

Joseph Bodin de Boismortier
SONATAS FOR HARPSICHORD
AND FLUTE



OLGA MARTYNOVA, *harpsichord* / IVAN BUSHUEV, *transverse flute*



Joseph Bodin de Boismortier (1689–1755)

Sonates pour clavecin et flûte traversière, op.91
Dédiées à Michel Blavet

Sonatas for harpsichord and transverse flute, op.91
 Dedicated to Michel Blavet

Sonate n° 1 en Ré majeur

Sonata No.1 in D major

①	<i>Sicilienne</i>	[2:41]
②	<i>Gayement</i>	[3:20]
③	<i>Gracieusement</i>	[2:13]
④	<i>Gayement</i>	[2:35]

Sonate n° 2 en Sol mineur

Sonata No.2 in G minor

⑤	<i>Gayement</i>	[3:11]
⑥	<i>Gracieusement</i>	[3:07]
⑦	<i>Gayement</i>	[3:29]

Sonate n° 3 en Sol majeur

Sonata No.3 in G major

⑧	<i>Rondement – Gayement</i>	[4:01]
⑨	<i>Air. Gracieusement</i>	[2:28]
⑩	<i>Gayement</i>	[3:05]

Sonate n°4 en Mi mineur

Sonata No.4 in E minor

11	<i>Gayement</i>	[3:39]
12	<i>Gracieusement</i>	[3:23]
13	<i>Gayement</i>	[3:56]

Sonate n°5 en La majeur

Sonata No.5 in A major

14	<i>Legerement</i>	[4:31]
15	<i>Gracieusement</i>	[3:40]
16	<i>Gayement</i>	[3:29]

Total Time [64:00]

Sonate n°6 en Do mineur

Sonata No.6 in C minor

17	<i>Gayement</i>	[4:23]
18	<i>Gracieusement</i>	[2:22]
19	<i>Menuets I et II</i>	[3:14]

Olga Martynova harpsichord*Von Nagel Workshop, Paris, 1995 / after N.&F. Blanchet, Paris, 1730***Ivan Bushuev** transverse flute*R. Tutz, Innsbruck, Austria, 2002 / after G.A. Rottenburgh, Belgium, 1760s*



A Lifelong Sonata or Adventures of a Catalanian in Paris

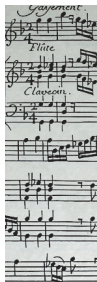
As we know, in the eighteenth century France was the arbiter of fashion for many different aspects of European life. Almost everything that originated in Paris spread across neighbouring countries with the speed of light – the latest outfits, ideas, way of life, amusements, philosophical theories, dances, catchwords and even the bizarre affectation of rolling your ‘R’s in conversation. Thus an habitué of Paris salons seemed extraordinarily appealing as a man of culture who could be affable, brilliantly witty, something of a philosopher and a libertine, too, but undoubtedly a gallant gentleman.

The final touch in the image of this irresistible favourite of high society was his devotion to music for the flute: since every dandy was expected to understand flute music it had a ready audience, even if many were unable to play the instrument. The exceptionally elegant and delicate sound of the flute was a synonym for the agreeable evenings with an intimate circle of friends that had featured in Parisian life since the flowering of



rococo style, and the chamber music-making that accompanied it. This was the instrument of choice in the musical pursuits of inveterate music lovers, social lions and even monarchs: Frederick the Great of Prussia liked to play the flute, just as his grandfather Frederick I had played to harpsichord accompaniment by his spouse. This fashion for the flute was reflected in literature of the early 19th century – in Sheridan’s ‘The School for Scandal’, Griboyedov’s ‘Woe from Wit’ and Dickens’ ‘David Copperfield’.

From the late 17th century there was an upsurge in interest in France for the transverse flute, still referred to as the ‘German flute’ (probably this type of flute first appeared in Asia and came to German territories before gaining popularity in Europe as a whole). In 1677 the German flute was first included in an opera orchestra for Lully’s musical tragedy ‘Isis’, and by the early 18th century it was already predominant both at court and at the Académie Royale de Musique. The composer Michel de la Barre, who published his ‘Pièces pour la Flûte Traversière’ in 1702, recalls in his ‘Mémoires’ that Rebillé Philbert and René-Pignon Descoteaux, celebrated flautists of the previous century, were among the first to play the instrument in Paris. Both were court chamber musicians and therefore the flute was presumably included in concerts at the royal apartments of Louis XIV. Evidence is provided by the ‘Mémoires’ of Sourches and Luynes from 1710, which describe an evening in Versailles hosted by the Duchess of Bourgogne: ‘The King, returning from Trianon, paid her a visit and there he chanced upon a very fine symphony composed of Descoteaux on the German flute, de Vizé on



the theorbo, de Buterne on the harpsichord and de Fourcroy on the bass viol. The King stayed quite a while.' Music of this kind must have been popular, since we encounter the same ensemble in descriptions of the Duke of Bourgogne's residence at Saint-Moreil in 1701, three years later in Madame de Maintenon's apartments at the Château de Sceaux, at the marriage of the Duke d'Albret (1696), at the home of the Princesse de Conti (1703) and in many other locations.

Due to its powerful, expressive tone and refinements in construction of the instrument by the Hotteterre family (one of them, Jacques Martin Hotteterre, devised his own model of the German flute that is still copied today), the transverse flute gradually replaced its predecessor and alternative, the recorder. The German flute also became a serious competitor of the violin: composers proposed two modes of performance for a large number of works, so they could be performed either on the violin or transverse flute.

The German flute soon became involved in eternal rivalry between the French and Italian schools. As we already know, the pioneers of Italian music in France were the sonata and concerto genres introduced in the late 17th century by musicians who had studied in Italy: Marc-Antoine Charpentier, Montéclair or the above-mentioned Hotteterre. By the 1720s the country was seized by veritable sonata fever, and old-fashioned Fontenelle with his naïve plea 'Sonata, what do you want of me?' clearly remained in a tiny minority. The haut monde vied with each other to flaunt their knowledge of Corelli's fifth opus, and listening to Italian instrumental music after supper became the



accepted practice. Curiously, this universal enthusiasm for Corelli replaced the public's snobbish devotion to Vivaldi, who had become 'le dernier cri' for respectable Frenchmen after their first acquaintance with the brilliant Venetian's 'L'Estro Armonico' in 1715. In the early 1720s François Couperin wrote his immortal 'Les Apothéoses de Lully et de Corelli', and 'Les goûts réunis' put an end to the age-old rivalry between French and Italian music.

By the time Joseph Bodin de Boismortier appeared on the Parisian musical scene on 29 February 1724, quite a number of solo and trio sonatas had been written by French composers. On the road from Perpignan to Paris he found himself in the thick of musical events, at the citadel for admirers of Italian music – the Château de Sceaux (here the famous musical fêtes entitled 'Les Nuits de Sceaux' were revived at this period by the Duchesse du Maine, featuring such well-known names as Nicolas Bernier, Jean-Joseph Mouret and Charles-Hubert Gervais). The novice composer quickly understood the significance of the proceedings and actively participated in the Parisian music lovers' pursuit of new sonatas. Sonatas tumbled from his quill like fruit from a cornucopia. With disarming sincerity and irresistible charm he declared to his patrons on delivering yet another manuscript: 'This is the best I could do – I don't know myself how it could be improved'. Soon there was lively criticism of Boismortier (he preferred to compose popular music and had no compunction about writing for groups of amateur music-makers),



but the composer honestly met all such rebukes with the phrase: 'I'm just earning money'. Clearly Boismortier achieved his goal – towards the end of his life the composer's estate was valued at 50 thousand écus. The fact that he was accorded a royal privilege (a licence, in modern parlance) to publish his own compositions was an important factor here. Boismortier's musical editions (each score prefaced by one of his many poems) sold well, which further enraged envious critics.

In the French capital Boismortier's career went from strength to strength, especially if we remember that his previous occupations had nothing in common with music. The composer's life story is reminiscent of a sonata in three movements, akin to his last 'geographical' opus – the opera-ballet entitled 'Les quatre parties du monde'. The three chapters of the composer's biography are delineated by the borders of three French principalities: Lorraine, French Catalonia and Paris. Obviously he inherited the adventurous disposition of the elder Bodins, brave warriors of old. At some time in his travels the future composer's father acquired the nickname 'Boismortier', to which his son added the noble prefix 'de'. Several generations of the family dynasty achieved fame under this new surname. Those who have gone down in history include the artist Pierre-Etienne Bodin de Boismortier and the composer's unmarried daughter Suzanne Bodin de Boismortier, who wrote two fairly well-known novels: 'Mémoires historiques de la Comtesse de Mariemberg' (1751), and 'Histoire de Jacques Feru et de la valeureuse demoiselle Agathe Mignard, écrite par un ami d'iceux' (1766).



Joseph Bodin was born in the town of Thionville, Lorraine, and while still a young man moved to Perpignan, following his music teacher Joseph Valette de Montigny, whose patron the Vicomte d'Andrezel (future ambassador of the French king in Constantinople) also favoured Boismortier. He could well have become a confectioner like his father, but the young adventurer cheated fate and found employment as tobacco purchaser for the Roussillon military units billeted in Perpignan.

Boismortier immediately fell in love with Catalonia. In all likelihood he later started the fashion for Catalonian exotica in Paris (since Catalonia was a separate territory from both France and Spain, its culture was a novelty in both countries). We may presume that in his once-famous motet 'Fugit nox' (the music has now been lost) which for two decades was regularly performed before Christmas at the Parisian 'Concerts spirituels', the composer used melodies from Catalonian carols and thus attracted public attention to his work. Boismortier was probably influenced by nostalgia for the beauties of Catalonia when he wrote several works for a duo of musette (a small, refined bagpipe) and hurdy-gurdy.

After his arrival in Paris Boismortier abandoned his career as performer (although we know he had studied violin and flute playing) and concentrated on composing music, publishing his work and conducting. As a result he was appointed singing teacher at the Opéra (as the Académie Royale de Musique was called in the 1740s), and then leader of the orchestra at market theatres, first Saint-Laurent and then Saint-Germain. His opera-ballet 'Les voyages de l'amour' (1736), featuring the



famous dancer La Camargo, was worthy of comparison with productions of Rameau's operas. Moreover, Boismortier's compositions were frequently played at the 'Concerts spirituels' in Paris.

Boismortier knew how to enjoy life – he flirted with the ladies, made friends with aristocrats, appeared at prestigious salons in exquisite gilded finery and captivated his companions with biting witticisms (for this he was dubbed the heir of Paul Scarron, the 17th-century dramatist and poet with a great talent for comedy).

The transverse flute remained one of Boismortier's favourite musical instruments. His first self-publications were the four books of sonatas for two transverse flutes without bass (1724). The author wrote in his preface: 'Since a dozen sonatas for two transverse flutes of my own composition were published nearly a year ago in Paris, copied by hand, and since the copyists made therein many dire mistakes, I have resolved to independently present the same sonatas to the public, with the addition of a further dozen works, assigning them to four books in such a way that each contains three of the original pieces and three new pieces. If the public receives them favourably I shall publish a continuation thereof.' This continuation followed immediately. A humorous verse on the subject was circulated among Boismortier's contemporaries:

A happy fellow is Boismortier, whose prolific quill
Painlessly, each month, conceives a book at will.



Even during its heyday the German flute continued to develop apace, and many performers experimented with possible refinements. Michel de la Barre states in the preface to his collection 'Deuxième Livre de Pièces pour la flûte traversière' (1710): 'There are two or three notes that I believe no one knows, and I cannot say how these notes should be performed in writing. But if those eager to learn would take the trouble to pass by my home... it would give me great pleasure to show them how, with no obligation from them'.

Likewise, Boismortier endlessly experimented with the flute: he was keen to combine the tones of the flute with other musical timbres and ensemble combinations. His legacy includes compositions for two, three and even five flutes and flute solos with bass continuo. His beloved 'pastoral' ensemble consists of a transverse flute with musette, hurdy-gurdy, recorder and oboe. Surprisingly enough, prior to Boismortier, or more precisely, before he wrote the Six Sonatas Op.91 in 1741, no French composer thought of combining the transverse flute with a harpsichord, although both instruments were the height of fashion in France and, as the German traveller Nemeitz wrote, 'the French play these instruments with unparalleled delicatessen'.

By the time the Six Flute Sonatas were written Boismortier had already established his typical sonata structure, which was previously balanced between the three-movement sonata da camera and the four-movement sonata da chiesa (forms of the Italian sonata for secular and church music). The balance was finally tipped towards the former: the structure found in Opus 91 consists of the movements Gayement – Gracieusement – Gayement



(approximately corresponding to the Italian Allegro – Grazioso – Allegro). This late work by the composer is an obvious response to the style of ‘easy and light music’ that was in such great demand among his contemporaries: ‘Melodies like butterflies’, he joked. But this style in no way excluded the complexities of both instrumental parts. The harpsichord part is particularly notable in this respect – not only does it hold its own against the flute in terms of virtuosity and refinement, at times it dominates the flute.

Tatyana Koltakova, translation by Patricia Donegan





Соната длиною в жизнь, или Похождения каталонца в Париже

Не секрет, что в 18 веке законодателем мод во многих сферах европейской жизни была Франция. Почти все, что исходило из Парижа: наряды, мысли, образ жизни, развлечения и философские идеи, танцы, крылатые словечки и даже экстравагантная манера картавить в разговоре – разлеталось по окрестным землям со скоростью света. Необычайно привлекательным находили в то время и всегдажая парижских салонов: человека просвещенного, обходительного, блестяще остроумного, немного философа, немного либертина, но, безусловно, галантного героя.

Штрихом к образу неотразимого светского кумира была его склонность к флейте: не все светские щеголи играли на флейте, но гламур того времени обязывал их разбираться во флейтовой музыке, поэтому слушали ее очень многие. Чрезвычайно элегантный и нежный тон этого инструмента был синонимом уютных дружеских вечеринок в интимном кругу, вошедших в жизнь парижан с расцветом стиля роко-



РУССКИЙ



ко, а вслед за ним и камерного музицирования. Неудивительно, что не только завзятые меломаны и светские львы, но даже и монархи в своих музыкальных занятиях отдавали ей предпочтение: игрой на флейте увлекался и великий король Фридрих II Прусский, и еще ранее его дед Фридрих I, которому аккомпанировала на клавесине его супруга. Отзвуки флейтового бума слышны еще и в литературе начала 19 века – и в «Школе злословия» Шеридана, и в «Горе от ума» Грибоедова, и в «Дэвиде Копперфильде» Диккенса.

С конца 17 века во Франции стремительно растет интерес к поперечной флейте, которую еще называют «немецкой» (считается, что, появившись в Азии, она была занесена сначала в германские земли, а уже оттуда распространилась по всей Европе). В 1677 году немецкая флейта впервые появилась в оперном оркестре в музыкальной трагедии «Изида» Люлли, а к началу нового столетия уже повсюду господствовала при дворе и в Королевской академии музыки. Композитор Мишель де ля Барр, в 1702 году выпустивший «Собрание пьес для поперечной флейты», в своих мемуарах упоминает, что одними из первых в Париже на ней начали играть Ребийе Фильбер и Рене Пиньон Декото – крупнейшие флейтисты уходящего века. Оба музыканта принадлежали к Камерной музыке короля, поэтому легко можно предположить, что концерты с участием флейты устраивались и в апартаментах Людовика XIV. Об этом свидетельствуют мемуары Сурша и Люиня (1710), где описывается версальский вечер у герцогини Бургундской: «Король, вер-



нувшись из Трианона, направился к ней и обнаружил престелную симфонию, исполненную Декото на немецкой флейте, де Визе на теорбе, Бютерном на клавесине и Форкре на басовой виоле. Король провел там долгое время». Тот же ансамбль мы встречаем в Сен-Море у герцога Бургундского в 1701 году и три года спустя в покоях мадам де Ментенон в замке Со, на свадьбе герцога д'Альбре (1696), у принцессы де Конти (1703) и много где еще, что говорит о немалой востребованности такого рода музыки.

Благодаря сильному, выразительному звуку и усовершенствованиям, внесенным в конструкцию инструмента семейством Оттетеров (один из них, Жак-Мартин Оттетер, создал собственную модель немецкой флейты, которую копируют до сих пор), поперечная флейта постепенно вытесняла из обихода свою предшественницу и соперницу – продольную флейту. С другой стороны, немецкая флейта составила серьезную конкуренцию скрипке: все большему числу произведений композиторы предписывали два варианта исполнения – на скрипке или на поперечной флейте.

Надо сказать, что немецкая флейта немедленно попала и на поле извечного соревнования французской музыки с итальянской. Пионерами последней во Франции, как известно, были жанры сонаты и концерта, завезенные в страну в конце 17 века музыкантами, прошедшими курс обучения в Италии: Марком-Антуаном Шарпантье, Монтеклером или тем же Оттетером.

К 20-м годам страну охватывает настоящая сонатная лихорадка, и старомодный Фонтенель со своим наивным



вопросом «Соната, чего ты хочешь от меня?» в новом веке, очевидно, остается в подавляющем меньшинстве. Обитатели высшего света наперебой щеголяют своим знакомством с пятым опусом Корелли, хорошим тоном считается после ужина непременно слушать итальянскую инструментальную музыку. Любопытно, что повальное увлечение Корелли пришло на смену вивальдианскому снобизму, царившему в умах добропорядочных французов с 1715 года, когда они впервые познакомились с L'Estro armonico этого выдающегося венецианца. И вот уже в начале 20-х Франсуа Куперен пишет свои бессмертные «Апофеозы» Корелли и Люлли и «соединением итальянского и французского вкусов» полагает оконченным вековой спор о преимуществах французской и итальянской музыки.

Ко времени вступления на столичную музыкальную арену Жозефа Бодена де Буамортье – а было это 29 февраля 1724 года – счет сольных и трио-сонат, сочиненных французскими композиторами, уже идет на дюжины. Оказавшись на пути из Перпиньяна в Париж в самой гуще музыкальных событий, в цитадели поклонения итальянской музыке – замке Со (где в эти годы возродились знаменитые фестивали «Ночи в Со» герцогини дю Мен с участием известных композиторов Николя Бернье, Жозефа Муре и Шарля Юбера Жерве), – начинающий автор мгновенно уловил смысл происходящего и активно включился в сонатную гонку столетних меломанов.



РУССКИМ



Из-под его пера сонаты сыпались как из рога изобилия. С обезоруживающей искренностью и неотразимым обаянием он заявлял своим заказчикам, вручая очередную рукопись: «Вот все, что я мог предпринять – сам не знаю, как еще можно было бы улучшить это произведение».

На голову Буамортье (а он сделал ставку прежде всего на популярную музыку и не чурался писать пьесы для любительского ансамблевого музицирования) тут же обрушился мощный ураган критики, однако на все упреки композитор с достоинством отвечал: «Я просто зарабатываю деньги». По-видимому, это получалось у него совсем неплохо, под конец жизни состояние Буамортье оценивалось уже в 50 тысяч экю. Немалую роль в этом сыграла полученная им королевская привилегия (говоря современным языком – лицензия) на публикацию собственных сочинений. Музыкальные издания Буамортье (в предисловиях к которым композитор размещал по одному из своих многочисленных поэтических сочинений) раскупались очень прилично, что еще больше подогревало негодование его завистников.

Дела Буамортье в столице складывались на удивление легко, если учесть, что до этого он занимался вещами в общем-то далекими от музыки. Сама жизнь композитора напоминает сонату в трех частях, в некоторой степени даже родственную его последнему «географическому» опусу – опере-балету под названием «Четыре стороны света». Три страницы биографии композитора очерчены границами французских земель: Лотарингия, французская



OLGA MARTYNOVA, IVAN BUSHUEV





Каталония и Париж. По-видимому, он унаследовал авантюрные наклонности старших Боденов, бывших бравыми войсками.

Где-то в своих странствиях отец будущего композитора приобрел прозвище «Буамортье», к которому его сын присоединил гордую приставку «де». Под этим новым именем прославится не одно поколение семейной династии. В истории останется художник Пьер-Этьенн Боден де Буамортье и дочь композитора Буамортье – девица Сюзанн Боден де Буамортье, написавшая два довольно известных романа: «Исторические мемуары графини де Мариенберг» (1751) и «История Жака Ферю и достойной девицы Агаты Миньяр, записанная их другом» (1766).

Родился Жозеф Боден в лотарингском городке Тионвилле, откуда в юности перебрался в Перпиньян вслед за своим учителем музыки Жозефом Валлетом де Монтиньи, чей покровитель виконт д'Андрезель (будущий посол французского короля в Константинополе) оказывал протекцию и Буамортье. Благополучно увернувшись от уготованной ему судьбы наследника кондитерской лавки, молодой искатель приключений стал закупщиком табака в русильонских войсковых частях, расквартированных в Перпиньяне.

Каталония с первого взгляда покорила сердце Буамортье. Возможно, именно он впоследствии ввел в столице моду на каталонскую экзотику (эта провинция стояла особняком и от Франции, и от Испании, ее культура воспринималась как нечто необычное в обеих странах).



Предполагают, что в своем знаменитом когда-то мотете *Fugit* пох (его музыка ныне утрачена), который в течение двух десятилетий неизменно исполнялся под Рождество в парижских «Духовных концертах», композитор использовал напевы каталонских ноэлей, что в конечном счете и привлекло к этому произведению повышенное внимание публики. Вероятно, не без ностальгии по каталонским красотам Буамортье написал довольно много произведений для дуэта мюзетт (изысканной маленькой волынки) и колесной лиры.

Оказавшись в Париже, Буамортье оставил исполнительскую карьеру (хотя известно, что он учился играть на скрипке и флейте) и сосредоточился на сочинении музыки, издании произведений и дирижерской работе. В итоге он стал учителем пения в Опере (так в 40-е годы называется Королевская академия музыки), а затем и дирижером ярмарочных театров – сначала в Сен-Лоран, затем в Сен-Жермен. Его опера-балет «Любовные путешествия» (1736), в которой танцует знаменитая Камарго, выдерживала конкуренцию с постановками опер Рамо. Кроме того, сочинения Буамортье постоянно звучали в парижских «Духовных концертах».

Буамортье умел наслаждаться дарами жизни: любил пофлиртовать дамам, подружиться с аристократами, появиться в престижном салоне в изысканном позолоченном наряде, покорить собеседников острым словом (за это его, кстати, прозвали наследником Поля Скаррона, драматурга и поэта 17 века, обладавшего блестящим комическим даром).



Поперечная флейта оставалась одним из любимых музыкальных инструментов Буамортье. Его первым собственным изданием стали четыре книги сонат для двух поперечных флейт без баса (1724), в предисловии к которым автор написал: «Поскольку почти год назад в Париже вышла дюжина сонат для двух поперечных флейт моего сочинения, копированная от руки, и поскольку копиисты допустили в них множество существенных ошибок, я принял решение самостоятельно преподнести публике те же сонаты, к которым добавил еще дюжину и разместил их в четырех книгах таким образом, чтобы в каждой было по три первых и по три новых пьесы. Если публика окажет им благосклонный прием, я выпущу их продолжение». И продолжение последовало незамедлительно – в свое время о Буамортье даже ходило шуточное стихотворение:

Счастливец ты, Буамортье, чье легкое перо
Во всякий месяц без труда родит по тому.

Даже в эпоху своего золотого века немецкая флейта продолжала активно развиваться, многие исполнители экспериментировали с ее возможностями. Так, Мишель де ля Барр в предисловии к сборнику «Вторая книга пьес для поперечной флейты» (1710) заявляет: «Есть две или три ноты, которые никто кроме меня, как я полагаю, не может извлечь, а я не могу письменно объяснить, как это делается. Но ежели кто-то захочет этому научиться, пусть



возьмет на себя труд прийти ко мне домой... для меня будет большим удовольствием показать этот прием безо всяких обязательств с его стороны».

Бесконечно экспериментирует с флейтой и Буамортье: его занимают сочетания флейтовых красок с другими музыкальными тембрами и ансамблевыми составами. В наследии композитора есть сочинения для двух, трех и даже пяти флейт или флейты соло с басом. Его излюбленный «пасторальный» ансамбль – поперечная флейта с мюзетт, колесной лирой, продольной флейтой и гобоем. Удивительно, но до Буамортье, а точнее до созданных им в 1741 году Шести сонат ор.91, никому из французских авторов и в голову не приходило сочетать поперечную флейту с клавесином, хотя оба инструмента – самые модные во Франции и, как пишет немецкий путешественник Немайц, именно «французы сегодня играют на этих инструментах с деликатностью несравненной».

Ко времени написания шести флейтовых сонат уже устоялась фирменная структура сонаты Буамортье, ранее балансировавшая между трехчастной сонатой da camera и четырехчастной da chiesa (светским и церковным видами итальянской сонаты). Перевес в конце концов склонился в пользу первой: костяк формы в опусе 91 составляют части Gayement – Gracieusement – Gayement (что примерно соответствует итальянским Allegro – Grazioso – Allegro).

Этот поздний опус композитора полностью отвечает духу «простой и легкой музыки», столь желанной для его современников. «Мелодии как бабочки», – шутил он. Впро-



чем, такой дух отнюдь не исключал сложности обеих инструментальных партий. Особенно в этом отношении отличилась партия клавесина – по своей виртуозности и изысканности она не только не уступает флейтовой, но порой даже превосходит ее.

Татьяна Колтакова



РУССКИЙ





Eine Sonate so lang wie ein Leben oder Die Abenteuer eines Katalanen in Paris

Tonangebend in Modefragen war im 18. Jahrhundert in weiten Bereichen des europäischen Lebens bekanntlich Frankreich. Kleidung, Gedanken, Lebensstil, Unterhaltung, philosophische Ideen, Tänze, geflügelte Worte, ja sogar extravagante sprachliche Unsauberkeiten verbreiteten sich in Windeseile, wenn sie nur aus Paris kamen. Auch der Dauergast der Pariser Salons – aufgeklärt, manierlich, scharfsinnig, halb Philosoph, halb Libertin, dabei unbedingt galanter Held – galt damals als ungemein attraktiv.

Ein weiteres Charakteristikum des unwiderstehlichen, vornehmen Idols war seine Leidenschaft für die Flöte. Nicht jeder Modenarr war zwangsläufig Flötist, aber der Glamour jener Zeit verlangte doch ein gewisses Verständnis für die Flötenmusik, daher wurde sie viel gehört. Der ausnehmend elegante und zarte Ton des Instruments stand für das gemütliche Beisammensein im kleinen Freundeskreis, wie es seit der Hochzeit des Rokoko in Paris in Mode gekommen war und für das sich daran anschließende Musizieren in kleiner Besetzung. So nimmt es



nicht wunder, dass neben eingefleischten Melomanen und Salonlöwen auch Monarchen der Flöte den Vorzug gaben: Friedrich der Große spielte sie wie schon sein Großvater Friedrich I., der sich von seiner Gattin auf dem Cembalo begleiten ließ. Der Triumphzug der Flöte hat auch in der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts Spuren hinterlassen, etwa in Richard Brinsley Sheridans „The School for Scandal“, Alexander Gribojedows „Verstand schafft Leiden“ oder Charles Dickens’ „David Copperfield“.

Ab dem Ende des 17. Jahrhunderts wächst in Frankreich das Interesse an der Traversflöte, die auch „Flöte Allemande“ hieß (sie wurde wohl von Asien aus zunächst in deutschen Landen eingeführt, bevor sie ganz Europa eroberte). Im Jahre 1677 fand die Traversflöte erstmals bei Jean-Baptiste Lullys musikalischer Tragödie „Isis“ im Orchester Verwendung, zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte sie bereits überall bei Hofe und in der Académie Royale de musique Einzug gehalten. Der Komponist Michel de La Barre, der 1702 seine „Pièces pour la Flûte Traversière“ veröffentlichte, schreibt in seinen „Mémoires“, in Paris hätten mit als erste die größten Flötisten des vergangenen Jahrhunderts Rebillé Philbert und René Pignon Descoteaux die Traversflöte geblasen. Beide Musiker zählten zur königlichen Musique de la Chambre, daher ist es durchaus möglich, dass Konzerte mit Flötenbeteiligung in den Gemächern Ludwigs XIV. ausgerichtet wurden. Darauf lassen auch die „Mémoires“ von Souches und Luynes aus dem Jahr 1710 schließen, in denen ein Abend in Versailles bei der Herzogin von Burgund beschrieben wird: „Aus Trianon zurückgekehrt, begab sich der König zu ihr



und traf dort einen wunderbaren Klangkörper an, bestehend aus Descoteaux an der Flûte allemande, de Visée an der Theorbe, Buterne am Clavecin und Fourcroy an der Gambe. Der König blieb lange dort.“ Dasselbe Ensemble findet sich auch 1701 in Saint-Moré beim Herzog von Burgund und drei Jahre später in den Gemächern von Madame de Maintenon im Schloss von Sceaux, bei der Hochzeit des Herzogs d'Albret (1696), bei der Princesse de Conti (1703) und an vielen anderen Orten ein, was Rückschlüsse auf die hohe Nachfrage nach dieser Besetzung zulässt.

Mit ihrem starken, ausdrucksvollen Ton und den konstruktiven Weiterentwicklungen, die die Hotteterres vornehmen (Jacques-Martin Hotteterre schuf ein eigenes Modell, das bis heute nachgebaut wird), verdrängt die Traversflöte zusehends ihre Vorgängerin und Widersacherin, die Längsflöte. Sie steht aber auch in ernsthafter Konkurrenz zur Geige, da immer mehr Werke zwei alternative Aufführungsvarianten vorsehen – mit Violine oder mit Traversflöte.

Natürlich gerät die Traversflöte auch gleich zwischen die Fronten der französischen und der italienischen Musik. Als Pionierwerke in Frankreich dürfen bekanntlich Sonaten und Konzerte gelten, die Musiker wie Marc-Antoine Charpentier, Michel Pignolet de Montéclair oder eben Hotteterre von ihrem Studium in Italien mitbrachten. In den 1720er Jahren wird Frankreich von einem wahren Sonatenfieber erfasst, der altmodische Fontenelle mit seinem naiven „Sonate, was willst du mir?“ steht im neuen Jahrhundert offenbar allein auf weiter Flur. In der Hautevolee brüstet man sich mit seiner Kenntnis des op.5 von Corelli, es gehört zum guten Ton, unmittelbar nach dem



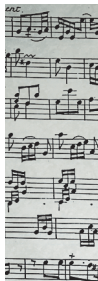
Souper italienische Instrumentalmusik zu hören. Interessanterweise löst die allgemeine Corelli-Begeisterung den Vivaldi-Snobismus ab, der seit der Bekanntschaft mit „L'Estro armonico“ des großen Venezianers im Jahr 1715 die Gemüter der redlichen Franzosen bewegt hat. Und zu Beginn der 1720er Jahre schreibt François Couperin seine unsterblichen „Apothéoses“ auf Corelli und Lully und erklärt den ewigen Streit um die Vorherrschaft zwischen französischer und italienischer Musik mit der „Vereinigung italienischen und französischen Geschmacks“ für beendet.

Als Joseph Bodin de Boismortier am 29. Februar 1724 die musikalische Bühne der Hauptstadt betrat, hatten französische Komponisten bereits mehrere Dutzend Solo- und Triosonaten vorgelegt. Auf dem Weg von Perpignan nach Paris machte der junge Komponist Station im Zentrum der musikalischen Ereignisse, in Schloss Sceaux, einer Hochburg der Verehrer italienischer Musik, wo in jener Zeit die berühmten „Nächte in Sceaux“ der Herzogin von Maine entstanden, Musikfestivals, an denen Komponistengrößen wie Nicolas Bernier, Joseph Moutet und Charles-Hubert Gervais teilnahmen. Boismortier erfasste sofort, worauf es ankam, und stürzte sich in den Sonatenwettkampf der Pariser Musikliebhaber. Er schien seine Sonaten einfach aus dem Füllhorn zu schütteln. Mit entwaffnender Offenheit und unwiderstehlichem Charme erklärte er seinen Auftraggebern, wenn er ihnen wieder einmal ein Manuskript übergab: „Das war alles, was ich vermochte – ich weiß selbst nicht, wie



dieses Werk noch zu verbessern wäre.“ Sogleich braute sich ein Sturm der Kritik über Boismortier zusammen, der vor allem Populärmusik komponierte und sich nicht zu schade war, auch Werke für das gemeinschaftliche Laienspiel zu schreiben. Auf alle Vorwürfe reagierte er jedoch gelassen: „Ich verdiene Geld.“ Und das ist ihm wohl glänzend gelungen, wurde doch sein Vermögen zum Ende seines Lebens auf 50.000 Écu geschätzt. Bedeutenden Anteil daran hatte sein königliches Privileg zur Publikation eigener Werke (heute würde man von Lizenz sprechen). Boismortiers musikalische Veröffentlichungen, denen er im Vorwort jeweils eines seiner zahlreichen poetischen Werke beigab, verkauften sich sehr gut, was seine Neider zusätzlich gegen ihn aufbrachte.

Boismortier fasste in der Hauptstadt erstaunlich schnell Fuß, wenn man bedenkt, dass er zuvor im Grunde fernab der Musikwelt tätig war. Sein Leben erinnert an eine dreisätzige Sonate, in Teilen sogar an sein letztes „geografisches“ Werk, die Ballettoper „Les quatre parties du monde“. Jede der drei Seiten in der Biografie des Komponisten ist an eine klar eingrenzbare Region Frankreichs gebunden: Lothringen, Französisch Katalonien und Paris. Seine Abenteuerlust muss er wohl von seinen Vorfahren geerbt haben, unter denen sich wackere Krieger fanden. Irgendwo hat sich der Vater des künftigen Komponisten den Beinamen „Boismortier“ zugelegt, den sein Sohn um ein stolzes „de“ erweiterte. Unter diesem Namen sollten sich noch mehrere Generationen der Familiendynastie hervortun. In die Geschichte eingegangen sind der Künstler Pierre Étienne Bodin de Boismortier und die Tochter des Komponisten Suzanne Bodin de



Boismortier, von der die beiden recht bekannten Romane „Mémoires historiques de la comtesse de Marienberg“ (1751) und „Histoire de Jacques Fêru et de Valeureuse damoiselle Agathe Mignard, écrite par un ami d'iceux“ (1766) stammen.

Joseph Bodin wurde in der lothringischen Kleinstadt Thionville geboren. In jungen Jahren folgte er dann seinem Musiklehrer Joseph Valette de Montigny, dessen Förderer, der Vicomte d'Andrezel, auch Boismortier protegierte (und später als Gesandter des französischen Königs in Konstantinopel diente) nach Perpignan. Seinem vorgezeichneten Schicksal als Erbe einer Konditorei glücklich entronnen, versuchte sich der junge Abenteurer als Tabakhändler bei den in Perpignan stationierten Truppen der katalanischen Provinz Roussillon.

Katalonien ließ sich weder von Frankreich noch von Spanien vereinnahmen. Die katalanische Kultur galt in beiden Ländern als ungewöhnlich, sie hat Boismortiers Herz im Sturm erobert. Möglicherweise war er es sogar, der die katalanische Exotik in Paris salonfähig machte. In seiner einst sehr populären (nicht erhaltenen) Motette „Fugit Nox“, die zwei Jahrzehnte lang immer wieder zur Weihnachtszeit in den Pariser „Concerts spirituels“ zur Aufführung kam, hat der Komponist möglicherweise katalanische Weihnachtsgesänge verwendet und damit für ein besonderes Publikumsinteresse gesorgt. Die wehmütige Erinnerung an die Schönheit Kataloniens dürfte Boismortier auch zu den zahlreichen Duos für Musette (einen Dudelsack mit kleinem Balg) und Drehleier inspiriert haben.

In Paris verabschiedete sich Boismortier von einer Karriere als Instrumentalist (er hatte sich zuvor im Geigen- und Flötenspiel



unterweisen lassen) und verlegte sich ganz aufs Komponieren, Publizieren und Dirigieren. Schließlich avancierte er zum Gesangslehrer an der Oper (so wurde die Académie Royale de musique in den 1740er Jahren genannt) und arbeitete später auch als Dirigent an den Jahrmarktstheatern in Saint-Laurent und Saint-Germain. Seine Ballettoper „Les voyages de l’amour“ (1736), in der die berühmte Camargo tanzte, konnte neben den Inszenierungen von Rameau-Opern bestehen. Außerdem erklangen seine Kompositionen regelmäßig bei den Pariser „Concerts spirituels“.

Boismortier war ein Bon vivant – er schmeichelte den Damen, verkehrte in Aristokratenkreisen, zeigte sich gern elegant gewandet in renommierten Salons und wusste sein Gegenüber mit seinem flinken Zungenschlag für sich einzunehmen (daher nannte man ihn auch einen Nachfolger Paul Scarrons, des Dramatikers und Dichters aus dem 17. Jahrhundert, der über einen ausgesprochenen Sinn für Komik verfügte).

Die Traversflöte war und blieb Boismortier eines seiner liebsten Instrumente. Seine erste eigene Veröffentlichung umfasste vier Bücher mit Sonaten für zwei Traversflöten ohne Basso continuo (1724), in deren Vorwort er schrieb: „Da vor bald einem Jahr in Paris ein Dutzend meiner Sonaten für zwei Traversflöten von Hand kopiert erschienen und den Kopisten eine Vielzahl grober Fehler unterlaufen ist, habe ich beschlossen, dem Publikum diese Sonaten selbst vorzulegen, denen ich noch ein weiteres Dutzend beigegeben und sie dergestalt auf vier Bücher verteilt habe, dass



jedes drei ältere und drei neue Stücke enthält. Sollten sie beim Publikum geneigte Aufnahme finden, wird eine Fortsetzung folgen.“ Die Fortsetzung ließ tatsächlich nicht lange auf sich warten, seinerzeit kursierte sogar ein Verslein über den Komponisten:

Du Glückskind, Boismortier, der du mit leichter Feder
in jedem Monat einem neuen Band das Leben schenkst.

Selbst in ihren goldenen Jahren wurde die Traversflöte aktiv weiterentwickelt, viele Interpreten loteten ihre Möglichkeiten aus. So erklärte Michel de la Barre im Vorwort zu seinem Band „Deuxième Livre de Pièces pour la flûte traversière“ (1710): „Es gibt zwei oder drei Noten, die außer mir wohl niemand wird spielen können, und ich vermag nicht schriftlich darzulegen, wie das zu tun sei. Sollte aber ein Lernwilliger die Mühe nicht scheuen, mich zu Hause aufzusuchen, ich werde es ihm mit Vergnügen vorführen, ohne etwas von ihm zu verlangen.“

Auch Boismortier experimentierte ausgiebig mit der Flöte, ihn beschäftigte die Kombination mit anderen musikalischen Klangfarben und Ensemblebesetzungen. Überliefert sind uns Kompositionen für zwei, drei und sogar fünf Flöten mit oder ohne Basso continuo. Boismortiers bevorzugtes „Pastoral-Ensemble“ bestand aus Traversflöte, Musette, Drehleier, Längsflöte und Oboe. Erstaunlich, dass vor Boismortier mit seinen 1741 veröffentlichten Sechs Sonaten op.91, kein französischer Komponist auf die Idee gekommen ist, Flöte und Cembalo, die damaligen Modeinstrumente schlechthin, zu kombinieren, von denen der deutsche Reisende Joachim Christoph



Nemeitz schrieb: „Diese beyden Instrumenten werden heut zu Tage ungemein delicat von den Frantzosen gespielt.“

Als die sechs Flötensonaten entstanden, hatte sich die für Boismortier typische Sonatenform bereits herausgebildet. Früher hatte er noch zwischen der dreisätzigen Sonata da camera und der viersätzigen da chiesa geschwankt, der weltlichen und der geistlichen Form italienischer Sonaten. Schließlich gab er doch der dreisätzigen Kammersonate den Vorzug, die op.91 das Grundgerüst Gayement – Gracieusement – Gayement vorgibt, was ungefähr dem italienischen Allegro – Grazioso – Allegro entspricht. Dieses späte Boismortier-Werk steht ganz im Geist der leichten Musik, nach der seine Zeitgenossen verlangten. „Melodien wie Schmetterlinge“, scherzte der Komponist. Das hieß aber keineswegs, dass die beiden Instrumentalstimmen einfach zu spielen waren. Besondere Schwierigkeiten hält der Cembalo-Part bereit, der in seiner Virtuosität und Eleganz der Flötenstimme in nichts nachsteht und sie zuweilen sogar übertrifft.

Tatjana Koltakowa, übersetzt von Thomas Weiler





Olga Martynova – one of the premier harpsichordists and pianoforte players in Russia today, teacher at the Moscow Conservatoire, one of the founders of the A la Russe ensemble, soloist with the Pratum Integrum Orchestra. Graduated from both piano and harpsichord classes at the Moscow Conservatoire, she continued her studies in France and graduated from the Ecole Nationale de

Musique de Bobigny with a gold medal for mastery of the harpsichord. She went on to win the Van Wassenaer competition in Amsterdam and the Premio Bonporti in Rovereto (2000, as part of the A la Russe ensemble), and has given harpsichord and piano recitals all over Europe. Olga Martynova has made several recordings for the Caro Mitis label that have been acclaimed by foreign critics, including albums featuring the keyboard sonatas of Johann Christian Bach, Johann Caspar Ferdinand Fischer's 'Musicalisches Blumen-Büschlein', harpsichord transcriptions of well-known compositions from the 18th to 20th centuries and Johann Sebastian Bach's English Suites. Olga Martynova has many students and gives classes on the harpsichord, pianoforte and early chamber ensemble at the Moscow Conservatoire and the Gnesin School of Music.





Ivan Bushuev – baroque and modern flute player, soloist with the Centre for Contemporary Music in Moscow and the Moscow Contemporary Music Ensemble. After graduating from Olga Ivusheykova's flute class at the Moscow Conservatoire in 2008 he is now continuing his studies as a post-graduate. From 2006 to 2007 Bushuev received a grant from the Marco

Fodella Foundation in Milan and studied the transverse flute with Marcello Gatti. Laureate of the Austrian Baroque Academy international competition in Gmunden (2002), also of the early music competition Á tre in Trossingen (2009, playing in the Hauptfisch Trio). Participated in a number of international music festivals held in Moscow such as 'Moscow Autumn', 'Nihon-No-Kokoro' or 'Soul of Japan' and the Leonid Kogan Festival, as well as the Oude Muziek Festival in Utrecht. In 2005 he founded his own contemporary music ensemble, which was awarded the prize for best performance of Dutch music at the Contemporary Chamber Music Competition in Kraków in 2006.





RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130
DPA (B & K) 4006; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging Technologies.

Recording Producer – Michael Serebryanyi

Balance Engineer – Erdo Groot

Recording Engineer – Roger de Schot

Editor – Carl Schuurbiers

Recorded: 17–18, 20.05.2011 5th Studio of The Russian Television and
Radio Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2012 Essential Music, P.O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2012 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com
www.essentialmusic.ru

CM 0042011

