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: 12 (1988)

Artikel: Brunettes ou petits airs tendres : Unterrichts- und Unterhaltungsmusik des französischen Barock

Autor: Fiedler, Jörg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869119

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: 15.12.2025

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

BRUNETTES OU PETITS AIRS TENDRES*

Unterrichts- und Unterhaltungsmusik des französischen Barock

VON JÖRG FIEDLER

Neben der „großen" französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, die mit Namen wie Lully, Charpentier, Marais, Couperin und Rameau verbunden ist, existierte eine heute weitgehend unbeachtete Kultur der Gebrauchsmusik. Die schier unüberschaubare Zahl von Drucken mit Titeln wie *Airs et Brunettes, Recueil de chansons choisiez, Recueil de pieces, brunettes, petits airs, menuets etc.* dokumentiert die Beliebtheit und große Verbreitung dieser Sammelbände.

Eine zentrale Stellung innerhalb dieses Liedrepertoires nehmen zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Ausgaben des Hauses Ballard ein, die den Titel *BRUNET(T)ES / OU / PETITS AIRS TENDRES / ...*[1] tragen.

Häufig bilden die Lieder dieser Sammlung den Grundstock für Ausgaben anderer Autoren; Michel Pignolet de Montéclair bringt gar eine Einrichtung „apropriée à la Flûte Traversière" (oder andere Melodieinstrumente) im Konkurrenzverlag von François Boivin[2] auf den Markt.

Die drei kleinen (9 x 15 cm) Bände des „seul imprimeur des Musique" Christophe Ballard (1641–1715) bzw. seines Sohnes Jean-Baptiste-Christophe (1663–1750) stehen in einer Tradition, die ihre Wurzeln bereits im 16. Jahrhundert hat. Bereits 1569 veröffentlicht Robert Ballard zusammen mit seinem Vetter Adrian Le Roy ein *24me Livre d'airs et chansons à 4 parties*[3] mit Kom-

* Eine Ausgabe der dreistimmigen Lieder des 2. Bandes erscheint gleichzeitig im Amadeus Verlag. Die Notenbeispiele erscheinen in diesem Artikel in der Transposition und Bearbeitung der Ausgabe. Für die Überlassung der originalen Drucke der Ballard-Sammlung bin ich Dr. Dominique Muller (Basel/Neuchâtel), für die Durchsicht der Übersetzungen Brigitte Gasser (Basel) zu besonderem Dank verpflichtet.

1 Der genaue Titel lautet: BRUNETES / OU / PETITS AIRS TENDRES, / AVEC LES DOUBLES ET LA BASSE-CONTINUE; / MELEES / DE CHANSONS A DANSER; Recüeillies, & mises en ordre par / CHRISTOPHE BALLARD, / seul Imprimeur de Musique, & Noteur / de la Chapelle du Roy. / TOME PREMIER / A PARIS, / Rue S. Jean de Bauvais, au Mont Parnasse. / M.DCC.III. / Avec Privilege de Sa Majestè. / Die Jahreszahlen der Erstausgaben sind: Band I: 1703, Band II: 1704, Band III: 1711. Bei den mir vorliegenden Ausgaben handelt es sich für Bd. I und III um die Erstausgabe, für Bd. II um eine 1719 erschienene Wiederauflage von Jean-Baptiste-Christophe Ballard.

2 BRUNETES / Anciènes et Modernes. / Apropriées à la Flûte Traversière avec une Basse / d'Accompagnement / PAR MONSIEUR MONTECLAIR / L'Accademie Royalle de Musique / PREMIER RECUEIL. / Contenant douze suittes, qui peuvent aussy se jouer sur la Flûte a Bec, sur le Violon, Haubois [sic], et Autres Instruments. / A PARIS / Chez le Sr. Boivin Marchand Rue Sr. Honoré a la Regle d'Or ou demeure le Sr. Montèclair.

3 Ernst Hermann Meyer, Artikel „Air", MGG Bd. 1, 185–188.

positionen von Orlando di Lasso und Claude Lejeune, viele ähnliche Drucke folgen.

Diese mehrstimmigen, homophonen Kompositionen werden im Zeichen des aufkommenden Generalbaßzeitalters mehr und mehr von der einstimmigen, lautenbegleiteten „Air de cour(t)" abgelöst. In dieser Form spielt die Air nun während nahezu eines Jahrhunderts eine der führenden Rollen in der Musikgeschichte Frankreichs. Die Ausgaben, großteils im Verlag der Familie Ballard, werden in immer rascherer Folge auf den Markt gebracht, bis hin zum monatlichen Periodikum.

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts tritt eine Klassifizierung der Airs im Hinblick auf ihren Charakter ein: sie werden nun unterschieden in die „Air sérieux" mit „ernstem", meist pastoralem Text und freier, wohl vom italienischen „Recitativo" inspirierter Melodik, und die „Air à boire", das anspruchslose Trinklied mit oft derb-fröhlichem Text.[4]

Obwohl die „brunette" (und ihr Widerpart, die „blonde") als Topos in der französischen Dichtung bereits seit dem Mittelalter auftritt[5], ist es offenbar Christophe Ballard, der der stark vereinfachten Spätform der „Air sérieux" den Namen „Brunete" (sic) beilegt. So jedenfalls erklärt er selbst es im „Avertissement" zum 1. Band der *BRUNETES | OU | PETITS AIRS TENDRES, | AVEC LES DOUBLES | ET LA BASSE CONTINUE*, ... von 1703:

„Les Airs ... ont été appellez Brunetes, par rapport à celuy qui commence Le beau Berger Tircis, & à celuy qui finit par ces paroles Helas, Brunete, mes amours, etc." (Die Lieder ... wurden Brunetes genannt mit Beziehung auf dasjenige, das beginnt „Le beau Berger Tircis" und auf dasjenige, das schließt mit den Worten „Helas, Brunete, mes amours", usw.)[6]

[4] Eine kuriose Blüte treibt diese „Katalogisierung" der Affektqualitäten in der ab 1723 erscheinenden Sammlung „NOUVEAU RECUEIL DE CHANSONS CHOISIES" von Jean Neaulme, den Haag 1723 ff. Hier wird unterteilt in: Chansons tendres, Chansons galantes, Chansons bachiques, Rondes de Table, Chansons melées de Tendre et de Bachique, Plans de Morale Galante et Bachique, Chansons contre l'Amour et le vin, Chansons Comiques et Grotesques, Chansons critiques et satiriques, Dialogues.

[5] André Verchaly, Artikel „Brunette", MGG Bd. 2, 405–410.

[6] Die Texte der ersten Couplets beider Lieder lauten:

– Le beau Berger Tircis
Près de sa chere Annette:
Sur les bords du Loir assis,
Chantoit dessus sa Musete [sic];
Ah! petite Brunete,
Ah! tu me fais mourir!
Sur les bords...

(„Le beau Berger Tircis" scheint eine der beliebtesten Brunettes gewesen zu sein. J. M. Hot-

Die Ballard-Sammlung vereinigt zwei- und dreistimmige Lieder in unterschiedlicher Besetzung (textierte Oberstimme + Continuo, textierte Ober- und Baßstimme, zwei textierte Oberstimmen + Continuo, zwei textierte Oberstimmen + textierte Baßstimme) und unbegleitete „Chansons à danser en rond". Dem 3. Band ist zusätzlich als eine Art „klingendes Resümée" ein „Pot-Poury" angehängt, das patchworkartig aus Bruchstücken der vorhergehenden Lieder zusammengesetzt ist. Viele der continuobegleiteten Lieder sind mit „Doubles", variierten Strophen, versehen. Sie stellen hochinteressante Beispiele einer offenbar noch ins 17. Jahrhundert gehörenden und nicht sehr reichhaltig dokumentierten Diminutionspraxis dar. In keinem der drei Bände werden die Autoren der Lieder oder der Doubles genannt, nur in Ausnahmefällen läßt sich anhand von Konkordanzen ein Lied mehr oder weniger sicher zuschreiben. Auch die Entstehungszeiten sind unklar, dürften aber bei einigen Liedern bereits gegen Beginn des 17. Jahrhunderts liegen.

Die Texte der Lieder, deren Sujets allesamt der Schäfermode des 17. und frühen 18. Jahrhunderts entspringen, kreisen immer wieder um die typischen pastoralen Themen von Liebeshoffnung und Liebesleid, unbeschwert-naives Amüsement unter freiem Himmel und die Freuden des „einfachen Lebens" (oder was man dafür hielt) werden besungen. Der sentimentale, auch ins Kokette spielende Tonfall der Texte könnte leicht ins Peinlich-Kitschige abgleiten – was er bei späten Beispielen in der Tat tut –, würde er nicht immer wieder in der Komposition aufgefangen und gespiegelt, in ironischer Weise gebrochen bis fast an die Grenze zur Karikatur. Im kleinsten Detail sind hier oft reizvolle Entdeckungen zu machen. Dieses Aufbrechen des „Nur-Modischen" hebt die kleinen Lieder qualitativ über die Massenware hinaus, die zu gleicher Zeit natürlich auch gedruckt wurde; es ist vielleicht eine Erklärung für den großen Erfolg und die Wirkung, die die Ballard'sche Sammlung hatte. Einige kleine Beobachtungen hierzu:

Que je serois content

Das Wort „tendre" („au tendre son de ta Musette") durchbricht erstmalig und darum besonders „empfindlich" das syllabische Parlando mit einem „gefühl-

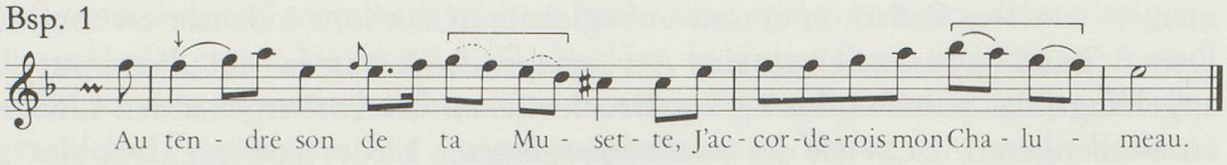
Fortsetzung der Fußnote

teterre benutzt sie als Beispiel zur Illustration seiner Transpositions-„Méthode" und bemerkt: „Je choisiray cela cette ancienne Brunette connüe de tout le monde.")

– J'ay passé deux jours sans vous voir,
Plus cruels qu'on ne pense:
Je serois de desespoir;
D'une longe absence;
Helas! Brunete mes amours
Ne puis – je vous voir tous les jours!
Helas! Brunete...

vollen“ Port de voix. Die charakteristischen Zweierbindungen bei „Musette“ und „Chalumeau“ verweisen eindrücklich auf den Satztypus der Musette:

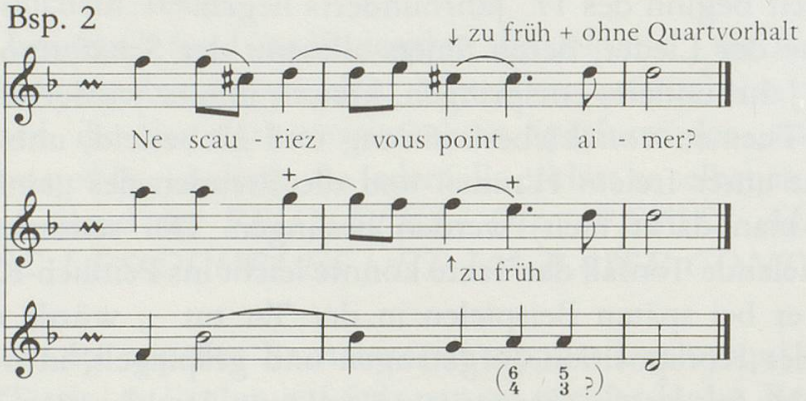
Bsp. 1



Vous qui sçavez

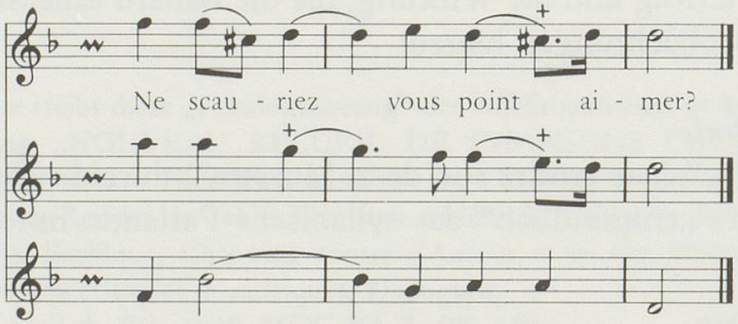
„... ne sçauriez vous point aimer?“ – Die „verzogene“ Kadenz scheint anzudeuten: „Wißt Ihr nicht mehr zu lieben?“ – „Wißt Ihr nicht mehr zu kadenzieren?“

Bsp. 2



Korrekt z. B.:

Bsp. 3



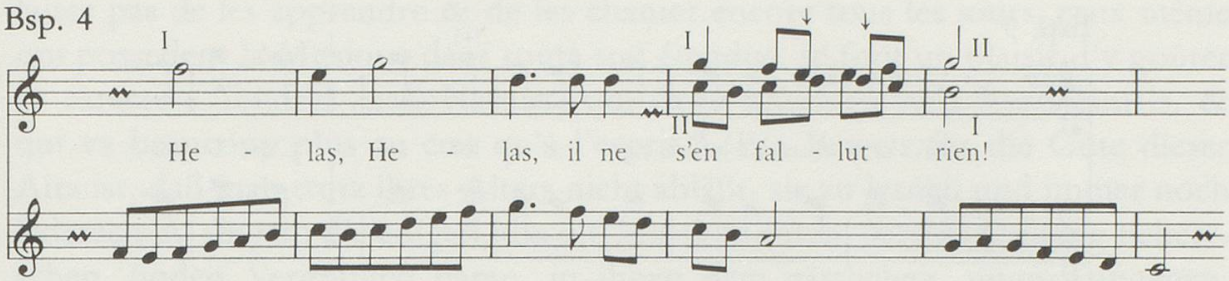
(Auffällig gerade bei diesem Lied, aber auch bei einigen anderen Beispielen, die noch aus dem 17. Jahrhundert stammende Tendenz, den Vorhalt vor die Zeit zu setzen.)

Non, non, je n'iray plus au bois

„Helas! Helas!“ Der Baß malt die – gespielte? – Empörung der Erzählerin. „Il ne s'en fallut rien!“ Die beiden bei der Stimmkreuzung auftretenden Sekunden

denunzieren die Versicherung, der zudringliche Schäfer habe – um Haaresbreite! – keinen Erfolg gehabt:

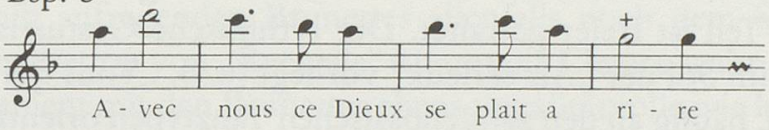
Bsp. 4



Dans nos bois

Der Triller auf „rire" bringt das Wort wirklich zum Lachen:

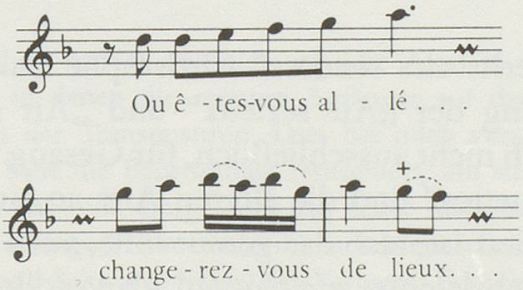
Bsp. 5



Ou êtes vous allé

Die Anabasis-Figur des Anfangs illustriert das „Wegfliegen" der Amoretten, desgleichen die kleine „flatternde" Diminutionsfigur bei „Changerez – vous de lieux":

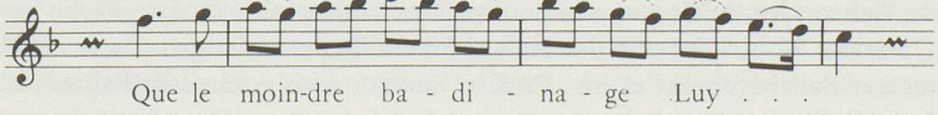
Bsp. 6



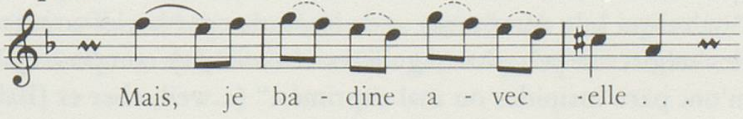
Celimene prude et sage

„Tändelnde" Musette-Figuren bei „badinage" und „je badine":

Bsp. 7



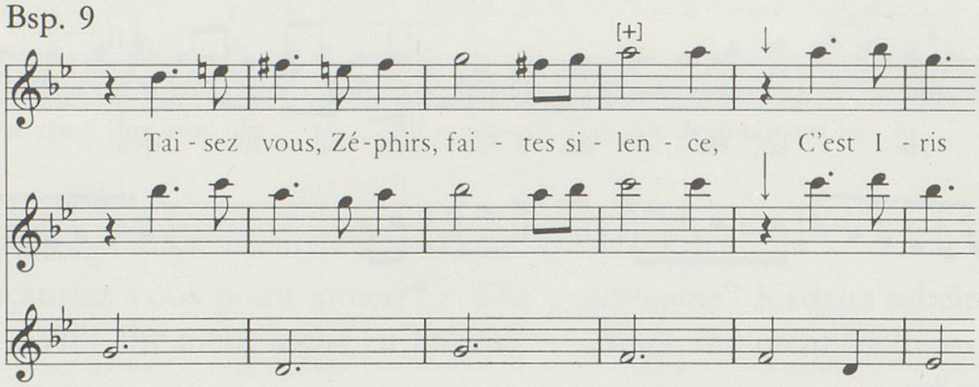
Bsp. 8



Doux Ruisseaux, coulez

„Taisez – vous, Zéphirs, faites silence“: Pause („Silence“) ohne anschließenden Akkordwechsel:

Bsp. 9



Die Lieder sind formal äußerst schlicht gehalten, sie beschränken sich auf AABB- und ABA-Modelle; der A-Teil ist in aller Regel ein symmetrischer 8-Takter, der B-Teil ist freier gestaltet. Der rythmische Gestus ist, sofern nicht freie Melodik im Stil der „Air sérieux“ vorliegt (z. B. „Vous qui sçavez“, „Que je vous aime“), häufig an den zeitgenössischen Tanztypen orientiert, wie Menuett, Gavotte, Bourrée etc. Hier ist durchaus auch eine Verbindung zu sehen zu den „Airs de mouvement“ z. B. von L'Affillard. In der Tat tragen manche der Lieder zusätzliche Überschriften wie „Sarabande“.

Vom „Recueil de Pieces, petits Airs, Brunettes“ zur „Méthode pour la ...“

Die „Brunettes ou petits airs tendres“ Christophe Ballards stellen den Endpunkt der Entwicklung der „Air sérieux“ und „Air à boire“ dar. Wohl in erster Linie, wenn auch nicht ausschließlich, für Gesang und Continuo gedacht, richten sich die „Brunettes“ und die älteren Airs an ein Publikum, das direkt an der Musik interessiert ist, also das gemütvolle, auch geistreiche Lied sucht, und nicht die technisch leichte, gleichwohl klangvolle Komposition für den Anfänger. So richtet Christophe Ballard sich in seinem Vorwort zu Bd. 1 nicht an den (Instrumental-)Amateur, wie dies z. B. Michel Pignolet des Montéclair[7]

[7] Er wendet sich an den Anfänger, obwohl das Repertoire praktisch das gleiche ist wie das von Ballard; 73 seiner 96 Incipits sind der Ballard-Sammlung entnommen. Zu seinen Eingriffen in den Notentext Ballards merkt er im „Preface“ an: „... mais comme il (Ballard) n'a eu en vüe que le chant, il a esté obligé de les notter par les clefs propres aux voix sur lesquels la plupart de ceux qui apprennent a joüer des instruments ne peuvent executer faute de sçavoir la transposition. C'est ce qui m'a determiné, ... de les notter par la clef convenable, J'ay retouché les basses pour les rendre un peu plus regulieres et enfin j'ay composé quelques airs dont les chants anciens m'ont paru insipides ou mal exprimés.“ (...weil, aber er [Ballard] nichts als den

tut, sondern an „des Gens de bon goût". Eine bessere Formulierung von Sinn und Wert der „Brunette", als sie dieses Vorwort bietet, ist wohl nicht denkbar: „Une preuve de la bonté de ces Airs, c'est que malgré leur ancienneté, on ne laisse pas de les apprendre & de les chanter encore tous les jours; ceux même qui possedent la Musique dans toute son étendue, se font un plaisir d'y goûter ce caractere Tendre, Aisé, Naturel, qui flatte toûjours, sans lasser jamais, & qui va beaucoup plus au cœr qu'à l'esprit." (Ein Beweis für die Güte dieser Airs ist, daß man trotz ihres Alters nicht abläßt, sie zu lernen und immer noch jederzeit zu singen; diejenigen, die die Musik in ihrem ganzen Umfang beherrschen, finden Vergnügen daran, in ihnen dem zärtlichen, ungezwungenen, natürlichen Charakter nachzuspüren, der immerzu schmeichelt, ohne je zu ermüden, und der mehr das Herz als den Geist rührt.)

Mit der fortschreitenden „Italisierung" der französischen Musikszene in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dem damit einhergehenden höheren Anspruch an die vordergründige Virtuosität der Ausführung genügen die technisch wenig aufregenden Brunettes allenfalls noch dem Schüler. Bereits die nächste Generation von „Recueils" nimmt die Chance wahr, dem Anfänger auf dem Instrument mit den Brunettes ebenso qualitätvolle wie leichte Literatur anbieten zu können. Im Vorwort seiner Sammlung *BRUNETTES/Anciènes et Modernes* schreibt Michel Pignolet de Montéclair: „Je crois que ceux qui aprennent a jouer des instruments ne doivent pas dans les commencements, s'exercer sur des pieces difficilles qui corrompent ordinairement la main, ils doivent d'abord apprendre à bien poser la main, à jouer regulierement, à former

Fortsetzung der Fußnote

Gesang im Sinne hatte, so war er genötigt, sie [die Airs] in für den Gesang geeigneten Schlüsseln zu notieren, in denen die meisten Anfänger auf dem Instrument nicht spielen können, aus Unkenntnis der Transposition. Dies hat mich veranlaßt, sie in den passenden Schlüssel zu setzen; ich habe die Baßstimmen retuschiert, um sie ein wenig regelmäßiger zu machen, und schließlich habe ich einige Airs mit neuer Melodie versehen, wo mir der alte Gesang fade oder schlecht ausgedrückt erschien.) Außerdem scheint Montéclair, wohl in seiner Funktion als Teilhaber (und Schwiegervater) des Verlegers François Boivin, Zugriff auf eigene Quellen zum Brunette-Repertoire gehabt zu haben – ein Beispiel für eine „kritische Ausgabe" 1734! Er schreibt im Vorwort hierzu: „... et pour approcher le plus qu'il est possible de l'origine des Brunettes, de les chercher dans de vieux manuscrits..." (... und um mich so viel als möglich dem Ursprung der Brunettes anzunähern, habe ich sie in alten Handschriften aufgesucht.) Möglicherweise stellt die von Montéclair bemängelte und „verbesserte" schlichte Gestaltung der Bässe in der Ballard-Sammlung lediglich eine „Minimalversion" im Sinne einer Improvisationsgrundlage dar – die Montéclair seinem „Amateur" nicht zutraut. Johann Mattheson scheint jedenfalls im „Vollkommenen Capellmeister" (1739) etwas derartiges anzudeuten, wenn er schreibt: „Diese Spiel-Arie hat ... eine kurtze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte [= schlichte] Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezogen kömmt, daß man sie auf unzehlige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewohl mit Beibehaltung der Grund = Gänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen." (S. 232)

avec grace tous les sons et tous les agréments du chant et enfin a connoitre peu a peu tous les detours dont l'instrument est susceptible, c'est ce qu'on apelle communement, en fait de Viole et de Violon, conoitre son manche, on peut passer ensuitte et par degrés a des musiques plus difficilles observant toujours le beau port de main; Les Airs de ce Recueil sont les plus propres a former presque tous les effets dont viens de parler cy dessus." (Ich glaube, daß diejenigen, die Instrumente spielen lernen, sich anfangs nicht in schwierigen Stücken üben sollten, die gewöhnlich die Hand verderben; sie sollten zuerst lernen, die Hand gut zu setzen, regelmäßig zu spielen, mit Anmut alle Klänge und Manieren des Gesanges zu formen, und schließlich alle Besonderheiten kennenzulernen, derer das Instrument fähig ist; das ist es, was man in Bezug auf Viola da Gamba und Violine nennt: ‚sein Griffbrett kennen'; man kann daraufhin und in kleinen Schritten zu diffizileren Musiken fortschreiten, dabei jedoch allezeit die gute Führung der Hand beachten. Die Airs dieser Sammlung sind vorzüglich geeignet, alle jene Wirkungen zu erzielen, von denen hier gesprochen wurde.)

Aber nicht nur auf rein manuelle Ausbildung des „Amateurs" zielt Montéclair ab; an anderer Stelle schreibt er: „...Celles (pieces) qu'on apelle ‚TRAVAILLEES' ne forment point le goût..." und „... pour les petits Airs il faut, non seulement, avoir un genie naturel, un goût delicat, une disposition tendre dans la main, mais il faut encore beaucoup d'Ame pour leur donner l'expression qu'ils demendent dont tres peu de gens sont capables." (Diese [Stücke], die man als ‚gearbeitet' bezeichnet, formen nicht den Geschmack... – Für die ‚Petits Airs' bedarf es nicht nur eines natürlichen Genies, eines ausgesuchten Geschmackes, einer zarten Verfassung der Hand, sondern ebensosehr braucht man genug Seele, um ihnen den nötigen Ausdruck zu geben – wessen nur sehr wenige Leute fähig sind.)

Er weiß offensichtlich noch die musikalische Qualität hinter der schlichten Fassade zu würdigen: „... rien n'est si touchant que d'entendre ces airs par une belle voix accompagnée al l'unisson par une flûte traversière." (Nichts ist so rührend, als diese Lieder von einer schönen Stimme zu hören, im Einklange begleitet von einer Flûte Traversière.)

Ebenfalls deutlich methodischen Charakter hat J. M. Hotteterre's Sammlung *AIRS ET BRUNETTES*[8], die etwa ein Jahrzehnt früher als Montéclairs

[8] AIRS ET BRUNETTES / a Deux et Trois Dessus / Pour les / FLUTES TRAVERSIERES / Tirez de meilleurs Autheurs, Anciens et Modernes / Ensemble les Airs de Mrs. / Lambert, Lully, De Bousset, & c. / Les plus convenables a la Flûte Traversiére Seule / Ornez d'Agremens / par Mr. Hotteterre le Romain / Et Récueillis par M. ++++ / A PARIS / Chez Ledt. Sieur Hotteterre rue de Seine a l'Hotel d'Arras. / Le Sieur Boivin rue St. Honoré a la Regle d'or. David Lasocki versucht in seiner Ausgabe der *Ornamented airs and brunettes*, London 1980, anhand der Adresse Hotteterre's eine ungefähre Datierung des Druckes und nennt 1723 als mögliches Erscheinungsjahr.

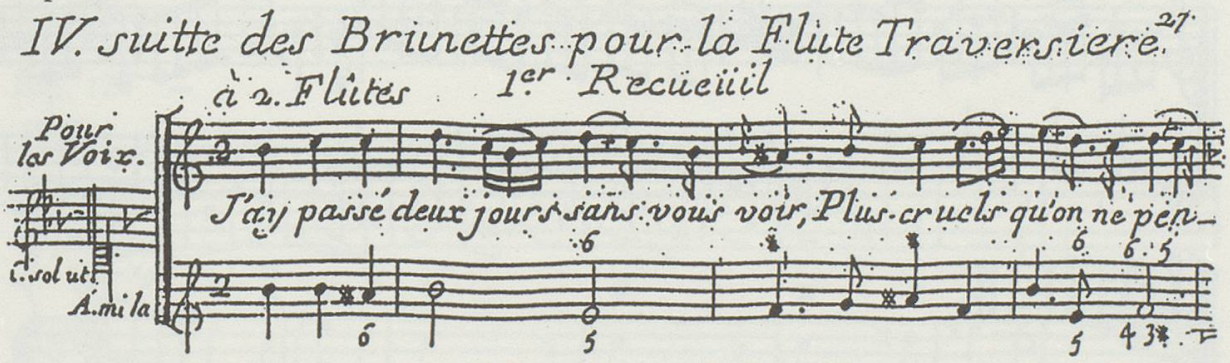
Band im selben Verlag (François Boivin) erschien. Bereits der Hinweis auf der Titelseite „Ornez d'Agrémens" deutet hier auf den Anfänger als Zielgruppe, die Textur ist, zumindest im ersten Teil des Bandes, eher noch schlichter als bei Montéclair. Bei Hotteterre lassen sich bereits Ansätze einer „progressiven" Gliederung erkennen; bieten die ersten 63 Seiten ausschließlich 2- und 3-stimmige Brunettes und Instrumentalstücke leichten bis leichtesten Zuschnitts, so folgen auf den letzten Seiten 22 einstimmige Airs mit teilweise recht anspruchsvollen Doubles.[9] Die eingestreuten Instrumentalstücke („Menuet provençal", „Musette de M. Marais," „Musette de M. Rebel") verweisen ebenfalls auf die späteren Sammlungen z. B. Michel Blavet's, in denen das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalkompositionen etwa 1:1 ist.

Mit den Recueils von Blavet findet in verstärktem Maße das „große" Opernrepertoire Eingang in die *Recueils*. Nicht nur bekannte Arien werden für 2 Flöten (oder andere Instrumente) arrangiert, selbst Orchesterritornelle werden „für den Hausgebrauch" angeboten. In der 2. Jahrhunderthälfte bestehen dann bereits viele *Recueils* ausschließlich aus Opernarrangements, bis hin zu solchen Kuriositäten wie der Mozart'schen *Zauberflöte* oder der *Entführung aus dem Serail* in der Version für 2 Flöten.

Bei der Betrachtung der verschiedenen Sammlungen fällt die starke Vorherrschaft der Zweistimmigkeit auf. Bei Christophe Ballard ist noch etwa 1/4 der Stücke dreistimmig gesetzt; der Anteil nimmt dann kontinuierlich ab, bis zur „genormten" Zweistimmigkeit ab Mitte der 30er Jahre.

Montéclairs „Brunettes" stellen hier eine interessante Zwischenstufe zwischen den Stimme/Continuo-Liedern Ballards und den späteren reinen Duetten dar: Da der ganze Band im französischen Violinschlüssel notiert ist, der ja oktavgleich mit dem Baßschlüssel ist, läßt Montéclair bei vielen Stücken die Alternative „2. Flöte oder Continuo" offen, indem er die 2. Stimme mit Bezifferung versieht:

Bsp. 10



In der nun gefundenen Zusammensetzung findet das Repertoire der *Recueils* – und mit ihm die „Brunette" – Eingang in die Instrumentalschulen. Erweitert

[9] Auch diese Doubles sind teilweise wörtlich von Ballard übernommen – oder hat Hotteterre, andersherum, nolens volens bei Ballard „mitgearbeitet?"

um einen theoretischen Teil, finden sich in den „Méthodes“ von Fraçois Devienne, J. M. Cambini, Samuel Arnold, Louis Granom etc. die gleichen Zusammenstellungen von Liedern, Opernarrangements und Tanzsätzen wie in für die reine Unterhaltung gedachten Bänden ohne theoretischen Vorspann, wie z. B. die Reihe *Recueil de Pieces Françoises et Italiennes, Petits Airs Romances Vaudevilles*, die gegen 1770 in 8 Bänden bei Granier in Paris herauskam.

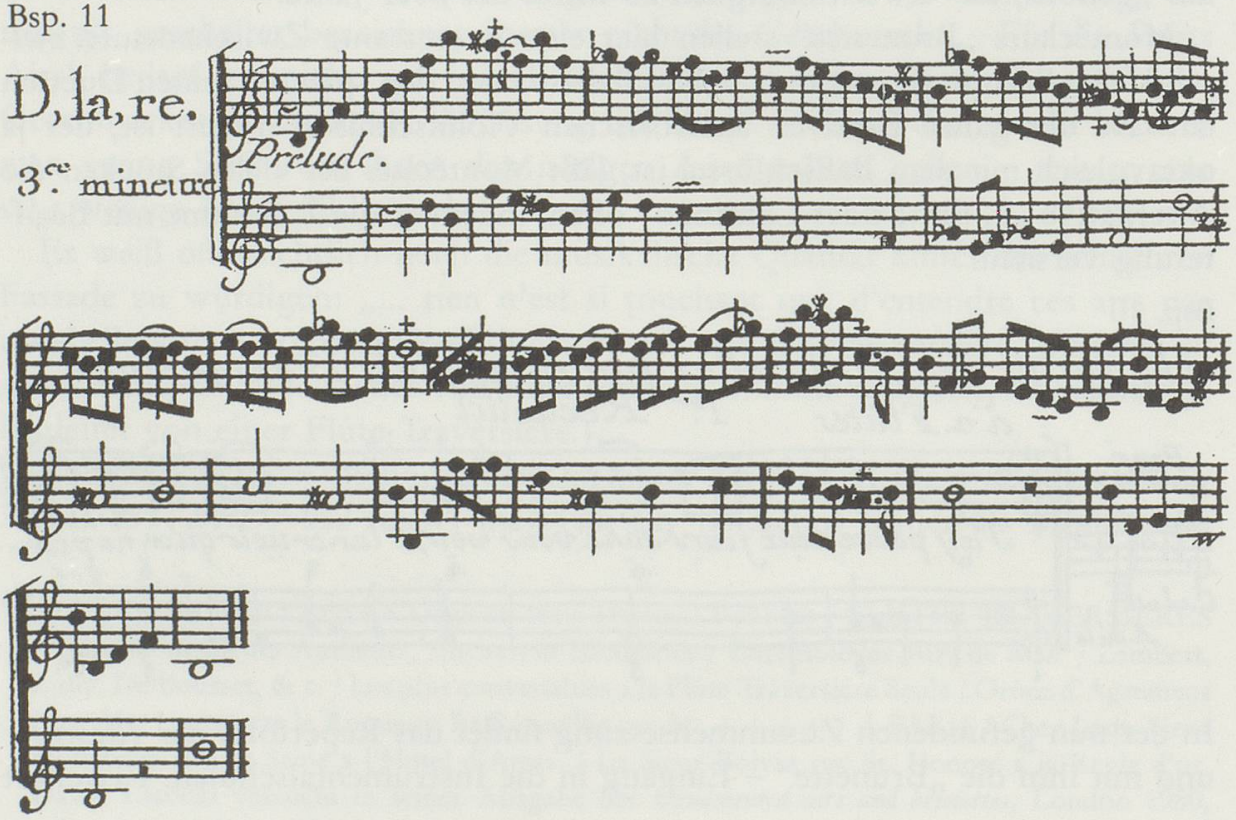
Die Flöte/Blockflöte als Continuo-Instrument

Es ist eine naheliegende Vermutung, in der zweistimmigen Form der *Recueils* ab ca. 1735 die Spiegelung einer uns auch heute noch vertrauten Situation zu sehen: Es ist sowohl für die Hausmusik wie für den Unterricht meist eine zweite Flöte vorhanden, seltener ein Tasteninstrument, und noch seltener jemand, der damit umzugehen weiß.

Die Lösung ist heute noch so einfach und pragmatisch wie im 18. Jahrhundert: Man spielt die Baßlinie so gut es geht auf dem Melodieinstrument. (Und, ehrlich gesagt, oft klingt es ja gar nicht mal so schlecht...)

Joseph Bodin de Boismortier komponiert diese Situation direkt in seine *Diverses Pièces pour une Flûte Traversiére seule...* op. 22 (1722) ein. Der „2me Dessus“ ist häufig ein regelrechtes „Bassetchen“[10]:

Bsp. 11

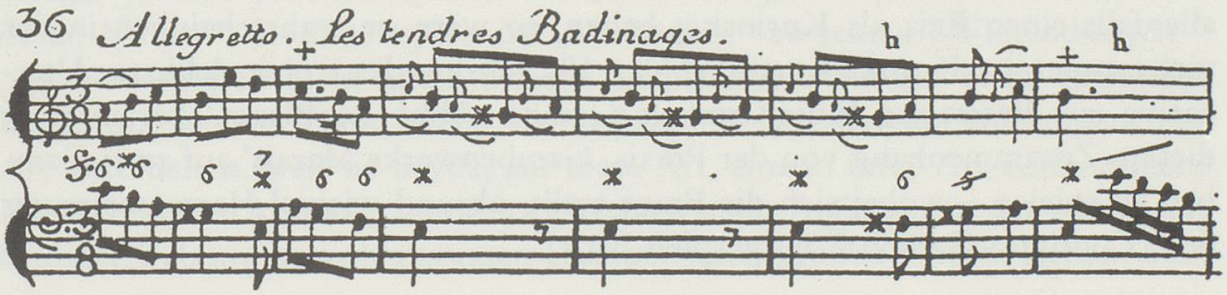


[10] Vgl. z. B.: Quantz, „Versuch einer Anweisung...“, XVII. Hauptst., III. Abschnitt, § 2.

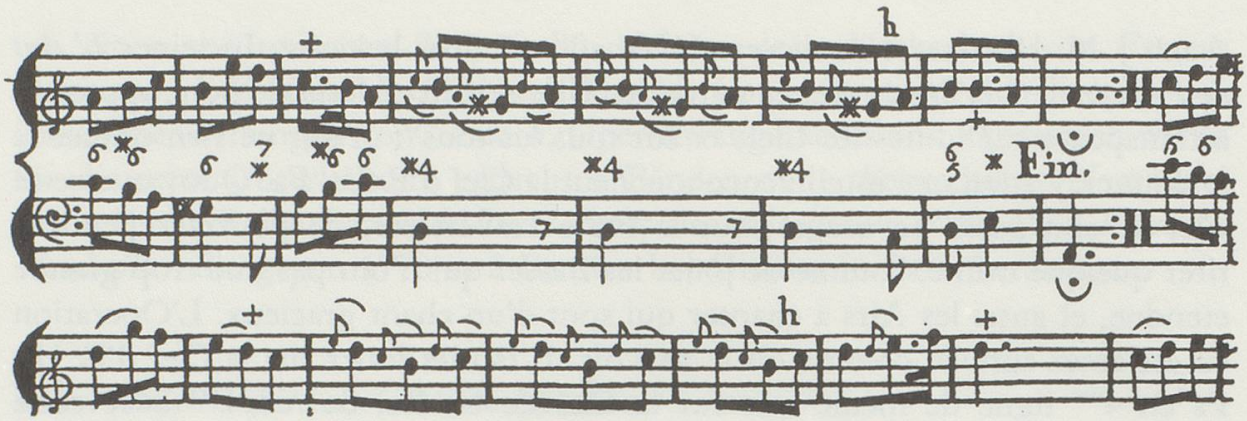
Auch J. M. Hotteterre ist dieser „Hilfsbaß“ offenbar bekannt. In seiner *L'Art de Preluder...* (1719) schreibt er unter der Überschrift „Methode pour apprende a transposer sur toutes les Clefs et sur tous les tons“: „Pour ne rien obmettre je donneray aussi une intelligence touchant la Clef d'F. Ut. Fa. Quoy que cette Clef ne soit point en usage pour la Flûte-Traversiere, on pourra cependent tirer quelque utilité, comme de joüer les Basses qui n'ont pas une trop grande etendue, et aussi les Airs a chanter qui sont d'un chant gracieux. L'Operation en est assez simple, comme on le va voir. Il faudra joüer sur la Clef d'F. Ut, Fa en 4me ligne de même que sur la Clef de G. Re, Sol en 1ere avec cette difference que l'on mettra toujours les notes une octave plus bas qu'elles ne sont, autant que cela se pourra faire cependant sans faire de mauvais chant. On observera aussi de ne monter que rarement plus haut que le Re du milieu.“ (Anweisung, aus allen Schlüsseln und in allen Tonarten zu spielen: Um nichts zu vergessen, gebe ich auch eine Erläuterung, die den F-Schlüssel betrifft. Ist auch dieser Schlüssel für die Flûte Traversière nicht in Gebrauch, so wird man indessen doch einigen Nutzen daraus ziehen können, wie das Spiel von Baßstimmen, deren Umfang nicht übermäßig groß ist, und gleichfalls von Gesangsstücken, die eine anmutige Melodie haben. Das Verfahren ist recht einfach, wie man sehen wird. Man spielt im F-Schlüssel auf der 4. Linie gleich 259wie im G-Schlüsssel auf der 1. Linie [dem „französischen Violinschlüssel“], mit dem Unterschied, daß man die Noten eine Oktave tiefer nimmt, als sie geschrieben sind, soweit man das tun kann, ohne eine schlechte Melodie zu erhalten. Man beachte auch, nur selten höher als bis zum mittleren D [d″] aufzusteigen.)

Ein besonders instruktives Beispiel für unseren „Baß-Ersatz“ ist der 3. Satz (Allegretto/Les tendres Badinages – L'Invincible“[11] aus Michel Blavet's Sonata VI „La Boucot“. Dieser Sonatensatz (Flöte + B. c.) taucht in der wahrscheinlich im gleichen Jahr (1732) gedruckten Sammlung *IIE RECUEIL/DE PIECES; PETITS AIRS, BRUNETTES, MENUETS ETC. ... PAR M. BLAVET* in einer Version für zwei Flöten auf:

Bsp. 12



[11] Aus: *Sonates melées de Pieces Pour la Flûte Traversiere Avec la Basse* (Œuvre II, Paris 1732).



Einige Hinweise lassen sich aus diesem und ähnlichen Beispielen ablesen:

- fehlen durch den Wegfall der Harmonisierung wesentliche Akkordbestandteile, so können diese in einer zugefügten Figuration „nachgeliefert" werden.
- Überleitungsfiguren sind austauschbar; möglicherweise ist es in manchen Fällen besser, zu einfacheren Floskeln zu greifen, um die Stützfunktion der Baßstimme in den Vordergrund zu stellen.
- die Flötenbearbeitung hat sicher mehr Artikulation, als die Continuostimme vermuten läßt.
- Oft ist es nötig, eine Baßfigur so abzuändern, daß wichtige Schwerpunkte mit Unterterzen/Untersexten statt mit Quinten oder Oktave/Einklang versehen werden.

*

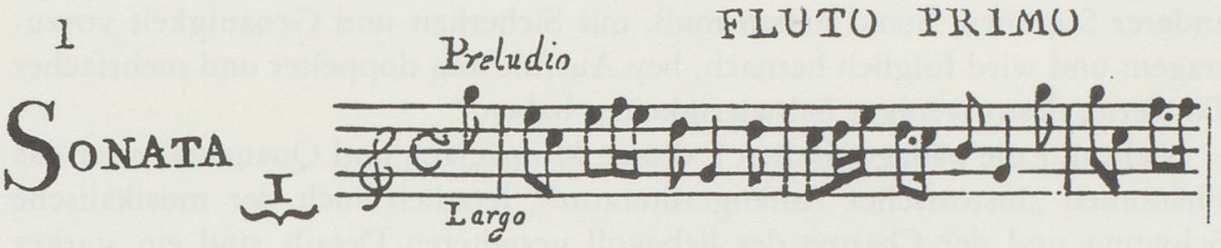
Es stellt sich beim Betrachten der Beispiele für Bearbeitungen von Baßstimmen für ein „Dessus"-Instrument die Frage, welche Bedeutung diese Praxis hatte, ob sie möglicherweise für die historische Aufführungspraxis von Belang ist.

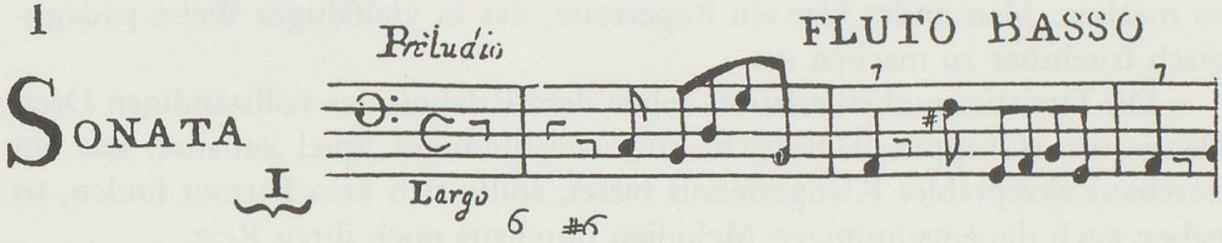
Die Beantwortung stößt bald schon auf das Problem, daß die Situation des „Konzertes" als Aufführungsanlaß sich seit der Zeit der *Recueils* grundlegend gewandelt hat. Würde eine Aufführung z. B. unserer „Tendres Badinages" mit zwei Traversflöten heute in einem einige Hundert Menschen fassenden Saal allenfalls einen Reiz als Kuriosität haben, so wäre sie wahrscheinlich in der viel intimeren „Konzertsituation" des 18. Jahrhunderts eine delikate Alternative zur Besetzung Flöte/Cembalo/Gambe. Abbé Le Blanc[12] berichtet in diesem Zusammenhang von der Praxis, Gambenwerke Marais' auf zwei Gamben zu spielen – wobei sich die Frage stellt, ob und wieviel Harmonisierung der „Continuo-Gambist" mitgespielt hat.

[12] Hubert Le Blanc: *Verteidigung der Viola da Gamba gegen die Angriffe der Violine...* Amsterdam 1740, deutsche Übertragung von Albert Erhard, Kassel usw. [2]1965.

Möglicherweise ist dieses Baß-Spielen auf dem Melodieinstrument im „kleinen Kreise“ eine Erklärung einerseits für die großen Mengen an Baßblockflöten in englischen Instrumentensammlungen, bei denen sich die Frage stellt, für welche Musik diese teilweise luxuriösen Instrumente gebaut wurden; andererseits könnte diese Praxis die geheimnisvollen Überschriften „Fluto Primo“ und „Fluto Basso“ erklären, die sich z. B. auf der Blockflötenausgabe von Corellis Sonaten op. V im Druck von I. Walsh finden:

Bsp. 13





Der zweite Bereich, in dem die *Recueils de Pieces* und damit im Zusammenhang die Ausführung der Baßstimme auf dem Melodieinstrument ihren Sinn und Wert haben, ist der Unterricht.

Bereits seit den Bicinien der Renaissance ist der erzieherische Wert des zweistimmigen Spiels oder Gesangs bekannt. Dabei ist jedoch, anders als durch den heutigen Gruppenunterricht nahezu zwangsläufig, grundsätzlich eine der Stimmen vom Lehrer übernommen worden, um so ein sicheres Korrektiv zu bieten. Johann Joachim Quantz formuliert die „Vorzüge“ und den „besonderen Nutzen“ des Duettspiels im „Vorbericht“ zu seinen 6 Flötenduetten[13]: „Es können sich nicht allein zweene Liebhaber, wenn sie keine zahlreiche Begleitung bey der Hand haben, damit [nämlich Duetten] auf eine angenehme Art unterhalten, weil sie beyde, auf diese Art, eine in ihrer Art vollkommene Musik besetzen können: sondern es können auch Anfänger in der Musik aus fleißiger Uebung in wohlgesetzten Duetten einen großen Nutzen ziehen. Man

[13] *SEI DUETTI A DUE FLAUTI TRAVERSI DA GIO. GIOACCHINO QUANZ. OPERA SECONDA. STAMPATA DA GIORGIO LUDOVICO WINTER A BERLINO, 1759* (Faksimile-Ausgabe v. Antonio Arias, Madrid 1983).

wird dadurch erstlich in der richtigen und genauen Beobachtung der Geltung der Noten und des Tacts überhaupt sicher, indem man immer eine concertierende Nebenstimme höret, die mehrentheils eine Gegenbewegung führet. Man bekömmt ferner dadurch nach und nach einen Geschmack an den Wirkungen der Harmonie, und an den Sätzen die gegeneinander binden, und sich einander nachahmen: und dieses um so viel mehr, weil man immer die Harmonie die zum Duette nöthig ist, ganz zusammen höret. Man bereitet sich endlich dadurch vor, eine jede Stimme, welche nicht mit andern immer in einerley Bewegung geht, sondern für sich allein, gegen eine verschiedene Bewegung anderer Stimmen, Stand halten muß, mit Sicherheit und Genauigkeit vorzutragen; und wird folglich hernach, bey Ausführung doppelter und mehrfacher Concerte, desto weniger Schwierigkeiten haben."

Nicht nur die pädagogischen Exkurse Montéclairs und Quantzens oder das Phänomen „historischer Anfängerliteratur", letztlich auch der musikalische Schwung und der Charme des liebevoll gestalteten Details sind ein starker Anreiz, die Brunettes und viele andere speziell der dreistimmigen Stücke aus *Recueils* des 18. Jahrhunderts auch dem heutigen Unterricht wieder zugänglich zu machen. Man findet hier ein Repertoire, das in vielfältiger Weise pädagogisch fruchtbar zu machen ist:

– Die Dreistimmigkeit erlaubt, neben dem Erlebnis des vollständigen Dreiklangs, im (Gruppen-)Unterricht ein zweistimmiges Spiel zuhause, das ein durchaus akzeptables Klangerlebnis bietet; sollte sich kein Partner finden, so haben auch die einstimmigen Melodien durchaus noch ihren Reiz.

– Es sind die unterschiedlichsten Ausführungsweisen denkbar, die Lieder laden geradezu zu besetzungsmäßigen Experimenten ein: Denkbar ist neben der dreistimmigen Version die Besetzung 1. Stimme + Baß, 1. + 2. Stimme ohne Baß (so tauchen viele der Trios in späteren Drucken auf), 1. Stimme allein; besonders reizvoll wird dieses Experiment, wenn sich gar noch ein Sänger findet.

– Die einfache Struktur der Lieder läßt den Schritt vom Rezipieren zum Konstruieren – vom Spielen zum Selberkomponieren – ohne allzuviel technischen Ballast möglich werden. Es ist eine sehr wesentliche Erfahrung, im Umgang mit Kunst festzustellen, daß man nicht zum „Nur – Empfangenden" gestempelt ist, sondern in gewissen Grenzen auch selber produzieren kann.

– Die historische Qualität der „Brunettes" als Grundstock für das „große" Repertoire der Couperin, Lully, Campra, Destouches, Charpentier, Leclair, Rameau etc. läßt auch an eine Verwendung als Einstieg für den fortgeschrittenen Anfänger denken. Der Gestus, die Atmosphäre eines Couperin-Concerts, einer Leclair-Sonate oder einer Hotteterre-Suite sind en miniature in diesen Liedern angelegt, man wird, um mit Quantz zu reden, „hernach desto weniger Schwierigkeiten haben". Die sparsame Bestückung mit Agréments mag hier als Aufforderung gelten, sein eigenes Stilgefühl zu schulen.

– Die Ausführung auf drei gleichen Instrumenten mag zwar klanglich als Einschränkung erscheinen (Quantz, a. a. O.: „Ueberhaupt thun Duette, so wie auch Trios, auf zwei Instrumenten von verschiedener Art, eine bessere und vernehmlichere Wirkung als auf einerley Instrumenten."), was die Präzision speziell in der Intonation angeht, so ist sie sicher pädagogisch von Vorteil. Die dissonanzarme Harmonik der Lieder läßt das Ohr sehr empfindlich werden für jede Intonationstrübung. Das Fehlen der Harmonisierung z. B. durch das Cembalo – der „Rauch im Hintergrund der Musik" (Rameau) – erlaubt kein Sich-Verstecken im üppigen Klangteppich, alles liegt klar zutage.