



François
DEVienne

Flute Concertos
Nos. 5-8

Patrick Gallois, Flute

**Swedish Chamber
Orchestra**



François Devienne (1759-1803)

Flute Concertos • 2: Nos. 5-8

Born in 1759 in Joinville, Haute-Marne in the Champagne-Ardenne region of France, François Devienne was among the most important composers of wind music in the second half of the eighteenth century. He probably received his earliest musical training from Morizot, the organist in Joinville, and continued his education with his elder brother and godfather, François Memmie, in Deux Ponts (Zweibrücken) from 1776 until May 1778. Little is known about his activities immediately following his departure from Deux Ponts although William Montgomery, the leading authority on Devienne, speculates that he may have spent some time with the Royal Cravate regiment during the following year. By the autumn of 1779 Devienne was a bassoonist in the orchestra of the Opéra in Paris and studying flute from the orchestra's principal flautist, Félix Rault, to whom he dedicated the last of his flute concertos. It is likely that Devienne entered the service of Cardinal de Rohan as a chamber musician in the spring of 1780 where he remained until mid-1785. Like a number of prominent eighteenth-century musicians, he joined the Freemasons and was probably a member of the orchestra of the Loge Olympique during the 1780s in which he would have worked closely with its extraordinary leader, Joseph Boulogne, Chevalier de Saint-Georges. The earliest performance of record in Paris of a work by Devienne took place on 24th March 1780, when Ozi performed 'a new Bassoon Concerto composed by de Vienne' at the Concert Spirituel. Devienne's first appearance as a soloist occurred two years later when on 24th December 1782 he performed 'a new flute concerto', probably his *Flute Concerto No. 1 in D* at the Concert Spirituel, and on 25th March 1784 he made his début as a bassoon soloist playing his *First Bassoon Concerto*. From 1782 to 1785 Devienne appeared at the Concert Spirituel as a soloist on at least eighteen occasions, but after 3rd April 1785 he did not perform there again for another four years. His place of employment during this period is uncertain but it is possible that he may have been at Versailles as a member of the Band of the Swiss Guards.

Les spectacles de Paris 1790 lists Devienne as the second bassoonist of the Théâtre de Monsieur (later the Théâtre Feydeau) when it opened in January 1789, which suggests that he probably returned to Paris in the autumn or early winter of 1788. Within a year he had secured the position of Principal Bassoon which he held until April 1801. His first known solo appearance after his return to Paris was at the Concert Spirituel on 7th April 1789, when he played the flute part in the première of his *Sinfonie Concertante No. 4*. In the autumn of 1790 he joined the military band of the Paris National Guard where his duties included teaching music to the children of French soldiers. This organisation officially became the Free School of Music of the National Guard in 1792, and Devienne was one of the three sergeants in its administration with an annual salary of 1100 livres, five times the amount he was receiving at the Théâtre de Monsieur. The Free School, renamed the National Institute of Music in 1793, became the Paris Conservatoire in 1795.

Devienne's *opéra comique*, *Le mariage clandestin*, was staged at the newly established Théâtre Montansier in November 1791, and two more of his operas were staged before his most popular opera *Les visitandines* (1792) was performed at the Théâtre Feydeau. That work was among the most successful operas of the Revolutionary period, receiving over 200 performances in Paris between 1792 and 1797.

As a result of his teaching experience at The Free School, Devienne wrote a method for the one-keyed flute that was published in 1794. This well-known method contains information on flute techniques and performance practice as well as a series of flute duets of progressive difficulty. When the Paris Conservatoire was established the following year, Devienne was appointed one of its nine elected administrators and Professor of Flute (First Class) with an annual salary of 5000 livres. After 1795 three more of his operas were staged and he occupied himself with his duties in the Théâtre Feydeau orchestra and at the Conservatoire. Devienne seems to have been

an excellent teacher and five of his students won prizes at the Conservatoire between 1797 and 1801, and one, Joseph Guillou, was later appointed Professor of Flute.

The Théâtre Feydeau closed its doors on 12th April 1801, and the following September its orchestra merged with that of the Théâtre Favart to form the new Opéra-Comique orchestra. Devienne's involvement with the new orchestra is uncertain and it is possible that his declining health prevented him from working. In May 1803 he entered Charenton, a Parisian home for the mentally ill, where he died the following September after a long illness. The obituary in the *Courrier des Spectacles* of 9th September 1803 was written by Devienne's sixteen-year-old student "Guion fils":

Citizen François Devienne died the eighteenth of this month in the house of Charenton, where he had been for four months under the care of the people of that art, who, in spite of all their efforts, were not able to cure him from a mental derangement which had degenerated into true madness, caused by the various sorrows which he had experienced during the Revolution...

At the age of ten years he composed a Mass which was played by the musicians of the Royal Gravatte, where he then was, which foretold of his natural disposition for the art of music... Death comes to carry him away at the age of forty-three; he takes with him the esteem and the regrets of the artists and his friends. He leaves in grief a wife and five children, of whom four are of tender years.

The government has already placed one at the Lycée de Bruxelles: one hopes that it will not forget the others in the repayment of his services.

Guillon fils

Student of Devienne at the Conservatory of Music

Devienne's thirteen extant flute concertos fall into three broad groupings. The first three works were probably composed in their order of publication: *Concerto No. 1 in D* (1782), *Concerto No. 2 in D* (1783) and *Concerto No. 3*

in G (1784). The dating of the *Fourth Concerto* is uncertain, but from its more sophisticated style it was probably composed in the late 1780s. *Concertos Nos. 5-9* were published between 1787 and 1794, but the two-movement form and limited handling of the orchestra in *Concerto No. 5* suggest that this work dates from the first half of the 1780s. *Concertos Nos. 10-13* were published around the time of Devienne's death and appear to have been composed over a period of several years. *Concertos Nos. 10 and 13* are among his finest works and share many stylistic and structural characteristics with *Concertos Nos. 6 and 9*. *Flute Concertos Nos. 11 and 12*, however, are weaker in nearly every respect, leading Montgomery to propose that they may have been written after the onset of Devienne's mental illness which quickly impaired his ability to compose.

After the polish and sophistication of *Concerto No. 4*, Devienne's *Fifth Concerto* appears on the face of it to represent a regression with its relatively unsophisticated handling of the orchestra and simpler formal structures – the second and final movement is cast as a theme and variations. This caused Montgomery to postulate that *Concerto No. 5*, published first in Paris by Porthaux and later in Amsterdam by Schmitt and in Offenbach am Main by Jean André (1794), might be one of the two unlocated *Concertos d'airs connus* which predate the publication (and possibly the composition) of the early concertos but which, for reasons unknown, Devienne decided to publish as a concerto. The work shares an important characteristic with *Bassoon Concerto No. 1* in that it was published as a two-movement work. This is exceedingly rare in eighteenth-century concertos, although the two-movement pairing was very common in the *symphonie concertante*: indeed Devienne himself employs this pattern in a number of works. However, the typical two-movement pairing in these works finishes with a *rondo*, whereas in the present concerto Devienne casts the second movement as a theme and variations. A copy of the orchestra parts preserved in the Bibliothèque nationale in Paris includes a brief interpolated movement which serves as a link or introduction to the second movement. It is possible that this is the work of Devienne

himself since the movement bears a striking resemblance to its counterpart in *Concerto No. 7*. The violin parts in this source, signed by Kreutzer and Rode, may have been used for a Parisian performance of the work, perhaps even with Devienne himself as soloist.

Concerto No. 6 in D is an exceptional work and was published in 1794 by André who had already shown a commercial interest in Devienne's flute concertos. The work represents in Montgomery's view a 'compositional tour de force', remarkable not only for the sophistication and complexity of its outer movements but also for the quality of its orchestral writing which is uniformly interesting throughout. The musical quality of the parts is matched by a new-found confidence in experimenting with orchestral timbres and for the first time Devienne entrusts a solo to the first oboe (albeit doubling the first violin at the octave). The outer movements are even richer in thematic material than *Concerto No. 4 in G*, the finest of the earlier concertos, and Devienne also makes use of a closing theme for the first time. The middle movement, like many concertos of the period, is fundamentally simple in style but the florid embellishments and arabesques of the solo part raise it to similar levels of virtuosity as the more obvious *bravura* outer movements. The finale, composed in the style of a *Polonaise* (albeit one that is unusually complex in form) lends a slightly exotic touch to this fine work. There are no performances of record for *Concerto No. 6* and neither is there precise evidence of the work's date of composition, but its technical brilliance and the sheer virtuosity of its flute writing – it is arguably the most difficult of all Devienne's concertos – speaks of a composer at the height of his very considerable powers.

Although Devienne's *Seventh Flute Concerto* is less technically demanding for the soloist than *Concerto No. 6* – and arguably less structurally convincing – the strongly melodic quality of the writing compensates for this and the work as a whole possesses an appealing and at times compelling quality. The modest advances in orchestration seen in the previous work are extended further in *Concerto No. 7* where Devienne attempts to apply a more sophisticated approach to the instrumentation

of the solo sections. In one notable passage the solo flute part is doubled by the first violin and first oboe, and elsewhere he differentiates between the cello line and the bass line. This not only has important implications for tone colour but presents clear evidence that the concerto was almost certainly intended to be played with more than one instrument per part which, until comparatively recently, had been the almost universal practice in the performance of concertos. While it is probable that Devienne initially composed this work for his own use there are no recorded performances of it with the composer as soloist. There is some confusion over the concerto's date of publication owing to a possible reprinting of the work using the original plates with a new address for the publisher, but Montgomery believes there is sufficient evidence to suggest that Imbault first issued the work in 1787-88.

The dating of Devienne's eighth published flute concerto relies to a large extent on the context established by a catalogue of works available from the publisher Imbault, which was printed as part of the first edition. One of these works, Devienne's *Bataille de Gemmapp*, dates from 1794 which Montgomery believes also establishes the likely publication date for *Concerto No. 8* when considered alongside the evidence afforded by the publisher's address. A later edition of the work was published by André in 1800 and a third edition, undated and issued by J. Amon in Heilbronn, also attests to the popularity of this concerto. A number of stylistic features mark this work out as belonging among the composer's later and most developed concertos. It is the first of Devienne's flute concertos which contain no passages scored for flute with a reduced accompaniment for the two violin parts only. This particular type of scoring is encountered widely in concertos composed during the mid-eighteenth century and Devienne himself had continued to use it extensively in his previous concertos. Its abandonment seems to have been part of a broader rethinking of his instrumentation as he sought to achieve greater sophistication in his writing. The orchestral parts are more carefully and attentively marked; there is occasional differentiation of the cello and bass parts and

the inner parts – violin II and viola – are given greater melodic interest instead of being consigned to their traditional rôle of providing harmonic filling. Even the flute part contains a new point of interest in that for the first time in his concertos Devienne utilizes a", the highest possible note on the instrument. The use of this pitch is comparatively rare in the earlier part of the century, although Leopold Hofmann employed it in a concerto composed in the early 1770s.

Devienne's concertos are in some respects closer in style to those of Saint-Georges than, for example, to the concertos of Carl Stamitz and Ignaz Pleyel which enjoyed

great popularity in Paris during the 1780s and 1790s. In his works there is a strong stylistic divide between melody and accompaniment with little evidence of contrapuntal thinking, motivic development or a desire to integrate the solo instrument more closely with its accompaniment. Nonetheless, as the four concertos on this recording demonstrate, the combination of melodic elegance and graceful virtuosity that characterises Devienne's concertos is skilfully managed and makes them among the most attractive flute concertos of their time.

Allan Badley

Also available



8.573230

Patrick Gallois



Photo: Tina Osara

Patrick Gallois belongs to the generation of French musicians leading highly successful international careers as both soloist and conductor. From the age of seventeen he studied the flute with Jean-Pierre Rampal at the Paris Conservatoire and at the age of 21 was appointed principal flute in the Orchestre National de France, under Lorin Maazel, playing under many famous conductors, including Leonard Bernstein, Seiji Ozawa, Pierre Boulez, Karl Böhm, Eugen Jochum, and Sergiu Celibidache. He held this post until 1984, when he decided to focus on his solo career, which has subsequently taken him throughout the world. He regularly performs and records with leading conductors and collaborates in chamber music with musicians such as Yuri Bashmet, Natalia Gutman, Peter Schreier, Jorg Demus, the Lindsay Quartet and formerly with Jean-Pierre Rampal and Lily Laskine. He has been invited to appear as a soloist with major orchestras in Europe and in Asia, and in leading international festivals, with tours to Germany, Japan and Israel, and annual master-classes at the Accademia Chigiana in Siena. For twelve years after establishing his own orchestra in Paris, the Académie de Paris, Patrick Gallois developed a conducting career which has taken him to Japan, Scandinavia, Italy, Portugal, the United States and Bulgaria, in addition to appearances as a conductor in France. In 2003 he was appointed Musical Director of the Sinfonia Finlandia Jyväskylä and toured regularly with the orchestra. Both as a conductor and as a flautist he has a wide repertoire, with a predilection for contemporary music, and many new works have been dedicated to him. His recordings include an award-winning series for DG. For Naxos he has recorded the complete *Flute Concertos* of C.P.E. Bach (8.557515-16), Haydn's *Symphonies*

Nos. 1-5 (8.557571) and *9-12* (8.557771), and Gounod's *Symphonies* (8.557463), among other works. His recording for Naxos of Kraus's *Aeneas i Cartago* (8.570585) was awarded a Choc (*Musica*) in April 2010. His recording of the *Violin Concertos* of Saint-Saëns with Fanny Clamagrand (Naxos 8.572037) was awarded a further Choc (*Musica*) in February 2011 and a Diapason d'Or in March 2011. A further Choc (*Musica*) was awarded for his recording of the Mendelssohn *Violin Concertos* with Tianwa Yang and Sinfonia Finlandia Jyväskylä (8.572662). www.patrickgallois.com

Swedish Chamber Orchestra



Photo: Nikolaj Lund

A tightly knit ensemble of 38 regular members, the Swedish Chamber Orchestra made its United States and United Kingdom debuts with Thomas Dausgaard in 2004, performing at the London Proms and Lincoln Center, Mostly Mozart Festival. *The New York Times* wrote of that performance: "It has been a longstanding complaint in the classical music world that as recordings and jet travel have shrunk the globe, an international sound has been fostered that has filtered out regional differences in timbre and interpretation... And every now and then an orchestra comes along with a sound that is surprising and fresh. The Swedish Chamber Orchestra, led by its music director, Thomas Dausgaard, produced a distinctive and consistently vibrant sound." Since 2004 the Swedish Chamber Orchestra has toured regularly throughout Europe and made its debut in Japan. Recent highlights have included a major 2012 European tour and 2013 New York Lincoln Center performance with Nina Stemme in a specially created programme entitled "*Love, Hope and Destiny*", followed by performances in Berlin and Vienna in Spring 2014 with pianist Alice Sara Ott.

François Devienne (1759-1803)

Concertos pour flûte • 2: nos 5-8

Né en 1759 à Joinville, dans le département français de la Haute-Marne, en Champagne-Ardenne, François Devienne fut l'un des compositeurs de musique pour instruments à vent les plus importants de la seconde moitié du XVIII^e siècle. On pense qu'il commença à étudier la musique avec Morizot, l'organiste de Joinville, poursuivant son éducation avec son frère aîné François Memmie, qui était aussi son parrain, à Deux-Ponts (Zweibrücken), de 1776 à mai 1778. On a peu d'informations sur les activités qu'il mena tout de suite après son départ de Deux-Ponts, mais William Montgomery, principal spécialiste de Devienne, suppose qu'il dut passer une partie de l'année suivante dans le Régiment Royal-Cravates. Quand vint l'automne 1779, Devienne était devenu bassoniste dans l'orchestre de l'Opéra de Paris et étudiait la flûte avec Félix Rault, le premier flûtiste de l'orchestre, à qui il dédia le dernier de ses concertos pour cet instrument. Devienne entra probablement au service du cardinal de Rohan en qualité de musicien de chambre au printemps 1780, et il occupa ce poste jusqu'au milieu de l'année 1785. À l'instar de plusieurs musiciens éminents de son siècle, il devint franc-maçon, et fit sans doute partie de l'orchestre de la Loge Olympique au cours des années 1780, ce qui dut l'amener à travailler en étroite collaboration avec l'extraordinaire premier violon de cet ensemble, Joseph Boulogne, dit le Chevalier de Saint-Georges. La toute première exécution parisienne d'une œuvre de Devienne dont on conserve le témoignage eut lieu le 24 mars 1780, quand Ozi interpréta « un nouveau Concerto pour basson composé par de Vienne » pour le Concert Spirituel. Devienne effectua sa première prestation en tant que soliste deux ans plus tard, le 24 décembre 1782, lorsqu'il donna « un nouveau concerto pour flûte », sans doute son *Concerto pour flûte n° 1* en ré, au Concert Spirituel, et le 25 mars 1784, il fit ses débuts de bassoniste soliste dans son *Concerto pour basson n° 1*. De 1782 à 1785, Devienne fut soliste au Concert Spirituel à au moins dix-huit reprises, mais après le 3 avril 1785, il n'y donna plus aucun concert, et ce

pendant quatre ans. On ignore quel fut son emploi pendant cette période, mais il est possible qu'il ait fait partie de l'orchestre de la Garde suisse à Versailles.

Les spectacles de Paris 1790 mentionne Devienne comme deuxième bassoniste du Théâtre de Monsieur (qui deviendra le Théâtre Feydeau) à son ouverture en janvier 1789, ce qui donne à penser qu'il rentra à Paris à l'automne ou au début de l'hiver 1788. En l'espace d'un an, il était devenu premier basson, occupant cet emploi jusqu'en avril 1801. Sa première prestation soliste après son retour à Paris eut lieu au Concert Spirituel le 7 avril 1789 ; à cette occasion, il tint la partie de flûte de la création de sa *Sinfonie concertante n° 4*. À l'automne 1790, il intégra l'orchestre militaire de la Garde nationale parisienne, où il était également tenu d'enseigner la musique aux enfants des soldats français. En 1792, cette organisation devint officiellement l'École libre de musique de la Garde nationale, et Devienne était l'un des trois sergents qui l'administrait, avec un salaire annuel de 1100 livres, soit cinq fois les émoluments qu'il percevait au Théâtre de Monsieur. L'École libre, rebaptisée Institut national de musique en 1793, finit par devenir le Conservatoire de Paris en 1795.

L'opéra-comique de Devienne *Le mariage clandestin* fut monté au Théâtre Montansier nouvellement établi en novembre 1791, et deux autres de ses opéras furent représentés avant que son ouvrage le plus populaire, *Les visitandines* (1792), ne soit donné au Théâtre Feydeau. Cet opéra fut l'un de ceux qui rencontrèrent le plus de succès pendant la période de la Révolution, avec plus de 200 représentations à Paris entre 1792 et 1797.

Fort de son expérience d'enseignant à l'École libre, Devienne écrivit une méthode de flûte qui fut publiée en 1794. Ce fameux ouvrage contient des informations sur les différentes techniques et la pratique interprétative de la flûte, ainsi qu'une série de duos pour flûtes dont la difficulté va croissant. Quand le Conservatoire de Paris fut fondé l'année suivante, Devienne devint l'un de ses neuf administrateurs élus et professeur de flûte de

première classe, avec un salaire annuel de 5000 livres. Après 1795, trois autres de ses opéras furent montés, et il partagea son temps entre ses activités au Théâtre Feydeau et son emploi au Conservatoire. Il semble que Devienne ait été un excellent professeur, et entre 1797 et 1801, cinq de ses élèves remportèrent des prix au Conservatoire ; l'un d'eux, Joseph Guillon, y fut même engagé par la suite pour enseigner la flûte.

Le Théâtre Feydeau ferma ses portes le 12 avril 1801, et au mois de septembre suivant, son orchestre fusionna avec celui du Théâtre Favart pour constituer le nouvel orchestre de l'Opéra-Comique. On ignore le rôle exact que Devienne joua au sein du nouvel ensemble, et il est possible que sa santé déclinante l'ait empêché d'y travailler. En mai 1803, il fut interné à Charenton, un asile d'aliénés de la région parisienne, et il y mourut en septembre suivant au terme d'une longue maladie. La notice nécrologique qui parut dans le *Courrier des Spectacles* du 9 septembre 1803 était signée « Guillon fils », un élève de Devienne alors âgé de seize ans :

« *Le cit. François Devienne est décédé le 18 de ce mois à la maison de Charenton, où il est resté pendant quatre mois entre les mains des gens de l'art, qui, malgré tous leurs soins, n'ont pu le guérir d'un dérangement du cerveau qui a dégénéré en véritable folie, causée par les différens chagrins qu'il a éprouvés pendant la Révolution...*

À l'âge de dix ans, il composa une messe qui fut jouée par les musiciens du Royal Cravate, où il était alors, ce qui annonçait des dispositions naturelles pour l'art musical... La mort vient de l'enlever à l'âge de quarante-trois ans ; il emporte avec lui l'estime et les regrets des artistes et de ses amis. Il laisse dans la détresse une femme et cinq enfants, dont quatre en bas âge.

Le gouvernement en a déjà placé un au Lycée de Bruxelles : on espère qu'il n'oubliera pas les autres dans la répartition de ses bienfaits.

Guillon fils

Élève de M. Devienne au Conservatoire de musique »

Les treize concertos pour flûte de Devienne qui nous sont parvenus peuvent être regroupés dans trois grandes catégories. Les trois premiers furent sans doute composés dans leur ordre de publication : le *Concerto n° 1 en ré* (1782), le *Concerto n° 2 en ré* (1783) et le *Concerto n° 3 en sol* (1784). Le *Concerto n° 4* est plus difficile à dater, mais son style plus recherché laisse supposer qu'il fut composé à la fin des années 1780. Les *Concertos 5 à 9* furent publiés entre 1787 et 1794 ; toutefois, la structure en deux mouvements et le traitement limité de l'orchestre du *Concerto n° 5* donnent à penser que cet ouvrage date de la première moitié des années 1780. Les *Concertos 10 à 13* furent publiés vers l'époque de la mort de Devienne et semblent avoir été composés sur une période de plusieurs années. Les *Concertos n° 10* et *n° 13* figurent parmi les pages de Devienne les plus réussies et présentent de nombreux traits stylistiques et structurels en commun avec les *Concertos n° 6* et *n° 9*. Les *Concertos pour flûte n° 11* et *n° 12*, en revanche, sont moins aboutis par de nombreux aspects, et Montgomery en conclut qu'ils furent composés après le début de la maladie mentale de Devienne, maladie qui ne tarda pas à entraver ses capacités créatives.

Après la suavité et le raffinement du *Concerto n° 4*, le *Cinquième Concerto* de Devienne semble à première vue constituer une régression, avec sa gestion relativement brute de l'orchestre et ses structures formelles plus simples – le second et dernier mouvement propose un thème avec variations. Cela a poussé Montgomery à avancer l'idée que le *Concerto n° 5*, publié d'abord à Paris par Porthaux puis à Amsterdam par Schmitt et à Offenbach-sur-le-Main par Jean André [1794], pourrait être l'un des deux *Concertos d'airs connus* dont on a perdu la trace et qui précèdent la publication (et peut-être la composition) des premiers concertos, mais que Devienne décida pour une raison inconnue de publier sous forme de concerto. Cet ouvrage a en commun une caractéristique importante avec le *Concerto pour basson n° 1* ; en effet, celui-ci fut également publié en deux mouvements. Ce phénomène était excessivement rare parmi les concertos du XVIII^e siècle, même si ce

couplage était couramment pratiqué pour les symphonies concertantes : de fait, Devienne employa lui-même ce schéma dans plusieurs de ses œuvres. Toutefois, le couplage type en deux mouvements de ces ouvrages s'achevait par un rondo, alors que dans le présent concerto, Devienne choisit pour second mouvement un thème et des variations. Une copie des parties orchestrales conservée à la Bibliothèque nationale de Paris comprend un bref mouvement intercalé qui sert de lien ou d'introduction au second mouvement. Est-il possible qu'il soit de la main du propre Devienne ? En tout cas, ce mouvement ressemble de façon frappante à sa contrepartie du *Concerto n° 7*. Il se peut que les parties de violon de cette source, signées par Kreutzer et Rode, aient été utilisées pour une exécution parisienne de l'ouvrage, voire même avec Devienne à la partie de soliste.

Le *Concerto n° 6 en ré majeur* est une œuvre exceptionnelle et il fut publié en 1794 par André, qui avait déjà manifesté un intérêt commercial à l'égard des concertos pour flûte de Devienne. Selon Montgomery, ce concerto constitue « un tour de force compositionnel », remarquable non seulement en raison du raffinement et de la complexité de ses mouvements externes, mais également pour la qualité de son écriture orchestrale, intéressante du début jusqu'à la fin. À l'excellence musicale des différentes parties correspond une assurance nouvelle quand il s'agit d'expérimenter avec les timbres orchestraux, et pour la première fois, Devienne confie un solo au premier hautbois (qui se contente toutefois de doubler le premier violon à l'octave). Le matériau thématique des mouvements externes est encore plus que riche que celui du *Concerto n° 4 en sol majeur*, le plus beau des premiers concertos, et c'est aussi la première fois que Devienne utilise un thème conclusif. Comme dans nombre de concertos de l'époque, le mouvement central est foncièrement simple du point de vue du style, mais les ornements et les arabesques foisonnantes de la partie de soliste le hissent à des niveaux de virtuosité dignes de ceux des mouvements externes, dont la difficulté est plus évidente. Le finale, composé dans le style d'une *Polonaise* (mais

dont la forme est d'une complexité inhabituelle), prête un caractère légèrement exotique à ce bel ouvrage. On n'a recensé aucune exécution du *Concerto n° 6*, et il n'existe pas non plus d'indication précise quant à sa date de composition, mais sa flamboyance technique et la pure virtuosité de son écriture de flûte – on peut dire qu'il s'agit du plus ardu de tous les concertos de Devienne – nous donnent à entendre un compositeur au faite de ses considérables talents.

Bien que le *Concerto pour flûte n° 7* de Devienne soit moins exigeant sur le plan technique pour le soliste que le *Concerto n° 6* – et moins convaincant sans doute du point de vue structurel –, la qualité extrêmement mélodique de son écriture compense cette lacune et l'ouvrage dans son ensemble est attrayant, voire parfois fascinant. Les modestes progrès constatés sur le plan de l'orchestration dans le concerto précédent sont encore développés dans ce septième concerto, où Devienne tente d'appliquer une approche plus recherchée à l'instrumentation des sections solistes. Dans un passage marquant, la partie de flûte soliste est doublée par le premier violon et le premier hautbois, et il arrive qu'ailleurs, le compositeur différencie la ligne de violoncelle de celle de la basse continue, ce qui non seulement a d'importantes répercussions sur les coloris des timbres, mais prouve aussi de façon très nette que ces concertos furent presque certainement conçus pour être joués avec plus d'un instrument par partie, ce qui, jusqu'à une date assez récente, avait été une pratique quasiment universelle en matière d'exécution de concertos. S'il est probable qu'au départ, Devienne composa cet ouvrage pour son propre usage, il n'est fait état nulle part d'exécutions avec le compositeur en soliste. La datation de publication du concerto est un peu compliquée, car il est possible que l'ouvrage ait été réimprimé avec les plaques d'origine mais avec une nouvelle adresse d'éditeur ; ceci étant, Montgomery est d'avis qu'il existe suffisamment d'éléments probants pour considérer que c'est l'éditeur Imbault qui, le premier, publia le concerto en 1787-1788.

La datation du huitième concerto pour flûte publié par Devienne repose en grande partie sur le contexte établi par un catalogue d'ouvrages qui est disponible auprès de

l'éditeur Imbault et qui fut imprimé dans le cadre de la première édition. L'une de ces œuvres, *La Bataille de Gemmapp* de Devienne, date de 1794, ce qui, d'après Montgomery, nous indique également la date de publication probable du *Concerto n° 8* quand on l'examine parallèlement aux indications apportées par l'adresse de l'éditeur. Une édition ultérieure de l'ouvrage fut publiée par André en 1800, et une troisième édition, non datée et publiée par J. Amon à Heilbronn, atteste également la popularité de ce concerto. Plusieurs traits stylistiques distinguent cet ouvrage comme faisant partie des concertos les plus tardifs et les plus développés du compositeur. Il s'agit du premier des concertos pour flûte de Devienne dépourvus de passages pour le soliste avec un accompagnement réduit uniquement aux deux parties de violon. On rencontre ce type particulier d'orchestration dans de nombreux morceaux composés au milieu du XVIIIe siècle, et Devienne avait lui-même continué de l'utiliser dans ses concertos antérieurs. Il semble que s'il y a renoncé, c'est parce qu'il a adopté une nouvelle approche plus large de son instrumentation alors qu'il cherchait à apporter un plus grand raffinement à son écriture. Les parties orchestrales sont annotées avec plus de soin et d'attention ; les parties de violoncelle et de basse sont parfois différenciées, et les parties internes – violon II et alto – se voient confier des passages présentant davantage d'intérêt mélodique au lieu d'être cantonnées à leur rôle traditionnel de remplissage

harmonique. Même la partie de flûte comporte un nouveau point intéressant, dans la mesure où, pour la première fois dans ses concertos, Devienne utilise le la6, la note la plus aigüe que puisse atteindre cet instrument. L'utilisation de cette note est relativement rare dans la première partie du XVIIIe siècle, même si Leopold Hofmann l'employa dans un concerto composé au début des années 1770.

Par certains aspects, le style des concertos de Devienne est plus proche de celui de ceux de Saint-Georges que, par exemple, de ceux de Carl Stamitz et Ignaz Pleyel, qui connurent une grande popularité à Paris au cours des années 1780 et 1790. Ses ouvrages creusent un large fossé stylistique entre mélodie et accompagnement, avec peu de traces de pensée contrapuntique, de développement motivique ou d'une quelconque volonté d'intégrer l'instrument soliste plus étroitement à son accompagnement. Néanmoins, ainsi que le démontrent les quatre concertos du présent enregistrement, l'alliage d'élégance mélodique et de gracieuse virtuosité qui caractérise les concertos de Devienne est habilement négocié et range ces pages parmi les concertos pour flûte les plus séduisants de leur époque.

Allan Badley

Traduction française de David Ylla-Somers

The orchestral parts and scores of the following works are available from:

www.artaria.com

Sources

The sources upon which the editions used in this recording have been made are:

Flute Concerto No. 5 in G

Edited by Allan Badley - Artaria Editions AE516 (Porthaux, n.d.)

Flute Concerto No. 6 in D

Edited by Allan Badley - Artaria Editions AE517 (André, 1794)

Flute Concerto No. 7 in E minor

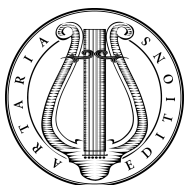
Edited by Allan Badley - Artaria Editions AE518 (Imbault, 1787-1788)

Flute Concerto No. 8 in G

Edited by Allan Badley - Artaria Editions AE519 (Imbault, 1794)



French composer François Devienne enjoyed great esteem with his successful operas in the Revolutionary years of 1792-97, but it was as a composer for wind instruments that he has won his place in musical history. The four *Flute Concertos* in volume 2 of the complete set show a combination of melodic elegance and graceful virtuosity that characterises much of his work. Especially notable in this respect is *No. 6 in D major*, a compositional tour de force, rich in thematic material and panache, and one of the finest wind concertos of its epoch.



François DEVienne

(1759-1803)

Flute Concertos • 2

Flute Concerto No. 5 in G major 14:55

- | | |
|------------------------------|------|
| 1 I. Allegro | 7:56 |
| 2 II. Introduction: Adagio – | 0:57 |
| 3 Gratoso con variation | 6:02 |

Flute Concerto No. 6 in D major 19:40

- | | |
|------------------|-------|
| 4 I. Allegro | 11:03 |
| 5 II. Adagio | 3:53 |
| 6 III. Polonaise | 4:44 |

Flute Concerto No. 7 in E minor 16:23

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 7 I. Allegro | 8:03 |
| 8 II. Adagio | 3:24 |
| 9 III. Rondo allegretto poco moderato | 4:56 |

Flute Concerto No. 8 in G major 16:00

- | | |
|-------------------|------|
| 10 I. Allegro | 9:18 |
| 11 II. Adagio | 2:04 |
| 12 III. Polonaise | 4:38 |

Patrick Gallois, Flute
Swedish Chamber Orchestra

Recorded at Örebro Concert Hall, Örebro, Sweden, from 12th-14th January, 2015

Produced, engineered and edited by Sean Lewis • Publisher: Artaria Editions

Booklet notes: Allan Badley • Cover photograph by Tina Osara