



PANCLASSICS

Gaspard Fritz

Violin Sonatas (1756)



Diese Aufnahme ist Frau Snejina Furnadjieva gewidmet



Gaspar Fritz (?) (1716-1783)



Coproduction with Radio SRF 2 Kultur

Executive producer Radio SRF 2 Kultur: Valerio Benz

Executive producer Pan Classics: Michael Sawall

Recording: 5-8 February 2013, Röm.-kath. Kirche, Nuglar-St. Pantaleon (Switzerland)

Recording producer & digital editing: Michaela Wiesbeck

Booklet editor: Susanne Lowien

Layout: Joachim Berenbold

Translations: David Babcock (English) / Sylvie Coquillat (Français)

Cover photo: Dominik Labhardt, Basel (www.dominiklabhardt.ch)

© + © 2014 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured in The Netherlands

Gaspard Fritz

(1716-1783)

Violin Sonatas op. 3

(1756)

Sonata No. 1 in D major

- | | | |
|----------|---------|------|
| 1 | Allegro | 7:14 |
| 2 | Adagio | 5:46 |
| 3 | Allegro | 3:24 |

Sonata No. 2 in A major

- | | | |
|----------|---------|------|
| 4 | Andante | 4:34 |
| 5 | Adagio | 4:17 |
| 6 | Allegro | 5:36 |

Sonata No. 3 in C major

- | | | |
|----------|---------|------|
| 7 | Allegro | 5:30 |
| 8 | Largo | 4:59 |
| 9 | Allegro | 3:49 |

Sonata No. 4 in E flat major

- | | | |
|-----------|---------|------|
| 10 | Adagio | 3:04 |
| 11 | Allegro | 4:36 |
| 12 | Aria | 6:36 |

Sonata No. 5 in B major

- | | | |
|-----------|---------|------|
| 13 | Allegro | 4:51 |
| 14 | Adagio | 4:19 |
| 15 | Allegro | 3:22 |

Plamena Nikitassova · violin

(Sebastian Klotz, Mittenwald, first half of 18th century,
with special thanks to family Vischer, Geneva)

Maya Amrein · violoncello

(anonymous, end of 18th century)

Jörg-Andreas Bötticher · harpsichord

(Christian Zell, Hamburg 1728, replica by Bruce Kennedy, Château d'OE 1989)

Weltläufige Konversation im calvinistischen Genf

Versuch über Gaspard Fritz' Violinsonaten op. 3

I.

Gaspard Fritz gehört zu den bekannteren Unbekannten der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. In die Überblickswerke und Lexika scheint er es knapp geschafft zu haben; ernsthafte Konkurrenz musste er in seinem eng umgrenzten Wirkungskreis Genf dabei kaum fürchten. Hugo Riemann bezeichnete ihn unter Rückgriff auf eine Formulierung Charles Burneys immerhin als „ausgezeichneten Violinisten und Kammermusik-Komponisten“. Eine auf den Dirigenten Hermann Scherchen zurückgehende Wertschätzung seines sinfonischen Schaffens geht dabei mit einem überschaubaren Fundus an biographischen Dokumenten einher, die überwiegend bereits vor Jahrzehnten durch R. Aloys Mooser, Martin Staehelin und andere erschlossen wurden.

1716 als Sohn des im niedersächsischen Celle aufgewachsenen Geigers Philipp Fritz und der aus Frankreich zugewanderten Hugenottin Jeanne Guibourdanche in Genf geboren, war Fritz' musikalischer Lebensweg familiär vorgezeichnet. Prägende Studien absolvierte er

in Turin bei Giovanni-Battista Somis (1686-1763), dem Lehrer so bedeutender Geiger wie Jean-Marie Leclair und Gaetano Pugnani. Obwohl Genfs Musikleben Mitte des 18. Jahrhunderts noch stark durch die calvinistische Moral und die strikte Reglementierung weltlicher Vergnügungen beeinträchtigt wurde, kehrte Fritz zum Jahreswechsel 1736/37 in seine Geburtsstadt zurück. Dabei muss seine Stellung als Violin- und Musiklehrer so einträglich gewesen sein, dass er sich bald darauf verheiraten konnte und bei seinem Tod 1783 ein beträchtliches Vermögen hinterließ. Genf dürfte für Fritz vor allem deshalb attraktiv geblieben sein, weil er Beziehungen zu jener in der Stadt weilenden ausländischen Bildungsschicht aufbauen konnte, deren kulturelle Patronage das fehlende öffentliche Konzertleben teilweise ersetzte. So leitete Fritz 1738 während der im *Common room* – dem Gesellschafts-Club der englischsprachigen Community – veranstalteten Theateraufführungen das Orchester und in den 1750er Jahren fand er in den Konzerten des Impresario Thomas Pitt ein weiteres

Wirkungsfeld. Fritz' internationale Orientierung lässt sich auch an den Widmungsträgern seiner frühen Musikdrucke ablesen, die vier verschiedenen Nationalitäten angehören, jedoch allesamt Kavaliertouren nach Genf absolviert hatten. So waren die vierstimmigen Streichersonaten des op.1 von 1742 Francis Greville, Baron of Brooke dediziert, während als Adressat der Sonaten op.2 für Violine oder Flöte und Continuo Erbprinz Friedrich von Sachsen-Gotha und Altenburg fungierte. Die dem späteren Gouverneur von Pennsylvania, John Penn, gewidmeten Violinsonaten op.3 sowie die dem russischen Hofbeamten Baron Alexander Stroganoff dedizierten Triosonaten op.4 erschienen 1756 in Paris und standen im Zusammenhang mit Fritz' Auftritten im dortigen *Concert spirituel*.

Diese Orientierung an ausländischen Gönnern sowie am westeuropäischen Markt entzieht Fritz' Musik der vorschnellen Einordnung als Zeugnisse einer „Schweizer Vorklassik“. Vielmehr erscheinen sie auch biographisch als Produkte jenes „vermischten Geschmacks“, der für das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts europaweit prägend war und der sich am Stilbefund der Violinsonaten op.3 bestätigt. Lassen sich doch darin neben der Prägung durch die norditalienische Violinschule auch Einflüsse der auf elegante Charakterzeichnung gerichteten französischen „*Pièces*“ sowie jener eng-

lischen Unterhaltungsmusik ausmachen, die im *Common room* gespielt wurde. Für Genf als Station der internationalen Reiserouten spielte Voltaires Alterssitz im nahen Verney eine große Rolle, wie generell die Schweiz als ein dem Zugriff des absolutistischen Zensurstaates entzogener Außenposten der französischen Gelehrtenrepublik fungierte, was sich etwa am Druck der berühmten *Encyclopédie* im (seinerzeit preußisch beherrschten) Neuchâtel ablesen lässt. Wer ohnehin Voltaire aufsuchen wollte, mochte auch Fritz hören kommen – wobei es den Musikgelehrten Charles Burney ehrt, dass er nach eigener Aussage den Besuch bei Fritz als sein wichtigeres „*business*“ betrachtete. Dass Gaspard Fritz auf dem Scherenschnitt-Bildnis von 1770 dem großen Voltaire stark ähnelt, darf man in diesem Sinne als ikonographische Caprice betrachten.

II.

Die Antwort auf die Frage, wer Gaspard Fritz eigentlich war, bleibt allerdings vor allem in seiner Musik aufzusuchen. Und hier drängt sich ein Begriff auf, der selbst dem musikalischen Vokabular der Aufklärungszeit entstammt: Fritz war zweifellos ein „Originalgenie“. Zwar kann man etliche Facetten seines Werkes tatsächlich der Geigenschule Somis', Tartinis und Locatellis, der Orientierung an der musikalischen Mode Englands und Frankreichs sowie seinem

pädagogischen Wirken zurechnen. Dennoch frappiert Fritz' künstlerische Originalität zu tiefst, fällt es schwer, die Musik der Violinsonaten op.3 irgendeiner der stilistischen Leitlinien seines Zeitalters zuzuordnen. Barocke Sequenzen mischen sich mit galanten Synkopen-Rhythmen und weit in die Zukunft weisenden wie auch aus der alten Spielmanns-Tradition entlehnten Extravaganzen. Abschnitte dichter kompositorischer Durchdringung und periodenorientierter Formbildung wechseln mit Passagen improvisatorischen Charakters, die mit unvorhergesehenen Wendungen aufwarten. Im Vordergrund steht hörbar das Primat der geschmackvollen „Exekution“, also des kundigen und inspirierten Musikers, dem gegenüber der nicht selten unspektakuläre Notentext in den Hintergrund tritt.

Daher ist bei den Sonaten an die Kodifikation eines Repertoires zu denken, das der Virtuose Fritz sich auf den eigenen Leib geschrieben hatte und das er vielleicht mit Blick auf eine Karriere in Paris im Druck verbreitet sehen wollte. Dem entspricht die Konzentration auf die geigerische Oberstimme, mit deren raffinierter Ausarbeitung die Begleitpartie trotz mancher Akzente und Verschränkungen nicht ganz Schritt halten kann. Auch mag man annehmen, dass Fritz mit einer repräsentativen Veröffentlichung seine pädagogische Eignung unter Beweis stellen wollte, worauf die reichhaltige Bezeichnung

des Druckes mit dynamischen Vorgaben und Verzierungszeichen hindeutet. Fritz' spieltechnischer Befähigung stellen die Stücke ein gedrucksvolles Zeugnis aus. Doppelgriffpassagen, virtuose Lagenwechsel und vielerlei Ornamente bezeugen seine Kenntnis der modernen italienischen Praxis. Manche Stellen erweisen sich als ausgeschriebene Kadenzen und damit als wichtige Zeugnisse zur Rekonstruktion der hochstehenden Improvisationskunst des 18. Jahrhunderts. Fritz' Sonaten fordern in diesem Sinne eine sowohl delikate als auch kreative Aneignung, wie sie die vorliegende Einspielung unter Einbeziehung einer verfeinerten Dekoration und selbst extemporierter Zwischenspiele realisiert. Dennoch bleibt festzuhalten, dass Fritz diese geigerischen Elemente und Techniken in ein kompositorisches Konzept einzubinden weiß. Neben der sonatenmäßigen Durchbildung mit ihren typischen Satzfolgen, Reprisenbildungen und formalen Entsprechungen ist es die souveräne Gestaltung eines zugleich abwechslungsreichen wie zwingenden Verlaufs, die Fritz' Sonaten über das konventionelle Spielrepertoire und die Durchschnittsproduktion seiner Zeit hinaushebt. Sie verkörpern zwar den Geist einer Epoche, die das Bizarre in gewissem Umfang schätzte, gehen in ihrem kapriziösen Eigensinn und ihrer unberechenbaren Stilvermischung jedoch weit darüber hinaus. Dass Fritz' Musik schon zu Lebzeiten unterschiedliche Bewertungen erfuhr, verwun-

dert vor diesem Hintergrund nicht, wobei es eher das Spiel des Virtuosen und weniger seine gedruckten Werke waren, die zum Gegenstand kritischen Rasonnements wurden. Fand Charles Burney die kraftvolle Bogenführung und den leidenschaftlichen Ausdruck des alternden Fritz bei seinem Besuch in Genf 1771 noch immer bewundernswert, so richtete der Basler Patriziersohn und Amateurgeiger Achilles Ryhiner-Delon bereits Jahre früher sein Augenmerk auf dessen musikalischen „*goût*“, den er für äußerst fragwürdig hielt, da ihm Fritz' aufdringliches Virtuosengehabe und seine überbordende Verzierungsmannier als barbarisch und unzeitgemäß erschienen. Ryhiners Kritik an Fritz' metrischer Freizügigkeit kann dabei im Umkehrschluss als aufführungspraktischer Fingerzeig gelten. Derlei gegensätzlichen Urteilen, die durch die polarisierende Art des Genfer Teufelgeigers verstärkt wurden, liegen offenkundig konträre ästhetische Präferenzen zugrunde. Sie reflektieren damit die auch musikalische Übergangssituation eines Zeitalters, das dabei war, die Grundlagen von Kunst, Weltverständnis, Etikette und Lebensordnung neu zur Diskussion zu stellen. Dass ein provinziell gebundener Musiker wie Fritz' an den weltläufigen Gesprächen des *Common room* teilhaben durfte, wird nicht ohne Rückwirkung auf sein Spiel und seine Musik geblieben sein. Man wird beides nur verstehen können, wenn

man es als Bestandteil jener von außen wachsam beäugten geistvollen Unterhaltung begreift. Fritz' bemerkenswerter Witz und sein bei aller Gefälligkeit spürbarer musikantischer Durchsetzungswille haben zweifellos mit seinem Ehrgeiz zu tun, in dieser Gesellschaft der wortgewandten und selbstverliebten Aufklärer bestehen zu können.

Die Sonaten op.3 erlauben somit über ihre musikalische Qualität hinaus Einblicke in die eloquente Konversation dieses schon zukunftsgläubigen und doch noch behüteten Zeitalters, in dessen Lesegesellschaften und Salons ebenso kokettiert wie über Politik, Philosophie und Ökonomie gestritten wurde. Es sind die durchsichtigen Komplimente und versteckten Bosheiten, die kühnen Ideen und allzu menschlichen Neigungen einer ungewungen plaudernden Gesellschaft, die mehr als kompositorische Strukturen oder formale Routinen Fritz' Musik prägen. Wir sind auf charmante Weise eingeladen, diesem Stimmgewirr zu lauschen ...

„... Ihre Chocolate, Madame, ist wirklich delicat ... Haben Sie schon gehört, diese Liberalen mit ihrem Freihandel, man will uns ruinieren, ... hören Sie doch auf mit diesem lächerlichen Protektionismus, auf dem Meer können Sie keine Laufgräben anlegen, nicht einmal Sie mit ihrer Genfer Präzision ... und

erst die Seidenpreise in Lyon, wirklich unverschämt, wie der Kardinal uns schröpft, und alles nur wegen dieser Mätresse, ach Gott ..., aber schön soll sie sein, hinreißend sagt man, ich habe ihr Bild gesehen ... und sie soll singen, in ihrem riesigen Palais, ganz allein, sogar nachts! ... Ihr Gesang übrigens, Mademoiselle, war wirklich reizend, charmant, ganz wie Ihre Augen, bezaubernd, Sie sollten eigentlich auf die Bühne ... Sie müssen das lesen, dieser unvergleichliche D., gottlos, aber brilliant ... Ihre Hände, so fein, sie erinnern mich, ach, Sie machen mich ganz verlegen ... nun, ein Voltaire ist er nicht gerade ... hören Sie, wie er wieder schöntut, dieser verkommene Abbé, ich sage es Ihnen, eine sterile Klasse, allesamt ... meine Freunde, wir

müssen den Menschen die Augen öffnen, wir müssen Pamphlete herausbringen, die Augen öffnen ... aber nicht doch, Monsieur, diese schönen Augen müssen Sie doch nicht öffnen, so schauen Sie doch hinein ... Sie werden ja ohnmächtig, Mademoiselle, nehmen Sie diesen Flacon ... dieser Eifer, dieses Ressentiment ... Und öffnen Sie endlich die Türen, damit wir den See sehen, wie reizend, die Aussicht ... die Berge, das Schloss ... er hat es so verfallen lassen, der Marquis, wo er nur das ganze Geld lässt ... Ach was, er hat nie welches gehabt, die ganze Familie ... impertinent, wie dieser Geiger, mit seiner gars-tigen Nase ... man munkelt so einiges ... aber pst, seien Sie doch still, wir brauchen Musik, etwas Musik, si'l vous plaît ...“

Anselm Hartinger

Cosmopolitan Conversation in Calvinist Geneva

An Approach to a Discussion of
Gaspard Fritz's Violin Sonatas, Op. 3

I.

Gaspard Fritz is one of the better-known unknowns in 18th century music history. He seems to have just made it into the surveys and lexica; he had no need to fear any serious competition in his narrowly defined sphere of activity in Geneva. Referring to a formulation by Charles Burney, Hugo Riemann at any rate designated him as an “excellent violinist and chamber music composer”. An appraisal of his symphonic production tracing back to the conductor Hermann Scherchen accompanies a clear, manageable wealth of biographical documents that were, for the most part, accessed decades previously by R. Aloys Mooser, Martin Staehelin and others.

Born in Geneva 1716 as the son of the violinist Philipp Fritz, who grew up in Celle, Lower Saxony, and Jeanne Guibourdanche, a Huguenot who had emigrated from France, Fritz's musical career was mapped out in advance by his family. He completed formative studies in Turin with Giovanni-Battista Somis (1686-1763), the teacher of such important violinists

as Jean-Marie Leclair and Gaetano Pugnani. Although Geneva's musical life was still severely restricted by Calvinist morals and the strict regimentation of worldly amusements during the mid-eighteenth century, Fritz returned to the city of his birth at the New Year 1736/37. His position as a violin and music teacher must have been so lucrative that he was soon able to marry and leave behind a considerable sum by the time of his death in 1783. Geneva must have remained especially attractive for Fritz because he could develop relationships to the members of the foreign educated classes staying in the city whose cultural patronage partially compensated for the lack of public concert life. Thus Fritz directed the orchestra for theatrical performances in the “Common Room” – the social club of the English-speaking community in 1738 and, in the 1750s, he found another sphere of activity in the concerts of the impresario Thomas Pitt. Fritz's international orientation is also indicated by dedicatees of his early published works, of four different nationalities but all of whom made grand tours to Geneva. Thus the four-

part Sonatas for Strings, Op. 1 (1742) were dedicated to Francis Greville, Baron of Brooke, whilst Hereditary prince Friedrich of Sachsen-Gotha and Altenburg was the dedicatee of the Sonatas, Op. 2 for violin or flute and continuo. The Violin Sonatas, Op. 3 dedicated to the later Governor of Pennsylvania, John Penn, as well as the Trio Sonatas, Op. 4 dedicated to the Russian court official Baron Alexander Stroganoff, were published in Paris in 1756 in connection with Fritz's performances at the *Concert spirituel* in that city.

Due to this orientation towards foreign patrons and the West European market, Fritz's music cannot be hastily classified as an example of "Swiss Pre-Classicism". Far more than this, they appear – also biographically – as the product of that "mixed taste" that was characteristic of the second third of the 18th century throughout Europe and is confirmed by the stylistic findings of the Violin Sonatas, Op. 3. Influences can be perceived in them from French "pièces" orientated on elegant character sketches and the English entertainment music played in the "Common Room" alongside the influence of the North Italian violin school. Voltaire's family seat in nearby Verney played a major role for Geneva as a station on international travel routes, as did Switzerland in general. That country was a kind of outpost of the French Republic of

Letters outside the grasp of absolute state censorship as shown, for example, by the printing of the famous *Encyclopédie* in Neuchâtel (at that time Prussian-ruled). Whoever wanted to seek out Voltaire could also look up Fritz there – whereby it does honour to the musical scholar Charles Burney that he, according to his own statement, regarded his visit to Fritz as his more important business. With this in mind, the fact that Gaspard Fritz strongly resembles the great Voltaire on the silhouette portrait of 1770 may be considered an iconographic caprice.

II.

The answer to the question as to who Gaspard Fritz actually was, however, must be found in his music. And here, one cannot help but use a term that itself originated in the musical vocabulary of the Enlightenment: Fritz was doubtless a "genius of originality". One can indeed attribute a number of facets of his work to the violin school of Somis, Tartini und Locatelli, to the orientation towards the musical fashion of England and France as well as his pedagogical activities. Nonetheless, Fritz's artistic originality is profoundly striking; it is difficult to classify the music of the Violin Sonatas, Op. 3 according to any stylistic guidelines of his period. Baroque sequences are mixed with gallant syncopated rhythms

and extravagances pointing far into the future whilst also borrowing from the old minstrel tradition. Sections of dense compositional penetration and period-orientated formation alternate with passages of improvisatory character that put forward unforeseeable turns of phrase. The primacy of tasteful "execution" stands firmly and audibly in the foreground – the execution of the skilled and inspired musician compared to which the unusually unspectacular musical text recedes into the background.

When considering the Sonatas, therefore, one must keep in mind the codification of a repertoire that the virtuoso Fritz wrote for his own use, and that he perhaps wanted to have published and distributed in view of a career in Paris. This corresponds to the concentration on the violin's upper part; the accompanying part cannot quite match its refined development despite some accents and interplays. One may also assume that Fritz wished to offer proof of his pedagogical suitability with a representative publication, indicated by the substantial notation of the printed edition with dynamic instructions and ornaments. The pieces bear eloquent testimony to Fritz's technical competence. Passages in double stops, virtuoso changes of register and a plethora of ornaments demonstrate his knowledge of the then modern Italian practice.

Some passages reveal themselves to be written-out cadenzas and are, as such, important attestations of the reconstruction of the advanced 18th-century art of improvisation. In this sense, Fritz's Sonatas require both a delicate and creative acquirement, as realised by the present recording which includes refined decorations and interludes extemporised by the performer.

Nevertheless, it must be noted that Fritz knows how to integrate these violinistic elements and techniques into a compositional concept. Alongside the sonata-type design with its typical succession of movements, reprise formations and formal correspondences, it is the sovereign creation of a both varied and cogent course of events that raises Fritz's sonatas above the conventional instrumental repertoire and the average production of his time. They do indeed embody the spirit of an epoch that valued the bizarre to a certain extent, but go far beyond it in their capricious wilfulness and unpredictable mixture of styles. The fact that Fritz's music was given varying assessments already during his lifetime is not surprising, before this backdrop, whereby it was rather the playing of the virtuoso than his printed works that became the subject of critical reasoning. During his visit to Geneva in 1771, Charles Burney still admired the powerful bowing and

passionate expression of the ageing Fritz; the Basle patrician's son and amateur violinist Achilles Ryhiner-Delon, however, already years before, directed his attention to Fritz's musical "goût" which he found extremely questionable, finding his overpowering virtuosso affectation and exuberant manner of playing ornaments barbaric and outmoded. Ryhiner's critique of Fritz's metrical permissiveness can, in turn, be considered a pointer pertaining to performance practice. Such contradictory judgements, strengthened through the polarising manner of the "devil violinist" of Geneva, are apparently based on contrary aesthetic preferences. They thus reflect, too, the transitional musical situation of an epoch that was bringing up for discussion the fundamental principles of art, world view, etiquette and the order of life. That a provincially bound musician like Fritz could participate in the far-ranging discussion of the "Common Room" would not fail to affect his music and his performance of it. It will only be possible to understand both when they are comprehended as a component of that lively conversation watchfully observed from the outside. Fritz's remarkable wit and his musician's determination, perceptible despite all his obligingness, are surely connected to his ambition to be able to exist in this society of eloquent and narcissistic philosophers of the Enlightenment.

Thus the Sonatas, Op. 3 allow, beyond their musical quality, insights into the eloquent conversation of this period – believing in the future and yet still remaining sheltered – in the reading societies and salons where people both flirted and fought over politics, philosophy and economics. It is the transparent compliments and hidden malignities, the bold ideas and all-too-human tendencies of an unconstrained, chatting society that characterise Fritz's music more than compositional structures or formal routines. We are charmingly invited to listen in on this babble of voices ...

"... your chocolate, Madame, is truly delicate ... Have you already heard, these liberals with their free trade, they want to ruin us, ... now stop this ridiculous protectionism, they can't set up communication trenches on the sea, not even with their Genevan precision... and now the silk prices in Lyon, truly shameless the way the Cardinal fleeces us, and all just because of this mistress, oh God ..., but she's supposed to be beautiful, they say ravishing, I saw her picture ... and supposed to be a singer; in her giant palace, all alone, even at night! ... Your singing, incidentally, Mademoiselle, was truly delightful, charming, just like your eyes, enchanting, you should actually be on stage ... You must read this, this incomparable D., godless but brilliant ... your hands, so fine, they remind

me, ah, you are embarrassing me ... now, he's not exactly a Voltaire ... listen how he's smarming again, that degenerate Abbé, I tell you, a sterile class, all of them ... my friends, we must open people's eyes, we must issue pamphlets, open their eyes ... but no, Monsieur, you don't have to open these beautiful eyes, so look into them ... you are fainting, Mademoiselle, take this flacon ... this zeal,

this resentment ... And open the doors at last, so that we see the lake, how charming, the view ... the mountains, the castle ... he let it go to ruin, the Marquis, where does he leave all the money ... Ah well, he never had any, the whole family ... impertinent, the way this violinist, with his horrible nose ... there are rumours ... but hush, be still, we need music, some music, si'l vous plaît ..."

Anselm Hartinger

Conversation cosmopolite dans la Genève calviniste

Essai sur les Sonates pour violon op.3

de Gaspard Fritz

I.

Gaspard Fritz fait partie des inconnus relativement connus de l'histoire de la musique au 18^e siècle. Il semble tout juste être parvenu à figurer dans les ouvrages de référence et encyclopédies ; il n'avait pourtant pas à craindre de concurrence sérieuse dans son rayon d'action bien délimité de Genève. Reprenant une formule de Charles Burney, Hugo Riemann le considère même comme un « violoniste et compositeur de musique de chambre hors pair ». Une estimation de sa création symphonique faite par le chef d'orchestre Hermann Scherchen s'accompagne d'un fonds restreint de documents biographiques qui ont été en grande partie mis en valeur il y a des décennies déjà par R. Aloys Mooser, Martin Staehelin et d'autres.

Né à Genève en 1716, Fritz est le fils du violoniste Philipp Fritz originaire de Celle en Basse-Saxe et de Jeanne Guibourdanche, huguenote exilée de France ; son parcours musical est donc déjà tracé par ses origines familiales. Il accomplit des études déterminantes à Turin auprès de Giovanni-Battista Somis (1686-

1763), le professeur de violonistes aussi illustres que Jean-Marie Leclair et Gaetano Pugnani. Bien que la vie musicale genevoise ait encore été très entravée au milieu du 18^e siècle par la morale calviniste et la stricte réglementation des plaisirs profanes, Fritz revient dans sa ville natale au tournant de l'année 1736/37. Ici, son activité de professeur de violon et de musique semble avoir été à ce point lucrative qu'il peut bientôt se marier, laissant à sa mort en 1783 une fortune considérable. Genève reste sans doute séduisante pour Fritz car il y noue des relations avec la société étrangère cultivée résidant dans la ville et dont le patronage culturel compense en partie l'absence de vie musicale publique. En 1738, il a l'opportunité d'assurer la direction orchestrale des représentations théâtrales organisées au *Common room* – le club mondain de la communauté anglophone – et dans les années 1750, il trouve un champ d'action supplémentaire dans les concerts de l'imprésario Thomas Pitt. L'orientation internationale de Fritz se lit aussi aux dédicataires de ses premières gravures musicales,

de quatre nationalités différentes mais ayant tous accompli des grands tours à Genève. C'est ainsi que les Sonates pour cordes à quatre voix op. 1 de 1742 sont dédiées à Francis Greville, Baron of Brooke tandis que le destinataire des Sonates op. 2 pour violon ou flûte et continuo est le prince héritier Frédéric de Saxe-Gotha et Altenburg. Les Sonates pour violon op. 3 dédiées au futur gouverneur de Pennsylvanie, John Penn, ainsi que les Sonates en trio op. 4 dédiées au fonctionnaire de cour russe, le baron Alexandre Stroganoff et parues en 1756 à Paris sont en relation avec les prestations de Fritz lors du *Concert spirituel* ayant lieu dans la capitale.

Cette orientation sur des mécènes étrangers ainsi que sur le marché occidental empêche de cataloguer trop hâtivement la musique de Fritz comme une représentante du « pré-classicisme suisse ». Sur le plan biographique aussi, elle semble être au contraire le produit de ce « goût mixte » typique du deuxième tiers du 18^e siècle dans toute l'Europe et qui se confirme dans le style des Sonates pour violon op. 3. On y trouve en effet, hormis l'influence de l'école de violon d'Italie du Nord, des traces des « pièces » françaises axées sur une caractérisation élégante et de cette musique anglaise de divertissement jouée au *Common room*. Pour Genève en tant qu'étape des itinéraires internationaux,

le domicile tout proche de Voltaire à Verney joue un grand rôle, la Suisse faisant en général office d'arrière-poste de la république française des érudits échappant à l'emprise et à la censure de l'État absolutiste, ce qui s'exprime par exemple dans l'impression de l'*Encyclopédie* à Neuchâtel (alors sous domination prussienne). Qui voulait rendre visite à Voltaire avait aussi envie d'entendre Fritz – rendons ici hommage à l'historien musical Charles Burney qui dit avoir considéré sa visite chez Fritz comme son « affaire » la plus importante. Et en ce sens, on peut interpréter comme un caprice iconographique le fait que Gaspard Fritz accuse une ressemblance frappante au grand Voltaire sur le portrait de silhouette de 1770.

II.

Qui était vraiment Gaspard Fritz ? Une question dont il faut chercher la réponse essentiellement dans sa musique. Et ici s'impose un terme issu lui-même du vocabulaire musical de l'époque des Lumières : Fritz était sans conteste un « génie original ». Certes, on peut attribuer effectivement maintes facettes de son œuvre à l'école de violon de Somis, Tartini et Locatelli, à son orientation sur la mode musicale en Angleterre et en France ainsi qu'à son travail de pédagogue. Pourtant, l'originalité artistique de Fritz est frappante car

il est bien difficile de ranger la musique des Sonates pour violon op. 3 dans un grand courant stylistique de son époque. Des séquences baroques se mêlent à des rythmes syncopés galants et à des extravagances tantôt visionnaires tantôt inspirées de la tradition ancestrale des ménestrels. Des segments d'une acuité d'écriture dense et de structure périodique alternent avec des passages au caractère d'improvisation offrant des tournures inattendues. Au premier plan, c'est l'« exécution » élégante qui prime, à savoir celle du musicien savant et inspiré face auquel le texte musical souvent peu spectaculaire passe au second plan.

Dans le cas des sonates, il faut donc avoir en tête la codification d'un répertoire que le virtuose Fritz s'était écrit sur mesure et qu'il voulait voir diffusé en gravure peut-être dans l'intention de faire carrière à Paris. Ceci explique la concentration sur la partie supérieure du violon très élaborée à laquelle l'accompagnement ne peut pas vraiment faire concurrence en dépit de maints accents et acrobaties. On pourrait même supposer que Fritz voulait donner la preuve de ses aptitudes pédagogiques par une publication représentative, ce qu'indique le caractère très descriptif de la gravure avec signes dynamiques et d'ornement. Les morceaux livrent un témoignage impressionnant des qualités techniques de

Fritz. Passages à doubles cordes, changements de position virtuoses et toutes sortes d'ornements attestent sa connaissance de la pratique italienne moderne. Beaucoup de passages se révèlent être des cadences écrites en toutes notes et sont donc des témoins importants pour reconstituer l'art d'improvisation de haut niveau au 18^e siècle. En ce sens, les sonates de Fritz requièrent un apprentissage à la fois délicat et créatif tel que le réalise cet enregistrement en faisant appel à une ornementation raffinée et à des épisodes eux-mêmes improvisés.

Il faut cependant retenir que Fritz s'entend à intégrer ces éléments et techniques violonistiques dans un concept créateur. Hormis la structure inspirée de la sonate avec ses successions typiques de mouvements, ses formations de reprises et correspondantes formelles, c'est l'agencement souverain d'un cours musical à la fois varié et impérial qui élèvent les sonates de Fritz au-dessus du répertoire conventionnel et de la production moyenne de son temps. Elles incarnent certes l'esprit d'une époque qui goûtait le bizarre jusqu'à un certain point mais elles vont bien au-delà dans leur originalité capricieuse et leur mélange imprévisible des styles. Le fait que la musique de Fritz ait été perçue très différemment dès son vivant n'étonnera donc pas sur cet arrière-plan, bien que les avis cri-

tiques aient plutôt porté sur le jeu du virtuose que sur ses œuvres imprimées. Tandis que lors de sa visite à Genève en 1771, Charles Burney trouve toujours admirables le coup d'archet puissant et l'expression passionnée de Fritz vieillissant, le fils de patriciens et violoniste amateur bâlois Achilles Ryhiner-Delon s'était concentré des années auparavant sur le « goût » musical de Fritz qu'il trouvait des plus discutables car ses allures tape-à-l'œil de virtuose et son enclin débordant à l'ornementation lui paraissaient barbares et démodées. La critique de Ryhiner envers les libertés que Fritz prend avec la mesure fournit par contre un renseignement précieux sur la pratique d'exécution. Des jugements à ce point contraire, encore renforcés par l'attitude polarisante de ce diable de violoniste genevois, reposent de toute évidence sur des affinités esthétiques totalement opposées. Mais ils reflètent aussi la situation musicalement transitoire d'une époque qui remet en question les fondements de l'art, de la compréhension du monde, de l'étiquette et des modes de vie. Le fait qu'un musicien provincial tel que Fritz puisse participer aux discussions cosmopolites du *Common room* ne reste pas sans conséquence sur son jeu et sa musique. On ne peut comprendre les deux que si on les appréhende comme faisant partie de ce divertissement spirituel observé avec attention de l'extérieur. L'humour remarquable de Fritz et

sa volonté d'imposer sa musique, bien déterminée en dépit de toute sa complaisance, sont liés sans conteste à son ambition d'exister dans cette société des hommes des Lumières déserts et narcissiques.

Au-delà de leur qualité musicale, les Sonates op. 3 permettent donc de pénétrer l'univers de la conversation éloquente de cette ère déjà tournée vers l'avenir mais encore très protégée des clubs de lecture et des salons où la coquetterie était autant de mise que les débats politiques, philosophiques et économiques: le théâtre des compliments transparents et des méchancetés cachées, des idées audacieuses et des tendances trop humaines d'une société discutant en toute liberté qui influence la musique de Fritz bien plus que les structures de composition ou les routines formelles. Nous sommes conviés de manière charmante à saisir ce brouhaha de voix ...

« ... Votre chocolat, Madame, est vraiment délicat ... Avez-vous entendu, ces libéraux avec leur libre échange, on veut nous ruiner; ... cessez donc ce protectionnisme ridicule, vous ne pouvez pas creuser de tranchées sur la mer; pas même avec votre précision genevoise ... et les prix de la soie à Lyon, vraiment scandaleux la manière dont le cardinal nous gruge, et tout cela à cause de cette maîtresse, mon Dieu ..., mais il paraît qu'elle est

belle, ravissante dit-on, j'ai vu son portrait ... et il paraît qu'elle chante, dans son immense palais, toute seule, même la nuit ! ... Votre chant du reste, Mademoiselle, était vraiment exquis, charmant, comme vos yeux, merveilleux, vous devriez faire de la scène ... Vous devez le lire, cet incomparable D., impie mais brillant ... vos mains, si fines, elles me rappellent, ah, vous me faites rougir ... hé bien, ce n'est pas Voltaire ... écoutez comme il se pavane, cet abbé dépravé, je vous le dit, une classe stérile sans exception ... mes amis, nous devons ouvrir les yeux des gens, nous devons éditer

des pamphlets, ouvrir les yeux ... mais non, Monsieur, vous ne devez pas ouvrir ces beaux yeux, vous devez y plonger le regard ... vous perdez connaissance, Mademoiselle, prenez ce flacon ... ce zèle, ce ressentiment ... Et ouvrez enfin les portes que nous voyions le lac, ravissante, la vue ... les montagnes, le château ... il l'a laissé tomber en ruine, le marquis, que fait-il de son argent ... Allons, il n'en a jamais eu, toute la famille ... impertinent, comme ce violoniste avec son nez crochu ... on dit bien des choses ... mais chut, taisez-vous, il nous faut de la musique, musique s'il vous plaît ... »

Anselm Hartinger



Plamena Nikitassova wurde 1975 in Varna (Bulgarien) geboren. Sie studierte zunächst klassische Violine bei M. Karafilova Piguet an der Genfer Musikhochschule und bei Prof. M. Frischenschlager an der Musikhochschule Wien. Nach ihrem Lehr- und Solistendiplom mit Auszeichnung im Jahre 1999 in Genf widmete sie sich einer Konzerttätigkeit in der Welt des romantischen Repertoires. Künstlerische Impulse erhielt sie durch G. Takasc, S. Minz, G. Kurtag und V. Spivakov. Plamena Nikitassova war Finalistin bei internationalen Violin- und Kammermusikwettbewerben und trat als Solistin und Kammermusikerin bei Festivals in Leipzig, Berlin, Brüssel, Amsterdam, Innsbruck und Paris auf. Nach ihrer Begegnung mit dem Organisten Michael Radulescu (Wien) wandte sich Plamena Nikitassova der Alten Musik zu und nahm ein Studium der Renaissance- und Barockvioline bei Chiara Banchini an der Schola Cantorum Basiliensis auf, das sie 2005 abschloss. Wesentliche Impulse erhielt sie von Jesper Christensen, Hans-Heinz Schneeberger und Jaap Schröder. Konzerte und Aufnahmen führen sie als Kammermusikerin und Konzertmeisterin zu René Jacobs, Jordi Savall, Rudolf Lutz, Chiara Banchini, Martin Gester, Andreas Scholl und Christophe Coin. Als Duo-Partnerin arbeitet sie regelmäßig mit dem Cembalisten und Organisten Jörg-Andreas Bötticher zusammen. Ihre CD-Einspielung mit Violinsonaten von Carlo Zuccari wurde im Oktober 2012 mit dem Preis „Diapa-

son découverte“ ausgezeichnet. Sie gibt regelmäßig Meisterkurse für Barockvioline und -viola. Seit 2013 ist sie als Konzertmeisterin des Orchesters der J. S. Bach-Stiftung St. Gallen tätig.

Plamena Nikitassova was born in 1975 in Varna/Bulgaria. She initially studied classical violin with M. Karafilova Piguet at the Geneva Conservatoire and with Professor M. Frischenschlager at the Music Academy of Vienna. After receiving her soloist's diploma with honours in 1999 (Conservatoire de Musique de Genève), she devoted herself to a concert career in the world of the romantic repertoire, receiving artistic influences from G. Takasc, S. Minz, G. Kurtag and V. Spivakov. Plamena Nikitassova has been a finalist at several international violin and chamber music competitions and has performed as a soloist and chamber musician at festivals in Leipzig, Berlin, Brussels, Amsterdam, Innsbruck and Paris. Following her encounter with the organist Michael Radulescu (Vienna), Plamena turned to Early Music and began studying renaissance and baroque violin with Chiara Banchini at the Schola Cantorum Basiliensis, completing these studies in 2005. She received essential impulses from Jesper Christensen, Hans-Heinz Schneeberger and Jaap Schröder. Concerts and recordings have taken her, as a chamber musician and concertmistress, to René Jacobs, Jordi Savall, Rudolf Lutz, Chiara Ban-

chini, Martin Gester, Andreas Scholl and Christophe Coin. As a duo partner she collaborates regularly with the harpsichordist and organist Jörg-Andreas Bötticher. Her CD recording with violin sonatas of Carlo Zuccari was honoured in October 2012 with the prize "Diapason découverte". She regularly gives master courses for baroque violin and viola. Since 2013 she has been concertmistress of the Orchestra of the J.S. Bach Foundation in St. Gallen.

Plamena Nikitassova est née en 1975 à Varna en Bulgarie. Elle a tout d'abord étudié le violon classique avec M. Karafilova Piguet au Conservatoire de musique de Genève et avec le Prof. M. Frischenschlager au Conservatoire de musique de Vienne. Après avoir brillamment passé son diplôme d'enseignement et de soliste en 1999 à Genève, elle s'est consacrée en concert au répertoire romantique. G. Takasc, S. Minz, G. Kurtag et V. Spivakov l'ont influencée sur le plan artistique. Plamena Nikitassova a été finaliste de concours internationaux de violon et de musique de chambre et s'est produite en soliste et musicienne de chambre lors de festivals à Leipzig, Berlin, Bruxelles, Amsterdam, Innsbruck et Paris. Après sa rencontre avec l'organiste Michael Radulescu (Vienne), Plamena Nikitassova s'est tournée vers la musique ancienne et a suivi jusqu'en 2005 un cursus d'études de violon de la Renaissance et de violon baroque

auprès de Chiara Banchini à la Schola Cantorum Basiliensis. Jesper Christensen, Hans-Heinz Schneeberger et Jaap Schröder lui ont donné des impulsions décisives. Concerts et enregistrements l'ont amenée à titre de musicienne de chambre et de premier violon à travailler avec René Jacobs, Jordi Savall, Rudolf Lutz, Chiara Banchini, Martin Gester, Andreas Scholl et Christophe Coin. Elle joue aussi régulièrement en duo avec le claveciniste et organiste Jörg-Andreas Bötticher. Son enregistrement sur CD de sonates pour violon de Carlo Zuccari s'est vu décerner le prix « Diapason découverte » en octobre 2012. Elle dirige régulièrement des master classes pour le violon et l'alto baroques. Depuis 2013, elle est premier violon de l'orchestre baroque de la Fondation J. S. Bach de Saint-Gall.

Maya Amrein wuchs in Zug auf und erlangte in Winterthur und Bern Lehrdiplom und Konzertreife. Danach folgte ein Studium an der Schola Cantorum Basiliensis bei Christophe Coin. Sie besuchte Meisterkurse bei Jaap ter Linden und John Holloway. Maya Amrein konzertiert im In- und Ausland, unter anderem bei Le Concert des Nations (Jordi Savall), Cantus Coelln (Konrad Junghänel), Freiburger Barockorchester, Orchester der Ludwigsburger Schlossfestspiele, La Cetra Barockorchester Basel, Orchester der J.S.

Bach-Stiftung St. Gallen (Rudolf Lutz). Mit dem Ensemble Les Plaisirs du Parnasse arbeitet sie intensiv als Kammermusikerin zusammen. Maya Amrein hat bei zahlreichen CD-Aufnahmen für diverse Labels mitgewirkt.

Maya Amrein grew up in Zug and obtained her teaching and concert diplomas in Winterthur and Berne. There followed studies at the Schola Cantorum Basiliensis with Christophe Coin. She attended master courses with Jaap ter Linden and John Holloway.

Maya Amrein concertises in Switzerland and abroad, with ensembles including Le Concert des Nations (Jordi Savall), Cantus Coelln (Konrad Junghänel), Freiburg Baroque Orchestra, Orchestra of the Ludwigsburg Castle Festival, La Cetra Barockorchester Basle and the Orchestra of the J. S. Bach Foundation in St. Gallen (Rudolf Lutz). She works intensively as a chamber musician with the ensemble Les Plaisirs du Parnasse. Maya Amrein has participated in numerous CD recordings for diverse labels.

Maya Amrein a grandi à Zug et a obtenu son diplôme d'enseignement et de concert à Winterthur et Berne. Elle a poursuivi ses études à la Schola Cantorum Basiliensis avec Christophe Coin. Elle a fréquenté des master classes de Jaap ter Linden et John Holloway. Maya Amrein se produit dans son pays et à

l'étranger, entre autres avec Le Concert des Nations (Jordi Savall), Cantus Coelln (Konrad Junghänel), Freiburger Barockorchester, l'Orchestre du festival du château de Ludwigsburg, La Cetra Orchestre baroque de Bâle, l'Orchestre de la Fondation J. S. Bach de Saint-Gall (Rudolf Lutz). Une collaboration intensive la lie à l'ensemble Les Plaisirs du Parnasse en qualité de musicienne de chambre. Maya Amrein a participé à de nombreux enregistrements de CD pour différents labels.

Jörg-Andreas Bötticher, geb. 1964 in Berlin, studierte Alte Musik in Basel. Einem Diplom für Orgel bei Jean-Claude Zehnder und für Cembalo bei Andreas Staier schlossen sich Studien bei Jesper B. Christensen und Gustav Leonhardt an. Er konzertiert als Solist, im Duo oder Trio u.a. mit Plamena Nikitassova und Chiara Banchini sowie mit verschiedenen Ensembles (La Cetra, Akademie für alte Musik, Die Freitagsakademie) in Europa. Jörg-Andreas Bötticher ist Professor für Cembalo, Orgel, Generalbass und Kammermusik an der Schola Cantorum Basiliensis. An der Musikhochschule Basel unterrichtet er Aufführungspraxis älterer Musik und ist Organist an der Predigerkirche. Wissenschaftliche Veröffentlichungen (u.a. im Bachjahrbuch und als Mitautor des Artikels „Generalbass“ in MGG2) zeigen seine vielseitigen Forschungs-

interessen im Bereich der Aufführungspraxis und Musikästhetik. Verschiedene preisgekrönte CD-Aufnahmen dokumentieren sein Faible für unbekanntere Komponisten (u.a. Alessandro Poglietti, Michelangelo Rossi, Gottlieb Muffat, Ignazio Albertini, Nicolo Matteis und Carlo Zuccari).

Jörg-Andreas Bötticher, born in 1964 in Berlin, studied Early Music in Basle. After receiving his diploma in organ with Jean-Claude Zehnder and harpsichord with Andreas Staier, he continued his studies with Jesper B. Christensen and Gustav Leonhardt. He concertises as a soloist and as a duo and trio member with Plamena Nikitassova and Chiara Banchini, amongst others, as well as with various ensembles (La Cetra, Akademie für alte Musik, Die Freitagsakademie) in Europe. Jörg-Andreas Bötticher is a professor of harpsichord, organ, thoroughbass and chamber music at the Schola Cantorum Basiliensis. He also teaches Early Music performance practice at the Music Academy and is the organist at the Predigerkirche in Basle. Scholarly publications (including in the Bachjahrbuch and as co-author of the article "Thoroughbass" in MGG2) show his versatile research interests in the area of performance practice and musical aesthetics. Various prize-winning CD recordings document his predilection for less well-known composers (including Ales-

sandro Poglietti, Michelangelo Rossi, Gottlieb Muffat, Ignazio Albertini, Nicolo Matteis and Carlo Zuccari).

Jörg-Andreas Bötticher, né en 1964 à Berlin, a accompli ses études de musique ancienne à Bâle. Après deux diplômes (orgue avec Jean-Claude Zehnder et clavecin avec Andreas Staier), il a poursuivi ses études avec Jesper B. Christensen et Gustav Leonhardt. Il se produit en soliste, en duo ou en trio, notamment avec Plamena Nikitassova et Chiara Banchini ainsi qu'avec différents ensembles (La Cetra, Akademie für alte Musik, Die Freitagsakademie) en Europe.

Jörg-Andreas Bötticher est professeur de clavecin, d'orgue, de basse continue et de musique de chambre à la Schola Cantorum Basiliensis. Il enseigne la pratique d'exécution de la musique ancienne au Conservatoire de Bâle et est l'organiste de la Predigerkirche. Des publications scientifiques (e.a. dans le livre annuel Bach et à titre de coauteur de l'article « Basse continue » dans le dictionnaire MGG2) révèlent l'étendue de ses intérêts de recherche dans le domaine de la pratique d'exécution et de l'esthétique musicale. Divers enregistrements primés pour le CD documentent son affinité aux compositeurs méconnus (dont Alessandro Poglietti, Michelangelo Rossi, Gottlieb Muffat, Ignazio Albertini, Nicolo Matteis et Carlo Zuccari).

www.nikitassova.com



PANCLASSICS

PC 10295