

VIOLIN CONCERTOS

BENDA GRAUN SIRMEN
SAINT-GEORGES

AD
TE

ZEFIRA VALOVA
IL POMO D'ORO



FRANZ BENDA (1709-1786)

Violin Concerto in A major L2.13 (n.d.)

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 1. | I. Allegro | 6'02 |
| 2. | II. Adagio poco andante | 5'22 |
| 3. | III. Presto | 3'49 |

JOHANN GOTTLIEB GRAUN (c1703-1771)

Violin Concerto in C minor GraunWV Av:XII:18* (n.d.)

- | | | |
|----|---------------|------|
| 4. | I. Allegretto | 5'39 |
| 5. | II. Adagio | 6'50 |
| 6. | III. Allegro | 5'17 |

JOSEPH BOLOGNE DE SAINT-GEORGES (c1745-1799)

Violin Concerto in D major* (c1772)

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 7. | I. Allegro maestoso | 7'36 |
| 8. | II. Adagio | 4'28 |
| 9. | III. Rondeau | 3'59 |

MADDALENA LOMBARDINI SIRMEN (1745-1818)

Violin Concerto No. 1 in B flat major op. 3 (c1768)

- | | | |
|-----|-------------|------|
| 10. | I. Allegro | 6'21 |
| 11. | II. Andante | 1'59 |
| 12. | III. Rondo | 5'46 |

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

13. **Rondo for violin and orchestra in C major** K. 373 (1781)

- | | | |
|--|---------------------|------|
| | Allegretto grazioso | 5'21 |
|--|---------------------|------|

*** WORLD PREMIERE RECORDING**



IL POMO D'ORO

Zefira Valova violin solo

Dmitri Smirnov violin 1

Dmitri Lephekov

Daniela Nuzzoli

Elena Abbati

Stefano Rossi violin 2

Valerio Losito

Giacomo Catana

Mauro Spinazze

Stefano Marcocchi viola

Archimede de Martini

Ludovico Minasi cello

Cristina Vidoni

Jonathan Alvarez double-bass

Shai Kribus oboe

Georg Fritz

Andrea Bressan bassoon

Alessandro Orlando horn

Giovanni Catania

Deniel Perer harpsichord

Violon Concertos: some hidden gems

In the course of the seventeenth century, the violin experienced, in Italy and more precisely in Bologna, its first golden age, facilitated by exceptional instrument making that had taken the instrument to the form it has today. This development continued in the following century, with composers such as Giuseppe Tartini in Padua and Pietro Locatelli in Rome. Its evolution was paralleled by that of the concerto which, although providing a great variety of instruments with solo roles, favoured the violin above all. It was indeed not by chance that the first musician to formalise the concerto as a genre, Antonio Vivaldi, was a virtuoso of this plebeian instrument! The violin and the concerto were to share a common history up until the end of the eighteenth century when the piano, on the strength of Mozart's achievements, supplanted the violin (and the flute) in the role of king of instruments.

Before this, however, it should be noted that the concerto did not quite have a generic form common to all Europe; on the contrary

there coexisted different national or regional schools, each having its own influence over the genre, the characteristics varying according to the stylistic particularities. This programme brings together the compositions of Franz Benda, Johann Gottlieb Graun, Joseph Bologne Chevalier de Saint-Georges and Maddalena Lombardini Sirmen – with, as the cherry on the cake, Wolfgang Amadeus Mozart's Rondo in C. It is a programme that presents a fine portrait of the concerto in the second half of the eighteenth century, before Viennese classicism gave birth to the cosmopolitan concerto that would subsequently reign supreme.

The Italian violin school, recognised throughout Europe for its virtuoso performers and brilliant compositions, largely inspired by vocal music, had a decisive influence in the first half of the eighteenth century and on the emergence of the different national schools, notably in Germany. By the intermediary of Pisendel, a virtuoso violinist and Kapellmeister in Dresden,

the concertos of Antonio Vivaldi grew in popularity. His virtuosity attracted numerous pupils, amongst whom was **Johann Gottlieb Graun** (c1703-1771), whose concertos and sonatas were to contribute to the burgeoning of a particularly thriving North German violin school that emanated from the court of Frederick II of Prussia under the influence of Carl Philipp Emanuel Bach.

Born into a family of protestant pastors, Graun was born not far from Dresden. In 1713 he entered the Kreuzschule in Dresden, where he studied singing with Grundig and the violin with Pisendel. He left in 1723 for Padua in order to study with Tartini. After a short stay at the court of Meiseburg where he taught notably Wilhelm Friedemann Bach (1726-7) and also at Waldeck with Carl August Friedrich, in 1732 he entered the service of Frederick II, prince elector of Brandenburg and future king of Prussia. He was the first musician to belong to his private chapel, at first in Ruppin, then in Rheinsberg and Potsdam from 1740, and there he would be *Konzertmeister* until his death. He was soon joined by his brother Carl in 1735. The numerous compositions of Graun are difficult to authenticate, his writing presenting many similarities with that of his brother, both as regards calligraphy and style.

Nonetheless, it is thought there are forty-six concertos by him, of which seventeen are for solo violin. It is also difficult to place them in a well ordered chronology. The concerto in C minor recorded here is found in a manuscript copy made by Schober around 1780. It presents compositional features strikingly characteristic of the Graun brothers, with many syncopations and triplets, and a highly ornate melodic line. The orchestra excludes the winds, retaining just the quartet and the continuo bass. Though its role is not as developed as it will come to be, soloist and orchestra nonetheless respond to each other, resting on a relatively active bass. The first movement has a structure typical of Graun's time, four orchestral ritornelli follow solo passages for the violin; all the same, one should note the interventions of the orchestra in the third solo episode, a typical feature with Graun who often reserves for the ensemble thematic interventions in the solo passages. The interventions of the violin are based on the thematic material of the initial orchestral ritornello, thus conferring admirable cohesion to the movement as a whole. The following *Adagio* is a fine example of North German taste for extended slow movements, to which the syncopations and Lombardy rhythms (semiquaver-dotted quaver) lend an utterly

sentimental languor. Lastly, the final *Allegro*, more contrapuntal in nature, displays Graun's melodic inventiveness, throwing itself first into a hectic figure that soon escapes into more propitious climes, ever lively yet more light-hearted.

From the 1730s to the 1770s, the repertory of the orchestra of Frederick II of Prussia focused on the compositions of Graun, yet also of the flautist Joachim Quantz and Carl Philipp Emanuel Bach. The eminence of the formation, served as much by its virtuoso instrumentalists as by composers of great quality, was to contribute very largely to its spreading fame, and its musicians were soon grouped by Charles Burney under the standard of 'The School of Berlin'. More serious than the school of South Mannheim, still attached to counterpoint, it was to be at the origin of the advent of the sensitive or *empfindsamer* trend (*Empfindsamkeit*), proclaiming music's ability to portray the affects of the human soul. **Franz Benda** (1709-1786), a native of Bohemia and pupil of Graun, was also to be one of its leading figures. A singer by training, member of the children's chorus at the monastery of Saint Nicolas of Prague and of the Dresden *Hofkapelle*, where he also learned the violin and viola from 1720, he joined the court of Frederick II in 1733. Though he was not entrusted

with the position of *Konzertmeister* until 1771 on the death of Graun, he was recognised for his highly expressive playing and for the quality of his slow movements (see Burney notably, on this subject). His concerto in A major may date from around 1740-50. The first movement shows the same formal structure as Graun, with three solo episodes alternating with four orchestral ritornelli, and an instrumentarium still with no winds. The influence of Graun is clear in the abundance of syncopations and triplets, in the play of echoes between soloist and orchestra – that Benda pushes a bit further, in the evident presence of the bass part. However, Benda goes further in exploiting the sensitive vein: in the more rapid alternation of dynamics (*forte* and *piano*, a feature more characteristic of the Mannheim School in being more dramatically forceful) and also of major and minor modes, thus giving it a more tormented aspect, more versatile with regard to expression. The discourse is coloured by numerous marches but also by appoggiaturas that, while typical of the Mannheim school are also part of the very evident vocality of Benda's style. Lastly, the composer pushes technical boldness a degree beyond that of Graun, with arpeggios, 'bariolages', double stopping, signs of the felicitous blending of the virtuoso Italian style

and German polyphony. It is perhaps in the slow movement, *Adagio poco andante*, that Benda shows his best skills and heralds Mozart in a clearer manner: the vocal allure of the melody, certain traits in the accompaniment (that at times evoke the *Andante* from the Concerto for flute and harp K.299), the interjections of the orchestra under pedals held by the solo violin, and the violin and cello dialogue of the second episode give the movement a decidedly classical feel. The finale, *Presto*, a faster tempo than that of the first movement, is lighter in character, as was typical at the time. The solo episodes are always punctuated by short interventions of the orchestra, invigorating the ensemble and highlighting the contrasts of instrumental texture.

In Venice it was customary to teach music to young girls within an *ospedale*, for orphans, in order to turn them into church musicians. The best known of these institutions was evidently the *ospedale della Pietà*, where Vivaldi was employed for nearly forty years. **Maddalena Sirmen** (born Lombardini, 1745-1818) was one of the products of this custom. The publication of her works during her lifetime enabled her music and her name to escape anonymity: concertos for violin, but also trios and quartets have survived.

Their diffusion as well as their presence in the catalogues of European publishers tell us that she had, as a composer, met with success during her lifetime. This virtuoso of the violin was educated at the *ospedale* Mendicanti from the age of seven. She was a pupil of Tartini, as is shown in a letter by her teacher dated 5 March 1760, when she was fourteen. The tone employed by Tartini, the title of '*signora*', and the fact that the *ospedale* authorised the young Lombardini to go to Padua to follow his teaching tell us that she already enjoyed some measure of professional recognition. Indeed, Mendicanti's governors refer to her as their "*caso particolare*" – their particular case. Lombardini left the *ospedale* in 1767, and married the violinist Lodevico Sirmen. They both left for a concert tour in 1768. This began in Italy, where Lombardini Sirmen impressed Quirino Gasparini in Turin, then Paris, where she had a big success at the Concert Spirituel, and lastly London in 1770. Her violin concertos were published there in 1772, even though they probably date from around 1768, shortly after the conclusion of her studies with Tartini. The Concerto in B flat is the first of this series of six. Unlike the concertos of Graun and Benda, the first movement only has two solos and three ritornelli. The continuo bass has almost disappeared, being only present in the

ritornelli, and the texture of the accompaniment is noticeably lightened, often being reduced to violins in quavers, with on occasion a few accompanimental figures. The appearance of the horns also indicates a turn towards a later style. The melody is meant to be more simple, with less motivic development and only light ornamentation. The slow movement, less extensive than was typical in Germany, given over in the normal way to expressivity and a display of the sensitive style in vogue from 1760 to 1770, is in this case loquacious and virtuosic. Lastly, we can readily see in the final Rondo a lightness and a candour that give the movement the allure of a traditional dance. The use of such a form is particularly remarkable at this period, as it became popular fairly late in Italy. The concision and nature of the proportions of the ensemble (confirming what would become the tendencies of the classical style) are, in the very early 1770s, remarkable and very modern.

Whereas the violin had developed early and quickly in Italy as in Germany, it took some time for the French school to reach the same technical level as that of its neighbours, attached as it was to the symphonic formation stemming from its operas. Nonetheless, its interest in the works of its transalpine

colleagues enabled the French public to familiarise itself with the virtuosity of the concertos of Vivaldi and Albinoni, performed on the stage of the Concert Spirituel, which then became one of the great European spaces for the violin. After a bad patch in the 1750s, French violinists and composers, gathered about Pierre Gaviniès, are by the start of the 1770s leading figures in the repertory. Among them, the most astonishing is perhaps **Joseph Bologne de Saint-Georges** (c1745–1799). Born near Basse-Terre in Guadeloupe to Anne Danneveau, at that time a slave, and Georges Bologne Saint-Georges, a settler and plantation owner in Guadeloupe, he moved to France in 1753. He studied with Nicolas Texier de la Boëssière, who taught him the art of combat together with fencing (in 1761 he even joined one of the units of the King's military household: the gendarmes of the King's Guard), but also swimming, dancing, horse-riding... He thus received the training of a man of the world at that time – and he excelled at it. He also received music training, probably by Gossec and Lully if the dedications of his works are anything to go by. He thus joined the Concert des Amateurs in 1769, and was its solo violin from 1772. After the departure of Gossec in 1773, he became the ensemble's director. In

1781, after the dissolution of the ensemble, he founded the Concert de la Loge Olympique, a masonic body for which Haydn would compose his so-called 'Parisian' Symphonies. In addition to stage music, eleven violin concertos are attributed to him with certainty, making him one of the most prolific French composers of the 1770s in this domain. These works form part of the galant movement prevalent in France since the 1730s: simple melodies, simple structures, reduced accompaniment, elegant virtuosity, simple block form. His first concerto in D, composed around 1773, nonetheless presents stylistic features typical of Saint-Georges who, though he did not revolutionise the genre, composed works of very beautiful and attractive construction: the exploitation of a prominent high register, wide intervals, bariolages, an attraction to quick modulations and minor keys that often arise, as here, within a first movement in the major mode. One should also emphasise the great, almost mannered, sensitivity of the *Adagio* – decorated with delicate refinements and greater chromaticism, appoggiaturas and gruppetto, as well as the mischievousness of the concluding *rondeau*, in which the soloist begins on his own – a fairly rare occurrence. Joseph Bologne de Saint-Georges thus presents a perfect example of

what would become the Parisian fashion of the last third of the century, and at the same time it heralds the formalisation of the cosmopolitan European concerto.

Less than ten years later, Mozart's Rondo in C for violin and orchestra K. 373, though not a concerto, is nonetheless the result of the fertilisation of these different schools, infused by the lessons of the luxuriant orchestra of Mannheim, the light spirit of Vienna and the thematic development of Haydn. The simple theme, lighter in spirit than vaudeville, the more developed wind parts, the dialogue between orchestra and soloist accompanying the contrasts of instrumental texture (*pizzicati* of the violins) and of character, and lastly the limited virtuosity at the service of the overall dramatic development (with a surprising high C at the very end) present just enough surprise and unexpectedness to bring the greatly desired innovation to Salzburg, just before Mozart's definitive departure for Vienna.

Concertos pour violon : perles rares du répertoire

Au cours du XVII^e siècle, le violon connaît un premier âge d'or en Italie, favorisé par une lutherie d'exception ayant amené l'instrument à la forme qui est la sienne aujourd'hui. Au siècle suivant, il y poursuit son développement, avec des compositeurs comme Giuseppe Tartini à Padoue ou encore Pietro Locatelli à Rome. Son évolution est parallèle à celle du concerto qui, s'il confie à une grande variété d'instruments les parties solistes, privilégie avant tout le violon. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le premier musicien à avoir formalisé le genre du concerto, à savoir Antonio Vivaldi, était un virtuose de cet instrument roturier ! Violon et concerto partageront une histoire commune jusqu'à la fin du XVIII^e siècle quand le piano, porté par les réalisations de Mozart, supplantera le violon (et la flûte) dans le rôle de l'instrument roi.

Avant cela, on constate que le concerto n'existe pas tout à fait dans une forme générique commune à toute l'Europe, mais qu'au contraire coexistent dans le domaine différentes écoles nationales ou régionales, chacune influant sur

le genre, dont les caractéristiques modulent selon les particularités stylistiques. Réunissant les compositions de Johann Gottlieb Graun, Franz Benda, Joseph Bologne dit Chevalier de Saint-Georges et Maddalena Lombardini Sirmen – avec, en « bonbon », le Rondo en *do* de Wolfgang Amadeus Mozart –, ce programme nous offre un bel état des lieux du concerto violonistique au XVIII^e siècle, avant le classicisme viennois et la forme cosmopolite du genre amenée à régner par la suite.

L'école de violon italienne, reconnue dans toute l'Europe pour ses interprètes virtuoses et ses compositions brillantes, largement inspirées de la musique vocale, a une influence décisive sur la première moitié du XVIII^e siècle et l'émergence des différentes écoles nationales, notamment en Allemagne. Par l'intermédiaire de Pisendel, violoniste virtuose et *Kapellmeister* à Dresde, se diffusent les concertos d'Antonio Vivaldi. Sa virtuosité lui attirera de nombreux élèves, parmi lesquels **Johann Gottlieb Graun** (c1703-1771),

dont les concertos et sonates contribueront à l'éclosion d'une école de violon nord-allemande particulièrement florissante, rayonnant depuis la cour de Frédéric II de Prusse sous l'influence de Carl Philipp Emanuel Bach.

Issu d'une famille de pasteurs protestants, Graun naît non loin de Dresde. Il entre en 1713 à la Kreuzschule de Dresde, où il étudie le chant avec Grundig et le violon avec Pisendel. Il part en 1723 pour Padoue afin d'étudier avec Tartini. Après un bref passage à la cour de Meiseburg où il enseigne notamment à Wilhelm Friedemann Bach (1726-7) ainsi qu'à Waldeck auprès de Carl August Friedrich, il entre en 1732 au service de Frédéric II, prince électeur de Brandebourg et futur roi de Prusse. Il est le premier musicien à appartenir à sa chapelle privée, d'abord à Ruppin, puis à Rheinsberg et Potsdam à partir de 1740, et en sera jusqu'à sa mort le *konzertmeister*. Il est bientôt rejoint par son frère Carl, en 1735. Les nombreuses compositions signées Graun sont difficiles à authentifier, son écriture présentant de nombreuses similitudes avec celle de son frère, tant d'un point de vue de la graphie que du style. Néanmoins, on estime à environ quarante-six le nombre de ses concertos, dont dix-sept pour violon seul, difficiles à placer dans une chronologie bien définie. Le concerto en *do* mineur enregistré ici tire sa source d'une

copie manuscrite réalisée par Schober aux alentours de 1780. Il présente des traits d'écriture notables et caractéristiques des frères Graun, avec de nombreuses syncopes et triolets, une mélodie encore très ornée. L'orchestre exclut les vents pour s'en tenir au quatuor et à la basse continue. Le premier mouvement suit une structure courante à l'époque de Graun, quatre *ritornello* orchestraux succédant à trois épisodes *sol*i du violon ; toutefois, on notera les interventions de l'orchestre dans le troisième épisode, récurrentes chez Graun qui réserve souvent à l'ensemble des interventions dans les passages solistes. Les parties du violon solo s'appuient sur le matériel thématique de la ritournelle orchestrale initiale, conférant à l'ensemble du mouvement une belle cohérence. L'*Adagio* qui le suit est un bel exemple du goût des Allemands du nord pour les mouvements lents particulièrement étendus, auquel les syncopes et rythmes lombards (double croche-croche pointée) confèrent une langueur toute sentimentale. Enfin, l'*Allegro* final, d'allure plus contrapuntique, montre l'inventivité mélodique de Graun, s'élançant d'abord sur un motif fiévreux avant de s'échapper vers de plus heureuses contrées, toujours vives mais plus allègres.

Des années 1730 aux années 1770, le répertoire de l'orchestre de Frédéric II de Prusse se polarise autour des compositions des Graun, mais également du flûtiste Joachim Quantz et de Carl Philipp Emanuel Bach. L'éminence de la formation, servie tant par ses instrumentistes virtuoses que par des compositeurs d'une grande qualité, contribuera grandement à son rayonnement, et ses musiciens seront bientôt réunis par le critique Charles Burney sous l'étendard de « l'École de Berlin ». Plus sérieuse que l'École de Mannheim du Sud, encore attachée au contrepunt, elle sera à l'origine de l'avènement du courant dit sensible (*Empfindsamkeit*), revendiquant la capacité de la musique à traduire les affects de l'âme humaine. **Franz Benda** (1709-1786), natif de Bohême et élève de Graun, fera également partie de ses grandes figures. Chanteur de formation, membre du chœur d'enfants du monastère Saint-Nicolas de Prague et de la *Hofkapelle* de Dresde, où il apprend également le violon et l'alto à partir de 1720, il rejoint la cour de Frédéric II en 1733. S'il ne prend la charge de *konzertmeister* qu'en 1771 à la mort de Graun, il est reconnu pour son jeu très expressif et la qualité de ses mouvements lents (cf Burney). Le concerto en *la* majeur interprété ici peut être daté aux alentours

des années 1740-50. Le premier mouvement montre la même structure formelle que Graun, avec trois épisodes solistes alternant avec quatre ritournelles orchestrales, et un instrumentarium toujours exempt de vents. On perçoit l'influence de Graun dans l'abondance de syncopes et de triolets, dans les jeux d'échos entre soliste et orchestre, que Benda pousse un peu plus loin, dans la présence marquée de la partie basse. Cependant, ce dernier exploite davantage la veine sensible : dans l'alternance plus rapide de dynamiques (*forte* et *piano*, trait plutôt caractéristique de l'école de Mannheim accentuant le dramatisme), mais aussi de modes majeur et mineur, donnant ainsi un aspect plus tourmenté, plus versatile à l'expression. De nombreuses marches et appoggiatures, typiques de Mannheim mais aussi de la vocalité très présente dans l'écriture de Benda, colorent le discours. Enfin, le compositeur pousse la hardiesse technique un cran au-dessus de Graun, avec arpèges, bariolages, doubles cordes, marqueurs de l'heureuse hybridation des styles virtuose italien et polyphonique allemand. C'est peut-être dans le mouvement lent, *Adagio poco andante*, que Benda annonce Mozart de façon plus évidente : l'allure vocale de la mélodie, les tournures d'accompagnement (qui évoquent parfois l'*Andante* du Concerto

pour flûte et harpe K.299), les prises de parole de l'orchestre sous les pédales du violon solo, et le dialogue violon/violoncelle du deuxième épisode donnent au mouvement une saveur déjà classique. Le finale *Presto*, au tempo plus rapide que le premier, est de caractère plus léger, conformément à la pratique de l'époque. Les épisodes solistes sont toujours ponctués par de courtes interventions de l'orchestre, dynamisant l'ensemble et accentuant les contrastes de texture instrumentale.

À Venise, il était d'usage d'enseigner la musique à des jeunes filles au sein d'*ospedale*, d'orphelinats, afin d'en faire des musiciennes d'église – la plus connue de ces institutions étant évidemment l'*ospedale della Pietà*, où Vivaldi fut employé durant près de quarante ans. **Maddalena Sirmen** (née Lombardini, 1745-1818) fut l'un des produits de cette coutume. La publication de ses œuvres, de son vivant, a permis à sa musique et à son nom de sortir de l'anonymat : concertos pour violon, mais aussi trios et quatuors nous sont parvenus. Leur diffusion et leur présence dans les catalogues d'éditeurs en Europe nous indiquent qu'elle connut, en tant que compositrice, le succès de son vivant. Cette virtuose du violon est éduquée à l'*ospedale* Mendicanti, dès l'âge de sept ans.

Elle sera l'élève de Tartini, ainsi que l'atteste une lettre du maître datée du 5 mars 1760 (elle a alors quatorze ans). Le ton employé par Tartini, le titre de « *signora* », et le fait que l'*ospedale* autorise la jeune Lombardini à se rendre à Padoue pour y suivre son enseignement nous montrent qu'elle jouit déjà d'une reconnaissance professionnelle. Les gouverneurs de Mendicanti se réfèrent d'ailleurs à elle comme leur « *caso particolare* » – leur cas particulier. Lombardini quitte l'*ospedale* en 1767, et se marie avec le violoniste Lodevico Sirmen. Tous deux partent pour une tournée de concerts en 1768 ; celle-ci commence en Italie, où Lombardini Sirmen impressionne Quirino Gasparini à Turin, puis Paris, où elle rencontre un grand succès au Concert Spirituel, et enfin Londres en 1770. Ses concertos pour violon y sont publiés en 1772, mais datent probablement des alentours de 1768, peu après la fin des études avec Tartini. Le concerto en *si* bémol est le premier de cette série de six. Contrairement aux concertos de Graun et de Benda, le premier mouvement ne présente que deux solos et trois ritournelles. La basse continue a presque disparu, n'intervenant que dans les ritournelles, et la texture d'accompagnement est nettement allégée, se réduisant souvent aux violons en croches, avec éventuellement quelques motifs ponctuant le tout. L'apparition des cors nous

signale également l'inflexion vers un style plus tardif. La mélodie se veut plus simple, avec un développement motivique moindre et une ornementation légère. Le mouvement lent (nettement plus concis qu'en Allemagne), normalement dévolu à l'expressivité et au déploiement d'un sentimentalisme à la mode dans les années 1760-70, est ici volubile et orné. Enfin, on retrouve bien dans le *Rondo* final la légèreté et la franchise conférant au mouvement une allure de danse populaire. L'emploi de cette forme est particulièrement remarquable à cette période, car celle-ci sera popularisée assez tardivement en Italie. Par ailleurs, la concision et le sens des proportions de l'ensemble (confirmant les tendances que seront celles du style classique) sont, à l'aube des années 1770, remarquables et très modernes.

Si le violon s'était développé tôt et rapidement en Italie et en Allemagne, l'école française mit un peu de temps à aborder la même technicité que ses voisines, attachée qu'elle était à la formation symphonique issue de ses opéras. Néanmoins, son intérêt pour les œuvres de ses compatriotes transalpins permit au public français de se familiariser avec la virtuosité des concertos de Vivaldi ou d'Albinoni, interprétés sur la scène du Concert Spirituel, laquelle devient alors l'une des

grandes places européennes du violon. Après un passage à vide autour des années 1750, les violonistes et compositeurs français, rassemblés autour de Pierre Gaviniès, sont au tournant des années 1770 des figures phares du répertoire. Parmi elles, la plus étonnante est peut-être celle de **Joseph Bologne dit Chevalier de Saint-Georges** (ca1745-1799). Né près de Basse-Terre en Guadeloupe, d'Anne Danneveau, alors esclave, et de Georges Bologne Saint-Georges, colon et propriétaire de plantations à la Guadeloupe, il gagne la France en 1753. Il est éduqué auprès de Nicolas Texier de la Boëssière, qui lui apprend l'art du combat et l'escrime (il entre même en 1761 dans l'un des corps de la maison militaire du Roi : les gendarmes de la garde du Roi), mais aussi la natation, la danse, l'équitation... Il reçoit donc la formation d'un homme du monde de l'époque – et y excelle. Il est par ailleurs formé à la musique, probablement par Gossec et Lolli si l'on s'en tient aux dédicaces de ses œuvres. Il rejoint ainsi le Concert des Amateurs en 1769, et en est le violon solo à partir de 1772. Après le départ de Gossec en 1773, il prend la direction de l'ensemble. En 1781, après la dissolution de ce dernier, il fonde le Concert de la Loge Olympique, organe franc-maçon pour lequel Haydn composera ses Symphonies dites « parisiennes ». Outre sa musique dramatique, onze concertos pour violon

lui sont attribués avec certitude, faisant de lui l'un des compositeurs français des années 1770 les plus prolifiques dans le domaine. Ces œuvres s'insèrent dans le mouvement galant ayant cours en France depuis les années 1730 : mélodies et structure simples, accompagnement réduit, virtuosité élégante, carrures simples. Le concerto en *ré* enregistré ici présente toutefois des typicités d'écriture propre à Saint-Georges qui, s'il ne révolutionne pas le genre, compose des œuvres de très belle et séduisante facture : une exploitation du registre aigu très marquée, de larges intervalles, des bariolages, une attirance pour les modulations rapides et les tonalités mineures, qui surgissent souvent, comme ici, au sein d'un premier mouvement majeur. Il faut également souligner la grande sensibilité – presque maniérée – de l'*Adagio*, orné de raffinements délicats avec force chromatismes, appoggiatures et larges intervalles, ainsi que l'élégance du rondeau final (loin de la franchise des autres concertos enregistrés ici), dans lequel le soliste commence seul – disposition plutôt rare. Joseph Bologne de Saint-Georges offre ainsi un parfait exemple de la mode parisienne du dernier tiers du siècle, en même temps qu'il annonce la formalisation du concerto européen cosmopolite.

Un peu moins de dix ans plus tard, le Rondo en *do* pour violon et orchestre K. 373 de Mozart, s'il n'est pas un concerto, résulte néanmoins de la fécondation de ces différentes écoles, infusée par les leçons du luxuriant orchestre de Mannheim, l'esprit léger de Vienne et du développement thématique de Haydn. Le thème simple, d'esprit plus léger que vaudeville, les parties des vents plus développées, le dialogue entre orchestre et soliste accompagnant les contrastes de textures instrumentales (*pizzicati* des violons) et de caractères, et enfin la virtuosité limitée servant le développement dramatique du tout (avec un contre-*ut* surprenant à la toute fin) offrent juste ce qu'il faut de surprise et d'inattendus pour apporter la nouveauté tant désirée à Salzburg, juste avant le départ définitif de Mozart pour Vienne.



Enregistré du 15 au 18 février 2021 à la Villa San Fermo, Lonigo, Italie

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Ken Yoshida

Production exécutive : Gesine Lübben, Giulio D'Alessio

Enregistré en 24 bits/96kHz

Zefira Valova joue un violon Lorenzo et Tomaso Carcassi, 1760, sur prêt généreux de la Jumpstart Jr
Foundation

Cadences [10] & [12-no.3] : Valerio Losito

Édition des partitions enregistrées : Ludovico Minasi

Liner note: Justine Harrison

English translation by Jeremy Drake

Couverture par Zsófia Raffay

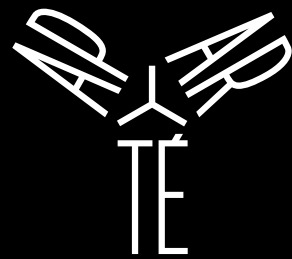
[LC] 83780

AP291 © 2022 Il Pomo d'Oro © 2022 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

ilpomodoro.org



apartemusic.com