



VIGNETTES

Theresa Koenig: Fagott
Klasse: Christian Beuse

Donnerstag, 10.02.2022

19.30 Uhr

Kammersaal Friedenau

Programm

Michel Corrette (1707-1795)

Aus: Les Délices de la Solitude, Œuvre 20 (1740)

Sonata I: *Allegro - Aria: affettuoso - Allegro*

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755)

Aus: XIV Œuvre (1726)

Troisième Sonate in D-Dur : *Allemande (Gravement) - Allemande (Gayment) - Lentement – Gigue*

John Ernest Galliard (1680?-1749)

Aus: Six Sonatas for the Bassoon or Violoncello with a Thorough Bass for the Harpsichord (1733)

Sonata I: *Cantabile – Spiritoso è Staccato (a Tempo Moderato) – Largo e Staccato – Hornpipe a l'Inglese (allegro è Staccato) - Vivace*

-Lüftungspause-

François Devienne (1759-1803)

Aus: Six Sonates Pour un Basson avec un Accompagnement de Bass Œuvre 24 (1788?)

Sonata V: *Allegro con Expressione – Adagio - Rondeau*

Giovanni Battista Grazioli (1746 -1820)

Aus: Sonata per clavicembalo in sol maggiore, Opus 2 No. 5

Bearbeitet für Klavier und Cello in F-Dur von Carl Schröder (1848-1935)

Allegro moderato - Adagio - Tempo di Minuetto

François-Henri-Joseph Castil-Blaze (1784-1857)

Aus: Trio pour trois Bassons Œuvre 17

No.3: *Adagio – Scherzo Vivace - Presto*

Mitwirkende:

Agnieszka Karpińska: Hammerklavier

Jorunn Kumkar: Barockfagott

Natalie Pfeiffer: Cembalo

Anna Reisener: Viola de Gamba

Enrico Toffano: Klassischesfagott

Ester van der Veen: Klassischesfagott

-In der Literatur wird ein kurzer Text, der sich auf einen Moment, eine Person, einen Ort, ein Objekt oder eine Idee bezieht. Eine Vignette konzentriert sich mehr auf lebendige Bilder und Bedeutung als auf die Handlung.-

Einleitung

Ich habe meine erste Komponistenbiografie im Alter von 16 Jahren gekauft. In meinem Jugendorchester spielten wir Schostakowitschs 5. Sinfonie. Das war zu einer Zeit, als das Internet gerade in den Haushalten Einzug hielt, und es gab noch kein Internet, also muss ich sie in einer Buchhandlung gefunden haben. Es war *Shostakovich: A Life Remembered* von Elizabeth Wilson. Ich weiß nicht mehr, was mich dazu brachte, ein Buch über Shostie (wie ich ihn nannte) zu lesen, aber ich war fasziniert. Die Erkenntnis, dass es sich bei diesen Komponisten um lebendige Menschen handelte, die in einer komplexen Welt lebten, und nicht um eine unrealistische Gottheit, hat mich weiter in die Musik hineingezogen. Und das ist es, was mich weiterhin interessiert, die Persönlichkeit der Komponisten der Vergangenheit, nicht ihre Größe. Was geschah in ihrem Leben außerhalb der Musik, was beeinflusste sie, wer waren sie?

Kein Mensch ist eine Insel, und niemand kann sich dem Einfluss der aktuellen Ereignisse entziehen. Dies ist jetzt bei Covid der Fall, und dies war auch in der Vergangenheit der Fall. Kriege, Seuchen, Katastrophen, Regierungen - das sind die großen Themen, die das Leben der Menschen beeinflussen. In diesem Text konzentriere ich mich in erster Linie auf die Ereignisse im Frankreich des sogenannten langen 18. Jahrhunderts. Die Geschichte der klassischen Musik in Frankreich ist eng mit der Monarchie verknüpft, und ich werde Geschichten in Biografien und Biografien in Geschichten einweben, in kleinen Vignetten, mit ein paar Ausflügen hinaus aus Frankreich, weil man ab und zu die Perspektive wechseln muss.

Absolutismus

Der Hof von Louis XIV. war am Ende des 17. Jahrhunderts ein Machtzentrum in Europa. Louis XIV. (regierte von 1643 bis zu seinem Tod im Jahre 1715) war ein effektiver Monarch, sein Spitzname repräsentiert gut sein angestrebtes Ziel des Absolutismus: "Sonnenkönig." Eine Definition des Absolutismus ist die Konsolidierung der Macht beim Monarchen, der Aufstieg der Staatsmacht, die Reduzierung der äußeren Einflüsse von Kirche und Adel und die Vereinheitlichung der staatlichen Gesetze, und im Rahmen dieser Definition war Louis XIV. sehr erfolgreich. Louis XIV. lockte so viele Adlige wie möglich an den Hof. Sein Ziel war es, das Leben am Hof so interessant zu gestalten, dass sich der Adel gut unterhalten fühlte und Ludwigs Macht nicht bedrohte.



Louis XIV von Hyacinthe Rigaud 1700

Das bedeutete für die Musiker, dass die besten Positionen in den französischsprachigen Ländern in Versailles oder Paris zu finden waren. Und in Paris war Jean-Baptiste Lully. Obwohl Lully nicht streng absolutistisch war, versuchte er, das musikalische Geschehen am Hof so weit wie möglich zu kontrollieren. Das Endergebnis war beeindruckend, als Louis XIVs *Surintendant de la Musique du Roi* hat er zu seinen Lebzeiten viel zur Förderung der Musik am französischen Hof beigetragen. Lully entwickelte den französischen Barockstil, half bei der Entwicklung des *Ballets de Cour*, und war ganz sicher an der Entwicklung der heutzutage so genannten Barockoboe und des -fagotts, sowie anderer Barock-Instrumente beteiligt. Außerdem verteidigte er mit Nachdruck seine Monopole zum Nachteil anderer kreativer Seelen. Im Jahr 1678 kam sein berühmter Tod: Lully gegen Stock, Stock gewann. Allerdings hatte er im Jahr zuvor die Gunst des Königs verloren. Louis XIV. war unter dem Einfluss von Mme de Maintenon, seiner Frau, die eher konservativ war, und Lully war alles andere als konservativ.

Nach Lullys Tod hat sich die Musikszene in Versailles verändert. Im Jahre 1685 wurde das *Édit de Nantes* abgesetzt, und viele protestantische Musiker verließen Paris, unter anderem Holzbläser.¹ Viele wanderten nach Deutschland aus und brachten ihre Instrumente im französischen Stil mit. In Versailles und Paris gab es weitere Hofkomponisten, zum Beispiel Pascal Collasse, Henri Desmarests, André Campra, André Cardinal Destouches, und Marin Marais, aber keiner erreichte auch nur annähernd die Popularität von Lully.²

Ensembles du Roi

Lange vor Ludwig XIV. neigte die französische Regierung dazu, die Musiker in Diensten des Königs in Gruppen zu organisieren. Mit der Regierungszeit von François I (1494-1547) wurden die Musiker in drei Gruppen aufgeteilt, *Musique de Chambre*, *Musique de Chapelle*, und *Musique de la Écurie*.³ Wir wissen, dass diese drei Gruppen die Grundlage für das musikalische Leben des Hofes bis zur Herrschaft Louis XVI wurden. Vor der Herrschaft Louis XIV., wissen wir nicht viel darüber, wer in diesen Ensembles beschäftigt war oder welche Instrumente verwendet wurden, aber später, dank des *L'Etat de la France*, veröffentlicht von 1649 bis 1749, wissen wir zumindest offiziell, wer wo beschäftigt war. Bei *L'Etat* handelte sich um eine Sammlung von Aufzeichnungen über Personen im Dienste der Könige.

Douze Grands Hautbois du Roy:
unbekannter Künstler 1720



Jede Hauptgruppe, *Chambre*, *Chapelle*, und *Écurie*, enthält kleinere Gruppen, diese Gruppen sind jedoch komplex und wechselhaft. Die Gruppen wurden je nach Bedarf hinzugefügt oder entfernt. In den Reihen der *Écurie* finden wir die Namen, die wir am meisten mit dem

¹ Bruce Haynes, *A History of Performance Pitch: The Story of "A."* (Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 2002), 135.

² François Lesure, Claudie Marcel-Dubois, and Denis Laborde. "France." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 30 Jan. 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040051>.

³ Henri Pruniérs, "La Musique de la Chambre de l'Écurie sous le règne de François 1er" *L'année musicale* 1:215 (1911), 241.

französischen Bläuserspiel verbinden: Hotteterre, Philidor, es gibt aber auch viele andere, die weniger bekannt sind: Alain, Beunier, Buchot, Desjardins, Rousselet usw. Diese Menschen spielten in vielen verschiedenen Ensembles, unter dem Dach z.B. der *Écurie: Les Douze Grands Hautbois du Roi, Hautbois et Musettes de Poitou, Joueurs de Hautbois et Sacquebutes*.

Weiterhin konnten die Mitglieder Positionen in mehreren Gruppen einnehmen, oder Gruppen konnten kombiniert werden. Zum Beispiel hatte ein Mitglied des berühmtes *Les Douze Grands Hautbois de Roi* nur drei vertraglich vereinbarte Pflichten: die feierliche Erhebung (*lever*) des Königs am ersten Januar und am Ersten Mai, und der dritte war am St. Louis-Tag. Aber sie wurden dann mit anderen Ensembles, wie den *Vingt-quatre Violons*, für Aufführungen von Hofballetten, *Divertissements*, Opern usw. kombiniert.⁴ Diese königlichen Positionen wurden entweder vererbt oder vom Mitglied weitergegeben, außerdem konnte eine Position erworben werden, wenn das Mitglied bereit war, seine Position zu verkaufen.

Die Holzbläser im Dienst des Königs, besonders die Doppelholzbläser, waren meist mit der *Écurie* verbunden (mit Ausnahmen, auf die ich später eingehen werde). Laut Albert Cohen:

The Music of l'Écurie was all-pervasive in the king's household, for it provided the wind, brass, percussion, and mixed-ensemble music found not only in open-air entertainments, parades, and mounted festivities of the king's stable, but also in the musical signals and calls of the military and the royal bodyguards, as well as in celebrations of the chapel and chamber. Indeed, the best performers from the Écurie often had additional appointments (charges) to other units of the king's household; their social standing was high among royal musicians, and their wages were commensurate with that standing⁵

Après moi, le déluge

Louis XIV. starb im Jahr 1715, und der fünfjährige Louis XV. wurde König. Louis XV. hatte die zweitlängste Regierungszeit nach seinem Vorgänger und führte das Land in den Spätbarock und die frühe Klassik. Aber er hatte keine leichte Arbeit. Die aufgeklärten Ideen verfestigten sich während seiner Herrschaft, und die Samen für die spätere Revolution wurden gesät. Das *Concert Spirituel* wurde im Jahr 1725 gegründet, Diderot veröffentlichte den ersten Band seiner *Encyclopédie* im Jahr 1751 (die dann aber 1759 verboten wurde). Jean-Jacques Rousseau hat 1752 seiner Oper *Le devin du village* uraufgeführt. Die Legende besagt, dass der König ihm ein lebenslanges Gehalt anbot, das Rousseau jedoch ablehnte. Auch im Jahr 1752 begann *la Querelle des Bouffons*, ein Streit zwischen den Anhängern italienischer

⁴ Haynes, *History of Performance Pitch*, 23,26.

⁵ Albert Cohen, "L'Etat de La France: One Hundred Years of Music at the French Court." *Notes*, vol. 48, no. 3, (1992): 773.

Die Musik der *Écurie* war im königlichen Haushalt allgegenwärtig und sorgte für die Musik der Bläser-, Blechbläser-, Perkussions- und gemischten Ensembles, die nicht nur bei Freiluftveranstaltungen, Paraden und berittenen Festen des königlichen Haushalts, sondern auch bei den musikalischen Signalen und Rufen des Militärs und der königlichen Leibgarde sowie bei Zeremonien in der Kapelle und im Gemach zu hören waren. Die besten Interpreten der *Écurie* wurden oft zusätzlich in anderen Bereichen des königlichen Haushalts eingesetzt; sie genossen ein hohes gesellschaftliches Ansehen unter den königlichen Musikern, und ihre Gehälter waren entsprechend hoch.

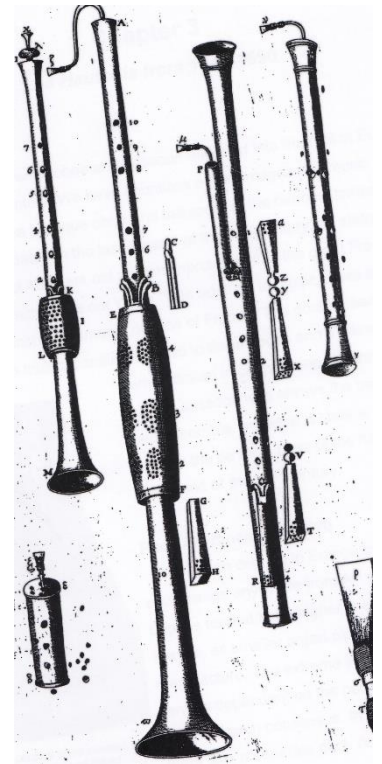
und französischer Musik. Später, 1762, veröffentlichte Rousseau den *Contrat Social*, in dem er ein neues System forderte, das auf politischer und wirtschaftlicher Gleichheit basierte.

Le Basson

Die Entwicklung des Fagotts ist geheimnisumwittert. Instrumentennamen sind in der Organologie immer ein Problem, und das Fagott ist ein absolutes Problem. Das Problem beginnt mit dem Dulzian. Der Dulzian wurde Pommer, Dulcian, Bajon, Chorist-Fagott genannt, und hatte viele andere Namen. Das Problem mit der Terminologie geht weiter bei Mersennes' *Harmonie Universelle*, obwohl ich davon überzeugt bin, dass Mersenne nicht verwirrt war, sondern dass uns nur ein wichtiges Element fehlt, um zu verstehen, was er schrieb. Aber in einer Tatsache ist Mersenne klar, *le basson* war ein Teil des *Hautbois Ensemble*:

„Ich möchte alle diese Instrumente auf einer einzigen Tafel {Bild rechts} zeigen, da sie zu einem einzigen Ensemble gehören... Was ihre Musik betrifft, so sind sie für große Ensembles geeignet... wegen des großen Lärms, den sie machen, und der großen Harmonie, die sie wiedergeben, denn sie haben den stärksten und heftigsten Ton von allen Instrumenten, mit Ausnahme der Trompeten.“⁶

Aber in diesem Ensemble wurde das *basson* abhängig von *hautbois* nie erwähnt. Ich habe beobachtet, dass *le basson* nur genannt wurde, wenn es nicht mit dem Hautbois-Ensemble verbunden war, aber wir wissen, dass es Teil der *Écurie* war. „*le basson*“ in einem Ensemble erwähnt wurde hing von der Funktion des Instruments ab. Als Beweis dafür wenden wir uns erneut an den *L'Etat de la France*.⁷ Exemplarisch sei 1712⁸ als Datum gewählt, um zu sehen, wer wo beschäftigt war. In der *Écurie* wurden dreizehn *hautbois* gewährt: Claude Allais, Gilles Alain, Julien Bernier, Pierre Buchot, François Buchot, Jean Hannes Desjardins, Jacques Hotteterre, Jean Hotteterre, Jean Hotteterre je jeune, Louis Hotteterre, André Danican Philidor, Anne Danican Philidor, Nicholas Mercier de Villeneuve. Pierre Buchot und François Buchot teilten sich diese Position zu der Zeit. In *le Écurie* sind nur *hautbois* genannt, und nicht *hautbois et basson*⁹. Wir wissen aufgrund der überlieferten Ikonografie (Bild Seite 5 und Seite 3), dass *les Douze Hautbois du Roi* zwei Fagottisten



Marin Mersenne: *Hautbois Ensemble*



Les Douze Grands Hautbois du Roi: Unbekannt
Künstler 1720s

⁶ Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contentant la théorie et la pratique de la musique* (Paris: 1636): 379-380.

⁷ Eine Anmerkung zu *L'Etat*: Es ist absolut kein vollständiges Bild der musikalischen Aktivitäten am königlichen Hof, aber es vermittelt ein ausgezeichnetes, wenn auch manchmal verwirrendes Bild des Musiklebens.

⁸ In der 17. Jahrhundert, Musiker in *L'etat* war nur in 1702, 08, 12, 49 aufgenommen, mit ein paar ausnahmen in 1722 und 1726.

⁹ In *l'Etat*, anderen Musiker sind in andere Gruppe erwähnt, zum Beispiel mehrerer Musiker sind aufgenommen als Mitglieder in der *Hautbois et Musettes de Poitou*.



Le Habit de Musicien : Nicholas Larmessin
1680

hatten. *Basson* wurde in *L'Etat* tatsächlich erwähnt, aber nur in Verbindung mit der *Chambre* und *Capelle*. Zum Beispiel ist Pierre du Bois 1712 als Spieler aufgeführt, als *basson* in der *Chapelle* und der *Violons du Cabinet*¹⁰ und Pierre Ferrier als *basson* nur in der *Violons du Cabinet*. André Danican Philidor ist auch als *basson de Violons du Cabinet* erwähnt. Was auch sehr interessant ist, im Jahr 1683 hatte Jacques Danican Philidor eine Position in der Kapelle, unter der Bezeichnung: *gros basson à la quarte et à l'octave*. Später, im Jahr 1708, wird Jacques Philidor als Inhaber dieser Position genannt, und später nach dem Tod von Jacques, ist Andre Philidor im Jahr 1712 aufgeführt. Es ist eher unwahrscheinlich, dass es sich bei diesem Instrument um einen Dulzian handelte, obwohl die Beschreibung nach einem Dulzian klingt, weil die Tonlage der Kapelle die tiefe französische Tonlage war. Leider wissen wir nichts mehr über dieses Instrument oder was es spielte, aber es war höchstwahrscheinlich eine Art Kontrafagott.¹¹

Und über einen genaueren Zeitpunkt, wann das Fagott entwickelt worden wäre, gibt es nur Spekulationen. Viele haben es versucht, diesen Zeitpunkt einzuengen, mit begrenztem Erfolg, aber eine weitere Eingrenzung auf wenige Jahrzehnte (zwischen 1640 und 1670), insbesondere für das Fagott, ist im Moment nicht möglich. Meine Vermutung ist, dass der Dulzian irgendwann in dem späten 16. Jahrhundert oder dem frühen 17. Jahrhundert von italienischen Musikern von Italien nach Frankreich gebracht wurde. Die Franzosen haben dann ein französisches halb Dulzian/halb Fagott gebaut, vor den 1630er Jahren. Man kann dieses *basson* in Mersennes Buch *Harmonie Universelle* sehen. Nach allem, was wir heute wissen, wurde später aus diesem Instrument das Barockfagott in tiefer Lage entwickelt, höchstwahrscheinlich zur gleichen Zeit wie die Barock-Oboe. Es ist auch klar, dass das Instrument, das wir heute Fagott nennen, sich nicht über Nacht entwickelte. Ich bin der Auffassung, dass die größte Veränderung des Instruments vor 1633 stattfand und dass es zu diesem Zeitpunkt nur einer Absenkung der Tonhöhe und einiger kleinerer Änderungen bedurfte, um das Fagott zu schaffen. Es war auch wahrscheinlich, dass das Instrument in der *Écurie* nicht auf das tiefere Instrument umgestellt wurde, und die Franzosen sahen den Übergangsdulzian vielleicht als *bass de hautbois* und das neue Instrument als *basson* an. Dies sind jedoch alles nur Vermutungen, und wir haben einfach nicht genügend Beweise, um sichere Feststellungen zu treffen.

¹⁰ Trotz des Namens, *Violons du Cabinet* hat für mehrere Jahren auch nicht Streicher Instrumenten.

¹¹ James Kopp, *The Bassoon* (New Haven and London: Yale University Press, 2012), 190-91.

Joseph Bodin de Boismortier

„Er schmeichelte den Damen, traf die größten Namen des Pariser Adels, ging in seinem schönsten goldenen Anzug durch die Salons;“¹² Joseph Bodin de Boismortier war einer der wenigen erfolgreichen Musikentrepreneurs in Paris in dem 18. Jahrhundert. Er wurde in Thionville in Lothringen geboren, kurz nach seiner Geburt zog die Familie ins nahe gelegene Metz. Seines Vaters Nachname war Bodin, aber sein Spitzname war Boismortier, und es ist klar, dass Joseph diesen Spitznamen beibehalten hat.

Über sein frühes musikalisches Leben ist wenig bekannt, es wird vermutet, dass er bei Joseph Valette de Montigny studierte. Im Jahr 1713 tat der 23-jährige Boismortier, was viele von uns Musikern tun müssen: Er nahm einen Tagesjob an. Er nahm eine Stelle im südfranzösischen Perpignan an, wo er für die *receveur*

de la régie royale des tabacs, also für die königliche Tabakgesellschaft die Truppen in Roussillon versorgte. Warum er diese Stelle so weit weg von seiner Familie annahm und wie er dies tun konnte, bleibt ein Rätsel. Er wurde im Jahr 1720 verheiratet und das Paar bekam ihr einziges Kind im Jahr 1722. Sie trug den Namen Suzanne und sollte später als Schriftstellerin ihren Lebensunterhalt verdienen, was für Frauen in dieser Zeit eine enorme Leistung darstellte.

Durch seine Kontakte gelang es ihm, eines seiner Werke bei Christophe Ballard in Paris zu veröffentlichen. Es wurde so gut angenommen, dass er 1723 mit seiner Familie nach Paris zog, ohne eine feste Stellung, wo er dann 1724 sein erstes Veröffentlichungs-Privileg erhielt. So begann Boismortiers' äußerst erfolgreiche Karriere als Komponist.

Joseph Bodin de Boismortier: Unbekannt Künstler



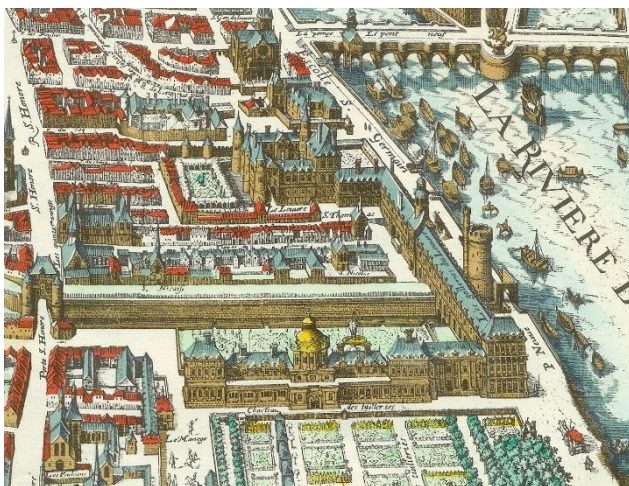
Boismortier hat viel für kleine Instrumentalensembles komponiert. Die meisten seiner Werke waren für Salon- oder Hauskonzerte gedacht, Boismortier profitiert von der wachsenden Mittelschicht in Paris. Er hat auch Werke für das *Concert Spirituel* geschrieben. Seine Weihnachtsmotette *Fugit nox* (heute verloren) über Themen aus Noëls waren im *Concert Spirituel* von 1743 bis 1770 beliebt. Er hat auch Werke für die Académie Royale de Musique geschrieben: „*Les voyages de l'Amour*,“ op.60 im Jahr 1736, „*Don Quichotte chez la Duchesse*,“ op.97 im Jahr 1743, und „*Daphnis et Chloé*,“ op.102 im Jahr 1747. Seine letzte Oper kam besonders gut an und wurde sogar 1752 an der Comédie-Italienne unter dem Titel „*Les bergers de qualité*“ parodiert.

¹² Philippe Lescat "Boismortier, Joseph Bodin de." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 27 Jan. 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003429>.

1753 zog er sich aus der Musikszene zurück, und ging in Ruhestand, da er von der *Querelle des Bouffons* genervt war. Die italienische Musik war in Paris und Versailles viele Jahre lang eine Art verbotene Frucht. Die Versuche, die italienische Tradition zu verdrängen, waren nur teilweise erfolgreich und gipfelten in dieser Kontroverse. Die Aufführung von Pergolesis Intermezzo *La serva padrona* durch ein italienisches Ensemble an der Opéra am 1. August 1752 gilt als Auslöser für den Kulturkrieg unter der Pariser Intelligenzia. Man geht jedoch davon aus, dass dieser Kulturkampf nur symbolisch war und die eigentliche Auseinandersetzung von den Führern der Aufklärung ausging. Es war zwar gefährlich, die Monarchie anzugreifen, aber man konnte die Oper, ein Symbol der Monarchie, als Ersatz benutzen.¹³ Offensichtlich wollte Boismortier nichts mit dem Streit zu tun haben und beschloss, dass es ein guter Zeitpunkt war, sich 1753 zurückzuziehen, aber nach zwei Jahren im Ruhestand verstarb er.

Concert Spirituel

„Die ersten Privatkonzerte scheinen mit der Entstehung der literarischen Salons zusammenzufallen, die eine bestimmte Form des intellektuellen und gesellschaftlichen Lebens des 18. Jahrhunderts symbolisierten.“¹⁴ Im Jahr 1725 bat Anne Danican Philidor, ein Mitglied der *Hautbois du Roi* um die Erlaubnis, während der rund 30 religiösen Feste Aufführungen durchführen zu dürfen. Aber diese Erlaubnis war nicht kostenlos, Philidor musste 1000 *livres* pro annum bezahlen, kein geringer Betrag. So wurde das Concert Spirituel geboren. Das Concert Spirituel war das Zentrum des Musiklebens in Paris für nicht-Oper Aufführungen. Diese Konzerte fanden in dem *Salle des Cent Suisses* in dem Tulleries Palace statt, unter der Bedingung, dass die Musiker die Räumlichkeiten verlassen würden, sobald die königliche Familie diese benötigte. Nur einmal in seiner langen Regentschaft nahm Louis XV. (1715-74) dies in Anspruch.¹⁵ Im *Salle des Cent Suisses* fanden bis zu 60 Musiker auf der Bühne und bis zu 750 Zuschauer Platz, aber im Jahre 1727 bat Philidor um noch mehr Platz.¹⁶



Palais des Tulleries & Louvre

Das Concert Spirituel begründete die ersten öffentlichen Konzerte in Frankreich, vielleicht sogar in Europa. Was wir heute für ganz normal empfinden war damals eine neue Erfahrung für die Pariser. Im ersten Konzert wurde Mottetten von Michel Richard de Lalande gespielt. Und laut Beverly Wilcox:

...But the king was not present, as he was when these motets were played for his daily mass, nor did the performance take place in one of the great Parisian churches, where such motets were occasionally played on feast days. Those in the

¹³ E. Cook, *Querelle des Bouffons*. *Grove Music Online*. Retrieved 21 Jan. 2022, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050010>.

¹⁴ Catherine Massip, *Le Chant d'Euterpe* (Paris: Éditions Hervas, 1991), 114.

¹⁵ Daniel Heartz, 'The Concert Spirituel in the Tuileries Palace', *EMc* 21, (1993): 241.

¹⁶ *Ibid*, 244.

audience had not been invited by their friends or acquaintances, nor had they paid a subscription to join a private concert society. Squeezed onto benches and bleachers, many found themselves sitting next to strangers: as in the parterre and upper balconies of the Paris Opéra, anyone who cared to purchase a ticket could get in.¹⁷

Musikalischer Unternehmergeist war selten in Paris, die starken Monopole bedeuteten, dass man zu dem Hof gehen und um Erlaubnis bitten musste. In Philidors Fall bedeutete das, weil er so viel bezahlen musste, dass er nach ein paar Jahren insolvent war. Wegen der Beliebtheit der Konzerte übernahm die *Académie Royal de music* diese Konzert-Serie bis 1748. Die *Académie* hatte das Monopol, und dann musste man nicht extra bezahlen, aber nach 1748 war das *Spirituel* abermals in privaten Händen. Da die Direktoren mit einem begrenzten Budget arbeiteten mussten und zudem keine Vorlage für die Durchführung eines solchen Unternehmens wie das Concerto Spirituel hatten, ist es verständlich, dass es anfangs Schwierigkeiten gab, aber später im 18. Jahrhundert war es nicht nur sehr beliebt, sondern auch profitabel. Die Konzert-Serie fand bis zur Revolution statt, um dann nach mehreren Jahren noch einmal produziert zu werden. Das Fagott war ein sehr populäres Instrument in dem *Concert Spirituel*. Viele Fagott-Konzerte wurden hier uraufgeführt, und nach 1780 traten mehr Fagottisten auf als Flötisten, Oboisten oder Cellisten.¹⁸

John Ernest Galliard

*Yit wolde he lye
Discordaunt, ever fro armonye,
And distoned from melodie,
Controve he wolde, and foule fayle,
With hornepipes of Cornewaile.*¹⁹

Da es im 18. Jahrhundert beliebt war, auf große Tournee zu gehen, machen wir jetzt einen kurzen Ausflug nach London in England, eine weitere wichtige Stadt in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. John Ernest Galliard (geboren Johann Ernst) wurde um 1680 in Celle geboren. Er hat sein musikalisches Leben mit Flöte angefangen – und mit Oboe-Unterricht bei Pierre Marèchal in Celle. Im Jahr 1698 wurde er Mitglied in dem Hofkapellen-Orchester des Herzogs Georg Wilhelm von Braunschweig-Celle, und nahm in Hannover Komposition-Unterricht bei Jean Baptiste Farinelli und Abbate Steffani. Es gibt viele Ähnlichkeiten und Überlappungen im Leben von Galliard und Händel, beide wurden in Deutschland geboren, beide haben Zeit in Hamburg verbracht in dem frühen 18. Jahrhundert, beide zogen nach England, und beide haben da gearbeitet. Jedoch gab es auch große Unterschiede: während Händel Opern im populären italienischen Stil schrieb, hatte Galliard das Pech, in England eine Oper in englischer Sprache schreiben zu wollen als dieses nicht gerade populär war.

¹⁷ Beverly Wilcox, "The music libraries of the Concert Spirituel: Canons, Repertoires, and Bricolage in Eighteenth-Century Paris," (PhD diss., University of California 2013), 2.

Aber der König war nicht anwesend, wie er es bei den Motetten für seine tägliche Messe war, und die Aufführung fand auch nicht in einer der großen Pariser Kirchen statt, wo solche Motetten gelegentlich an Festtagen gespielt wurden. Die Zuhörer waren weder von Freunden oder Bekannten eingeladen worden, noch hatten sie ein Abonnement bezahlt, um einer privaten Konzertgesellschaft beizutreten. Auf Bänken und Tribünen zusammengepfertcht, saßen viele neben Fremden: Wie im Parterre und auf den oberen Balkonen der Pariser Oper konnte jeder, der eine Eintrittskarte kaufen wollte, mitmachen.

¹⁸ Kopp, *The Bassoon*, 93.

¹⁹ Yet would he lie, at odds, forever from harmony, and dejected from melody, create he would, with hornepipes of Corewaile. Aus Chaucer übersetzung *Romaunt of The Rose*.

Seine erste Oper in England, *Calypso and Telemachus*, wurde 1712 uraufgeführt im Queens Theatre. Aufgrund des politischen Einflusses der dort bereits etablierten Italiener wurde die Oper auf fünf Aufführungen beschränkt und war für viele Jahre die letzte englischsprachige Oper, die dort produziert wurde. Aber alles war noch nicht verloren, nach dem Misserfolg



eine traditionelle Hornpipe

seiner Oper trat Galliard dem Opernorchester Händels bei, und Händel schrieb obligato Musik in seiner Opera *Teseo* im Jahr 1713. Galliard hatte zwischen 1717 und 1730 Erfolg mit der Komposition von Pantomimen für das Lincoln Fields Theatre. Eine Pantomime ist eine englische Version von die *commedia dell'arte*. „Most of them alternated between masque-like scenes sung by gods and goddesses and ‘Comic Tunes’, which accompanied the miming of the mortals. There was no speaking, and the music was continuous.“²⁰

Galliard war maßgeblich an der Londoner Musikszene beteiligt. Er war Gründungsmitglied sowohl der Academy of Vocal (später Ancient Music) im Jahr 1726 als

auch der Royal Society of Musician im Jahr 1738. Er hat nicht nur 1733 seine Fagott-Sonaten veröffentlicht, sondern auch im Dezember 1744 mit einem Konzert ein Stück, das er beschreibt als: „New Concerto grosso, 24 Bassoons, accompanied by Caporale on the Violoncello.“ Die Noten für dieses Stück sind leider nicht erhalten geblieben, aber zum Glück wenigstens die Fagott-Sonaten. Wir wissen nicht, warum er dieses Stück veröffentlicht hat als er nur wenige Stücke für Instrumente veröffentlichte, und soweit wir wissen, hat er selbst kein Fagott gespielt. Der Satz *Hornpipe a l’Inglese* ist interessant. Händels’ *Water Music* mit Hornpipe wurde im Jahr 1717 uraufgeführt. Die Hornpipe war ein Instrument mit einem einzigen Rohrblatt und einem am Mundstück befestigten Horn. Es gab auch Versionen, die dem Dudelsack ähnelten. Die Hornpipe gehört zu den eher pastoralen Instrumenten und wurde in eher ländlichen Gebieten verwendet.²¹

Bizey, Porthaux, und Prudent

Es gab viele Fagott-Hersteller in dem 18. Jahrhundert in Frankreich. Viele Instrumentenbauer ließen zu wichtigen Terminen Inventare anlegen. Anhand dieser Inventare können wir ermessen, wie viele Instrumente gebaut und gespielt wurden. Wir wissen, dass drei Mitglieder der Hotteterre Familie Werkzeuge für Fagott-Bau besaßen: Nicholas II, Nicholas III (spielt *basson* in der *Chapelle*), und Martin Hotteterre, aber leider wissen wir nicht wie viele Instrumente sie gebaut haben, und keine ihrer Instrumente existierenden mehr.

Charles Bizey (1716-1752) war einer der ersten Fagottbauer in Frankreich dessen Nachname nicht Hotteterre lautete. Wir wissen, dass er ein sehr beliebter Instrumentenbauer war, er

²⁰ Fiske, Roger, and Richard G. King. "Galliard, John Ernest." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 26 Jan. 2022. Die meisten von ihnen wechselten zwischen maskenhaften Szenen, die von Göttern und Göttinnen gesungen wurden, und "komischen Melodien", die die Mimik der Sterblichen begleiteten. Es wurde nicht gesprochen, und die Musik war ununterbrochen.

²¹ Henry Balfour "The Old British ‘Pibcorn’ or ‘Hornpipe’ and Its Affinities." *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 20 (1891): 142–54. <https://doi.org/10.2307/2842233>.

hatte Verträge mit der Opéra de Théâtre Italien, und mit dem Militär.²² Leider gibt es keine Spur mehr von einem Inventar, aber wir haben von seiner Werkstatt noch 31 bestehende Instrumente, eines davon ist ein Fagott. In ihrem Artikel „A French Dynasty of Master woodwind makers revealed, Bizey, Prudent, and Porthaux,“ beschreibt Tula Giannini im Detail die für die damalige Zeit übliche Praxis der Generationsunternehmen. Sie schreibt:

Their lives, typical of woodwind makers of their era, were intricately connected by the social and legal institutions governing them, be it the Paris Community of instrument makers, the Academie royale de musique, the King's chamber, chapel and ecurie, or contracts of apprenticeship, marriage, and inheritance.²³



Zeichen der Prudent

Bizey, Porthaux, und Prudent waren die drei wichtigsten Instrumentenbauer in dem 18. Jahrhundert Frankreich. Wir haben heute sechzehn überlebende Instrumente von Prudent und neun von Porthaux. Ihre Leben waren eng miteinander verwoben. Prudent Thierriot (er hat auf seinen Instrumenten seinen Vornamen und nicht seinen Nachnamen verwendet, was ich in diesem Text im Folgenden auch tun werde) hat seine Ausbildung bei Bizet gemacht, er hat angefangen als er 17 Jahre alt war, und nach dem Tod von Bizet, hat Prudent nicht Bizets Witwe oder Tochter geheiratet, was für die damalige Zeit normal war, sondern die Schwester von Bizets' Witwe. Im November 1777 heiratete Dominique Porthaux Elizabeth Thierriot, Prudent's Schwester. Prudent Thierriot starb 1792, und das Geschäft wurde von Thierriot's Witwe Marguerite Chalopet an Porthaux verkauft. Es findet sich in den Dokumenten, die anlässlich des Todes von Devienne gesammelt wurden, ein Vermerk, wonach Devienne Porthaux Geld für eine Flöte und ein Fagott schuldete.

François Devienne

Und so kommen wir zu Devienne. François Devienne wurde am 31. Januar 1759 in Joinville geboren, einer Kleinstadt die ungefähr 250 Kilometer östlich von Paris liegt. Er erhielt im Jahr 1778 eine Position als Fagottist in der Académie Royale de Musique (Oper), und hat dann angefangen bei dem 1. Flötisten in der Académie Félix Rault zu studieren. Aus unbekanntem Gründen blieb er nur ein Jahr in der Académie, und 1780 erhielt er eine Stelle als *Musicien de Chambre* im Dienst von Louis René von Rohan. Devienne arbeitete fünf Jahre für Rohan und hat damals das Fagott- und Flötenkonzert und zahlreiche andere Stücke komponiert.²⁴ Die Jahre, in denen er für Rohan arbeitete, waren eine produktive Zeit für

²² Kopp, *The Bassoon*, 88.

²³ Tula, Gianni, "A French Dynasty of Master Woodwind Makers Revealed, Bizey, Prudent and Porthaux, their workshop in Paris, Rue Dauphine, 1745-1812: New Archival Documents", *NAMIS* (Feb 1998): 9.

Ihr Leben, typisch für die Holzblasinstrumentenbauer ihrer Zeit, war eng mit den sozialen und rechtlichen Institutionen verbunden, die sie beherrschten, sei es die Pariser Gemeinschaft der Instrumentenbauer, die Academie royale de musique, die königliche Kammer, die Kapelle und die Ecurie, oder die Lehr-, Heirats- und Erbverträge.

²⁴ AURÉLIE MALLÉDANT, *Devienne, François, BIOGRAPHIE* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45438>

Deviennes. Er hat viele Stücke geschrieben, er hat in dem Concert Spirituel mindestens 20 mal Solostücke gespielt, auch in der *Loge de l'olympique* hatte er Auftritte.

Wie viele Musiker seiner Zeit, trat Devienne in der 1780ern den Freimaurern bei. Er trat mit der *Loge de l'olympique* in einer Konzertreihe auf, die von der Freimaurerloge "Loge de l'Olympique de la Parfaite Estime" gesponsert wurde. 1786 zahlten die 364 Mitglieder einen Jahresbeitrag von 120 Livres, der ihnen den Zutritt zu zwölf Konzerten ermöglichte. Diese Konzertreihe endete kurz nach dem Anfang der Französischen Revolution. Die Loge gab Haydns Sinfonien Nr. 82-7 und 90-2 in Auftrag und veröffentlichte sie später auch. Neben einigen Amateurmitgliedern spielten im Orchester auch professionellen Musikern, die sogenannten *associés libres*.²⁵



François Devienne: Jacques-Louis David, 1792

Im 18. und 19. Jahrhundert wurden viele Komponisten und Musiker mit der Freimaurerei in Verbindung gebracht, am berühmtesten wohl Mozart und Haydn. Jan Swafford in seinem Buche „Beethoven: Anguish and Triumph“ sagt über die Assoziation:

Freemasonry was the first international organization whose agenda was not economic, governmental, or religious. Its social networking and its association with Enlightenment ideals – equality, morality tolerance, the brotherhood of humanity – brought in thousands of members.²⁶

Es gibt eine starke Verbindung zwischen den Ideen der Aufklärung und der Freimaurerei, und wir wissen nicht, ob Devienne bloß wegen den Verbindungen Mitglied war, oder wie engagiert er war.

Deviennes behielt seine Position bei Rohan bis 1785, als Rohan 1785 verhaftet wurde. Rohan hat alles verloren wegen seiner Beteiligung an der Halsbandaffäre.²⁷ Es gibt keine Hinweise darauf, was Devienne zwischen 1785 und 1788 getan hat, nur wenige Stücke wurden veröffentlicht, aber es gibt keine Hinweise auf eine Anstellung oder Konzerte. Man fragt sich, wie sehr ihn der Verlust seines Arbeitsplatzes beeinträchtigt hat und was er in dieser Zeit getan hat, aber es gibt keine Aufzeichnungen darüber. Dann im Herbst 1788, tauchte er plötzlich als zweites Fagott in dem neue gegründeten *Théâtre de Monsieur* auf. Er bleibt nicht

²⁵ B. Wilcox, Concert de la Loge Olympique. Grove Music Online. Retrieved 20 Jan. 2022.

²⁶ Jan Swafford, *Beethoven: Anguish and Triumph* (Faber & Faber, Main edition, 2015), 95, Kindle.

Die Freimaurerei war die erste internationale Organisation, deren Agenda nicht wirtschaftlich, staatlich oder religiös war. Ihre soziale Vernetzung und ihre Verbindung mit den Idealen der Aufklärung - Gleichheit, moralische Toleranz, Brüderlichkeit der Menschheit - brachten Tausende von Mitgliedern ein.

²⁷ Ein Ereignis, bei dem Rohan von seiner Mätresse (Gräfin de La Motte) überlistet wurde, um Marie Antoinette zu betrügen, ein Ereignis, von dem sich Marie Antoinettes Popularität nie erholte. Rohan wurde Mai 1786 vom Obersten Gerichtshof freigesprochen, aber er verlor seine Staatsämter und wurde erlaubt nach Straußburg zurückzuziehen.

lange zweites Fagott, im Herbst 1790 spielt er erstes Fagott, und um diese Zeit war er auch wieder in den *Concert Spirituel* zu hören. Seine Oper, *Les visitandines*, wurde 1792 am Théâtre Feydeau aufgeführt. Diese Oper gehörte zu den erfolgreichsten der Revolutionszeit; sie wurde zwischen 1792 und 1797 in Paris über 200-mal aufgeführt und wurde dort auch noch 1920 gespielt.

Zwischen 1794 und 1801 war Devienne noch einmal sehr beschäftigt. Er schreibt seine Methode für Flöte im Jahr 1794, er hat in dem Conservatoire unterrichtet (er war ein Gründungslehrer) und hat drei weitere Opern für das Théâtre Feydeau komponiert. Traurigerweise wurde er im Mai 1803 im Charenton, einem Pariser Heim für Geisteskranke, aufgenommen, wo er im darauffolgenden September nach langer Krankheit, die mit einer Beeinträchtigung seines Verstandes endete, starb. Er wurde nur 44 Jahr alt.

Devienne hat viele Stücke für Fagott geschrieben, unter anderem vier Konzerte, fünf Sinfonien Concertanten, Trios, Quartetts, Duos, und Sonatas. Seine *Six Sonates Pour un Basson Avec un Accompagnement de Basse* wurden um das Jahr 1788 in Paris veröffentlicht, bei Sieber unter der Adresse: Rue St. Honoré entre la rue des Vieilles et celle d'Orléans, n.92. Dies war das Jahr, in dem er wieder in Paris auftauchte, vielleicht hatte er ein Sabbatjahr eingelegt, um seine Fagott Sonaten zu schreiben.

Michel Corrette

Laut seinen Zeitgenossen, war Corrette „mit einer robusten Gesundheit und einem heiteren, begeisterungsfähigen Wesen begabt, liebte den Wein und Scherze, mit denen er gern seine Abhandlungen und seine Kompositionen auflockerte (»Grand Maître des Chevaliers du Pivois«).

Leider ist nicht viel von Correttes' Leben bekannt. Er wurde in Rouen, einer Stadt in Nordfrankreich, geboren. Sein Vater war auch ein Organist und Komponist, aber Corrette verließ 1720 seine Heimat, um in Paris zu studieren, und 1727 veröffentlichte er seine ersten Werke. Er arbeitete in gegensätzlichen musikalischen Bereichen, seit 1732 arbeitete er als Maître de Musique an der Opéra-Comique, und verarbeitet unter anderem Chansons oder Vaudevilles Themen in seinen Kompositionen. Später, im Jahr 1737, übernahm Corrette die Organisten-Stelle an Sainte-Marie du Temple, bis 1791, als sie wegen der Französischen Revolution geschlossen wurde. Ab 1748 organisierte Corrette wöchentliche Konzerte in seinem Haus, bei denen er mit seinen Schülern und talentierten Amateuren auftrat. Dies ermöglichte ihm auch den Verkauf seiner eigenen Partituren. Corrette veröffentlichte mehrere Meinungsartikel über die Französische Revolution, die leider nicht erhalten geblieben sind. Er starb im Alter von 87 Jahren am 21. Januar 1795 in Paris.

Les délices de la solitude wurde zweimal veröffentlicht, zuerst im Jahr 1739, und nochmal im Jahr 1766. Wir wissen nicht, was der Titel bedeutet. Corrette verwendete oft populäre Lieder in seinen ernsteren Stücken, und es könnte sein, dass *Les délices* ein solches Lied war, das verloren gegangen ist. Zusätzlich hat Corrette viel komponiert und geschrieben. Mehrere Stücke für Orgel, Lieder, Konzerte, und zahlreiche Sonaten. Neben seinen Kompositionen war Corrette auch ein engagierter Pädagoge, der zahlreiche Methoden für eine Vielzahl von Instrumenten verfasste. Seine Begleitbücher (*Le Maître de clavecin*, 1753 und *Les Prototypes*, 1754) waren äußerst erfolgreich, wenn man die Anzahl der Exemplare in den großen Bibliotheken betrachtet.

Corrette hat in seinem Leben viel erlebt, er wurde unter der Herrschaft Ludwigs XIV. geboren und überlebte Mozart um vier Jahre, als Corrette starb, hatte Beethoven sein Studium bei Haydn begonnen und beendet. Corrette erlebte auch die Anfänge der Französischen Revolution, doch trotz oder vielleicht gerade wegen der Instabilität der Zeit blieb sein Stil sein Leben lang konservativ.

Liberté, Égalité, Fraternité

Der Übergang vom Autoritarismus zur Revolution innerhalb von weniger als hundert Jahren ist nicht überraschend. Ein ungerechtes Steuersystem, der wachsende Einfluss der Bourgeoisie, die Idee von der Aufklärung, teure Kriege, schlechte landwirtschaftliche Bedingungen, all dies gipfelte in einer explosiven Situation, die Frankreich 1789 in eine neue Ära katapultierte. Die Französische Revolution dauerte zehn Jahre, es war eine Zeit der großen Instabilität, und man kann sicher sein, dass die Musiker sehr beeinträchtigt waren. Die sozialen Systeme hatten sich jedoch schon vor der Revolution verändert, und die Musiker waren nicht mehr so sehr stark von Königtum, Adel und Kirche abhängig, aber dennoch sieht man Anzeichen dafür, wie die Musiker davon betroffen waren. Opern wurden noch aufgeführt, laut Savannah Dotson, die Malcom Boyd zitiert:

From 1789-92... "Little seemed to change on the surface." The repertoire of most theatres had not changed, and most still praised the monarchy and the ruling powers that were starting to become unpopular...the audiences of different theaters welcomed the appearance of the Queen and the royal family at performances up until 1791. Near the end of 1792...the Opéra successfully maneuvered a change...making a commitment to patriotic and morally 'correct' works that promoted the Republic.²⁸

Die Französische Revolution dauerte zehn Jahre. Wenn ich an Weltereignisse denke, stelle ich mir vor, dass sie schnell und plötzlich stattfinden, aber das ist selten der Fall. Ich vergesse auch, dass das Leben nach solchen Ereignissen weitergeht. Das hat mich Covid gelehrt: Auch wenn sich die Welt verändert, müssen wir alle unseren Unterhalt verdienen und weiterleben. Corrette verlor seine kirchliche Stellung, Devienne war während der Revolution recht produktiv, und Castil-Blaze kam während der Revolution nach Paris, um zu studieren. Aber viele Musiker wurden für die Revolution in militärähnliche Ensembles eingezogen, und so wie es jetzt in unserer Zeit ist, haben sich viele Veränderungen im Leben der Musiker ergeben, die man nicht durch die Linse der Geschichte sehen kann.

François-Henri-Joseph Castil-Blaze

François-Henri-Joseph Castil-Blaze, geboren mit dem Nachnamen Blaze, wurde in Cavailon geboren, einer Stadt in Südfrankreich. Sein Vater war ein Schriftsteller und Amateur-Musiker, und als Castil-Blaze ein Kind war, hat er bei seinem Vater Musik

²⁸ Savannah Dotson, "French Opera and the French Revolution, Étienne Nicolas Méhul," (Diss., Hamline University, 2014), 14.

Von 1789-92... "schien sich an der Oberfläche wenig zu ändern". Das Repertoire der meisten Theater hatte sich nicht verändert, und die meisten priesen immer noch die Monarchie und die herrschenden Mächte, die allmählich unpopulär wurden... das Publikum der verschiedenen Theater begrüßte bis 1791 das Erscheinen der Königin und der königlichen Familie bei den Aufführungen. Gegen Ende des Jahres 1792... vollzog die Opéra erfolgreich einen Wandel.... Sie konzentrierte sich auf patriotische und moralisch "korrekte" Werke, die die Republik förderten.

studiert. Castil-Blaze zog 1799 nach Paris, um Rechtswissenschaften und Musik zu studieren an *le Conservatoire de Paris*. Er hat Theorie, Solfège, und mehrere Instrumenten studiert, hauptsächlich Fagott. *Le Conservatoire de Paris* wurde 1795 gegründet. *Le Conservatoire* kombinierte zwei einzelne Schulen: die 1783 gegründete *École royale de chant et de déclamation* und die 1792 gegründete *École de musique*. Zur Zeit der Gründung gab es mindestens fünf Fagott-Lehrer, Joseph Bathélémy Roget, François Gebauer, Gaspard Veillard, Étienne Ozi, Thomas Delcambre, und Alexandre Hardy²⁹ Castil-Blaze hat wohl bei einem dieser Lehrer studiert. Mit Ausnahme von Ozi, Rogat und Delcambre sind viele von ihnen im Jahr 1800 weggegangen.



François-Henri-Joseph Castil-Blaze:
Laurens 1841

Es ist nicht klar, ob er sein Studium in Rechtswissenschaft abgeschlossen hat, er verdiente seinen Lebensunterhalt hauptsächlich als Musikkritiker. Irgendwann nach seinem Studium kehrte er in seine Heimat zurück, aber 1820 machte er Paris zu seinem ständigen Wohnsitz. Im Jahr 1825 veröffentlicht er sein *Dictionnaire de musique moderne*. Dieses Wörterbuch war erfolgreich und festigte seine Position als Musikschriftsteller. Seine Beschreibung des Fagotts ist lang und blumig. Er beginnt mit einer physischen Beschreibung des Instruments und fährt mit seinen Fähigkeiten fort:

„Obwohl der Charakter des Fagotts zart und melancholisch ist, dienen seine Akzente voller Kraft und Gefühl dazu, die großen Leidenschaften im Agitato auszudrücken, zur Meditation einzuladen und einen Sinn für Humor zu wecken. Wenn das Fagott auch nicht sehr brillant sein kann, so vereinigt es sich doch perfekt.

Und wenn die Geigen ihr Sprechen unterbrechen, um den Flöten, den Klarinetten und den Hörnern das Feld zu überlassen, ist er es, der als Basis für ihre brillante Harmonie dient. Es ist ein universelles Instrument, das mit seinen dröhnenden Pedaltönen und seinen mittleren Tönen für die Begleitung sorgt und mit seiner letzten Oktave eine reine und klangvolle Melodie erzeugt.“³⁰

Obwohl er vor allem als Musikkritiker und Bearbeiter nicht-französischer Musik bekannt war, schrieb er auch mehrere Originalwerke, darunter die Fagott-Trios. Die Titelseite lautet wie folgt:

Trios
Pour trois Bassons
dédié à son ami
T. Berbiguier
Castil-Blaze
Œuvre 17.

A Paris ches Aulagnier, Editeur, Rue de Valois Palais-Royal 9

²⁹ Pierre, Constant 1890. *Le conservatoire national de musique et de déclamation*. Paris: Imprimerie national. Digitized by Brigham Young University. Kapital basson.

³⁰ François-Henri-Joseph Castil-Blaze *Dictionnaire de musique Modern*. Paris : Au magasin de musique de la Lyre modern, 1825, 57.

Der Widmungsträger war der Flötenspieler, Tranquille Benoit-Berbiguier, und es ist nicht klar, warum ihm drei Stücke für Fagott gewidmet wurden, außer dass sie befreundet waren.

Giovanni Battista Grazioli und Carl Schröder

“Before the mid-twentieth century, the general response to the performance of what little old music was known was to adapt it by updating it for performance by contemporary ensembles. Mozart reorchestrated Handel’s Messiah...Ottorino Respighi orchestrated sixteenth- and seventeenth-century lute music for his three “Ancient Airs and Dances” suites (1917, 1923, 1932). Leopold Stokowski’s massive orchestration of Bach’s Toccata and Fugue in d-minor, originally for organ, is known to everyone who has ever seen Disney’s Fantasia (1940).”³¹

Giovanni Battista Grazioli war ein Organist und Komponist der Klassik. Er hat in Venedig studiert und gearbeitet. Er war von 1782 bis zu seinem Tod 1820 als zweiter Organist an San Marco tätig. Er hat Messen, Psalmvertonungen, zahlreiche Motetten, und Sonatas für Cembalo geschrieben. Sein kompositorischer Stil war zutiefst klassisch.

Viel später wurden Graziolis Stücke wiederentdeckt und populär. Sie wurden mehrmals in verschiedenen Sammlungen veröffentlicht. Im Jahr 1911 wurde die Sonata Opus. 2 no. 5 von Grazioli für Cembalo bei Carl Schröder (1848-1935) für Cello arrangiert, und dann später im Jahr 1918 bearbeitete Joseph Salmon die Sonate noch einmal für Cello und zusätzlich für Violine. Die Schröder Bearbeitung ist in F-Dur, und wurde bei Schott veröffentlicht. Salmons Version ist näher am klassischen Stil als die Bearbeitung von Schröder. Schröders Version ist durch und durch romantisch, der zweite Satz wandelt sich von einem introvertierten, in sich gekehrten Stück im Original zu einer vollen, extrovertierten Opernarie mit Schröders Artikulationen und Dynamik. Salmon und Schröder waren beide Komponisten und Arrangeure, Salmon hat sogar einige der Galliard-Sonaten für Violine bearbeitet. Beide arrangierten viele barocke und klassische Stücke für ihre jeweiligen Instrumente und das Klavier, nicht nur Cembalo-Sonaten, sondern auch Rameau, Bach, Mozart, Handels Messiah, ein Haydn Streich-Quartett und viele weitere. Die Idee, ein Musikstück zu nehmen und es für andere Instrumente oder Stimmen zu arrangieren, gibt es schon so lange, wie wir Musik mit einer Vielzahl von verschiedenen Klängen machen. In dem 19. Jahrhundert führte das Aufkommen des Klaviers als Hausinstrument und die Tatsache, dass lebende Komponisten nicht wollten, dass andere ihre Orchestrierung ändern, zu einem Boom an Musik für Klavier plus Soloinstrument.³²

Man könnte fragen, ob ein Cembalo-Stück, das in dem „langen 19. Jahrhundert“ für Cello und Klavier arrangiert wurde, und auf Fagott und Klavier gespielt wird, Alte Musik ist. Ursprünglich wurde mit dem Begriff der historischen Aufführungspraxis der Versuch beschrieben, alten Musik „authentisch“ aufzuführen. Um den Unterscheid zwischen früheren Aufführungen alter Musik, zum Beispiel der Bearbeitung, und dem Versuch, Musik im Stil der Vergangenheit zu spielen, herauszustellen. Aber das Wort "authentisch" wurde heftig kritisiert, und es ist nicht eine genaue Beschreibung. Wir nutzen den Begriff Alte

³¹ <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/591>.

³² Boyd, Malcolm. "Arrangement." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 25 Jan. 2022.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332>.

Musik, aber was es eigentlich bedeutet ist historisch informierte Aufführungspraxis. Ich kann nur sagen, was für mich selbst zutrifft, aber ich finde auch den Begriff "authentisch" problematisch. Ich liebe das Essen „Tex Mex.“ Es ist mexikanisches Essen interpretiert für US-amerikanischen Geschmack. Ist das authentisch? Gar nicht. Aber ich finde es superlecker, und es hat seinen eigenen Stellenwert. Für mich ist historisch informierte Aufführungspraxis eine Sprache. Ich versuche, so gut wie möglich, in der Sprache, in der ein Stück geschrieben wurde, zu spielen. Die Stücke machen dann viel mehr Sinn für mich, und es macht viel mehr Spaß, wenn ich ihre Sprache verstehe. Mein Ziel ist daher nicht notwendigerweise „authentisch“ zu spielen, sondern rhetorisch. Und dann ist Grazioli für mich eine Übersetzung, und die Übersetzung hat ihre eigene Kunst, und ich habe nicht ausgesucht, das Original zu spielen, sondern die Übersetzung.

In diesem Aufsatz haben wir einen Ausflug in einige Geschichten des 18. Jahrhunderts gemacht. Ich finde es sehr interessant, dass auf Deutsch, gibt es nur ein Wort für eine Geschichte der Gegenwart und eine Geschichte der Vergangenheit gibt. Auf English „History“ wird als etwas älteres, Wahreres, Akademischeres angesehen als ein „Story.“ Ein „Story“ kann jedem gehören, jede Gesellschaft hat viele „Stories“ aber sie wird als etwas anderes als „History“ angesehen. Ich schließ diese sicherlich zu langem Aufsatz mit einem Dankeschön für das Lesen bis zum End. Als Musiker es ist manchmal schön, etwas zu schreiben und etwas zu haben, das man zeigen kann, anstatt täglich an unserem Sandmandala zu bauen, das jeden Tag von der Zeit sowohl erschaffen als auch zerstört wird.

Bibliographie

- Anthony, James. *French Baroque Music: From Beaujoyeux to Rameau*. Portland: Amadeus Press, 1997.
- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music, 2nd ed.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1969, 658-9.
- Balfour, Henry. "The Old British 'Pibcorn' or 'Hornpipe' and Its Affinities." *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 20 (1891): 142-54.
<https://doi.org/10.2307/2842233>.
- Blom, Eric, and Beverly Wilcox. "Concert Spirituel." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 25 Jan. 2022.<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630>.
- de Brossard, Sébastien. *Dictionnaire de la musique*, 3rd ed. Amsterdam: Etienne Roger 1705. Reprint, Hilversum: Fritz A. M. Knuf, 1966.
- Boyd, Malcolm. "Arrangement." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 25 Jan. 2022.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000001332>.
- Cohen, Albert. "L'Etat de La France: One Hundred Years of Music at the French Court." *Notes*, vol. 48, no. 3, Music Library Association, 1992, pp. 767-805, <https://doi.org/10.2307/941690>.
- Cook, E. Querelle des Bouffons. *Grove Music Online*. Retrieved 21 Jan. 2022, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000050010>.
- Dotson, Savannah. "French Opera and the French Revolution, Étienne Nicolas Méhul," Diss., Hamline University, 2014.
- Ecorcheville, J. "Quelques Documents sur la Musique de la Grande Ecurie du Roi." *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 2:4 (Aug. 1901): 608-642.
- Fiske, Roger, and Richard G. King. "Galliard, John Ernest." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 26 Jan. 2022.<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010555>.
- Fuller, David, and Bruce Gustafson. "Corrette, Michel." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 25 Jan. 2022.<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006563>.
- Gianni, Tula, "A French Dynasty of Master Woodwind Makers Revealed, Bizet, Prudent and Porthaux, their workshop in Paris, Rue Dauphine, St. André des Arts, Ca. 1745-1812: New Archival Documents", *NAMIS* (Feb 1998):7-10.
- Goertzel-Sandman, Susan. "The Wind Band at Louis XIV's Court." *Early Music* 5, no. 1(1977): 27-37.
- Hall, Barbara L., Giacomo Fornari, and Sven Hansell. "Grazioli, Giovanni Battista." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 25 Jan. 2022.

- <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040058>.
- Haynes, Bruce. *The Eloquent Oboe: A History of the Hautbois from 1640-1760*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001.
- Kopp, James. *The Bassoon*. New Haven and London: Yale University Press, 2012.
- _____. "Notes on the Bassoon in Seventeenth-Century France." *Journal of the American Musical Instrumental Society* 17 (1991): 85-114.
- Lesure, F., Marcel-Dubois, C., & Laborde, D. France. *Grove Music Online*. Retrieved 29 Dec. 2021, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040051>.
- Lyndon-Jones Graham and Peter Harris. "Reconstructing Mersenne's Basson and Fagot." *Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments* 64 (1991): 9-19.
- Newark, C. Castil-Blaze. *Grove Music Online*. Retrieved 22 Jan. 2022, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005133>
- Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle, contenant la theorie et at pratique de la musique*. Paris: 1636. Nachdruck, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.
- Pierre, Constant 1890. *Le conservatoire national de musique et de declamation*. Paris: Imprimerie national. Digitized by Brigham Young University. Kapital basson.
- Henri Pruniérs, "La Musique de la Chambre det l'Écurie sous le règne de François 1er" *L'année musicale* 1:215 (1911), 241.
- Jan Swafford Beethoven: Anguish and Triumph: page 95 (Faber & Faber, Main edition,2015), 95, Kindle.
- Waterhouse, William. 2001 "Basson." *The New Grove of Music and Musicians*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02276>, accessed 25 July 2019.
- Wilcox, Beverly. *The Music Libraries of the Concert Spirituel: Canons, Repertoires, and Bricolage in Eighteenth-Century Paris*. DISS 2013. University of California.
- White, Paul. "The bass Hautboy in the Seventeenth Century." *A Time of Questioning: Proceedings of the International Early Double-Reed Symposium*. Utrecht: STIMU, 1997.
- Wood, Caroline and Graham Sadler. *French Baroque Opera: A Reader*. Aldershot, England: Ashgate, 2000.