

TARTINI
VIVALDI
SAMMARTINI

SOAVE E VIRTUOSO

ALEXIS
KOSSENKO
LES AMBASSADEURS





Enregistré par Little Tribeca à Paris du 18 au 20 janvier 2017

Nous remercions chaleureusement Louis-Noël Bestion de Camboulas pour la mise à disposition de son clavecin et l'ensemble des musiciens des Ambassadeurs pour leur investissement musical et humain dans ce merveilleux projet !

Les Ambassadeurs sont soutenus par le mécénat musical de la Caisse des Dépôts.

Direction artistique : Ignace Hauville et Alexis Kossenko

Prise de son : Nicolas Bartholomé

Montage et mixage : Ignace Hauville

Introduction d'Alexis Kossenko

English translation by John Tyler Tuttle

Photos © Caroline Doutre (p. 4, 10, 15) et Sanja Harris - medium (p. 18-19)

Design © 440.media

AP156 Little Tribeca ® © 2017

1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France

apartemusic.com

TARTINI • VIVALDI • SAMMARTINI

SOAVE E VIRTUOSO

Concerti per flauto, flautino, traversa

ALEXIS KOSSENKO
LES AMBASSADEURS

Stefano ROSSI*, Varoujan DONEYAN, Lathika VITHANAGE violons 1

Dagmar VALENTOVA*, Ewa CHMIELEWSKA, Malina MANTCHEVA violons 2

Anna NOWAK-POKRZYWIŃSKA*, Laurent MULLER altos

Hager HANANA*, Gulrim CHOI** violoncelles

Love PERSSON contrebasse

Simone VALLEROTONDA archiluth et guitare

Louis-Noël BESTION DE CAMBOULAS clavecin

* concertino dans les concertos de Tartini

** concertino dans le mouvement lent de Tartini, Gimo 291



40. Solo

45.

Giuseppe TARTINI

Concerto pour flûte traversière* en sol majeur,
Gimo 294

*Concerto per Flauto Traversiero con Violini
Obbligati, Viola e Basso*

- | | |
|------------|------|
| 1. Allegro | 5'06 |
| 2. Adagio | 4'04 |
| 3. Allegro | 4'31 |

Giuseppe SAMMARTINI

Concerto pour flûte à bec soprano*** en fa majeur
Concerto a piu Istromenti per la Fluta

- | | |
|------------------|------|
| 4. Allegro | 3'53 |
| 5. Siciliano | 4'32 |
| 6. Allegro assai | 3'58 |

Giuseppe TARTINI

Concerto pour flûte traversière* en ré majeur,
Gimo 291

*Concerto per Flauto Traversiero con Violini
Obbligati, Viola e Basso*

- | | |
|------------|------|
| 7. Allegro | 6'11 |
| 8. Grave | 5'00 |
| 9. Allegro | 4'09 |

Antonio VIVALDI

Concerto pour flûte à bec** en ut mineur, RV 441
Concerto per Flauto

- | | |
|-----------------------|------|
| 10. Allegro non molto | 5'21 |
| 11. Grave | 2'51 |
| 12. [Allegro] | 3'48 |

Giuseppe TARTINI

Concerto pour flûte traversière* en sol majeur,
Gimo 293

*Concerto per Flauto Traversiero con Violini
Obbligati, Viola e Basso*

- | | |
|-------------------|------|
| 13. Allegro | 5'16 |
| 14. Largo andante | 6'28 |
| 15. Allegro | 5'52 |

Antonio VIVALDI

Concerto pour flûte à bec soprano***
en sol majeur, RV 443

Concerto per Flautino

- | | |
|-------------------|------|
| 16. [Allegro] | 3'49 |
| 17. Largo | 4'31 |
| 18. Allegro molto | 2'44 |

* Flûte traversière d'après Carlo Palanca, Turin (ca.1750) par Martin Wenner

** Flûte à bec alto d'après Peter Bressan, London (ca.1715) par Francesco Li Virghi

*** Flûte à bec soprano d'après Jacob Denner, Nürnberg (ca.1720) par Ernst Meyer

Soave e Virtuoso

« De 1700 à 1750, l'Italie est un royaume musical où règnent sans partage la voix et le violon... »

À y regarder de plus près, ce constat n'est pas tout à fait exact. Certes, les instruments à vent sont bien plus représentés dans le répertoire allemand ou français ; certes, le répertoire est très largement dominé par l'opéra et le concerto pour violon ; certes, Quantz se montra assez critique sur le niveau des instrumentistes à vent lorsqu'il visita l'Italie – à l'exception notable de... Sammartini. Pourtant l'Italie fourmille de brillants instrumentistes à vent, firent-ils carrière à l'étranger : la dynastie des Besozzi, par exemple, ou encore les filles de la Pietà. En termes de facture, les instruments d'Anciutti ou de Palanca sont d'une qualité exceptionnelle. Quant au répertoire, les concertos pour hautbois, basson, flûte droite et « de travers » abondent et se distinguent par leur lyrisme autant que par leur vivacité : Vivaldi soit loué !

Et dans un pays où l'on vénère la voix, qui, mieux que les instruments auxquels le souffle et la langue donnent vie, peut rivaliser en vocalité avec les chanteurs des théâtres vénitiens ou milanais ? C'est ce qui rend les concertos pour *flauto*, *flautino* ou *traversa* si particuliers et si précieux.

On connaît assez bien ceux de **Vivaldi** qui emmènent la flûte à bec, grande (*flauto*) ou petite (le *flautino*), à des sommets de virtuosité acrobatique. La musique du Prêtre Roux est toute *théâtre* ; elle nous entraîne dans un rêve (qui peut être un cauchemar), elle est évocatrice, mystérieuse, fantasmagorique... Elle est, finalement, à l'image de Venise. Le mouvement lent du *Concerto*, RV 443, douce rêverie en sicilienne délicatement pulsée par la basse, aux reflets irisés du soleil couchant sur la lagune, est devenu un tube de nos jours ! Les

allegros sont d'une texture légère et vive, qui exige du petit soliste brio, fantaisie, humour et une agilité digitale infernale. *A contrario*, la difficulté du *Concerto en ut mineur*, RV 441 n'est pas une fin en soi ; elle n'est presque qu'une conséquence de la trame sombre, intense et haletante d'une œuvre qu'on peut compter parmi les plus inspirées du compositeur ; satisfait de cette œuvre, celui-ci en a d'ailleurs largement réutilisé les solos dans son *Concerto pour violon*, RV 202.

Giuseppe Sammartini, le seul instrumentiste à vent parmi nos compositeurs, fut l'une des figures majeures du hautbois dans le deuxième quart du XVIII^e siècle. Il était lui-même fils de hautboïste, le Français Alexis Saint-Martin*. Le terme *Oboista*, en Italie, était souvent une appellation générique désignant tous les instrumentistes à vent et qui cachait plus d'une compétence : il ne fait aucun doute qu'il jouait aussi en virtuose la flûte à bec et la flûte traversière, et il n'est pas impossible qu'il fut le dédicataire des concertos de Vivaldi pour *flautino*, avant son départ pour Londres où il devait devenir indispensable à l'orchestre de Haendel comme de Bononcini, et l'une des stars des concerts publics londoniens.

La *fluta* de son *Concerto en fa majeur* est précisément un *flautino*, c'est-à-dire une petite flûte en *ut*. Cette œuvre à l'influence déjà pré-classique est un rayon de soleil ; elle irradie de bonne humeur, de générosité, avec des rythmes tantôt vifs, tantôt voluptueux, d'une grande sensualité dans le *siciliano* central. Une des caractéristiques les plus notables dans ce concerto est l'écriture à 5 parties réelles des tutti ; le fait qu'il soit le seul instrumentiste à vent parmi les compositeurs de notre programme explique qu'il ait vraiment pensé le rôle de la flûte dans les tutti au lieu de lui laisser doubler le premier violon – habitude héritée des concertos pour violon où le soliste était aussi le chef de la section des premiers violons. Ici, l'instrument à vent suit son chemin propre, empruntant parfois au violon 1, parfois au violon 2, ou écrivant son propre contrepoint. Il se tait dans les ritournelles du mouvement lent, abandonnant la volupté lancinante de la sicilienne aux seules cordes.

Notre programme offre paradoxalement la première place à **Giuseppe Tartini**, lequel ne composa peut-être aucun concerto pour flûte. Mais un splendide manuscrit conservé à Uppsala, acquis en Italie dans les années

1750 par le Français Jean Lefébure avant son installation en Suède, nous a transmis quatre concertos adaptés pour la flûte traversière par un transcripteur anonyme (mais probablement flûtiste virtuose). L'un d'entre eux est d'authenticité douteuse (Gimo 292), mais les trois autres, retenus pour notre programme, sont authentifiés et connus dans leur version pour violon – ceux en *mi* majeur et *la* majeur ont été transposés en *ré* majeur et *sol* majeur respectivement, tonalités bien plus confortables à la traversière.

Chez Tartini, la virtuosité prend un autre sens : elle est moins dans la vitesse, les prouesses techniques et les rythmes saillants, que dans la vocalité et la grâce des ornements, parfois très complexes. Il convient d'avoir « un bon trille » (une qualité essentielle au XVIII^e siècle) avant de se lancer dans un de ses allegros ! Si cette abondance de trilles donne un côté brillant à sa musique, il faut pourtant éviter de la rendre nerveuse pour ne rien ôter à son caractère chantant. Une musique si généreuse et lumineuse encore, dans son italianité, qui culmine surtout dans d'extraordinaires mouvements lents : des chefs-d'œuvre absolus d'intimité sensuelle, de suavité, où la flûte peut

chanter avec tendresse, pleurer tantôt avec douceur, tantôt avec amertume, ou encore susurrer les mots les plus doux aux violons d'accompagnement.

Considérations musicologiques et organologiques

La confrontation du manuscrit du concerto de Sammartini avec ceux de Vivaldi apporte un éclairage intéressant sur les trois *Concertos pour flautino*, RV 443 (*ut* majeur), 444 (*ut* majeur) et 445 (*la* mineur). Ces derniers sont traditionnellement joués et enregistrés dans la tonalité écrite, sur une petite flûte en *fa* à l'octave (*sopranino*). On remarque toutefois une annotation manuscrite de Vivaldi, longtemps ignorée, sur RV 443 et RV 444 : *Gli stromenti trasportati alla 4ta bassa*. On a supposé que c'était une variante possible pour que le concerto soit joué en *sol* sur une flûte à bec soprano.

Mais il convient de prendre en compte deux éléments. Le premier est que la flûte soprano en *do* est, pour un musicien du XVIII^e siècle dont la flûte ordinaire est l'alto en *fa*, considérée comme un instrument transpositeur.

C'est ce que nous démontre le fort beau manuscrit du concerto de Sammartini (non autographe), une partition d'ensemble où la flûte est écrite en *si* bémol majeur tandis que les cordes sont en *fa*. Lue avec les doigtés « en *fa* » sur une flûte en *do*, la partie solo sonne bien dans la tonalité voulue.

Le second élément est la méthode de composition de Vivaldi. On sait qu'il écrit ses concertos d'un seul élan, *tutti* et *sol*i à partir de la ligne du soliste (notant occasionnellement en chemin quelques idées de contrepoint) ; les *tutti* ne sont complétés que dans un second temps, Vivaldi se contentant d'une mention « *come sopra* » pour éviter de recopier le violon 1, identique à la partie soliste dans les ritournelles (et parfois même le violon 2 en cas d'unisson) – ce qui rend finalement crédible sa célèbre fanfaronnade, selon laquelle « il lui fallait moins de temps pour composer un concerto que son copiste pour en faire les parties » ! Écrire tout le concerto en version transposée présente donc un quadruple avantage : écrire directement la partie soliste (la plus complexe) comme le soliste devait la lire ; éviter le risque de sortir par mégarde de l'ambitus de la flûte ou de lui proposer des

solos impraticables ; se dispenser de penser dans deux tonalités différentes ; éviter d'avoir à réécrire les parties d'orchestre qui doublent le soliste. Il ne lui restait plus qu'à indiquer au copiste de transposer toutes les parties à la quarte inférieure.

Il n'est pas impossible que Sammartini ait utilisé la même méthode : mais dans son cas, la partition qui a survécu est une mise au net, alors que dans le cas de Vivaldi on a affaire au manuscrit de composition.

Les concertos RV 443 et RV 444 sont donc très probablement d'authentiques concertos pour flûte soprano en *sol* majeur, et il est assez vraisemblable que le RV 445, qui appartient au même groupe, suive la même logique : l'ordre de transposer était donc superflu.

Les sources des concertos de Tartini sont moins complexes. De menues erreurs dues à la transposition (agréments, articulations et altérations) ont été corrigées après comparaison avec différentes sources. Cependant le manuscrit d'Uppsala omet une particularité importante du concerto en ré majeur : le violoncelle de concertino, qui se rajoute



aux deux violons d'accompagnement, est simplement manquant. Oublié, semble-t-il, et non perdu ! Sa partie, quoique modeste, est pourtant essentielle à l'accompagnement, surtout dans le sublime *Grave*, avec un accompagnement à 4 et non à 3 parties. Nous avons donc restitué la partie manquante à partir du concerto original pour violon.

Concernant l'ornementation, nous n'avons pas voulu la considérer comme une nécessité dogmatique mais comme une partie essentielle et intrinsèque au langage musical transalpin. Nous avons été moins motivés par la volonté de surprendre, de fasciner et de personnaliser que par une logique de mener l'expressivité à son comble : quand l'émotion se saisit des interprètes au point de les faire quitter le chemin tracé, de les emmener faire du hors-piste, de laisser l'affect exacerbé causer des excès, faudrait-il brider le cœur dans ses délires ? Le *rubato* en est une conséquence nécessaire, tel une affirmation de liberté. Le

langage ornemental de Tartini, si particulier, si raffiné, qui cherche à sublimer toutes les inflexions de la voix humaine dans une transposition instrumentale, fut un passionnant sujet d'exploration. Deux des adagios sont déjà abondamment ornés dans les manuscrits d'Uppsala, mais l'ornement ne devant surtout pas être un artifice gravé dans le marbre, nous avons choisi de les traiter comme une source d'inspiration, nous autorisant la liberté de les réduire ou de les développer en fonction de l'affect. Là comme ailleurs, tous les ornements ont été improvisés en enregistrement, rendant de fait chaque prise unique.

Alexis Kossenko

* Entre 1660 et 1680, les instruments à vents (hautbois, basson, flûte à bec et traversière) connurent de radicales transformations sous l'influence des facteurs parisiens. Après 1685, de nombreux virtuoses migrèrent vers les différents pays d'Europe, en grande partie à cause de la révocation de l'Édit de Nantes, et exportèrent ces nouveaux instruments qui remplacèrent bientôt ceux hérités de la facture de type Renaissance (chalémies, dulcianes, etc.). Alexis Saint-Martin contribua sans aucun doute à implanter le hautbois en Italie.

Soave e Virtuoso

“From 1700 to 1750, Italy was a musical realm where the voice and violin reigned supreme...”

Looking closer, this observation is not totally exact. Granted, wind instruments were represented much more in the German and French repertoires; granted, the repertoire was quite largely dominated by opera and the violin concerto; granted, Quantz was fairly critical as to the level of wind players when he visited Italy – with the notable exception of ... Sammartini. Yet Italy teemed with brilliant wind players who had careers abroad: the Besozzi dynasty, for example, or the girls of La Pietà. In terms of instrument making, those made by Anciutti and Palanca were of exceptional quality. As for the repertoire, concertos for oboe, bassoon, straight and transverse flute abound and are distinctive for their lyricism as much as for their vivacity. Praise be to Vivaldi!

And in a country where the voice is venerated, what instruments can better vie in vocality

with the singers of the Venetian or Milanese theatres than those to which breath and tongue give life? This is what makes the concertos for *flauto*, *flautino* or *traversa* so particular and precious.

Those of **Vivaldi**, which take the recorder, large (*flauto*) or small (*flautino*), to peaks of acrobatic virtuosity, are fairly well known. The music of the Red Priest is all *theatre*, leading us into a dream (which can be a nightmare); it is evocative, mysterious, phantasmagorical ... In the final analysis, it is in the image of Venice. The slow movement of the *Concerto per flautino*, RV 443, a gentle reverie in a siciliana delicately pulsated by the bass, with the iridescent reflections of the sun setting over the lagoon, has become a hit nowadays! The allegros are light and lively in texture, requiring brio, fantasy, humour and diabolical digital agility on the part

of the little soloist. *A contrario*, the difficulty of the *Concerto in C minor*, RV 441 is not an end in itself; it is almost only a consequence of the sombre, intense and breathtaking framework of a score that is one of the composer's most inspired; moreover, quite satisfied with this work, he largely reused the solos in his *Violin Concerto*, RV 202.

Giuseppe Sammartini, the only wind player among our composers, was one of the major figures of the oboe in the second quarter of the 18th century, himself the son of an oboist, the Frenchman Alexis Saint-Martin*. In Italy, the term "*oboista*" was often a generic appellation designating all wind players and hiding more than one skill: there is no doubt that he was also a virtuoso on the recorder and transverse flute. And it is possible that he was the dedicatee of Vivaldi's concertos for *flautino*, prior to his leaving for London where he would become indispensable to the orchestras of Handel and Bononcini, and one of the stars of the capital's public concerts.

The *fluta* of his *Concerto in F major* is precisely a *flautino*, i.e., a small recorder in C. This work, of influence that is already pre-Classical, is a

ray of sunlight, radiating good humour and generosity, with rhythms sometimes lively, sometimes voluptuous, and quite sensual in the central *Siciliano*. One of the most notable characteristics in this concerto is the writing of the *tutti* in five real parts; the fact that he is the sole wind player amongst the composers on our programme explains that he really thought out the role of the flute in the *tutti* rather than letting it double the first violin – a habit inherited from violin concertos where the soloist was also the leader of the first violins. Here, the wind instrument follows its own path, sometimes borrowing from the violin I, sometimes from the violin II, or writing its own counterpoint. It falls silent in the *ritornelli* of the slow movement, abandoning the haunting voluptuousness of the *Siciliano* for strings alone.

Our programme paradoxically gives a primary place to **Giuseppe Tartini** who perhaps composed no concerto for flute. But a splendid manuscript preserved in Uppsala, acquired in Italy by the Frenchman Jean Lefébure in the 1750s before settling in Sweden, passed on four concertos adapted for transverse flute by an anonymous transcriber (but probably a virtuoso flautist). One of them is of doubtful

authenticity (Gimo 292), but the other three, chosen for our programme, are authenticated and known in their version for violin – those in E major and A major were transposed into D major and G major respectively, keys much more comfortable for the flute.

With Tartini, virtuosity takes on another sense: it is less in the speed, technical prowess or striking rhythms than in the vocality and grace of the ornaments, which are sometimes quite complex. It is advisable to have “a good trill” (an essential quality in the 18th century) before launching into one of his allegros! Although this abundance of trills gives his music a brilliant aspect, it is necessary to avoid making it nervous in order not to remove none of its singing character. Music so generous and luminous in its *italianità*, which culminates above all in extraordinary slow movements: absolute masterpieces of sensual intimacy and sweetness, where the flute can sing tenderly, weep – sometimes softly, sometimes bitterly –, or whisper the gentlest words to the accompanying violins.

Musicological and organological considerations

The comparison of the manuscript of Sammartini’s concerto with those of Vivaldi sheds interesting light on the three *Concertos for flautino*, RV 443 (C major), 444 (C major) and 445 (A minor). The latter are traditionally played and recorded in the written key, on a piccolo in F at the octave (*sopranino*). However, we noticed a handwritten annotation by Vivaldi, long ignored, on RV 443 and 444: *Gli stromenti trasportati alla 4ta bassa*. It was supposed that this was a possible variant so that the concerto could be played in G on a soprano recorder. But it is advisable to take two elements into account. The first is that, for a musician of the 18th century when the ordinary flute was the alto in F, the soprano flute in C was considered a transposing instrument. That is what is shown by the very lovely (non autograph) manuscript of Sammartini’s concerto, a complete score where the flute is written in B flat major whereas the strings are in F. Read with fingerings “in F” on a flute in C, the solo part indeed sounds in the desired key.

The second element is Vivaldi’s compositional



method. We know that he wrote his concertos at a single go, *tutti* and *sol*i, starting from the soloist's line (occasionally noting a few counterpoint ideas along the way). The *tutti* were completed only subsequently, Vivaldi settling for a note "*come sopra*" to avoid recopying the violin I, identical to the solo part in the *ritornelli* (and sometimes even the violin II in case of unison) –, which, in the final analysis, makes credible his famous boast, according to which "it took him less time to compose a concerto than for his copyist to do the parts"! Writing a whole concerto in transposed version thus presents a quadruple advantage: writing the solo part (the most complex) directly as the soloist should read it; avoiding the risk of accidentally straying from the flute's range or proposing impracticable solos; dispensing with thinking in two different keys; and avoiding having to rewrite the orchestral parts doubling the soloist. That left only indicating to the copyist to transpose all the parts down a fourth.

It is possible that Sammartini used the same method, but in his case, the surviving score is a fair copy, whereas with Vivaldi we are dealing with a composition manuscript.

The concertos RV 443 and 444 are therefore quite probably authentic concertos for soprano recorder in G major, and it is fairly likely that RV 445, which belongs to the same group, follows the same logic: the order of transposing was therefore superfluous.

The sources of Tartini's concertos are less complex. Slight errors due to transposition (grace-notes, articulations and accidentals) were corrected after comparison with different sources. However, the Uppsala manuscript omits an important particularity of the *Concerto in D major*: the cello of the concertino, which is added to the two accompaniment violins, is simply lacking – forgotten, it would seem, and not lost! Albeit modest, this part is nonetheless essential to the accompaniment, especially in the sublime *Grave*, with an accompaniment in four and not three parts. So we reconstructed the missing part from the original violin concerto.

Concerning ornamentation, we did not want to consider it a dogmatic necessity but an essential, intrinsic part of transalpine musical language. We were less motivated by the desire to surprise, fascinate or personalise than by a

logic of taking expressiveness to its peak: when emotion seizes the performers to the point of making them leave the laid-out path to “ski”s off-piste, with exacerbated affect causing excesses, should the heart be restrained in its delirium? *Rubato* is a necessary consequence of this, like an affirmation of freedom. Tartini’s ornamental language, so particular and refined, which seeks to sublimate all the inflections of the human voice in an instrumental transposition, was a fascinating subject of exploration. Two of the adagios are already abundantly ornamented in the Uppsala manuscripts, but as the ornament should never be an artifice carved in marble, we have chosen to treat them as a source of inspiration, giving ourselves the liberty to reduce or develop them in keeping with the affect. There, as elsewhere, all the ornaments were improvised during recording, thereby making each take unique.

Alexis Kossenko

Translated by John Tyler Tuttle

* Between 1660 and 1680, wind instruments (oboe, bassoon, recorder and transverse flute) went through radical transformations under the influence of Parisian makers. After 1685, numerous virtuosos migrated to different European countries, largely because of the revocation of the Edict of Nantes, and exported these new instruments, which soon replaced those inherited from Renaissance (shawms, dolcians, etc.). Alexis Saint-Martin no doubt contributed to establishing the oboe in Italy.



alexiskossenko.com
les-ambassadeurs.com

apartemusic.com

