, Viola da gamba, Cembalo, Orgel und Holzblasinstrumente enthielt.⁶⁰

Eugène de Bricqueville (1854–1933) repräsentiert einen anderen Musiker- und Sammler-Typus.



Abb. 10:
Eugène de Bricqueville
an seiner Orgel in Ver-
sailles. Anonyme Foto-
grafie. Sammlung Baudry.

⁶⁰ Zu Tolbecque vgl. den von Christian Gendron redigierten Ausstellungskatalog *Auguste Tolbecque luthier et musicien*, Niort 1997.

Als Organist und Opernhistoriker schrieb er seit 1889 regelmäßig historische Artikel über Instrumente, besonders in den Spalten des *Ménestrel*. Zu jener Zeit figurierte er zwar nicht als Leihgeber an der *Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques*, die an der Weltausstellung gezeigt und von Léon Pillaut organisiert wurde; gleichwohl publizierte er 1887–89 den ersten Katalog seiner Muskinstrumenten-Sammlung, die damals aus 75 Objekten bestand. Das ist insofern überraschend, als Bricqueville offenbar bei keiner der großen Auktionen der vergangenen zehn Jahre Instrumente erworben hatte. Das Vorwort seines Katalogs ist im übrigen aufschlußreich im Hinblick auf seine Motivation, alte Instrumente zu sammeln.⁶¹

Es ist unmöglich, sich eine umfassende Vorstellung der Musikgeschichte zu machen, wenn man nicht die Ausdrucksmittel dieser in unserer Zeit so verbreiteten Kunst vor Augen hat, die – ach – so oberflächlich ausgeübt wird. Alle diese wegen ihrer Form, ihrer Einrichtung, ich möchte auch beifügen, wegen ihres Stimmtons brachliegenden, altmodischen Instrumente können zusätzlich zu ihrer musikalischen Verwendung als Dokumente der allgemeinen Geschichte des Geschmacks und der Sitten dienen [...]. Aber [...] nicht nur durch die Form seiner Instrumente verdient das alte Orchester Beachtung, sondern auch und vor allem wegen des speziellen Charakters seines Klanges [...]. Man macht sich im allgemeinen keine Vorstellung davon, welche Bedeutung die Wahl der Instrumente für die Ausführung der alten Musik hat. Bei genauer Betrachtung scheint es unmöglich, in dieser Art von retrospektiven Konzerten, die das Dilettantentum unserer Tage so gerne genießt, eine völlig exakte Interpretation eines Meisterwerkes des 16., 17. und frühen 18. Jahrhunderts zu erhalten. Und wenn diese Bemerkung auch hauptsächlich auf die Blechblasinstrumente zielt, deren Charakter sich in den letzten 60 Jahren vollkommen verändert hat, so heißt das nicht, daß die Tasteninstrumente hier ausgenommen werden sollen. Ganz im Gegenteil! Ein Cembalostück von Couperin, Rameau, Chambonnières oder Hassé, auf einem Klavier gespielt, ergibt einen musikalischen Widerspruch [...]. Ja noch mehr: die Art der Stimmung des Cembalos und des heutigen Klaviers sind durchaus verschieden [...]. Diese tonale Revolution, die mit dem Ziel der Vereinheitlichung aller Dur- und Molltonarten ins Werk gesetzt wurde, hat den Wert des musikalischen Kolorits beträchtlich verändert. Rameau bemerkt zu Recht, daß wir durch die unterschiedliche Veränderung harmonischer Intervalle unterschiedliche Eindrücke erhalten. So ergibt sich eine ganze Reihe von verkehrten und verwirrten Eindrücken, sobald die Klänge, die die Instrumente hervorbrin-

⁶¹ Catalogue des instruments de musique anciens qui composent la collection formée par M. Eugène de Bricqueville. 1887–1889, Avignon, S. 2–14.

gen, nicht mehr im gleichen Verhältnis zueinander stehen [...]. Man versteht daher den Nutzen einer Sammlung für den Musiker, in der der allergrößte Teil der Elemente der alten Instrumentierung seinen Platz finden kann.⁶²

Eugène de Bricqueville stellte seine Sammlung auf der Basis profunder historischer Kenntnisse zusammen.⁶³ Er spielte das alte Orgelrepertoire und gründete darüber hinaus ein Ensemble mit alten Instrumenten: *La Couperin*.⁶⁴ Allein im Jahr 1894 publiziert er neun Studien, die seine drei

⁶² „Il est impossible de se faire une idée complète de l'histoire de la musique, si l'on n'a pas sous les yeux les agents expressifs de cet art si répandu à notre époque, et hélas ! si superficiellement pratiqué. Bien plus, tous ces instruments abandonnés, démodés, par leur forme, par leur organisation, j'ajouteraï par leur diapason, peuvent servir de document à l'histoire générale du goût et des mœurs, en dehors même de leur application au but que se propose la musique [...]. Mais [...] ce n'est pas seulement par la forme des instruments qui le composent que l'orchestre ancien se recommande à notre attention ; c'est encore et surtout par le caractère spécial de sa sonorité [...]. On ne se figure généralement pas quelle importance a le choix des instruments dans les exécutions de musique ancienne. Tout bien considéré, il paraît impossible, dans ces sortes d'auditions rétrospectives dont le public dilettante de nos jours est si friand, d'obtenir une interprétation rigoureusement exacte d'un chef-d'œuvre produit au XVIIe, au XVIIIe et même dans la première partie du XVIIIe siècle. Et si cette observation vise surtout les instruments à vent dont le caractère s'est complètement modifié dans ces soixante dernières années, il ne s'ensuit pas qu'elle épargne les instruments à clavier. Tout au contraire ! Une pièce de clavecin de Couperin, de Rameau, de Chambonnières, de Hasse, jouée sur un piano, constitue un contresens musical [...]. Il y a plus : le mode d'accord du clavecin et du piano actuel n'est point du tout le même [...]. Cette révolution tonale, opérée dans le but d'identifier toute la série des gammes majeures et mineures, a modifié considérablement la valeur du coloris musical. Rameau fait justement observer que nous recevons des impressions différentes en raison des différentes altérations des intervalles harmoniques. Voilà donc toute une gamme de sensations renversée et brouillée, du moment que les sons qui les provoquent n'ont plus entre eux les mêmes relations [...]. On comprend l'utilité qui ressort, pour le musicien, d'une collection où la plus grande partie des éléments de l'instrumentation ancienne peuvent trouver leur place.“ Catalogue de Bricqueville, *op. cit.*

⁶³ Er ließ zwei weitere Kataloge drucken, welche bedeutende Unterschiede, die Anzahl der Sammelstücke betreffend, aufweisen: *Collection de Bricqueville à Versailles. Anciens instruments de Musique*, Paris 1893: Darin: 114 Instrumente, ca. zwanzig Traktate und alte Instrumentalschulen, ca. fünfzehn neuere Instrumentenbaustudien und ebenso viele Kataloge von Sammlungen oder Ausstellungen alter Instrumente; *Catalogue sommaire de la collection d'instruments de musique anciens formée par le Comte de Bricqueville*, Versailles 1895, 125 Instrumente.

⁶⁴ Eugène de Bricqueville, „La Couperin. Un orchestre d'anciens Instruments à Versailles“, *Versailles Illustrée*, Nr. 105, Dezember 1904, S. 97–103. Das im Mai 1904 gegründete Ensemble setzte sich wie folgt zusammen: Quinton: M. Le Lezec; Pardessus de viole: Mlle M. Rousseau, M.A. Stihrer; Dessus de viole: M.F. Picard; Viola d'amore: MM. Minsaart, Chastelain; Theorben: Mlles J. de Bricqueville, S. Aubert, H. de Bricqueville, Y. Taffoureau; Flöte mit fünf Klappen: MM. Guilloteau, Hérissey; Musette: M.F. Tournon; Cembalo: M. de Bricqueville. Eine Fotografie von sechs Musikern dieses Ensembles (mit Eugène de Bricqueville und seinen zwei Töchtern), das sehr wahrscheinlich gleichfalls aus dem Jahr 1905 stammt, wurde mir großzügigerweise von Lady Iliffe zusammen mit dem etwa 15 Jahre jüngeren Portrait des Sammlers zur Verfügung gestellt.

Lieblingsthemen behandelten: die Geschichte der Instrumentensammlungen, des Handels mit ihren Objekten und ihre Schicksale; die Geschichte der Hirteninstrumente (Drehleiern und Musetten) und kurioser Instrumente (Taschengeigen, Viole d'amore, Trumscheite), und schließlich die Berichtigung historischer Legenden, die sich um einzelne wichtige Instrumente gerankt hatten.⁶⁵ Er sollte nicht aufhören diese Dossiers zu erweitern, wobei er sich auf Quellen stützte, die bis heute wenig bekannt sind.

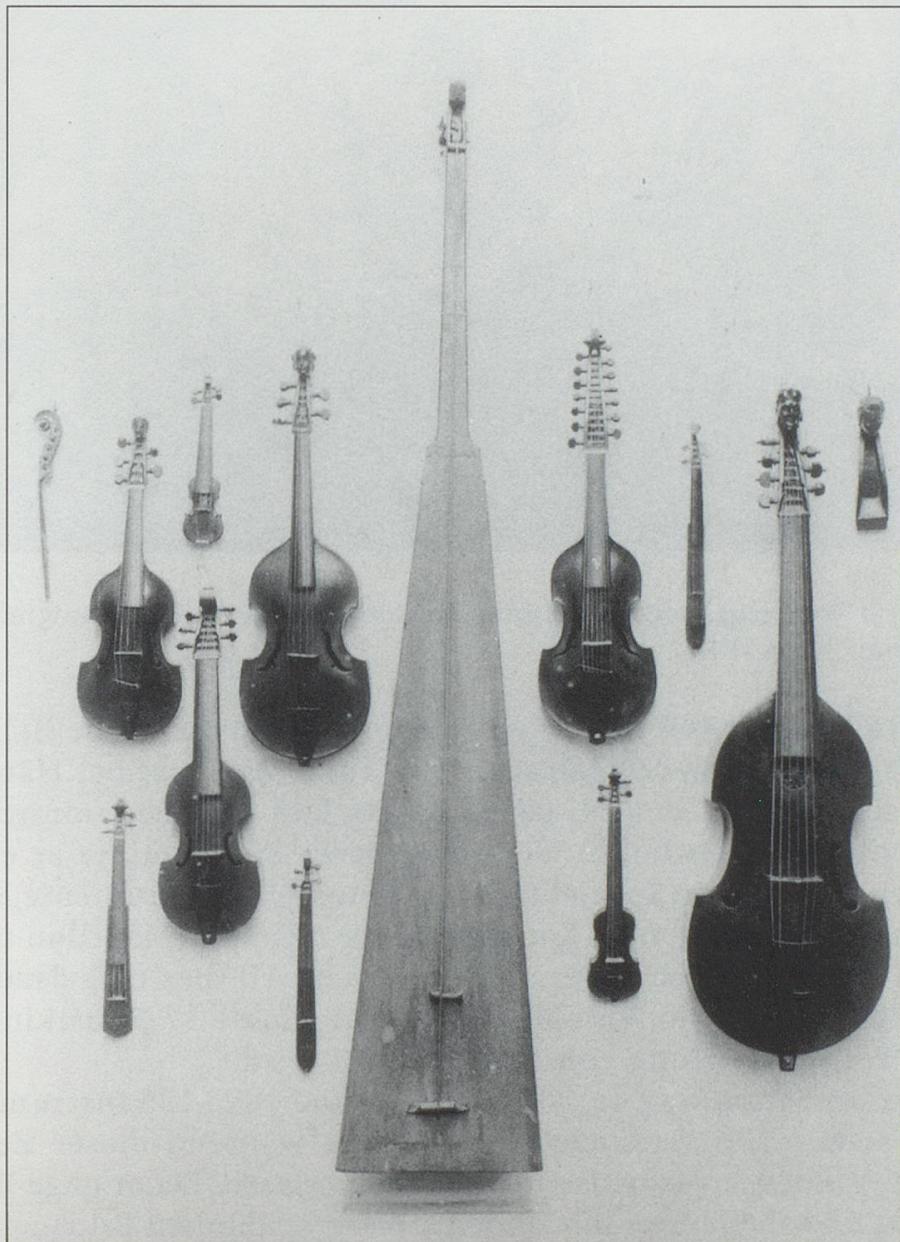


Abb. 11: Einige Instrumente der Sammlung Bricqueville. Anonyme Fotografie. Sammlung Sinier de Ridder.

⁶⁵ Florence Gétreau, *op. cit.*, 1996, S. 276–280.



Abb. 12: Das 1904 gegründete Ensemble *La Couperin*. Anonyme Fotografie. Sammlung Mme Illiff.

Die Jahre 1898 und 1899 widmete Bricqueville fast ausschließlich seinem Lieblingsinstrument, der Orgel, indem er kurze Artikel über Händel, über die französische Orgel des 18. Jahrhunderts und über bestimmte Aspekte ihrer Technik veröffentlichte. Während dieser Zeit knüpfte er enge Kontakte zu den wichtigsten Spezialisten für historische Instrumente; so pflegte er z.B. von 1891 an eine rege Korrespondenz mit V.C. Mahillon und schuf sich einen Namen als Sammler und Gelehrter. All dies trug dazu bei, daß er zum Jurymitglied und Berichterstatter der Klasse 17 (Musikinstrumente) an der Weltausstellung von 1900 ernannt wird.

Bricquevilles Sammlung umfaßte 1889 75 und 1895 125 Instrumente. Ein Vergleich seiner drei Kataloge zeigt, daß er während dieser Zeitspanne etwa 15 Instrumente verkaufte und 60 dazu erwarb. Da er enge Beziehungen zu den Liebhabern alter Instrumente pflegte, überließ Bricqueville 1895 einige seiner katalogisierten Instrumente mehreren großen Sammlungen. So gingen zum Beispiel vor 1904 sieben Instrumente an Frau Crosby Brown in New York. Heute gehören sie zur Instrumentenabteilung des Metropolitan Museum. Seine Baßgambe von Imber in Lyon (Cat. 2, No. 13) ist zweifellos identisch mit jener im Richard-Wagner-Museum Luzern, während sein Dudelsack aus dem Limousin (Cat. 2, No. 104) heute im Gemeentemuseum

von Den Haag aufbewahrt wird. 23 seiner Instrumente wurden nach und nach ins Instrumentenmuseum von Paris integriert.

Abschließend ist zu bemerken, daß sowohl Auguste Tolbecque wie auch Eugène de Bricqueville herausragende Kandidaten für den Posten des Konzervators am Instrumentenmuseum von Paris waren, als es 1904 darum ging, Pillaut zu ersetzen. Allerdings: weder der eine noch der andere wurde gewählt. Und man kann vorwegnehmen, daß der Niedergang dieser Sammlung zwischen 1900 und 1960, ihre Absenz in der Szene der alten Musik, zu einem großen Teil auf einen Mangel an Weitblick bei den Verantwortlichen zurückzuführen war. Erst das Erscheinen von Geneviève Thibault de Chambure sollte den Gang der Dinge ändern. Aber das ist eine andere Geschichte.

(Übersetzung: Nicoletta Gossen)

ÜBERSICHTSTAFEL

Die bedeutendsten Instrumenten-Sammlungen in Frankreich
im 19. Jahrhundert (Sammlungen von mehr als 40 Instrumenten)

1. Name des Sammlers, Datum des Katalogs oder des öffentlichen Verkaufs
2. Anzahl Instrumente
3. Ausschliesslich aus Instrumenten bestehende Sammlung
4. Auf alte Instrumente spezialisierte Sammlung
5. Auf Instrumente des Streichquartetts spezialisierte Sammlung
6. Eingänge des Instrumentenmuseums
7. Eingänge anderer Museen

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
L. CLAPISSON März 1861	230	X	X		X	
12. Juli 1864	85	X	X		X	
12. Mai 1866	230	X	X		X	X
A. JUBINAL 1872	ca. 50		X		X	
J. FAU Dezember 1874	104	X	X		X	
A. TOLBECQUE Juni 1879	126	X	X			X
TELEZINSKI 20.–22. November 1876	95			X	X	
A. SAX 4.–6. Dezember 1877	467	X	X		X	
J.B. VUILLAUME 21.–22. Mai 1880	164	X		X	X	
L. ARRIGONI 19. Dezember 1881	173				X	X
L. SAVOYE 15. Mai 1882	214	X	X		X	
L. LELOIR 28. März 1884	47		X		X	
A. BONJOUR 5. Februar	56	X		X	X	

G. SAMARY 15. März 1887	170	X	X		X	
C.A. MIREMONT 21.-23. April 1888	165	X		X	X	
E. LOUP 28.-30. Mai 1888	303	X	X		X	
FONTAINE-BESSON Ausstellung 1889	68	X	X			
E. DE BRICQUEVILLE 1887/89 1893 1895	75 114 125	X	X		X	
L. BERNARDEL Ausstellung 1896	37	X		X		
C. PETIT 1896 1905	34 ca. 500	X X	X X		X	
E. GAUTIER 1905	225	X	X			X
BARON DE LERY 14.-16. Juni 1910	492	X	X		X	X
F. PLANCHAT 1910?	400	X	X			
L. GROBET-LABADIE 1919	60	X	X			X
A. TOLBECQUE 16. April 1922	911	X	X			
L. SAVOYE 13. Juni 1924	128	X	X			
G. LECERF Dezember 1929	250	X	X		X	
P. CESBRON 1934	400	X	X		X	
DEHU 1888-1943	250	X	X			

