

Einführung

Das Geburtsdatum, das dem französischen Geiger Louis de Caix d'Hervelois zugeschrieben wird, ist 1680, der Geburtsort Amiens im Norden Frankreichs, während sein Todesdatum mit 1760 angenommen wird. Ersteres Datum liegt so früh, dass er ein Schüler des gefeierten Le Sieur de Sainte-Colombe hätte sein können, und mit größerer Sicherheit einer von Marin Marais, während letzteres Datum ihm gestattet, in Paris Karriere gemacht zu haben als Musiker, Komponist und vielleicht als Lehrer in der Zeit von Frankreichs goldenem Zeitalter der Gambe – und außerdem erlebt zu haben, wie sein Instrument nach 1740 zugunsten des Cellos an Beliebtheit verlor. Sein Hauptbeitrag als Komponist bestand in Suiten und Sonaten für eine oder zwei Bassgamben über einem Basso continuo. Er war tatsächlich einer der letzten größeren Komponisten, die zu diesem Genre beitrugen: seine vierte und fünfte Sammlung erschienen 1740 bzw. 1748, gefolgt von einer letzten Sammlung mit Stücken für die Pardessus de Viole 1751. Nur zweimal komponierte er *nicht* für die Gambe, aber er tat dies nur halbherzig, denn seine erste Sammlung mit Suiten für die Deutsche Flöte oder Traversflöte, veröffentlicht 1726, ist eine Bearbeitung von früheren Werken für die Bassgambe, während seine zweite Sammlung für Flöte, veröffentlicht 1736, zwar neu komponiert, aber auch für die Pardessus bestimmt war (und damit implizit auch für Oboe, Violine oder Blockflöte, wie es bei ähnlichen Sammlungen der Zeit üblich war.) Es liegt ein wenig Ironie in der Tatsache, dass Caix, während er in späteren Jahren Zeuge des Niedergangs der Bassgambe wurde, seinerseits durch das Komponieren für Flöte und Pardessus zum Niedergang der Blockflöte beitrug. Dabei förderte er die Beliebtheit der kleinen sechssaitigen Gambe, die unter Amateuren ihren Platz als Gegenspielerin zur Violine suchte – besonders bei den Damen der Gesellschaft, die sehr wohl ein Instrument zwischen den Beinen halten konnten, es war ihnen aber nicht gestattet, es in ordinärer Weise unter das Kinn zu klemmen. Caix d'Hervelois verwendet in seinen Stücken für die Bassgambe nicht nur die anspruchsvollste Technik der französischen Gambenschule, sondern sie strahlen auch in einer Weise melodischen Charme und programmatische Qualitäten aus, dass bei Amateurmusikern der Wunsch nach derartigen Werken für Diskantinstrumente wuchs. So trug er zur Verbreitung seiner eigenen Werke bei. Die Suite, die hier vorgelegt wird, ist die erste aus der Sammlung von 1736, einer Sammlung von vier Werken, die den gleichen melodischen und stilistischen Reiz bieten wie seine früheren Werke, die ihn so bekannt gemacht hatten.

Die Suite besteht aus einem Prelude, einer Allemande, einer Sarabande, einer Musette, einem Satz mit dem Namen „La Badine“, einem Menuettpaar und zwei unbezeichneten Sätzen, deren zweiter eine Gigue im 6/8-Takt ist. Die Verwandtschaft dieser neun Sätze mit der konventionellen Suite ist deutlich, obgleich Caix' eher lässiger Umgang mit der Suitenform ein Zeichen dafür ist, wie sehr sich auch diese Konventionen im Zusammenbruch befanden. Dies trifft schon für seine frühesten Sammlungen zu, in denen sich Sätze mit Titeln wie „Die kleinen Finger“, „Die Bagatelle“, „Das Mädchen aus Mailand“ und „Das Mädchen vom Land“ mit Sätzen abwechseln, die eher konventionelle Tanzbezeichnungen tragen. Hier fehlt die traditionelle Courante, und zwei programmatische Favoriten wurden hinzugefügt. Der erste repräsentiert das Dröhnen der Musette oder des Dudelsacks, während der zweite eine Art von Persönlichkeit beschreibt, die wir nach der Bedeutung des Wortes „badine“ im 18. Jahrhundert als „Der weibliche Plagegeist“ oder vielleicht als „Das törichte Mädchen“ übersetzen würden, was gleichzeitig ein Hinweis darauf ist, dass dieser Satz auch leicht und etwas frivol gespielt werden sollte.

Caix nennt die Pardessus de Viole auf seiner Titelseite und bezieht sich damit auf das sechssaitige Modell (eine Quarte über der Diskantgambe gestimmt), das seine größte Beliebtheit um 1720 erreichte, und das um die Mitte des Jahrhunderts durch das fünfsaitige „Quinton“ ersetzt wurde – ein Instrument, das bis zur Zeit der Französischen Revolution beliebt blieb. Bedeutende frühe Komponisten für die Pardessus sind u. a. Louis-Nicholas Clérambault (fünf Bücher von 1710 bis 1726), Michel Pignolet de Monteclair (drei Bücher von 1709 bis 1728) und Thomas Marc (1724). Michel Corrette schrieb 1749 ein Lehrbuch für das Instrument. Marc ist typisch mit seiner Angabe, dass seine Suiten und Sonaten auch auf Flöte, Violine oder Oboe gespielt werden können – was natürlich auch kommerzielle Gründe hatte. Aber die Pardessus war in der Tat in Mode, neue Kompositionen wurden verlangt, und die zeitgenössischen Komponisten kamen dem Bedarf nach.

Indem er auch für die Flöte schrieb, leistete Caix einen Beitrag zu einem bereits ansehnlichen Repertoire französischer Musik für die Deutsche Flöte – einem Instrument, dessen Einführung in Frankreich 1707 durch die Veröffentlichung von Jacques Hotteterres *Principe de la flûte traversière* gekennzeichnet ist (das bis 1765 sieben Mal nachgedruckt wurde). Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass das Instrument mit großer Raffinesse und Anmut gespielt wurde, und dass es als Soloinstrument ein ernsthafter Rivale der Violine war. Leclair erlaubte in seinen Violinsonaten die Flöte als Ersatz und umgekehrt wurden in Ausgaben für Flöte oft Violine, Blockflöte oder Oboe vorgeschlagen. Aber für Komponisten wie La Barre, Corrette und Boismortier, nicht zu erwähnen Naudot und Blavet – beides gefeierte Flötisten und Komponisten – war die Flöte das Instrument der Wahl. Boismortier schreibt dieses Instrument in nicht weniger als achtundvierzig seiner veröffentlichten Sammlungen vor.

Die Suite, die hier vorgelegt wird, stammt aus einer elegant gestochenen Ausgabe, und basiert auf einer Kopie der Nationalbibliothek in Paris, Signatur Vm7 6412. Die Eingriffe des heutigen Herausgebers bestehen im Wesentlichen darin,

die Solostimme vom französischen Violinschlüssel in den uns heute besser bekannten [italienischen] Violinschlüssel zu überführen, eine Aussetzung des Basso continuo hinzuzufügen, und die Schreibweise der Vorzeichen anzupassen – d.h. überflüssige Vorzeichen, wie sie in den Ausgaben des 18. Jahrhunderts üblich waren, wegzulassen und bei Vorschlagsnoten, die auf Taktstriche folgen, die fehlenden Vorzeichen zu ergänzen. Nur die Muzette bietet Anlass zu herausgeblichem Nachdenken. Wie das Beispiel-Faksimile zeigt, teilt Caix stellenweise die Basszeile in eine obere und eine untere Stimme auf, wobei sich die Ziffern nur auf die Noten der oberen Stimme beziehen. Dennoch werden diese oberen Noten vielleicht am besten von dem zweiten Streich- oder Blasinstrument gespielt, das ansonsten den Bass mitspielt. Auf diese Weise entsteht vorübergehend ein Triosonaten effekt. Für den Herausgeber ergeben sich in den Takten 18-24 besondere Schwierigkeiten, weil im Original beide Stimmen in den Altschlüssel klettern und zudem sehr weit voneinander entfernt liegen. Zudem enthalten die 4 letzten Takte nur die „Oberstimme“, die Bordunnoten des gleichen Motivs in Takt 13 und 15 fehlen hier. Unsere Lösung besteht darin, in der Partitur ein extra Notensystem für das zweite Streich- oder Blasinstrument einzuführen, die Generalbassaussetzung auf den Bordunnoten aufzubauen und die Originalziffern bei den oberen Noten anzuordnen, zu denen sie gehören. Die Spieler können wählen, ob sie den Satz in den letzten Takten ohne Tasteninstrument als einfaches Duo ausklingen lassen wollen, oder ob sie die Tasteninstrumentzeile als Rekonstruktion des Herausgebers bis zum Schluss spielen möchten.

Caix d’Hervelois hat seinen Vorrat an Verzierungszeichen in diesen Suiten auf zwei Zeichen reduziert: das kleine Pluszeichen über oder unter der Note, das einen Triller, Mordent oder eine kadenzartige Umspielung bezeichnet, und kleine Vorschlagsnoten, die normalerweise an die Hauptnote gebunden werden, von der sie ihre Zeit nehmen. Wenn diese tiefer als die Hauptnote sind, als *port de voix*, fallen sie auf den Schlag. Wenn sie Terzengruppen füllen (normalerweise absteigend), als *coulé*, nehmen sie den Schlag vorweg und nehmen ihre Zeit von der vorherigen Note. Sie erscheinen hier im zweiten und im letzten Satz, obwohl man im Fall der Allemande Correttes Regel, dass sie in allen solchen Fällen vor dem Schlag gespielt werden sollen, anfechten möchte. Darüber hinaus setzt Caix einen „accent“ (siehe Takt 10 der Allemande), also eine aufwärts zeigende Appoggiatur, die der Hauptnote folgt und von ihr ihre Zeit nimmt. Normalerweise bedeutet dies die Vorausnahme eines Trillers oder einer absteigenden Figur. Das Triller- oder *cadence*-Zeichen kann je nach Kontext anders gedeutet werden, entweder als ein einfacher Triller, der mit der oberen Note beginnt, wie ein langer, kadenzartiger Triller mit oder ohne Nachschlag, oder im Fall von kurzen Noten, als ein einfacher, doppelter oder umgekehrter Mordent. Eine genauere Kenntnis der Verzierungszeichen kann man durch das Studium zeitgenössischer Lehrwerke erhalten wie Correttes *Methode pour apprendre aisement a jouer de la flute traversiere*, das 1735 von Boivin veröffentlicht wurde.

Donald Beecher, Carleton University
Ottawa, Kanada, Juli 2006

Übersetzung: Günter und Leonore von Zadow

Introduction

The birth date assigned to the French violist Louis de Caix d’Hervelois is 1680, the place Amiens in the north of France, while the date of his death, which is equally tentative, is 1760; the former is early enough to permit him to have been a pupil of the celebrated Le Sieur de Sainte-Colombe, and more assuredly of Marin Marais, while the latter date allows him to have made a career in Paris as performer, composer and perhaps teacher during France’s golden age of the viol – and also to have seen the decline of his instrument’s popularity after 1740 in favor of the ‘cello. His major contribution as a composer was in the form of suites and sonatas for one and two bass viols over a continuo bass. He was, in fact, one of the last major contributors to the genre, his fourth and fifth collections appearing in 1740 and 1748 respectively, followed by a final collection of pieces for the pardessus de viole in 1751. He made only two departures from composing for the viol, and these but ostensibly, insofar as his first collection of suites for the German or transverse flute, published in 1726, was adapted from former works for the bass viol, while the second collection for flute, published in 1736, although newly composed, was also designated for pardessus de viole (and implicitly for oboe, violin, or recorder, as was the custom with similar collections published during the period). There is some irony in the fact that while Caix may have witnessed the decline of the bass viol in his later years, in composing for the flute and the pardessus he also contributed to the decline of the recorder, and to the popularity of the small six-string viol that sought its place among amateurs as a rival to the violin – especially in the case of society ladies who, while they could not feature themselves with instruments tucked in vulgar fashion under their chins, could feature them tucked between their legs. Caix d’Hervelois’s pieces for the bass viol not only employed many of the most demanding technical features of the French viol school, but also exuded melodic charms and programmatic qualities that enhanced the popular demand for versions of these works accessible to amateur performers on treble instruments, in effect making him a popularizer of his own works. The suite presented here is the first from the collection of 1736, a collection of four works offering the same melodic and stylistic appeal that characterized the former works that had made him so popular.

The suite consists of a prelude, an allemande, a sarabande, a musette, a movement entitled “La Badine,” a pair of minuets, and two untitled movements, the last a gigue in 6/8 time. The relationship of these nine movements to the conven-