



Concertos pour violon

Leclair • Corrette • Aubert • Exaudet • Quentin

Johannes Pramsohler
Ensemble Diderot



Ensemble Diderot

Johannes Pramsohler

solo violin & director

Georges Barthel *flute (18-20)*

Roldán Bernabé *violin (1-4, 6-20)*

Mario Konaka *violin (1-4, 6, 11-17)*

Simone Pirri *violin (1-3, 11-14)*

Alexandre Baldo *viola (4, 6-10, 15, 17-20)*

Gulrim Choï *cello (1-8, 10-15, 17-20)*

François Leyrit *double bass (1-8, 10-15, 17-20)*

Philippe Grisvard *harpsichord (1-8, 10-15, 17-20)*

Concertos pour violon

Jacques Aubert (1689–1753)

Concerto in D Major, Op. 26, No. 3

~ 4 violins, cello, double bass, harpsichord

1	Allegro	3:59
2	Aria. Gracioso	2:22
3	Ciaconna	5:37

Jean-Marie Leclair (1697–1764)

*Concerto in E-flat Major **

~ solo violin, violin I & II, viola, cello, double bass, harpsichord

4	Allegro ma poco	5:27
5	Largo	2:17
6	Presto	5:37

Jean-Baptiste Quentin (c1690–c1742)

Concerto in A Major, Op. 12, No. 1

~ violin I & II, viola, cello, double bass, harpsichord

7	Largo	3:40
8	Allegro	3:55
9	Adagio	2:37
10	Allegro	2:45

Jacques Aubert*Concerto in E Minor, Op. 26, No. 4*

~ 4 violins, cello, double bass, harpsichord

11	Largo	1:50
12	Allegro	2:53
13	Aria. Largo et gracioso	2:11
14	Carillon	3:59

André-Joseph Exaudet (1710–1762)*Concerto à cinq instruments, E-flat Major **

~ solo violin, violin I & II, viola, cello, double bass, harpsichord

15	Andante	4:00
16	Largo	1:44
17	Allegro ma non presto	6:00

Michel Corrette (1707–1795)*Concerto comique No. 25 in G Minor “Les Sauvages et la Furstemberg”*

~ violin I & II, flute, viola, cello, double bass, harpsichord

18	Les Sauvages. Allegro	3:15
19	Quand on scait aimer et plaire. Andante	2:02
20	La Furstemberg. Allegro	3:58

** world premiere recording*

The beginnings of the Violin Concerto in France

France was traditionally the scene of major controversies in music. France? No, Paris! Although it brought forth only a very few great musicians itself (most of them came from the provinces!), the French capital had always seen itself as the evaluative and decision-making instance as far as stylistic questions were concerned. With the public and the music critics in the role of the canvassers, aesthetic discussions were conducted like election campaigns. Somewhat more restrained than the large debates about opera, in which even the illustrious encyclopaedists (Diderot, D'Alembert, Rousseau) participated, the form of the concerto was also the stimulus for theoretical deliberations.

As an Italian import – like the sonata and the *opera buffa* – the concerto triggered the question of whether and how and to what degree the French style should mix with the Italian, a discussion that preoccupied France for nearly an entire century. A significantly large camp considered the Italian solo concerto in the first half of the eighteenth century to be antithetical to the nature of French music, in as much as it represented the most extreme, most innovative, and most dramatic expression of the new musical rhetoric coming from Italy. In France, the suite was the national art form in instrumental music – intimate, uncomplicated, and always with an eye toward elegant expression. The arrival of the first sonatas at the end of the seventeenth century was already met with mixed feelings, and while elsewhere one accepted them much more quickly, adopted them to local fashions, and idealized the Italian models, they did not fall on very fertile soil in France.

The prevailing sentiment in France was self-confidently anti-Italian. In the eyes of the French, Italian music stood dangerously close to chaos. As regards content, it was above all the tension built up and protracted over long stretches and the subsequent discharge in orgasmic moments that caused dismay. Outwardly, it was the form which granted a single soloist an incredibly large amount of space. If one sees the solo concerto as an art form reflecting a sociocultural model, it stands in great contrast to the French absolutism that allowed the individual relatively little place. In French society, in which the area of tension between the dynamic individual and the rigid community became constantly greater, solo concertos – in which subjective expressive power and social harmony form a symbiotic relationship – have a nearly explosive potential. “Concertare”: work together, but also quarrel – the virtuoso exhibitionist destabilizes: he asks, he attacks, and the crowd (the orchestra) answers, defends itself, and attempts to regulate.

However, a much more tangible reason for the initial rejection of the form was certainly the still insufficient interest in the violin, which, emanating from Italy, had meanwhile made its triumphant advance through Europe. French instrumental music (apart from specific solo repertoires for lute and harpsichord) was for the amateur, the courtly dilettante, the competent pupil, but not for the professional concert artist, and remained technically so underdeveloped that as late as 1741 Rameau composed his *Pièces de clavecin en concerts* for violin *or* flute, viola da gamba *or* second violin. A pattern is obvious: as long as the needs of the amateur remained the priority, progress was made only with great difficulty.

The problem was the technical demands that the Italian violin concerto made on the soloist. An attempt to explain this away was – so Jacques Aubert – that one “loses the elegance, the clarity, and the beautiful simplicity of the French style”

when one concentrates too much on the training of virtuosity. In contrast to Italy, where virtuoso requirements were demanded of instrumentalists in the church and in the opera, in France there was practically no opportunity to distinguish oneself as a solo violinist. Although Jean-Baptiste Anet (1676–1755) returned to Paris already in 1696 as the presumably first French violinist trained in Italy (under Corelli!), the violin only very haltingly gained a foothold. Unfortunately, in spite of enthusiastic reports by Corrette and in the *Mercure de France*, his own surviving music is not enough proof for us that he really had exceptional virtuoso skills.

But they did exist, the places in which Italian music was cultivated. Above all the Duke of Orléans and later regent Philippe II was interested in the transalpine sounds, and after Anet's introduction at court, Philippe engaged in 1703 a native Italian, namely the Genoese Giovanni Antonio Guido. Castratos were summoned, and also at the exile court of the Stewarts in Saint Germain cantatas by Carissimi and Stradella had been performed years earlier.

However, the violin concerto found its breeding ground in France not at the court and also not, as already mentioned above, in the church, but rather at first in public concerts. In 1725, the inception of the *Concerts spirituels* ushered in a new era. The concerts in the Tuileries Palace, given on days on which the opera and the theater did not perform (the organizers had to pay dearly for this privilege), could present neither opera arias nor French texts. Therefore, one concentrated above all on the *Grands motets* in Latin. However, one immediately heard that the huge *Salle des Cent Suisses* provided clear advantages to a family of instruments. Hubert Le Blanc, who incessantly bemoaned the demise of the viola da gamba, had to admit that “this room is as if made for the violin – through the distance to the audience it can caress the people, and its sharp sounds are dampened by the large number of garments.” The *Christmas*

Concerto by Corelli was played already at the first concert (18 March 1725), and a lively concert activity evolved. Especially Vivaldi's *Four Seasons* became a perennial favorite. In 1725 yet another Italian came to France, Jean-Pierre Guignon (Giovanni Pietro Ghignone), and competed already in the fifth concert against Anet. It is quite possible that he had already written his own violin concertos (three are still extant today) before his arrival (they have nothing French about them) – he surely also had them in his baggage (two are found in the Bibliothèque Nationale de France), but he then probably packed them up rather than unpack them, and certainly did not publish them. When we read what Aubert wrote in a preface some five years after Guignon's arrival, we also understand why: "Even though the Italian concertos have been able to chalk up a number of successes for several years now in France, where one did justice to that which Corelli, Vivaldi, and a number of other excellent composers attained in this genre, one has however noted that this kind of music, in spite of the skills of a number of some who performed them, does not suit everybody's taste, above all not that of the ladies whose judgement has always determined the nation's pleasures."

And so it came to pass that Aubert finally brought himself to publish his first collection of violin concertos only toward the end of the 1730s. The *Mercure* announced the publication already in November 1734: "Cet ouvrage sera le premier en ce genre qui soit sorti de la plume d'un François." They were thus not the first concertos in France (Guido had probably already published his *Scherzi armonici sopra le quattro stagioni* in 1728 in Versailles), but the first by a French composer.

Like Guido, Aubert certainly knew Antonio Vivaldi's concertos. Above all *L'Estro armonico* – the groundbreaking collection, op. 3 (1711), with which Vivaldi became famous throughout Europe – seems to have served as the model. Concertos for four violins by Albinoni, Mossi, and Valentini were also in circulation. As in Vivaldi,

the violins are deployed in pairs, and the first violin is always treated as the protagonist of the musical happenings. Alternately divided among the others, Aubert fills that which the absent violas would play with the low registers of the violins. For our recording, we have chosen two concertos from Aubert's second collection, op. 26. One in three movements, the other in four, both concluding with sprawling movements in each of which Aubert pep up a typical French form (*Chaconne*, *Carillon*) in the Italian manner, forming them into opulent showpieces for the solo violin.

A few years later, a concerto by Jean Baptiste Quentin "le jeune" appeared, hidden in a volume of sonatas, the title of which, *Sonates en trio et à quatre parties pour les flûtes et violons*, again displayed the instrumental indifference that was the earmark of so many French compositions of the time. Formally, the four-movement work has all the traits of an Italian church sonata, but, with its exposed first part, is clearly a violin concerto, also designated as such in the parts, and is not playable on a flute.

Not really a concerto is Corrette's *Concerto comique no. 25*. Intended as entr'acte music for the Comédie Française, here the composer arranged two then very famous melodies, making them into virtuoso variation movements. Between them is a movement in which, accompanied by string pizzicatos, the harpsichord, and the flute play the melody of one of the insipid popular songs that Rousseau, too, later employed in his *Devin du village*.

André-Joseph Exaudet was initially a violinist in Rouen, then at the Paris opera and in the Concert Spirituel. His formally relatively simple violin concerto conceals its entire radiant power in the solo part: already the soloist's first interjection, with sixth position and jeté bowing, makes one sit up and take notice, and the written-out cadenza at an unexpected place and in an unexpected key (on the relative minor of the dominant) demands double stops of ninths and tenths. The second movement,

in which the solo violin is accompanied only by two violins, is of touching beauty. A recent discovery in a Dresden library extended the concerto for our recording by a substantial 112 measures with a written-out *Fantasia* for the last movement, which, somewhere between cadenza and capriccio, is reminiscent of the great violin concertos of Locatelli and Vivaldi. Additional research may bring to light whether this cadenza is merely missing in the French source from the collection of the Count of Aiguillon in Agen, in the south of France, or if perhaps the Dresden concertmaster Johann Georg Pisendel (from whom manuscript annotations are found in the source) subsequently composed it as a pendant to that in the first movement. A third source from Schwerin, which corresponds to that in France, raises further doubts as to from where and from whom this concerto actually stems.

It was only Jean-Marie Leclair who managed to adapt the Corellian sonata and the Vivaldian concerto for the French taste in such a way that one even found pleasure in his music at the court. To this day, violinists are captivated by the fascination which emanates from his twelve concertos. The concerto recorded here for the first time is not from one of his two collections op. 7 (1737) and op. 10 (1745), but rather is found in two separate sources, in the Berlin Singakademie and in the Musik- och teaterbiblioteket in Stockholm. It is obvious that Leclair, too, occasionally recast his works (as, for example, the overture to his opera *Scylla et Glaucus*, which he recycled as a trio sonata, or solo sonatas from which one finds elements in the concertos). The thematic ideas of the outer movements of the present concerto are the same as in op. 10, no. 4 – there, however, in F Major. While the middle movement, which is kept in a simple style, is accompanied merely by the basso continuo, the solo passages in the outer movements are sometimes more demanding than those of op. 10, no. 6, the most difficult of the collection.

INTRODUCTION – English

Leclair's versatility in counterpoint, the always controlled virtuosity that nevertheless takes the violinist to his/her limits, and his formal clarity made him the founder of the tradition-rich French violin school and of a development that ultimately made France the hotbed of the violin. It is interesting that the training of its later main representatives (Baillot, Rode, Cartier, Kreutzer) was likewise rooted in Italy (in some way, they all had something to do with Giovanni Battista Viotti, who was in turn a pupil of Somi's) and can thus be traced back to the one who rang in the violin century: Arcangelo Corelli. Once again proof that success can only lie in synthesis.

Johannes Pramsohler

Paris, June 2021



Aux origines du concerto français pour violon

La France a toujours été le théâtre de grandes controverses sur la musique. La France ? Non : Paris ! Bien que la capitale elle-même n'ait produit que peu de grands musiciens (la plupart venait de province !), elle s'est toujours considérée comme faisant autorité en tant qu'arbitre de toutes les questions stylistiques. Les discussions esthétiques se déroulaient comme des campagnes électorales, le public et les critiques musicaux faisant office de partisans à rallier. La forme « concerto » suscita elle aussi des réflexions théoriques mais les débats furent relativement plus modérés que les grandes controverses sur l'opéra auxquelles prirent part de célèbres encyclopédistes (Diderot, D'Alembert, Rousseau).

Importé d'Italie comme la sonate et l'*opera buffa*, le concerto soulevait une grave question : le style français devait-il se mélanger au style italien, de quelle manière et dans quelle mesure ? Le débat occupa la France pendant près d'un siècle. Dans la première moitié du 18^e siècle, une fraction considérable de l'opinion voyait dans le concerto soliste italien l'antithèse de la musique française car il représentait l'expression la plus extrême, la plus novatrice et la plus théâtrale de la nouvelle rhétorique musicale transalpine. En France, dans le domaine de la musique instrumentale, la forme artistique nationale était la Suite - intime, simple et toujours pensée en termes d'élégance d'interprétation. L'apparition des premières sonates à la fin du 17^e siècle avait été accueillie avec des sentiments mitigés. Alors que le reste de l'Europe s'en emparait avec

empressement et les adaptait aux modes locales en surpassant les modèles italiens, elles trouvaient en France un terreau bien moins fertile.

Dans la plupart des cas, il s'agissait d'anti-italianisme avéré. Du point de vue français, la musique italienne penchait dangereusement vers le chaos. Sur le fond, c'était surtout l'accumulation d'une tension retenue au fil de longues phrases, puis libérée à son paroxysme, qui provoquait stupeur et consternation. Sur la forme, c'était la place jusqu'alors inouïe accordée à un seul soliste. En tant que reflet d'un modèle socioculturel, la forme artistique du concerto soliste contraste fortement avec l'absolutisme français qui accorde assez peu de place à l'individu. Dans une société française où la tension entre l'individu dynamique et une communauté figée ne cessait de croître, les concertos solistes, où s'effectue la symbiose de l'expressivité subjective et de l'harmonie sociale, recèlent un potentiel explosif. « Concertare » : collaborer mais aussi disputer. L'exhibitionniste virtuose déstabilise : il interpelle, il attaque, et la foule (l'orchestre) répond, se défend et tente de calmer le jeu.

Toutefois, la cause première bien réelle du rejet initial du nouveau genre musical demeurait certainement le manque d'intérêt pour le violon qui, entre-temps, avait dépassé les frontières de l'Italie et se répandait triomphalement dans toute l'Europe. La musique instrumentale française (à l'exception d'un certain répertoire solo pour le luth et le clavecin) était destinée aux amateurs, aux dilettantes de la Cour, aux jeunes filles accomplies et non aux concertistes professionnels. D'un point de vue technique, elle était si rétrograde que les *Pièces de clavecin en concerts* de Rameau, pourtant tardives (1741), sont encore conçues pour violon ou flûte, viole de gambe ou deuxième violon. Un schéma se dessine : tant que les exigences des amateurs restaient prioritaires, le progrès n'avancait que très laborieusement.

Mais le vrai problème était les exigences techniques que le concerto italien pour violon posait aux solistes. Pour contourner la question, on disait, comme Jacques Aubert, qu'à trop se concentrer sur la recherche de la virtuosité, on « perdait l'élégance, la clarté et la belle simplicité du style français ». Contrairement à l'Italie, où la musique d'église et l'opéra imposaient tout autant d'exigences virtuoses aux instrumentistes, il n'y avait en France pratiquement aucune occasion de se distinguer en tant que violoniste soliste. Même si Jean-Baptiste Anet (1676–1755), probablement le premier violoniste français formé en Italie (auprès de Corelli!), était déjà de retour à Paris en 1696, le violon ne s'implantait que timidement. Malheureusement, en dépit des comptes-rendus enthousiastes de Corrette et du *Mercure de France*, la musique d'Anet qui nous est parvenue ne suffit pas à prouver de manière convaincante qu'il disposait véritablement de capacités virtuoses extraordinaires.

Certains lieux, cependant, cultivaient la musique italienne. Le Duc d'Orléans (futur Régent Philippe II) s'intéressait aux sonorités transalpines. Après l'introduction d'Anet à la Cour, il engagea en 1703 un violoniste italien, le Génois Giovanni Antonio Guido ; on fit venir des castrats. Notons aussi que, quelques années auparavant, la Cour des Stuart en exil, à Saint Germain, avait découvert des cantates de Carissimi et de Stradella.

En France, le concerto pour violon ne trouva de terrain fertile ni à la Cour, ni (comme évoqué plus haut) à l'église mais dans les concerts publics. En 1725, la création des *Concerts spirituels* inaugura une nouvelle ère. Programmés les jours de relâche de l'opéra et du théâtre (les organisateurs devaient payer très cher le privilège!), ces concerts donnés au palais des Tuilleries ne devaient présenter ni airs d'opéra ni aucune œuvre chantée en français : on se concentrerait donc avant tout sur les *Grands motets* en langue latine. Il s'avéra immédiatement que l'acoustique de l'immense *Salle des Cent*

Suisse avantageait nettement une certaine famille d'instruments. Même Hubert Le Blanc, qui ne cessait de déplorer la disparition de la viole de gambe, dut reconnaître que « dans un grand endroit aussi favorable au Violon », ce dernier « cherche à se procurer un grand espace, d'où se tenant loin des Auditeurs, il puisse les flatter, ou son ton aigu [puisse] être absorbé par la multitude de leurs habits. » Le premier programme, donné le 18 mars 1725, comprenait le *Concerto pour la nuit de Noël* de Corelli. Une importante activité de concert se développa ensuite. Les *Quatre saisons* de Vivaldi tinrent longtemps l'affiche. La même année, un autre Italien, Jean-Pierre Guignon (de son vrai nom Giovanni Pietro Ghignone) arriva en France et se mesura à Anet dès le cinquième concert. Il est très probable que ses propres concertos pour violon (dont trois nous sont parvenus aujourd'hui) datent d'avant son arrivée en France, car ils n'ont rien de français. Il est certain, en revanche, qu'il les apporta dans ses bagages (deux d'entre eux se trouvent à la Bibliothèque Nationale de France) mais il ne semble pas les avoir fait connaître et en tout cas, ne les publia pas. Une préface de son collègue Aubert, écrite cinq ans après l'arrivée de Guignon, peut expliquer cette réserve: « Quoique les Concertos italiens aient eu quelque succès depuis plusieurs années en France, où l'on a rendu justice à tout ce que Corelli, Vivaldi et quelques autres ont fait d'excellent dans ce genre, on a cependant remarqué que cette sorte de Musique, malgré l'habileté d'une partie de ceux qui l'exécutent, n'est pas du goût de tout le monde, et surtout de celui des Dames dont le jugement a toujours déterminé les plaisirs de la nation. » (Jacques Aubert, *Première suite de concerts de symphonies pour les violons flûtes et hautbois*, 1730).

Et c'est ainsi qu'Aubert ne se résolut à publier son premier recueil de concertos que vers la fin des années 1730. En novembre 1734, le *Mercure* indiquait: « Cet ouvrage sera le premier en ce genre qui soit sorti de la plume d'un François. » Il ne s'agissait donc pas des premiers concertos publiés en France, (Guido avait déjà publié

ses *Scherzi armonici sopra le quattro stagioni* probablement vers 1728 à Versailles), mais bien des premiers composés par un Français.

À l'instar de Guido, Aubert connaissait certainement les concertos d'Antonio Vivaldi. *L'Estro armonico*, Op. 3 (1711), le recueil révolutionnaire qui rendit son auteur célèbre dans toute l'Europe, semble avoir été son modèle de prédilection. Circulaient également les concertos à quatre violons d'Albinoni, Mossi et Valentini. Comme chez Vivaldi, les violons sont en binôme et le premier violon est toujours traité en protagoniste de l'événement musical. Aubert distribue la partie normalement dévolue à l'alto entre les autres violons, qui l'assurent en alternance. Nous avons sélectionné pour cet enregistrement deux concertos de son second recueil Opus 26. Respectivement en trois et en quatre mouvements, ils se terminent tous deux par un mouvement foisonnant de forme typiquement française (*Chaconne, Carillon*), pimenté à l'italienne et développé en un extravagant morceau de bravoure pour le soliste. Quelques années plus tard parut le *Concerto* de Jean Baptiste Quentin « le Jeune », camouflé dans un volume de sonates dont le titre met à nouveau en évidence l'indifférence instrumentale caractéristique de tant de compositions françaises de l'époque : *Sonates en trio et à quatre parties pour les flûtes et violons*. Dans la forme, l'œuvre en quatre mouvements arbore tous les attributs d'une sonate d'église italienne mais l'exposition de la voix supérieure et l'écriture des autres parties en font incontestablement un concerto pour violon, injouable à la flûte.

Le *Concerto comique Nr. 25* de Corrette n'est pas vraiment un concerto. Conçu comme une musique d'entracte pour la Comédie Française, il reprend deux mélodies très connues à l'époque sur lesquelles le compositeur réalise des variations virtuoses. Dans le mouvement intermédiaire, accompagné par les cordes en pizzicato,

le clavecin et la flûte entonnent la mélodie d'un de ces « tubes » légers que Rousseau utilisera lui aussi plus tard dans son *Devin du village*.

André-Joseph Exaudet fut d'abord violoniste à Rouen puis à l'opéra de Paris et au Concert Spirituel. Son concerto, assez simple du point de vue formel, dissimule toute sa puissance et son rayonnement dans la partie soliste : dès sa première intervention, l'usage de la sixième position et les ricochets d'archet attirent l'attention. Quant à la cadence écrite, placée à un endroit inattendu et dans une tonalité tout aussi inattendue (la relative mineure de la dominante), elle nécessite des doigtés d'intervalles de neuvièmes et de dixièmes. Dans le deuxième mouvement, d'une émouvante beauté, seuls deux violons accompagnent le soliste.

Une récente découverte dans la Bibliothèque de Dresde a considérablement étoffé ce concerto pour notre enregistrement, avec 112 mesures supplémentaires d'une *Fantasia* totalement écrite pour le dernier mouvement. Entre cadence et *capriccio*, elle rappelle les grands concertos pour violon de Locatelli et Vivaldi. Des investigations plus poussées révèleront peut-être le fin mot de l'affaire : cette cadence manque-t-elle tout simplement dans la source française issue de la collection du comte d'Aiguillon à Agen ? A-t-elle été composée par le premier violon de Dresde Johann Georg Pisendel (le document est annoté de sa main) et ajoutée pour faire pendant à la cadence du premier mouvement ? Une troisième source, située à Schwerin, recouvre la source française et fait naître d'autres questions sur l'origine et l'auteur véritables de ce concerto.

Jean-Marie Leclair fut le premier à réussir l'adaptation de la sonate corellienne et du concerto vivaldien au goût français de telle manière que sa musique plaisait même à la Cour. Ses douze concertos demeurent une source de fascination pour les violonistes d'aujourd'hui. Le concerto enregistré ici pour la première fois

n'appartient ni à l'Opus 7 (1737) ni à l'Opus 10 (1745) : il se trouve dans deux sources différentes, l'une à la Berliner Singakademie, l'autre à la Musik- och teaterbiblioteket de Stockholm.

À l'instar d'autres compositeurs, Leclair recyclait ses œuvres de temps à autre. L'Ouverture de son opéra *Scylla et Glaucus*, par exemple, réapparaît en sonate en trio et des éléments de sonates se retrouvent dans les concertos. Les idées thématiques des mouvements extrêmes du présent concerto sont les mêmes que celles de l'Op. 10 n°4, où elles se présentent toutefois en fa majeur. Alors que le mouvement central, ostensiblement simple, est uniquement accompagné par la basse continue, les passages solistes des deux autres sont parfois plus exigeants que ceux du sixième concerto de l'Opus 10, le plus difficile du recueil.

L'habileté de l'écriture contrapuntique, la clarté de la forme et une virtuosité aux limites de l'extrême mais toujours contrôlée, ont fait de Leclair le fondateur de l'école française de violon et l'initiateur d'une évolution qui ferait de la France la patrie du violon. Il est intéressant de noter que la formation de ses principaux représentants ultérieurs (Baillot, Rode, Cartier, Kreutzer) s'enracinait également en Italie car tous, en effet, avaient eu peu ou prou affaire avec Giovanni Battista Viotti, lui-même élève de Somis. Voilà qui boucle la boucle et ramène à celui qui avait inauguré le siècle du violon : Arcangelo Corelli. Preuve, une fois de plus, que le succès ne peut résider que dans la concertation des différences.

Johannes Pramsohler

Paris, juin 2021



Die Anfänge des Violinkonzerts in Frankreich

Frankreich war traditionell der Schauplatz großer Kontroversen in der Musik. Frankreich? Nein, Paris! Obwohl sie selbst nur spärlich große Musiker hervorbrachte (die meisten kamen aus der Provinz!), sah sich die französische Hauptstadt seit jeher als die wertende und entscheidende Instanz was stilistische Fragen anbelangt. Mit dem Publikum und den Musikkritikern in der Rolle der Stimmenwerber wurden ästhetische Diskussionen ähnlich wie Wahlkampagnen ausgetragen. Einigermaßen gemäßiger als die großen Opern-Debatten, an denen sich sogar die illustren Enzyklopädisten (Diderot, D'Alembert, Rousseau) beteiligten, war auch die Form des Konzertes Anstoß zu theoretischen Überlegungen.

Als italienischer Import – wie Sonate und *Opera buffa* – triggerte das Konzert die Frage, ob und wie und in welchem Grad sich der französische Stil mit dem italienischen mischen sollte, eine Diskussion, die Frankreich beinahe ein ganzes Jahrhundert lang beschäftigte. Eine beträchtliche Meinungsfaktion sah das italienische Solokonzert in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als antithetisch zum Wesen französischer Musik, stellte es doch den extremsten, innovativsten und dramatischsten Ausdruck der neuen aus Italien kommenden musikalischen Rhetorik dar. In Frankreich war in der Instrumentalmusik die Suite die nationale Kunstform – intim, unkompliziert und immer auf eleganten Ausdruck bedacht. Bereits der Ankunft der ersten Sonaten am Ende des 17. Jahrhunderts wurde mit gemischten Gefühlen begegnet und während man sich ihrer anderenorts viel schneller habhaft machte, sie lokalen Moden anpasste

und die italienischen Modelle überhöhte, fiel sie in Frankreich auf wenig fruchtbaren Boden.

Das Meiste in Frankreich war selbstbewusst anti-italienisch. Italienische Musik stand in den Augen der Franzosen dem Chaos gefährlich nahe. Inhaltlich war es vor allem die über lange Strecken aufgebaute und hinausgezögerte Spannung und die anschließende Entladung in orgastischen Momenten, die Befremden hervorrief. Äußerlich war es die Form, die einem einzelnen Solisten unerhört viel Platz einräumt. Wenn man das Solokonzert als eine ein sozio-kulturelles Modell reflektierende Kunstform sieht, steht es in großem Kontrast zum französischen Absolutismus, der dem Individuum relativ wenig Platz einräumte. In der französischen Gesellschaft, in der das Spannungsfeld zwischen dynamischem Individuum und starrer Gemeinschaft immer größer wurde, hatten Solokonzerte, in denen subjektive Ausdruckskraft und soziale Harmonie eine Symbiose eingehen, beinahe explosives Potential. „Concertare“: Zusammen arbeiten aber auch streiten – der virtuose Exhibitionist destabilisiert, er fragt, er greift an und die Menge (das Orchester) antwortet, sie wehrt sich und versucht zu regulieren.

Ein viel greifbarer Hauptgrund für die anfängliche Ablehnung der Form war aber sicherlich das nach wie vor mangelnde Interesse an der Violine, die mittlerweile von Italien ausgehend in ganz Europa ihren Siegeszug machte. Französische Instrumentalmusik (abgesehen von bestimmtem Solorepertoire für Laute und Cembalo) war für den Amateur, den höfischen Dilettanten, der kompetenten Schülerin und nicht für professionelle Konzertkünstler und blieb technisch so rückständig, dass Rameau noch 1741 seine *Pièces de clavecin en concerts* für Violine oder Flöte, Gambe oder zweite Violine komponierte. Man erkennt ein Muster: So lange die Bedürfnisse des Amateurs vorrangig blieben, ging auch der Fortschritt nur sehr mühsam voran.

Das Problem waren die technischen Ansprüche, die das italienische Violinkonzert an den Solisten stellte, die dadurch wegzuerklären versucht wurden, dass man – so Jacques Aubert – die „Eleganz, die Klarheit und die schöne Einfachheit des französischen Stils verlöre“, wenn man sich zu sehr auf die Ausbildung von Virtuosität konzentrierte. Im Gegensatz zu Italien, wo an Instrumentalmusiker auch in der Kirche und in der Oper virtuose Anforderungen gestellt wurden, gab es in Frankreich praktisch keine Gelegenheit, sich als Sologeiger hervorzuzeigen. Obwohl Jean-Baptiste Anet (1676–1755) bereits 1696 als vermutlich erster in Italien (bei Corelli!) ausgebildeter französischer Geiger nach Paris zurückkehrte, fasste die Violine nur sehr zögerlich Fuß. Leider ist uns heute trotz enthusiastischer Berichte Corettes und im *Mercure de France* seine eigene überlieferte Musik nicht Beweis genug, dass er wirklich über außergewöhnliche virtuose Fähigkeiten verfügte.

Aber es gab sie, die Orte, an denen italienische Musik gepflegt wurde. Vor allem der Herzog von Orléans und spätere Regent Philippe II. interessierte sich für die transalpinen Klänge und nach der Einführung von Anet am Hof, stellte er 1703 mit dem Genueser Giovanni Antonio Guido einen gebürtigen Italiener ein. Castraten wurden geholt und auch am Exil-Hof der Stuarts in Saint Germain gab man bereits Jahre vorher Carissimi- und Stradella-Kantaten.

Das Violinkonzert fand in Frankreich seinen Nährboden allerdings nicht am Hof und auch nicht, wie weiter oben bereits erwähnt, in der Kirche, sondern erst in öffentlichen Konzerten. 1725 läutete der Beginn der *Concerts spirituels* eine neue Ära ein. Die an spielfreien Tagen der Oper und der Theater (das Privileg mussten sich die Organisatoren teuer erkaufen!) im Tuilerienpalast abgehaltenen Konzerte durften weder Opernarien noch französische Texte darbieten, deshalb konzentrierte man sich vor allem auf die *Grands motets* in lateinischer Sprache. Man hörte aber sofort, dass

die Akustik des riesigen *Salle des Cent Suisses* einer Instrumentenfamilie deutliche Vorteile verschaffte. Hubert Le Blanc, der unentwegt den Untergang der Gambe betrauerte, musste eingestehen, dass „dieser Raum wie für die Violine geschaffen ist – durch die Distanz zum Publikum kann sie den Leuten schmeicheln und ihre scharfen Klänge werden von der großen Anzahl an Kleidungsstücken gedämpft.“ Bereits im ersten Konzert (18. März 1725) gab man das Weihnachtskonzert von Corelli und es entwickelte sich eine rege Konzert-Tätigkeit. Vor allem Vivaldis *Quattro Stagioni* wurden zu einem Dauerbrenner. 1725 kam mit Jean-Pierre Guignon (Giovanni Pietro Ghignone) ein weiterer Italiener in Frankreich an und trat bereits im fünften Konzert gegen Anet an. Sehr wahrscheinlich hatte er seine eigenen Violinkonzerte (drei sind heute noch erhalten) bereits vor seiner Ankunft geschrieben (sie haben nichts Französisches in sich) – sicherlich hatte er sie auch im Gepäck mit dabei (zwei befinden sich in der Bibliothèque Nationale de France), aber dann wahrscheinlich eher ein- als ausgepackt und schon gar nicht veröffentlicht. Liest man, was Kollege Aubert in einem Vorwort noch fünf Jahre nach Guignons Ankunft schreibt, versteht man auch, warum: „Auch wenn die italienischen Konzerte seit mehreren Jahren einiges an Erfolg in Frankreich verbuchen können, wo man dem, was Corelli, Vivaldi und einige andere an Exzellentem in diesem Genre erreicht haben, gerecht wurde, hat man allerdings gemerkt, dass diese Art von Musik, trotz der Kunstmöglichkeit einiger, die sie ausführen, nicht dem Geschmack aller entspricht, vor allem nicht jenem der Damen, deren Urteil seit jeher die Vergnügen der Nation bestimmt.“ Und so kam es, dass Aubert sich erst gegen Ende der 1730er Jahre zur Veröffentlichung seiner ersten Sammlung von Violinkonzerten durchrang. Der *Mercure* schreibt im November 1734: „Cet ouvrage sera le premier en ce genre qui soit sorti de la plume d'un François.“ Es waren also nicht die ersten Konzerte, in Frankreich (Guido

veröffentlichte seine *Scherzi armonici sopra le quattro stagioni* wahrscheinlich bereits um 1728 in Versailles), aber die ersten eines französischen Komponisten.

Wie Guido, kannte Aubert sicherlich die Konzerte Antonio Vivaldis. Vor allem *L'Estro armonico* – jene bahnbrechende Sammlung Op 3. (1711), mit der Vivaldi zur europäischen Berühmtheit wurde – scheint Modell gestanden zu sein. Auch Konzerte für vier Geigen von Albinoni, Mossi und Valentini befanden sich im Umlauf. Wie bei Vivaldi sind die Geigen paarweise versetzt und immer wird die erste Geige als Protagonist des musikalischen Geschehens behandelt. Abwechselnd auf die anderen aufgeteilt, füllt Aubert mit den tiefen Registern der Geigen das, was die fehlende Bratsche spielen würde. Für unsere Aufnahme haben wir zwei Konzerte aus Auberts zweiter Sammlung Op. 26 ausgewählt. Eines dreisäig, das andere viersäig, schließen beide mit ausufernden Sätzen ab, in denen Aubert jeweils eine typisch französische Form (*Chaconne*, *Carillon*) auf italienische Art aufpeppt und zu opulenten Showstücken für die Solovioline ausgestaltet.

Wenige Jahre später erschien das Concerto von Jean Baptiste Quentin „Le Jeune“ – versteckt in einem Sonatenband, dessen Titel *Sonates en trio et à quatre parties pour les flûtes et violons* wieder die instrumentale Indifferenz aufzeigt, die das Merkmal so vieler französischer Kompositionen der Zeit war. Formell hat das viersätzige Werk alle Merkmale einer italienischen Kirchensonate, ist mit seiner exponierten ersten Stimme jedoch eindeutig ein Violinkonzert, in den Stimmen auch als solches ausgewiesen, und nicht auf einer Flöte spielbar.

Nicht wirklich ein Konzert ist Correttes *Concerto comique Nr. 25*. Als Zwischenaktsmusik für die Comédie Française gedacht, verarbeitet der Komponist hier zwei damals sehr bekannte Melodien und macht daraus virtuose Variationssätze. Dazwischen steht ein Satz, der, begleitet vom Streicherpizzicato, dem Cembalo und der

Flöte die Melodie eines jener seichten Schlagerlieder gibt, die später auch Rousseau in seinem *Devin du village* verwendet.

André-Joseph Exaudet war zunächst Geiger in Rouen und dann an der Pariser Oper und im Concert Spirituel. Sein formal relativ einfach gestricktes Violinkonzert verbirgt in der Solopartie seine ganze Strahlkraft: Bereits der erste Einwurf des Solisten lässt mit sechster Lage und Wurfbogen aufhorchen und die ausgeschriebene Kadenz an unerwarteter Stelle und in unerwarteter Tonart (auf der relativen Molltonart der Dominante) verlangt Nonen- und Dezimen-Griffe. Der zweite Satz, in dem die Solovioline nur von zwei Geigen begleitet wird, ist von berührender Schönheit.

Eine kürzliche Entdeckung in der Dresdner Bibliothek erweiterte das Konzert für unsere Aufnahme um beträchtliche 112 Takte mit einer ausgeschriebenen *Fantasia* für den letzten Satz, die, zwischen Kadenz und *Capriccio* angesiedelt, an die großen Violinkonzerte von Locatelli und Vivaldi erinnert. Genauere Nachforschungen werden vielleicht ans Tageslicht bringen, ob diese Kadenz in der französischen Quelle aus der Sammlung der Grafen von Aiguillon im südfranzösischen Agen nur fehlt, oder ob sie vielleicht der Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel (von dem handschriftliche Anmerkungen in der Quelle zu finden sind) als Pendant zu jener im ersten Satz dazukomponiert hat. Eine dritte Quelle aus Schwerin, die sich mit jener in Frankreich deckt, lässt weitere Zweifel auftreten, woher und von wem dieses Konzert eigentlich stammt.

Erst Jean-Marie Leclair schaffte es, die corellische Sonate und das vivaldische Konzert so für den französischen Geschmack anzupassen, dass man sogar am Hof Gefallen an seiner Musik fand. Bis heute hält sich bei Geigern die Faszination, die von seinen zwölf Konzerten ausgeht. Das hier erstmals eingespielte Konzert ist nicht

Teil seiner beiden Sammlungen Op. 7 (1737) und Op. 10 (1745), sondern findet sich in zwei separaten Quellen, in der Berliner Singakademie und in der Musik- och teaterbiblioteket in Stockholm.

Dass auch Leclair seine Werke ab und zu umgearbeitet hat (wie z.B. die Ouvertüre seiner Oper *Scylla et Glaucus*, die er in einer Triosonate wiederverwertet hat oder Solosonaten, von denen man Elemente in den Konzerten wiederfindet), liegt auf der Hand. Die thematischen Ideen der Ecksätze des vorliegenden Konzerts sind dieselben wie Op. 10/4 – dort allerdings in F-Dur. Während der Mittelsatz, schlicht gehalten, lediglich vom Basso continuo begleitet wird, sind die Solostellen in den Ecksätzen zum Teil anspruchsvoller als die des Op. 10/6, des schwersten der Sammlung.

Leclairs Versiertheit in Kontrapunkt, die immer kontrollierte aber doch den Geiger an seine Grenzen bringende Virtuosität und seine formelle Klarheit machten ihm zum Begründer der traditionsreichen französischen Violinschule und einer Entwicklung, die schlussendlich Frankreich zum Hauptland der Violine machte. Interessant ist, dass die Ausbildung deren späterer Hauptvertreter (Baillot, Rode, Cartier, Kreutzer) ebenfalls in Italien wurzelte (sie alle hatten irgendwie mit Giovanni Battista Viotti zu tun, der wiederum Schüler von Somis war) und somit auf denjenigen zurückzuführen ist, der das Geigen-Jahrhundert einst eingeläutet hatte: Arcangelo Corelli. Einmal mehr ein Beweis dafür, dass Erfolg nur in der Synthese liegen kann.

Johannes Pramsohler

Paris, Juni 2021



フランスにおけるヴァイオリン・コンチェルトの始まり

フランスは伝統的に音楽においては議論の絶えない場所であった。フランスが?いや、パリがである!パリから出た偉大な音楽家は数えるほどしかいないが(偉大な音楽家のほとんどは地方の出身である!),フランスの首都は様式的な問題に関して常に価値を評価し決定する法廷であった。聴衆と音楽評論家を票決立会人として、美学的議論が選挙運動のようにして行われた。著名な百科全書派の論客(ディドロ、ダランベール、ルソー)が参戦した大規模なオペラ論争に比べればいくらか穏やかではあったものの、コンチェルトの形態もまた理論的議論の火種であった。

ソナタやオペラ・ブッファと同様、イタリアからの輸入品として、コンチェルトもまたイタリア趣味とフランス趣味を混ぜるべきか、どのように混ぜるか、どの程度まで混ぜるかというフランスでほぼ1世紀に渡って交わされた論争の引き金となった。優勢な一派の意見は、18世紀前半におけるイタリアのソロ・コンチェルトを、イタリア発の新しい音楽修辞学による非常に極端で斬新で劇的な表現を盛り込んだものとして、フランス音楽の本質に対するアンチテーゼと見なすものであった。フランスでは器楽音楽の国民的様式は組曲であり、これは親しみやすく、複雑でな

く、常にエレガントな表現を伴うものであった。17世紀末に初めてコンチェルトが出てきたとき、既にフランスでは賛否の入り混じった感情を引き起こした。他の土地ではより速やかに受容され、現地の流儀に適応させられ、イタリアの様式が有難がられたのに対し、フランスにはそのような土壤が十分ではなかったのである。

フランス人の大部分は自覚的にイタリア嫌いであった。フランス人の眼には、イタリア音楽は危険なほどカオスに近いものとして映った。内容に関して言えば、なによりも長い時間かけて高められた緊張感が、その後に来る性的絶頂にも似た瞬間で解放されるわけだが、これはフランス人が違和感を覚えるものであった。外形的には、イタリアのコンチェルトは一人のソリストに極めて大きな自由を与える形式であった。ソロ・コンチェルトは社会文化的なモデルを芸術的形態として反映したものだと考えるならば、この形式は個々人には比較的小さな自由しか与えられないフランスの絶対主義と非常な対照をなすものであった。フランス社会では動的な個々人と硬直化した社会の間で緊張関係が徐々に増大しており、主体的な表現性と社会的調和が共生するソロ・コンチェルトは爆発的と言ってもよい可能性を秘めていたのである。「コンチェルトする」とは、一緒に働きつつも口論もすることである。超絶技巧を持つ目立ちたがり屋が場を乱し、問いかけ、攻撃する。これに対して大衆(=オーケストラ)が返答し、抵抗し、規制をかけようと試みる。

しかし、イタリアのコンチェルトが拒絶されたことのより具体的なひとつの主な理由が、ヴァイオリンが全欧を凱旋行進している間、フランスではヴァイオリンに対する関心が常に低かったことに求められることは確実である。フランスの器楽音楽は(リュートやチェンバロのソロ曲を除けば)アマチュアや宮廷のディレッ

タント、よくできる生徒、プロではない演奏家といった人々向けの音楽であり、ラモーがクラヴサン合奏曲集(*Pièces de clavecin en concerts*)をヴァイオリンあるいはフルート、ヴィオラ・ダ・ガンバあるいは第二ヴァイオリンのために作曲した1741年の時点でもなお、技巧的な面では大きく遅れていたのである。アマチュアの需要が筆頭にあると進歩は非常に遅い、というパターンはご理解頂けよう。

問題はイタリアのヴァイオリン・コンチェルトを弾くためにソリストに要求される技巧にあったが、この問題は次のように説明することで片付けられようとしていた。ジャック・オーベールが言うには、技巧ばかり練習し過ぎると「フランス様式の持つエレガンス、明瞭さ、そして美しい単純さを失う」のである。教会音楽やオペラでさえ器楽奏者には超絶技巧が要求されていたイタリアとは対照的に、ソロ・ヴァイオリン奏者として頭角を現すチャンスは実際のところフランスには皆無であった。ジャン=バティスト・アネ(1676-1755)は恐らくイタリアで修行した(コレッリのもとで!)最初のフランス人ヴァイオリニストとして1696年にパリに帰還したが、ヴァイオリンが人気を得るには非常に長い時間がかかった。コレットが『メルキュール・ドゥ・フランス』紙に寄せた熱狂的なレポートにも関わらず、残念ながら、アネ自身の残された作品は、今日の我々にとって、彼が本当に抜きんでた技巧を有していた証拠たり得ないものである。

しかし、イタリア音楽が涵養される場所はあった。中でも後の摂政フィリップ二世であるオルレアン公は、アネが紹介した後、アルプスの南側の音楽に興味を示し、1703年には生粋のイタリア人であるジョヴァンニ・アントニオ・グイドをジェノヴァから雇い入れた。カストラートも養成されたし、また、サン・ジェルマンに亡命

中のイングランドのスチュアート朝の宮廷では既に何年も前にカリッシミやストラデッラのカンタータが上演されていたのである。

フランスでは、先述のように、宮廷や教会は先述のようにヴァイオリン・コンチェルトを育てる土壌とはならず、公開コンサートが初めてその場所となったのであった。1725年にはコンセル・スピリチュエルの始まりが新しい時代の到来を告げた。この連続コンサートはオペラや劇場のオフシーズンにチュイルリー宮殿で催行されたが（企画者は高い金を出してこの特権を購入せねばならかなかつた！）、オペラのアリアやフランス語のテクストがコンサートでは禁止されたため、取り上げられるのは主にラテン語のグラン・モテットであった。しかし、巨大なサル・デ・サン・スイスの音響には器楽合奏が好適であることに人々は直ぐに気がついた。ヴィオラ・ダ・ガンバが使われなくなったことを絶えず嘆いていたウベール・ル・ブランも「この部屋はまるでヴァイオリンのために作られている。聴衆からの距離によって聴衆の耳に心地よい音を届けることができるし、多量の布地によって鋭い音は円やかになる」と認めざるを得なかった。最初のコンサート（1725年3月18日）で早くもコレッリの『クリスマス協奏曲』が演奏され、活発なコンサート活動が進展した。ヴィヴァルディの『四季』はロングランの人気曲となった。1725年にはもう一人のイタリア人、ジャン=ピエール・ギニヨン（ジョヴァンニ・ピエトロ・ギニヨーネ）が来仏し、第五回のコンサートでアネに挑んだ。おそらくギニヨンは自分自身のコンチェルトを（今まで三曲が残る）到着前に既に書き上げており（フランス語は一切書き込まれていない）、荷物に入れて持った来たと考えてよかろう。（このうち二曲はフランス国立図書館に所蔵されている。）しかし、恐らくこれらの作品は荷

物から出される代わりにしまい込まれてしまい、出版されることは無かったのである。ギニヨンの渡仏からわずか5年後に同僚のオーベールがある序言に何を書いたかを読めば、事情を理解できるというものだ。曰く「イタリア人のコンチェルトがフランスでもここ数年は成功を見ているが、コレッリ、ヴィヴァルディ、その他何人かがこのジャンルで成し遂げた卓越した業績を正当に評価するにしても、演奏者の技量にも関わらず、この種の音楽は趣味に合わないのである。とりわけ、この国の娯楽を常に判断する婦人連には。」

こうしてオーベールはようやく最初のヴァイオリン・コンチェルト集を1730年代になって出版したのだった。メルキュール紙は1734年11月にこう書いている。「この曲集はこの手のジャンルのものとしては初のフランス人の筆によるものである。」したがって、これらの曲はフランスにおける最初のコンチェルトではなかったが（恐らくグイドは1728年前後には既にヴェルサイユで『スケルツィ・アルモニチ・ソプラ・レ・クワットロ・スタジヨーニ』を出版している）、フランス人作曲家による最初のコンチェルトだったのである。

グイド同様、オーベールもアントニオ・ヴィヴァルディの協奏曲を知っていたことは確実である。特にヴィヴァルディをヨーロッパの寵児に押し上げた画期的な作品集であるOp. 3(1711)『調和の靈感』がモデルになっているように思われる。アルビノーニ、モッシ、ヴァレンチーニらによる四台のヴァイオリンのための協奏曲もよく知られていた。ヴィヴァルディの曲に見られるのと同じく、組になったヴァイオリンが役割を交代するが、第一ヴァイオリンは常に音楽的な出来事の先導者として扱われている。両ヴァイオリンの役割交代に際して、オーベールはヴァイオリン

に低音域の音を弾かせているが、これはヴィオラが欠けているためである。今回の録音のため、我々はオーベールの二つ目の曲集であるOp. 26から二曲の協奏曲を選んだ。ひとつは三楽章からなり、もうひとつは四楽章からなるが、どちらも最終楽章は無軌道に広がっていく。これはオーベールが典型的にフランス的な形式(シャコンヌ、カリヨン)をイタリア風に味付けし、ヴァイオリン・ソロのために見せ場がたっぷりあるように変えたためである。

この数年後にはジャン・バティスト・カンタン(弟)の協奏曲が世に出る。『フルートとヴァイオリンのための三声および四声のソナタ』というタイトルのソナタ集の中に隠れていた作品であるが、このタイトルもやはり、当時の多くのフランス音楽の特徴的な目印とも言ってよい楽器編成への無関心さを示している。形式的には四つの楽章はすべてイタリアの教会ソナタの性格を持っているが、第一声部が露出する点では明らかにヴァイオリン・コンチェルトであり、パート譜もまさしくそう書かれていて、フルートでは演奏不能なものである。

コレットの『コンチェルト・コミック』25番は、協奏曲とは言えない。コメディー・フランセーズの幕間音楽として書かれ、当時非常によく知られた二つのメロディーを使い、これを超絶技巧の変奏楽章に仕立てているのである。間には弦楽器のピッツィカートによって伴奏される楽章もあり、ルソーが後年『村の笠者』でも用いた流行歌謡の旋律をチェンバロとフルートが受け持つようになっている。

アンドレ=ジョセフ・エグゾデは当初はルーアンで、後にはパリ・オペラ座やコンセル・スピリチュエルでヴァイオリニストを務めた。エグゾデのヴァイオリン協奏曲は形式上は比較的シンプルなのだが、輝かしい部分をすべてソロパートに集

中してある。ソリストは最初の入りでいきなり第6ポジションでの激しい運弓のパッセージによって注目を集めると、記譜されたカデンツアが予期しない場所にあり、(属調平行調という)予期しない調性では九度や十度を押さえる拡張の運指までもが要求される。第二楽章でソロ・ヴァイオリンを伴奏するのは二本のヴァイオリンだけであり、心に触れる美しさを湛える。

ドレスデン図書館からの最近の発見により、我々の録音では最終楽章に記譜されたファンタジアが112小節もの長さに渡って追加された。ファンタジアはカデンツアとカプリッチョの中間に位置づけられるものだが、口カテッリやヴィヴァルディの優れたヴァイオリン協奏曲を彷彿とさせる。さらに詳細な研究を行えば、恐らくこのカデンツア部分が南仏はアジャンにあるエギュイヨンの宮廷コレクションの資料から単に抜け落ちてしまったのか、あるいは、この部分がドレスデンの楽長であったヨハン・ゲオルク・ピゼンデル(楽譜にはピゼンデルの手による注釈が見つかった)が第一楽章のカデンツアに対して書き加えたものなのかが明らかになるとだろう。シュヴェーリンで見つかった第三の資料は南仏の資料と一致することから、この協奏曲が実際はいつ誰によって作曲されたものなのかについて疑問がますます深まるのである。

コレッリ風のソナタとヴィヴァルディ風のコンチェルトを宮廷で気に入られるようにフランス趣味に適合させることに成功したのはジャン=マリー・ルクレールである。今日なおルクレールの12の協奏曲にヴァイオリニストたちは心惹かれるものだ。本盤で今回初めて収録したルクレールの協奏曲は、ルクレールの二つの協奏曲集Op. 7(1737)とOp. 10(1745)からではなく、ベルリン・ジングアカデミーとstockholmの音楽演劇図書館から別々に発見された作品である。

ルクレールが時おり自身の作品を焼き直していたことは明らかである。(彼のオペラ『シラとグロキュス』の序曲はトリオ・ソナタやソロ・ソナタに使いまわされているし、部分的にはコンチェルトにも使われている。)今回収録したコンチェルトの第一楽章のテーマとなるアイデアは、Op. 10, No. 4のもの — こちらはヘ長調であるが — と同じである。中間楽章は一貫してシンプルで伴奏は通奏低音だけであるのに対し、両端楽章でのソロの見せ場はOp. 10, No. 6よりも技術的に高度で、曲集の中でも最も難易度が高い。

ルクレールの熟達した対位法は、ヴァイオリニストに常に制御されつつも限界的に高度な名人芸を要求するが、その対位法と形式的な明澄さによってルクレールは伝統的なフランスのヴァイオリン奏法の始祖となり、さらにはフランスを最終的にはヴァイオリンの最も盛んな国の一つにまで押し上げる発展の契機となつたのであった。興味深いことに、後代の代表的なフランスのヴァイオリニストたち(バイヨ、ローデ、カルティエ、クレゼール)は等しくイタリアに源流を持ち(彼らはみなジョヴァンニ・バッティスタ・ヴィオッティの系譜に繋がるが、ヴィオッティはソミスの弟子である)、したがってヴァイオリンの世紀を先導した一人の人物、アルカンジェロ・コレッリにまで遡れるのである。やはり彼らの成功の鍵は、イタリアとフランスの融合にあったのだと言えよう。

ヨハネス・プラムゾーラー

2021年6月 パリにて



Johannes Pramsohler

Violin concerto recordings available from
audax-records.fr



ADX13704 – Montanari:
Violin Concertos



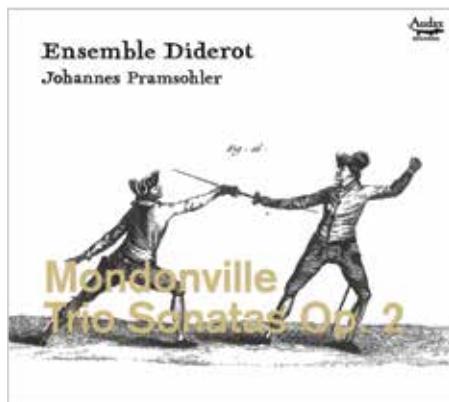
ADX13716 – Violin concertos
from Darmstadt

Ensemble Diderot

Trio sonata recordings available from
audax-records.fr



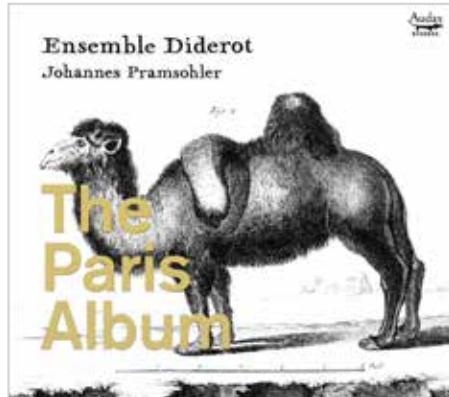
ADX13724 – Leclair:
Trio Sonatas Op. 4



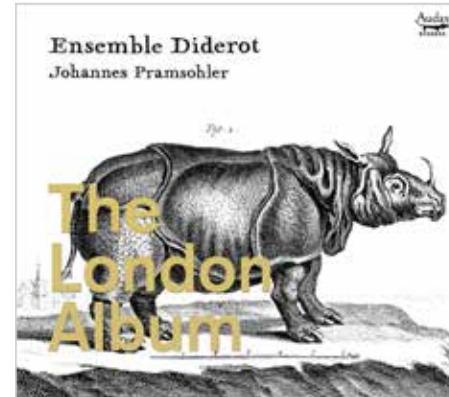
ADX13707 – Mondonville:
Trio Sonatas Op. 2



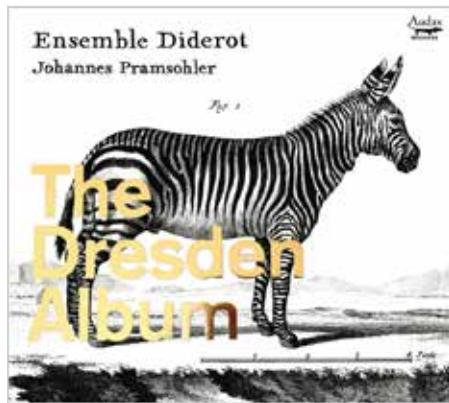
ADX13705 – Meister:
Il giardino del piacere



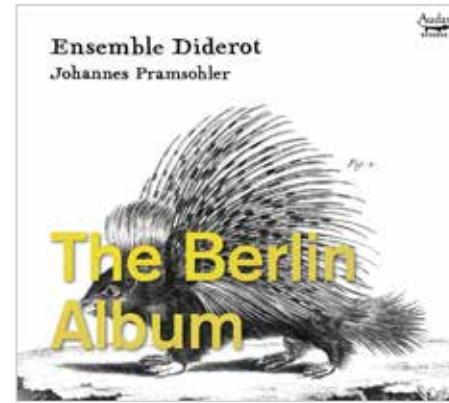
ADX13717 – Trio Sonatas by
Jacquet de la Guerre, Clérambault,
Brossard, Campra, Couperin, Rebel



ADX13718 – Trio Sonatas by
Purcell, Blow, King, Draghi,
Keller and Diessener



ADX13701 – Trio Sonatas by
Handel, Telemann, Fasch, Fux
and Tůma



ADX13726 – Trio Sonatas by
Graun, Janitsch, Benda, Schulze,
Kirnberger

Special thanks go to Peter Wollny, Brian Clark, Günther Uecker, Nicolas Bucher, Benoît Dratwicki, Catherine Kollen, Véronique Iaciu, Jean-Luc Soulé and Kotomi Yamazaki for their invaluable help with this project; to Sigisbert Mutschlechner and the whole team at the Euregio Cultural Centre in Toblach for their genuine enthusiasm and support.

Further to

Centre de musique baroque de Versailles

Bibliothèque Nationale de France

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Schwerin

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Staatsbibliothek zu Berlin

Bach Archiv Leipzig



ADX13782

Recording producer: Claudio Becker-Foss | cbf.audio

Executive producer: Johannes Pramsohler

Project coordination: Marielle Cohen, Jérémie Pérez | combo-production.com

Translations: Howard Weiner (English), Geneviève Bégou (French), Yoh Murakami (Japanese)

Photos: Ulrike Rehmann

Graphic design and cover illustration: Christian Möhring

Performing editions: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles (Leclair, Exaudet), Herbert Götz (Corrette, Aubert, Quentin)

Recording: Gustav-Mahler-Hall, Euregio Kulturzentrum Grand Hotel, Toblach

16–18 December 2020

© and ® 2021 Audax Records

johannespramsohler.com | ensemblediderot.com



