

AD
YR
TE



A NIGHT IN LONDON
OPHELIE GAILLARD
PIAU · CAMARINHA · RICHARDOT
PULCINELLA

1. **James Oswald** (1710-1769)
She's sweetest when she's naked solo version 0'59
2. **Charles Avison** (1709-1770)
Concerto Grosso no.5 in D minor (after Domenico Scarlatti, c1743): I. Largo 2'47
3. **Francesco Geminiani** (1687-1762)
Concerto Grosso no.12 in D minor, H.143 'La Folia'
(12 Concerti Grossi after Corelli's Violin Sonatas, 1729) 10'33
4. **George Frideric Handel** (1685-1759)
Sorse, HWV 40 (1738), Act 3: Sinfonia 3'20
Nicola Porpora (1686-1768)
Cello Concerto in G major, INP 18
5. I. Adagio 3'26
6. II Allegro 4'54
7. III. Adagio 3'08
8. IV. Allegro – Presto 4'22
- George Frideric Handel**
9. Alcina, HWV 34 (1735), Act 3: "Credete al mio dolore"
with Sandrine Piau, soprano 7'30
10. Concerto Grosso in B flat major op. 3 no. 2, HWV 313 (c1718): II. Largo in G minor
with Gabriel Pidoux, oboe 2'25

11. **Johann Adolph Hasse** (1699-1783)
 Fuga e Grave in G minor (Grave - Fuga) 5'44
- Giovanni Battista Cirri** (1724-1808)
 Cello Concerto no.2 in G major, op.14, no.2
12. I. Allegro spiritoso 4'59
 13. II. Largo assai 4'07
 14. III. Rondo: Allegro 4'23
- James Oswald**
15. The Murrays March 1'31
 16. My Nanio 3'14
 17. She's sweetest when she's naked ensemble version 3'38
18. **Francesco Geminiani**
 A Treatise of Good Taste in the Art of Musick (c1749): "The night her silent sable wore" 5'12
 with Lucile Richardot, mezzo
- James Oswald**
19. The bottom of the punch bowl 1'42
- Francesco Geminiani**
20. A Treatise of Good Taste in the Art of Musick: "Oh Bessy Bell and Mary Gray" 3'15
 with Lucile Richardot, mezzo
- George Frideric Handel**
21. Ode for St Cecilia's Day, HWV 76 (1739): "What passion music cannot raise and quell" 8'13
 with Raquel Camarinha, soprano



PULCINELLA

Ophélie Gaillard cello & direction

Pablo Valetti *solo* violin 1

Charlotte Grattard

Jesús Lárez

Nicolas Mazzoleni *solo* violin 2

Koji Yoda

Delphine Grimbert *solo* viola

Maria Mosconi

Gauthier Broutin cello

Alberto Gaspardo harpsichord

Ignacio Laguna Navarro guitar & theorbo

Clotilde Guyon double-bass

Michèle Claude percussion

Bérengère Sardin harp

with

Sandrine Piau soprano

Raquel Camarinha soprano

Lucile Richardot mezzo

Gabriel Pidoux oboe

A night in London

Interview with Ophélie Gaillard

Tell us about your relationship with England...

I have always felt a strong emotional connection with the United Kingdom, nurtured by a number of key moments in my existence: the Manchester International Cello Festival, directed by Ralph Kirshbaum, where, as a student, I got to meet János Starker, Thomas and Patrick Demenga, Steven Isserlis, Anner Bylsma, Yo-Yo Ma, and many others; my first London recital at Wigmore Hall, at the time of the release of the Bach Suites; delightful memories of a stay, for linguistic and “cellistic” purposes, when I was still very young, with the Bulgarian cellist Stefan Popov (then a professor at the Guildhall School); touring all over the country, as far as Scotland, with the Amarillis Ensemble, after winning first prize at the York Early Music Competition; then, more recently, recording “Dreams” with the Royal Philharmonic at the famous Abbey Road Studios, with the pleasure of knowing that Jacqueline du Pré recorded there with the same microphones – and, of course, using the famous zebra crossing to get there!

What role did England, and London in particular, play in the expansion of the cello repertoire and the development of the instrument in the eighteenth century?

While Italy, France and Germany have been the main focus of my research into the emergence of concertante works for cello, I have always wondered why, from the 1720s, so many leading Italian cellists decided to seek their fortune in London, often settling there for good: Nicola Porpora, for instance, to whom we owe one of the most beautiful concertos in the repertoire, and Lorenzo Bocchi, Giovanni Bononcini, Salvatore Lanzetti, Andrea Caporale, Giacobbe Cervetto (Basevi), and several decades later, the very virtuosic Giovanni Battista Cirri. All of these musicians lived in London for many years, and published a considerable number of works there.

Cirri, in particular, aroused my interest. He arrived in London in 1764 and was soon highly reputed – and a real favourite in the capital – both as a cellist and as a composer, well known for his amazing versatility. He would be performing chamber music one moment, appearing as a soloist in a concert hall the next; he would

accompany singers in various contexts (theatre, private musical evenings), and he frequently played cello concertos as interval music at the opera. His Cello Concerto in G, which was intended for one such occasion, seems to me to capture his image quite admirably: his music is accomplished, and not only extremely virtuosic, but also totally unpretentious. Almost Classical already, it is sometimes tragic in its expression, in a similar way to some of the early works of Mozart, and there is also a great deal of humour present in its incursions into folk music.

Francesco Geminiani was best known as a violinist; what part does he play in this programme?

Geminiani became an important figure in the history of cello literature with his six Cello Sonatas, op. 5, published in Paris and The Hague in 1746, which he subsequently transcribed for the violin. Like Boccherini, Geminiani came from Lucca, in Tuscany. He settled in London in 1714, and there spent most of the rest of his life, apart from relatively short periods in Paris, The Hague and Dublin (where he died in 1762).

In Rome, between 1704 and 1706, he had studied with Arcangelo Corelli, many of whose violin sonatas he later reworked as *concerti grossi* when he was living in London. His second set

of such pieces, arrangements made in 1729 of the second part of Corelli's Opus 5, ends with *La Folia*, a vibrant and exhilarating tribute to his teacher, taking up the latter's famous set of variations on the melody of that well-known dance, probably of Portuguese origin, which had appeared in the fifteenth century. Corelli's virtuoso violin part is mostly unchanged, but Geminiani ingeniously added an alto part, and we are reminded, in his skilful balance of the voices, of the fine contrapuntal writing of Hasse, another major figure of those splendid years in London – who also happened to be among the most fervent admirers of the very talented Scottish cellist, James Oswald, whose *Curious Collection of Scots Tunes* – an anthology of traditional songs and ones by Oswald himself – was published in Edinburgh, probably in 1740, then in London, around 1742.

The last period of Geminiani's life was marked by his writing of treatises, for many of which he composed musical examples. They included his *Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (London, 1749), which to this day is a valuable source of information on post-Corellian performance practices. The treatise includes several Airs, and four songs ("tunes") for solo voice, two violins, two flutes, viola and continuo, two of which are included here.

Geminiani, who was reportedly referred to by Tartini as “il furibondo” because of the brilliant aspect of his work, his use of expressive rhythms, is an ideal guide when seeking to move from one register to another and to appropriate the songs that were later to fascinate Haydn and Beethoven.

Why did you decide to juxtapose many different genres: an aria by Handel from an opera (*Alcina*) and a cantata (*Ode for St Cecilia's Day*), a concerto by Porpora, a Scottish folk tune by Oswald...?

We were inspired, in fact, by the amazing versatility of Giovanni Battista Cirri, who was active on so many musical fronts and moved with ease from one genre to another, one moment accompanying a successful aria in a London theatre, the next playing a concerto of his own composition or by another composer, and often ending up playing with folk musicians in a tavern – that was what prompted us to add percussion to some of the vocal pieces, or a harp, for a touch of melancholy, or an impassioned guitar.

And the cello is the thread that runs through all these pieces...

Yes, to be honest, it was the sheer adaptability of the cello that imposed that choice. It's a

versatile instrument, a real chameleon, capable of adapting easily to different types of music. We find it here playing the role of confidant in *Alcina*, when Morgana expresses her grief after she has been abandoned by Oronte, and unfolding its eloquent virtuosity in a concerto, expressing its inveterate nostalgia in a piece by Oswald, or accompanying a frenzied dance.

The place to be

Olivier Fourés

We are touched by men whose language we do not understand and who wish to relate to us; this is flattering, for to us it is praise, which disposes us to applaud and appreciate them.

François-Augustin Paradis de Moncrif

It is interesting to note that, culturally speaking, the reputation of our major cities often depends on the contribution of foreign artists. One has only to think of Paris, with Lully, the bohemians of Montmartre and Montparnasse, the Ballets Russes; or of Vienna, where so many famous names born elsewhere died and were buried (sometimes in a common grave); and of the architects, painters, and musicians who were active in Saint Petersburg, and those who were drawn to Harlem or SoHo in New York; and so on. Only Venice, at the height of its magnificence, would appear to have witnessed the birth of its foremost artistic representatives; but then we realise that Adrian Willaert, the founder of the Venetian School, was Flemish, Monteverdi was forty-six when he arrived in the Republic, and that the reins were in the hands of Hasse and the Neapolitans during the final years of its glory.

Such periods of “greatness” seem in fact to be related more to geographical location, a

dynamic political and economic situation and an openness to foreign influences than to any particular cultural strategy. If, in the eighteenth century, Paris brandished its *académies*, *conservatoires*, *encyclopédies* and *méthodes*, it was with the aim of better resisting (and countering) parallel forms of expression: criticism and debate arose, sometimes particularly heated, as in the case of the famous Querelle des Bouffons, concerning the relative merits of French and Italian opera.

But the city that stood at the forefront at that time in matters of foreign cultural influence was undoubtedly London. The gentry followed the fashions of France and spoke and wrote in French, while music “of quality” was exclusively Italian. Charles Burney spoke of

the superiority of [the Italian] melody, which is become the common language of all Europe: not, like the

French tongue, by conquest or policy, but received everywhere by the common consent of all who have ears susceptible of pleasure from sound, and who give way to their own feelings.¹

Not that English society did not pride itself on its own cultural identity – on the contrary! And in removing its national expression from the arena of confrontation, it was able to assume all the better the superior position of judge and arbiter:

Which of the two [Bordoni or Cuzzoni] is the Aggressor, I dare not determine, lest I lose the Friendship of my great Noble personages, who espouse some the one, some the other Party, with such warmth that it is not now (as formerly) i.e., are you High Church or Low, Whig or Tory; are you for Court or Country, King George, or the Pretender: but are you for Faustina or Cuzzoni, Handel or Bononcini. There's the Question. This engages all the Polite World in warm Disputes; and but for the soft Strains of the Opera, which have in some Measure qualified and allay'd the native city

of the English, Blood and Slaughter would consequently ensue.²

Such confrontations took place for the most part at the opera house, where the “emperors” and the “gladiators” had their respective places. Music in Italy, Burney tells us, “is cheap and common, whereas in England it is a costly exotic, and more highly prized”.³ In England (even at the King’s Theatre) it was also economically and legally independent of the royal court, as well as exempt from the Licensing Act of 1737 (by which all new plays had to be approved and licensed by the Lord Chamberlain before production). There was a great deal of freedom, therefore, and much scope for the experimentation and creativity that were likely to stimulate and entertain the “beau-monde” that attended the King’s Theatre in the Haymarket. As *The Weekly Journal* stated in 1725:

Musick is so generally approv'd of in England that it is look'd upon as a want of Breeding not to be affected by it, insomuch as every member of the Beau-monde at this time, either do, or, at least, think it necessary to appear as if they understand it; and, in order to carry on this Deceit, it is requisite

that every one, who has the Pleasure of thinking himself a Fine Gentleman, should, being first laden with a Competency of Powder and Essence, make his personal Appearance every Opera Night at the Haymarket.⁴

It is easy to understand therefore why so many Italians (and Europeans who had spent time in Italy) came to try their luck in a city where “the exotic”, so quick to fire the imagination and so essential to art, was openly encouraged.⁵ Although native musicians were certainly constrained in their creativity by this wall of Italians, they were the ones who occupied all the strategic academic positions, as well as dominating in the fields of folk culture and popular music. This situation did not give rise to a duality, as one might expect, but rather to a colourful mixture in a city that was at that time uniquely effervescent and capable of orienting musical and aesthetic developments in Europe. “Early eighteenth-century England offered an unusual wealth of possibilities for cultural change,” wrote the historian William Weber.⁶

One of the Italians active in London at that time was the virtuoso cellist and composer Giovanni Battista Cirri who, after a spell in Paris, arrived in the capital in 1764 to take up positions

as chamber musician to the Duke of York and Albany and director of music to the Duke of Gloucester and Edinburgh. Cirri performed not only in theatres and concert halls (he was a soloist at the eight-year-old Mozart’s first public concert in London in 1764), but also in various salons and private palaces, where he would play his own compositions and those of earlier, Baroque, musicians, whose works still aroused much interest in London at the end of the eighteenth century.⁷ Sometimes Cirri would achieve all of this in one evening, which would inevitably end in some tavern: “*Those only who join serious occupations with pleasures, feel either as they should do,*” wrote the Earl of Chesterfield.⁸

With such a busy professional life, Cirri would have been well advised to take good care of himself and his instrument, for as Burney implies, musicians in England did not enjoy the same status as their counterparts in Italy:

In Italy, the leader of the first opera in the world [Signor Fabio, the first violin of the San Carlo Opera House in Naples] carries the instrument of his fame and fortune about him, with as much pride as a soldier does his

*sword or musquet; while, in England, the indignities he would receive from the populace would soon impress his mind with shame for himself and fear for his instrument.*⁹

This programme, putting the spotlight on the cello, aims to evoke the colourful diversity of musical life in London at that time through a broad array of musical genres: cello concertos, *concerti grossi*, operatic arias and one from a cantata, Scottish tunes, and settings of traditional folk songs. Handel, “the Saxon Italian” who settled in England, and Porpora, the “true” Italian, for a time Handel’s operatic rival in London, are naturally represented here. So too are the violinist Geminiani who achieved great fortune in the capital as a disciple of the famous and highly appreciated Corelli, and Hasse, known in Italy as “il Sassone”, a member of Porpora’s clan and the author of so many compositions, that, according to Burney, “he might very well fail to recognise them if they were shown to him” and who “derived more pleasure, he said,

in creating than in preserving what he had written.¹ It was Hasse’s future wife, the *prima donna* Faustina Bordoni (born and trained in Venice and close to Vivaldi) who, incited by her vociferous supporters, is said to have come to blows with her rival Francesca Cuzzoni during a performance of Bononcini’s *Astianatte* at the King’s Theatre on 6 June 1727. And there were other turbulent occasions, such as the one described by James Boswell:

*[...] just as the doors opened at four o’clock, we sallied into the house, planted ourselves in the middle of the pit, and with oaken cudgels in our hands and shrill-sounding catcalls in our pockets, sat ready prepared, with a generous resentment in our breasts against dullness and impudence, to be the swift ministers of vengeance.*²

Two British-born composers, Charles Avison and James Oswald, are also featured here. The Englishman Avison is best known for his 12 *Concerti Grossi after Scarlatti*,

1 Burney, *op. cit.*

2 James Boswell, *Boswell’s London Journal 1762-1763*. The entry for 19 January 1763, quoted here, relates the diarist’s attempt, together with two of his friends, to damn the tragedy *Elvira* by David Mallet, when it was given at the Drury Lane theatre.

transcriptions – not without a personal touch – of keyboard sonatas by Domenico Scarlatti. James Oswald, a Scottish cellist who moved to London and in 1761 was appointed chamber composer to King George III, wrote variations of popular Scottish folk tunes, as well as composing many original airs in that genre; he also produced experimental works, such as his “Tattoos and Night Pieces for two German flutes, violins or guittars”.

British folk music was inescapable in the eighteenth century, and it left its mark on many foreign composers living in London. Fine examples are the song settings by Geminiani (from the appendix to his *Treatise of Good Taste in the Art of Musick* of 1749), one of which is included here.. As time went by, some British airs and dances found their way to the rest of Europe. Vivaldi composed a flute concerto, *L’Inghilterra*, part of a set of four “national” concertos, only one of which has survived; dance movements sometimes bore the title *inglese* or *jig* (replacing the earlier *giga*), and the dance known as the *schottische* was to become highly popular in Vienna, then later, as the *chotis*, in Madrid. A conquest – typical of great capitals – made without leaving home!



© Bernard Martinez · La Dilettante Roubaix

A night in London

Interview avec Ophélie Gaillard

Quelles relations entretenez-vous avec la Grande Bretagne ?

J'ai toujours eu une relation affective très forte avec le Royaume-Uni nourrie par des moments-clés de mon existence : l'incontournable Cello Festival de Manchester dirigé par Ralph Kirshbaum durant lequel j'ai pu, encore étudiante, rencontrer János Starker, les frères Demenga, Steven Isserlis, Anner Bylsma, Yo-Yo Ma et tant d'autres ; mon premier récital londonien au Wigmore Hall pour la sortie de mon album des Suites de Bach ; quelques réminiscences hautes en couleurs d'un séjour autant linguistique que violoncellistique, encore toute jeune, chez Stefan Popov (alors professeur à la Guildhall School) pour une immersion russe-bulgare épique ; sans oublier mes pérégrinations parfois rocambolesques avec l'ensemble Amarillis à travers tout le pays, jusqu'aux confins de l'Écosse, à la suite du premier Prix du Concours de York dédié à la musique ancienne. Et enfin, *last but not least*, l'enregistrement de ce disque *Dreams* avec le Royal Philharmonic Orchestra dans les studios mythiques d'Abbey Road, avec les micros préférés de Jacqueline

du Pré.... qui fut bien sûr l'occasion de fouler un fameux passage piéton devenu légendaire !

Quel rôle a joué l'Angleterre, et plus particulièrement Londres dans le développement de la littérature et le rayonnement du violoncelle au XVIII^e siècle ?

Si l'Italie, la France et l'Allemagne occupaient l'essentiel de mes recherches sur la naissance du répertoire concertant pour violoncelle, je me suis constamment demandé pourquoi tant de violoncellistes italiens de premier plan avaient tenté de faire fortune et s'étaient même souvent durablement établis en Angleterre à partir des années 1720-30 : Lorenzo Bocchi, Nicola Porpora (à qui l'on doit l'un des plus beaux concertos du répertoire !) Giovanni Bononcini, Salvatore Lanzetti, Andrea Caporale, Giacobbe Basevi - sans oublier, quelques années plus tard, le très virtuose Giovanni Battista Cirri. Tous ont longtemps vécu et intensément publié à Londres.

La personnalité de Cirri m'a particulièrement intéressée. Dans les années 1770, on l'appréciait tant comme violoncelliste et comme

compositeur qu'il était préféré à quiconque, aussi bien pour assurer le continuo et accompagner les chanteurs de la soirée qu'au violoncelle solo pour des intermèdes instrumentaux de haute voltige. Le Concerto en *sol* majeur, conçu pour une de ces occasions, me semble admirablement brosser son portrait : une musique sans prétention, extrêmement virtuose et efficace, déjà presque classique, empruntant parfois une expression tragique digne du premier Mozart et jouant aussi sur le registre populaire, avec beaucoup d'humour.

Quelle place occupe Francesco Geminiani, pourtant plus connu comme violoniste, sur cet enregistrement ?

Geminiani devient une figure centrale de la littérature pour le violoncelle dès lors qu'il publie aux Pays-Bas en 1746 un recueil de six sonates, à partir desquelles il réalisera ensuite une transcription pour violon. Né à Lucca tout comme Boccherini, il s'installe à Londres dès 1714 et s'y produit avec Haendel, avant de publier son remarquable *Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Geminiani orchestre la *Folia* de Corelli comme un hommage vibrant

et tempétueux à son maître, reprenant ainsi le flambeau d'un métissage réussi : il s'empare de ce thème d'inspiration populaire qui a traversé les âges et les frontières¹ pour le varier à l'infini et déployer à tous les pupitres de cordes une liberté d'écriture de la plus haute précision. Cette rutilance, et en particulier le rôle nouveau de l'alto dans l'équilibre des voix, n'est pas sans rappeler l'écriture contrapuntique d'un Hasse, autre figure majeure de ces fastes années londoniennes. Par ailleurs, il est l'un des plus fervents admirateurs de James Oswald, un violoncelliste écossais de grand talent, qui publie à Édimbourg vers 1740 *A Curious Collection of Scots Tunes*.

Le traité de Geminiani reste une source précieuse pour apprivoiser l'art et la manière de jouer des *songs* et des *tunes* savamment harmonisés pour plusieurs instruments. Geminiani, dont la biographie est si romanesque, pratique volontiers le grand écart entre les scènes des grands théâtres de Londres et de Dublin, où il fréquente l'intelligentsia, et l'adoption enthousiaste des mœurs et traditions locales. Celui que l'on surnomme *il Furibondo* est un guide idéal quand on cherche à passer d'un

1 Si le thème de la *Folia* vient en effet du Portugal, on y retrouve le même tétracorde descendant que dans le flamenco.

registre à l'autre et à s'emparer de ces airs qui, plus tard, fascineront Beethoven et Haydn. Il n'est donc nullement étonnant qu'il choisisse, pour déployer ces saveurs, des instruments roturiers par excellence : le violoncelle et le violon.

Dans cette « nuit à Londres », vous alternez des airs de Haendel (tirés d'*Alcina* et de l'*Ode for St Cecilia's Day*) avec un concerto de Porpora, et un *tune* écossais de James Oswald. Pourquoi ?

L'exemple de Cirri est frappant à ce titre : il alternait avec souplesse une aria « tube » créée à Londres avec une pièce concertante de son cru, avant de terminer probablement la soirée dans une taverne, entouré de musiciens populaires.

Quelques incursions des percussions s'imposaient donc pour certaines pièces, de même que la harpe si mélancoliquement iodée et la guitare fougueuse, qui forment un écrin pour la voix et accompagnent le violoncelle sur ces terres d'avant le Brexit.

Pourquoi avoir choisi le violoncelle comme instrument et comme fil conducteur de ce nouvel opus consacré au répertoire italien en Angleterre ?

À dire vrai je me demande si le violoncelle ne s'est pas plutôt « imposé à moi » en distillant très

vite ses grandes capacités d'hybridation. C'est un instrument versatile par définition, capable de passer d'un registre à un autre en toute humilité, aussi bien en termes de tessiture que de genre. Un vrai caméléon ! Et il n'est pas surprenant qu'on le retrouve à l'opéra comme confident de la douleur de Morgana délaissée (*Alcina*), virtuose éloquent dans un concerto, nostalgique invétéré dans un *tune* d'Oswald, ou partenaire de jeu d'une danse endiablée.

The place to be

Olivier Fourés

On est touché par les hommes dont nous n'entendons pas le langage et qui désirent se rapprocher de nous. Cela nous flatte, car c'est faire notre éloge, et cela nous dispose à les applaudir et à les aimer¹.

François-Augustin Paradis de Moncrif

Il est curieux de constater combien la réputation des mégapoles culturelles repose souvent sur l'expression d'artistes étrangers. On pense à Lully, aux bohèmes, aux Ballets Russes à Paris, à tous ces artistes, qui sans y être nés, trouveront leur sépulture (ou fosse commune) à Vienne, aux architectes, peintres et musiciens de Saint-Pétersbourg, aux Harlem ou SoHo new-yorkais, etc. Seule Venise semblerait, du temps de sa splendeur, avoir vu naître ses principaux représentants artistiques ; sans oublier qu'Adrian Willaert, fondateur de l'« école vénitienne », venait des Flandres, que Monteverdi n'arriva sur la lagune qu'à l'âge de quarante-six ans, et que Hasse et les Napolitains prirent les rênes des dernières lueurs sonores de la Sérénissime...

Bref, les moments de « grandeur » de ces capitales, semblent bien plus tenir à leur dynamisme politique et économique, leur situation de carrefour, et leur ouverture d'esprit qu'à une quelconque stratégie culturelle. Si, au XVIII^e siècle, Paris brandit ses « académies », « encyclopédies », « méthodes » ou « conservatoires », c'est pour mieux résister (donc se confronter) aux expressions parallèles : critiques et débats surgissent, parfois particulièrement animés, comme la célèbre Querelle des Bouffons qui oppose expressions française et italienne.

Toutefois, la ville qui porte alors au plus haut point l'« étrangeté » culturelle est certainement Londres. La *gentry* s'habille, parle et écrit en français, et la musique de « qualité » y est exclusivement italienne :

1 *Essai sur la nécessité et les moyens de plaire*, Paris, Prault, 1738.

La mélodie italienne, qui est devenue le langage commun de l'Europe entière, non, comme la langue française, par politique ou par conquête, mais par le consentement général de tous ceux qui ont les oreilles sensibles aux plaisirs des sons².

Non que la société anglaise nourrisse alors de quelconques complexes quant à sa propre identité culturelle, bien au contraire : si elle dégage son expression nationale du terrain de jeu des confrontations, ce n'est que pour mieux prendre la position supérieure d'arbitre et de juge :

Je n'ose déterminer lequel des deux est l'agresseur, de peur de perdre l'amitié des grands et nobles personnages qui épousent tantôt l'un, tantôt l'autre parti avec une ferveur telle qu'il ne s'agit plus de savoir à présent si vous êtes pour la Haute ou la Basse Église, si vous êtes Whig ou Tory, pour le Roi George ou pour le Prétendant,

mais si vous êtes pour Faustina ou pour Cuzzoni, pour Haendel ou pour Bononcini. Ces questions engagent le beau monde dans des disputes ferventes ; et n'était pas la douceur de l'opéra, qui tempère et apaise la ville natale des Anglais, il ne pourrait résulter de tout cela que sang et carnages³.

Ces jeux d'arènes, où empereurs et gladiateurs sont bien à leurs places, se déroulent principalement à l'opéra. En effet, la musique y est, contrairement à l'Italie, « coûteuse et exotique, donc plus hautement estimée » (Burney) ses bases économiques et juridiques sont indépendantes de la cour (même le King's Theatre), elle est aussi épargnée par le *Licensing Act* de 1737 (qui censure les textes au théâtre), et offre donc un domaine libre, expérimental et sélectif, idéal pour stimuler et satisfaire les phantasmes du « beau monde » :

La musique jouit d'une telle approbation en Angleterre que toute

2 Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières, 1770-1771*, traduit de l'anglais par Michel Noiray, Paris, Flammarion, 1992, p. 252-253.

3 *Monthly catalogue*, n° 50, juin 1727.

indifférence à son égard passe pour un manque d'éducation, si bien qu'aujourd'hui, tout un chacun dans le beau monde paraît la comprendre – ou juger nécessaire d'en donner l'impression ; afin d'entretenir cette illusion, quiconque se flatte d'être soi-même un gentilhomme se doit donc de faire une apparition personnelle à Haymarket tous les soirs de représentation, s'étant préalablement drapé dans l'air de compétence que confèrent poudre et parfum⁴.

On comprend donc aisément la présence de la diaspora italienne (ou d'Européens étant passés par l'Italie) à Londres, tous venus tenter leur chance dans cette cité où l'exotisme, si prompt à enflammer l'imaginaire, et si essentiel à l'art, était ouvertement encouragé (on pense à ce Bartolomeo Dominicetti, « physicien » vénitien, qui enflamma les discussions de la *gentry*, en prétendant guérir les infirmes avec diverses sortes de bains turcs). Cette obligation d'in-

carner l'étranger, de le porter pratiquement à caricature, est le fruit indirect en vérité d'une culture locale omniprésente. En fin de compte, si les Anglais voient certainement leur créativité bridée par ce mur italien, ce sont eux qui accèdent aux places académiques stratégiques et occupent tous les domaines folkloriques et populaires. Plus qu'une dualité (les conflits sont réservés aux *strangers*), ces différentes strates culturelles provoquent un tel bariolage dans la ville qu'elles contribuent à faire de Londres un centre aussi effervescent qu'unique, propre à orienter le développement musical et esthétique européen. Comme le résume l'historien William Weber : « L'Angleterre du début du XVIII^e siècle offre ainsi un éventail de possibilités assez rares et particulièrement propices aux transformations culturelles⁵. »

Imaginons maintenant un virtuose du violoncelle tel Giovanni Battista Cirri qui, en 1764, après un passage à Paris, arrive à Londres pour s'y fixer comme musicien de chambre des Ducs de York et de Gloucester. Il se produit dans les théâtres et les salles de concert (Cirri

4 *The Weekly Journal*, 18 décembre 1725.

5 William Weber, « La culture musicale d'une capitale : l'époque du beau monde à Londres, 1700-1870 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002/3 (n° 49-3), p. 119-139. Traduit de l'américain par Daniel Argelès.

participe d'ailleurs en soliste au premier concert public de Mozart – huit ans – à Londres), passant par différents salons et palais privés, jouant autant ses compositions que celles de musiciens anciens et emblématiques : « Je considérais toujours avec respect une composition ancienne, pourvu qu'elle fût parmi les meilleures de son époque⁶ ». Parfois tout ceci en une même soirée, qui se finissait immanquablement dans quelques tavernes : « Je suis convaincu que Sardanapale ne ressentit de sa vie un plaisir réel. Ce sont seulement ceux qui joignent des occupations sérieuses aux plaisirs qui goûtent cette agréable alternative⁷ ». À condition toutefois de bien protéger le violoncelle !

En Italie, le premier violon du plus grand opéra du monde porte l'instrument de sa réputation et de sa fortune avec autant de fierté qu'un soldat en met à porter son épée ou son mousquet ; tandis qu'en Angleterre, les injures qu'il recevrait de la

population ne lui inspireraient que de la honte pour soi-même et de la crainte pour son instrument⁸.

Nous avons donc choisi un programme ici, autour du violoncelle, où à l'instar des soirées mouvementées londoniennes, genres, périodes, décors et personnages se mélangent. Bien sûr Haendel, l'Italien de Saxe, et Porpora, l'Italien « authentique », qui surent si bien profiter des passions et des conflits dont ils furent à la source, le violoniste Geminiani qui fit excellente fortune à Londres en tant que disciple du célèbre Corelli, ou Hasse « *Il Sassone* » vénitien, du clan de Porpora, aux mille compositions (qui « prenait davantage plaisir à procréer qu'à préserver sa descendance », selon Burney⁹). C'est d'ailleurs la future femme de Hasse, la diva vénitienne Faustina Bordoni, proche de Vivaldi, qui, échauffée par un public sulfureux, avait échangé des gifles mémorables avec la Cuzzoni sur la scène du King's Theatre le 6 juin 1727.

6 Charles Burney, *op.cit.*, p. 247.

7 Lord Chesterfield, lettre du 8 mai 1750, *Lettres à son fils*, Paris, Payot, coll. Rivages poche, 1993, p. 68. Traduit de l'anglais par Amédée Renée.

8 Charles Burney, *op. cit.*, p. 207.

9 Charles Burney, *op. cit.*, p. 345.

Dès l'ouverture des portes, nous nous engouffrons dans le théâtre. Là, plantés au milieu du parterre, gourdin à la main, sifflet en poche, la poitrine gonflée d'une généreuse colère contre la médiocrité et l'impudence, nous nous apprêtions à être les ministres d'une prompte vengeance¹⁰.

Aussi deux compositeurs britanniques : Charles Avison, qui transcrivit plusieurs sonates de Scarlatti pour former des concertos pour cordes (sans oublier d'y ajouter sa propre touche), et James Oswald, violoncelliste écossais, compositeur de chambre du Roi George III, célèbre pour ses nombreuses *Scottish folk tunes*, variations populaires, et tout genre d'expérimentations sonores comme ses *40 Marches, Tattoos and Night Pieces for two German flutes, violins or guitars, as performed by the Prussian and Hessian Armies*.

À une époque où « le monde a honte d'être vertueux¹¹ », le folklore britannique, incontournable, marque tous les étrangers séjournant à Londres. En témoignent ici les *songs* de Gemi-

niani (*Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, 1749). Peu à peu, ces étrangers ramenèrent avec eux ces *ayrs* et *dances* dans le reste de l'Europe ; on pense à *L'Inghilterra* de Vivaldi (concerto hélas perdu...), aux mouvements intitulés *Inglese* ou *Jigs* (supplantant parfois l'ancêtre *giga*), ou à ces fameux *Schottisches* qui devaient mener la danse à Vienne, avant de devenir ensuite les populaires *chotis* madrilènes. Une conquête sans sortir de chez soi, propre aux grandes capitales.

10 James Boswell, *Les Papiers de Boswell* : amours à Londres, 1762-1763, Paris, Hachette, 1952, p. 140 (*Boswell's London Journal 1762-1763*, Mac Graw-Hill). Traduit depuis l'anglais par Marie-Christine Blanchet.

11 Laurence Sterne, *The Life and opinion of Tristam Shandy, Gentleman*, Penguin Classics, 2003, chap. XXVII.

9. George Frideric Handel Alcina, HWV 34

Act 3: "Credete al mio dolore"

MORGANA

Credete al mio dolore,
luci tiranne e care!
Languo per voi d'amore,
bramo da voi pietà.

Se pianger mi vedete,
Se mio tesor vi chiami,
E dite, che non v'amo,
È troppa crudeltà.
Credete al mio dolore, ecc.

MORGANA

Believe my pain,
o cruel but beloved eyes!
I pine for love of you,
I long for your compassion!

When you see me weeping,
if I call you my precious,
and you deny that I love you,
that is too cruel.
Believe my pain, etc.

MORGANA

Croyez à ma douleur,
ô chers yeux cruels !
Pour vous je meurs d'amour,
j'aspire à votre compassion.

Si vous me voyez pleurer,
si je vous appelle mon trésor,
et vous dites que je ne vous aime pas,
c'est trop de cruauté.
Croyez à ma douleur, etc.

English translation · Traduction française

© Mary Pardoe

18. Francesco Geminiani

A Treatise of Good Taste in the Art of Musick

"The night her silent sable wore" (Song II)

The night her silent sable wore,
And gloomy were the skies;
And glitt'ring stars there were no more,
Than those in Stella's eyes:
When at her father's gate I knock'd,
Where I had often been,
And shrowded only with her smock,
The fair one let me in.

Fast lock'd within her close embrace,
She trembling lay ashamed;
Her swelling breast, and glowing face,
And every touch inflam'd:
My eager passion I obey'd,
Resolv'd the fort to win;
And her fond heart was soon betray'd,
To yield and let me in.

[...]

La nuit silencieuse portait son manteau
de ténèbres, et sombre était le ciel ;
d'étoiles il n'y avait que celles
qui scintillaient dans les yeux de Stella :
quand je frappai à la porte de son père,
où souvent je m'étais rendu,
vêtu seulement de sa chemise,
la belle me laissa entrer.

Serrée dans mon étreinte,
elle tremblait, confuse ;
son sein ému, son visage radieux,
s'embrasaien à chaque caresse :
je ne pus retenir mon ardeur,
décidé à prendre la forteresse,
et son cœur tendre, bientôt séduit,
se rendit, et me laissa entrer.

[...]

But, oh! at last she prov'd with bern,
And sighing sat and dull;
And I that was as much concern'd,
Look'd then just like a fool:
Her lovely eyes with tears run o'er,
Repenting her rash sin;
She sigh'd and curs'd the fatal hour,
That e'er she let me in.

But who could cruelly deceive
Or from such beauty part.
I lov'd her so, I could not leave
The charmer of my heart:
But wedded and conceal'd the crime,
Thus all was well again;
And now she thanks the blessed hour,
That e'er she let me in.

Mais, oh ! à force, elle fut enceinte ;
triste, elle restait là assise, à soupirer,
et moi, tout aussi concerné,
j'eus l'air d'un imbécile :
ses beaux yeux se remplirent de larmes,
se repentant de son péché irréfléchi ;
elle soupira et maudit l'heure fatale
où elle me laissa entrer.

Mais qui pourrait cruellement tromper
une telle beauté ou l'abandonner ?
Je l'aimais tant que je ne pouvais quitter
celle qui avait charmé mon cœur :
mais mariés, et le crime dissimulé,
tout allait bien de nouveau ;
et désormais elle remercie l'heure bénie
où elle me laissa entrer.

Traduction française © Mary Pardoe

20. Francesco Geminiani

A Treatise of Good Taste in the Art of Musick
"Oh Bessy Bell and Mary Gray" (Song IV)

Oh Bessy Bell and Mary Gray,
They are twa¹⁰ bonny lasses,
They bigg'd¹¹ a bower on yon burn brae¹²,
And theek'd it o'er with rashes.¹³
Fair Bessy Bell I loo'd yestreen,¹⁴
And thought I ne'er cou'd alter;
But Mary Gray's two pawky een,¹⁵
They gar my fancy falter.¹⁶

Now Bessy hair's like a lint-tap;¹⁷
She smiles like a May morning,
When Phoebus starts frae¹⁸ Thetis' lap,
The hills with rays adorning:
White is her neck, saft¹⁹ is her hand,
Her waist and feet's fu' genty;²⁰
With ilka²¹ grace she can command:
Her lips, O wow! they're dainty.

And Mary's locks are like a craw,²²
Her een²³ like diamonds glances;²⁴
She's ay sae²⁵ clean, redd up,²⁶ and braw,²⁷
She kills whene'er she dances;
Blyth as a kid, with wit at will,²⁸
She blooming, tight,²⁹ and tall is;

Oh, Bessy Bell et Mary Gray,
elles sont toutes deux de jolies filles ;
elles ont bâti, là-bas, au bord du ruisseau,
une chaumière au toit de roseaux.
Jolie Bessy Bell, hier je l'aimais,
et pensais ne jamais changer d'avis ;
mais les yeux espiègles de Mary Gray
font vaciller mon cœur.

Bessy a les cheveux blonds tout clairs³⁸,
et elle sourit comme un matin de mai,
quand Phébus quitte le giron de Thétis
et de ses rayons illumine les collines.
Blanche est sa gorge et douce est sa main,
sa taille et ses pieds sont menus ;
elle est douée de toutes les grâces,
et ses lèvres, oh ! qu'elles sont exquises !

Mary a les cheveux d'un noir profond³⁹
et les yeux qui étincellent comme des diamants ;
elle est toujours bien mise, belle et saine,
et quand elle danse, c'est à mourir !
Joyeuse comme un cabri, et vive d'esprit,
elle est grande, bien faite, splendide,

And guides her airs sae gracefu' still,³⁰
O Jove, she's like thy Pallas.

Dear Bessy Bell and Mary Gray,
Ye unco sair³¹ oppress us;
Our fancies jee³² between you twa,³³
Ye are sic bonny³⁴ lasses:
Wae's me, for baith I canna get,³⁵
To ane by law we're stinted³⁶;
Then I'll draw cuts, and tak' my fate,³⁷²⁸
And be with ane contented.

et dans tous ses gestes si gracieuse
qu'on dirait, ô Jupiter, ta [fille, la déesse] Pallas !

Chères Bessy Bell et Mary Gray,
bien durement vous nous éprouvez ;
entre vous deux nos cœurs balancent,
tant vous êtes de jolies filles.
Pauvre de moi ! je ne puis avoir les deux,
car la loi nous restreint à une seule ;
je tirerai donc au sort, et suivrai mon destin :
d'une seule je saurai me contenter.

21. George Frideric Handel

Ode for St Cecilia's Day, HWV 76

No.4: "What passion cannot music raise and quell"

What passion cannot music raise and quell!
When Jubal struck the chorded shell,
His listening brethren stood around,
And wondering, on their faces fell,
To worship that celestial sound.
Less than a god they thought there could not dwell
Within the hollow of that shell
That spoke so sweetly and so well.
What passion cannot music raise and quell!

Quelle passion la musique ne peut-elle éveiller
et apaiser !
Quand Jubal pinça les cordes de sa lyre,
Ses frères autour de lui écoutaient,
Et, étonnés, tombèrent face contre terre
Pour vénérer ce son céleste.
Ce ne pouvait être moins qu'un dieu, pensaient-ils,
Qui vivait dans le creux de cette coque
Qui parlait si doucement et si bien.
Quelle passion la musique ne peut-elle éveiller
et apaiser !

Traduction française © Mary Pardoe

Notes

- 1 Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces: Or, The Journal of a Tour Through those Countries, undertaken to collect materials for a General History of Music*, London, 1773.
- 2 The Monthly Catalogue no. 50 (June 1727), quoted in Elizabeth Gibson, *The Royal Academy of Music (1719–1728): the Institution and its Directors*, Garland, New York and London, 1989, p. 428. This text was published in 1727, at the time of the legendary rivalry between the Italian opera singers Faustina Bordoni and Francesca Cuzzoni (the “two” referred to at the beginning of the quotation).
- 3 Burney, op. cit.
- 4 *The Weekly Journal; or, British Gazetteer*, 18 December 1725.
- 5 We are reminded of the Venetian physician Bartholomew di Dominiceti (Bartolomeo Dominicetti), dubbed “The Stewing Doctor”, who fuelled the discussions of the gentry at that time with his claims to cure maladies by means of various vapour bath treatments.
- 6 William Weber, “Musical culture and the capital city: the epoch of the beau monde in London, 1700–1870”, in *Concert Life in 18th-Century Britain*, ed. Susan Wollenberg and Simon McVeigh, Aldershot, Ashgate, 2004.
- 7 We have no proof, but Cirri might well have played Porpora’s Cello Concerto in G, for instance.
- 8 Letter to his son, 8 May 1750. From Philip Stanhope, 4th Earl of Chesterfield, *Letters to His Son on the Art of Becoming a Man of the World and a Gentleman*, 1750.
- 9 Burney, op. cit.
- 10 Two.
- 11 Built.
- 12 On the high ground adjoining the bank [brae] of yonder stream [burn].
- 13 and thatched it with rushes.
- 14 I loved yesterday.
- 15 Mischievous eyes.
- 16 They cause my fancy to falter.
- 17 Lint: flax; lint-tap: the bundle of dressed flax put on a distaff at one time for spinning; term frequently used as a comparison for very fair or grey hair.
- 18 From.
- 19 Soft.
- 20 Most dainty or neat.
- 21 Every.
- 22 Crow or raven.
- 23 Eyes.
- 24 Flashes.

- 25 Always so.
- 26 Neatly dressed.
- 27 Handsome, of fine physique.
- 28 Blithe as a kid and with a ready wit.
- 29 Well-made, shapely.
- 30 And is so graceful in her every movement.
- 31 Most sorely.
- 32 Waver.
- 33 Two.
- 34 Such pretty.
- 35 Woe is me, for I cannot have both.
- 36 To one by law we are limited.
- 37 Then I'll draw lots and accept my fate.
- 38 Blond comme l'écheveau de lin ("lint-tap") dont est garni la quenouille pour le filage.
- 39 Une chevelure noire et lustrée comme le plumage d'un corbeau ("like a crow").



© Caroline Doutre



© Sévag Tachdjian



© Caroline Doutre



Enregistré par Little Tribeca du 27 au 30 septembre 2021 au Temple Saint-Pierre, Paris,
et le 30 janvier 2022 à Little Tribeca, Pantin

Ophélie Gaillard joue un violoncelle Francesco Goffriller 1737 grâce au prêt généreux du CIC

Orgue : Johan Debleick (Les Arts Florissants)

Clavecin : Marc Ducornet, 2017, d'après un clavecin italien de l'École Grimaldi, Messine 1697

Accords : Giulio Geti, Patrick Yègre

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Prise de son : Nicolas Bartholomée, Ambroise Helmlinger

Mixage : Nicolas Bartholomée et Émilie Ruby

Montage et mastering : Émilie Ruby

Enregistré en 24 bits/96kHz

English translation and adaptation by Mary Pardoe

[21] Traduction française par Dennis Collins

Photos et couverture : Bernard Martinez

Sandrine Piau apparaît avec l'aimable autorisation d'Alpha Classics, Paris

Un grand merci aux Arts Florissants pour le prêt de leur orgue

Merci à Olivier Fourés, Francesco et Guy Coquoz, François Lebeau, Michael Bennett, au Château de Vincennes, Pascale Clément et Reinhardt von Nagel

[LC] 83780 · AP274 Little Tribeca © 2022 Little Tribeca · Musiques en Savoie © 2022 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

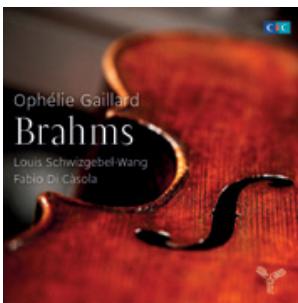
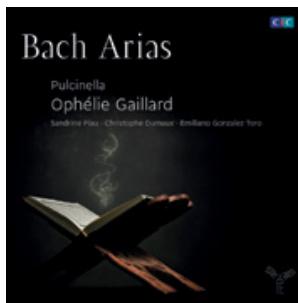
apartemusic.com



© Caroline Doutre

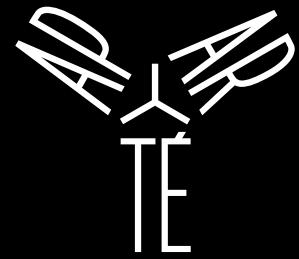
opheliegaillard.com

Also available





More infos on apartemusic.com



apartemusic.com