



JEAN-MARIE LECLAIR

VIOLIN CONCERTOS OP. 7

LUIS OTAVIO SANTOS violin
LES MUFFATTI – PETER VAN HEYGHEN

JEAN-MARIE LECLAIR
VIOLIN CONCERTOS Op. 7

JEAN-MARIE LECLAIR
(1697-1764)

VIOLIN CONCERTOS Op. 7

CONCERTO V

1.	Vivace	5:31
2.	Largo – Adagio	4:06
3.	Allegro assai	5:09

CONCERTO II

4.	Adagio	1:10
5.	Allegro ma non troppo	5:36
6.	Adagio	3:32
7.	Allegro	5:21

CONCERTO IV

8.	Allegro moderato	5:02
9.	Adagio	5:11
10.	Allegro	3:36

CONCERTO I

11.	Allegro	3:59
12.	Aria Gratioso	4:22
13.	Vivace	4:06

CONCERTO VI

14.	Allegro ma non presto	8:52
15.	Aria Grazioso non troppo adagio	6:21
16.	Giga Allegro	5:14

TOTAL 77:38



SOLO VIOLIN

Luis Otavio Santos

LES MUFFATTI

DIRECTION

Peter Van Heyghen

FIRST VIOLINS

Dmitry Badiarov

Marie Haag

Catherine Meeùs

SECOND VIOLINS

Marcin Lasia

Laurent Hulsbosch

Madoka Nakamaru

ALTOS

Wendy Ruymen

Julie Vermeulen

CELLOS

Marian Minnen

Corentin Dellicour

DOUBLE BASS

Benoît Vanden Bemden

HARPSICHORD, ORGAN

Kris Verhelst



Born in Brazil, LUIS OTAVIO SANTOS comes from a family of musicians, and began musical studies at an early age – first on the piano, then on the violin. His interest in baroque music took him to the Netherlands in 1990 to study baroque violin at the Koninklijk Conservatorium in Den Haag with Sigiswald Kuijken, and harpsichord with Jacques Ogg. Since 1992 he has been a principal member of the baroque orchestra La Petite Bande, where he is now soloist and concert-master. He has made many recordings with the group, and has also joined concert tours in Europe, China, Japan, Australia, Brazil, Argentina, Colombia and Mexico. He also works with other well-known early music groups in Europe, such as Ricer-car Consort (Philippe Pierlot), and Le Concert Français (Pierre Hantai). In 1999 he recorded the Bach sonatas for

violin and harpsichord for the Dutch CD label Brilliant, and in 2005 received the *Diapason d'Or* for his recording of Jean-Marie Leclair sonatas for the label Ramée. From 1997 to 2001 he was professor of baroque violin at the Scuola di Musica di Fiesole, Italy. Luis Otavio Santos was also a guest teacher at the Royal Conservatory of Brussels, as assistant to Sigiswald Kuijken, from 1998 to 2005. In his home country he is the Artistic Director of the Festival Internacional de Musica Colonial Brasileira e Musica Antiga de Juiz de Fora – an annual event now in its 23rd year – which is taking decisive steps towards the preservation and teaching of early music practices in South America. His recordings of Brazilian Colonial Music were awarded the Brazilian Ministry of Culture's IPHAN prize for the preservation of Brazil's heritage and cultural past. At the moment he is the director of the early music department of the School of Music of São Paulo (EMESP), where he also teaches baroque violin. He received a doctorate in music from UNICAMP (University of Campinas), and he is increasingly being invited to conduct modern orchestras in Brazil, in repertoire ranging from opera to the symphonic.

LUIS OTAVIO SANTOS wurde in Brasilien geboren und erhielt schon früh Musikunterricht, zunächst auf dem Klavier, dann auch auf der Violine. Sein Interesse für die Barockmusik führte ihn 1990 in die Niederlande, wo er am Königlichen Konservatorium in Den Haag Barockvioline bei Sigiswald Kuijken und Cembalo bei Jacques Ogg studierte. Seit 1992 zählt er zu den führenden Mitgliedern des Barockorchesters La Petite Bande, dessen Konzertmeister und Solist er heute ist. Mit diesem Ensemble spielte er zahlreiche CDs ein und gab Konzerte in Europa, China, Japan, Australien

und Südamerika. Er arbeitet ebenfalls mit anderen renommierten Alte-Musik-Ensembles wie dem Ricercar Consort (Philippe Pierlot) und Le Concert Français (Pierre Hantai) zusammen. 1999 nahm er für das niederländische Label Brilliant die Sonaten für Violine und Cembalo von Johann Sebastian Bach auf. 2005 wurde er für seine Einspielung der Sonaten von Jean-Marie Leclair beim Label Ramée mit dem *Diapason d'Or* ausgezeichnet. Von 1997 bis 2001 lehrte Luis Otavio Santos Barockvioline an der Scuola di Musica di Fiesole in Italien, von 1998 bis 2005 war er Assistent von Sigiswald Kuijken am Königlichen Konservatorium in Brüssel. In seiner Heimatstadt leitet er das jährliche Festival Internacional de Musica Colonial Brasileira e Musica Antiga de Juiz de Fora, welches inzwischen schon zum 23. Mal stattfand und einen wichtigen Beitrag zur Bewahrung und Weitergabe der Alten Musik Südamerikas leistet. Seine Aufnahmen brasilianischer Kolonialmusik erhielten den IPHAN-Preis des brasilianischen Ministeriums für Kultur, der für die Bewahrung des brasilianischen Erbes und seiner kulturellen Vergangenheit vergeben wird. Zur Zeit leitet er die Abteilung für Alte Musik an der Musikhochschule in São Paulo (EMESP) in Brasilien, wo er auch Barockvioline unterrichtet. Er ist Doktor der Musik an der Universität von Campinas (UNICAMP) und wird regelmäßig als Dirigent moderner Orchester in Brasilien eingeladen, sowohl für Opern als auch für symphonisches Repertoire.

Né au Brésil dans une famille de musiciens, LUIS OTAVIO SANTOS commence très jeune des études musicales, tout d'abord avec le piano puis avec le violon. Son intérêt pour la musique baroque le mène aux Pays-Bas en 1990, où il étudie le violon baroque auprès de Sigiswald Kuijken et le clavecin auprès de Jacques Ogg au Conservatoire royal de La Haye. Depuis 1992, il est l'un des membres principaux de l'orchestre La Petite Bande, où il se produit comme soliste et *konzertmeister*. Avec cet ensemble, il réalise de nombreux enregistrements et donne des concerts à travers l'Europe, la Chine, le Japon, l'Australie et l'Amérique du Sud. Il se produit également avec d'autres ensembles reconnus de musique ancienne, tels que le Ricercar Consort (Philippe Pierlot) et Le Concert Français (Pierre Hantai). Il enregistre en 1999 l'intégrale des sonates pour violon et clavecin de Johann Sebastian Bach pour le label néerlandais Brilliant. En 2005, un Diapason d'Or vient récompenser son enregistrement des sonates de Jean-Marie Leclair pour le label Ramée. Ses enregistrements de la musique coloniale brésilienne sont récompensés du prix IPHAN du ministère brésilien de la Culture, pour la préservation du patrimoine brésilien et de son passé culturel. Entre 1997 et 2001, Luis Otavio Santos est professeur de violon baroque à la Scuola di Musica di Fiesole en Italie. Il est l'assistant de Sigiswald Kuijken au Conservatoire royal de Bruxelles de 1998 à 2005. Dans sa ville natale, il est le directeur artistique du Festival Internacional de Musica Colonial Brasileira e Musica Antiga de Juiz de Fora, un événement annuel qui en est déjà à sa 23^e édition et qui participe activement à la préservation et à l'enseignement de la musique ancienne en Amérique du Sud. Il est actuellement le directeur du département de musique ancienne de l'école de musique de São Paulo au Brésil (EMESP), où il enseigne également le violon baroque. Il est docteur en musique de l'Université de Campinas (UNICAMP) et est régulièrement invité à diriger des orchestres modernes au Brésil, dans les répertoires symphonique et de l'opéra.

LES MUFFATTI came into being to satisfy the need felt by several young Brussels musicians – with an eye to performing Baroque orchestral repertoire – to establish a professional working environment where the basic pleasure of music-making, the refinement of skills, and the investigation of content could be equably combined. Their enthusiasm, application and idealism resonated with Baroque specialist Peter Van Heyghen, who joined the ensemble as permanent coach and conductor. They presented their debut concert in Brussels in 2004, and have since performed in Belgium, The Netherlands, France, Germany, Italy and Portugal. They have appeared numerous times in the Concertgebouw in Bruges, at the Musica Sacra festival in Maastricht, and at the renowned Early Music festivals in Bruges and Utrecht. Between 2007 and 2009 they will be one of the ensembles in residence at the Augustinus Muziekcentrum (AMUZ) in Antwerp. The ensemble's name refers to the cosmopolitan composer Georg Muffat (1653-1704), a key figure in the orchestra's history, and one of the first writers to describe in detail the great stylistic differences between French and Italian Baroque music. Les Muffatti's first recording was devoted to the works of this composer. The central element of Les Muffatti's performance practice is their permanent endeavour to perfect a musical approach grafted to the inherent theatricality so elemental to Baroque art. This goal – one reaching much further than simply the correct performance of a score – is based on the conviction that this highly affective and rhetorical form of communication is not only typical of the Baroque, but is essentially universal in character. A thorough knowledge of style, appropriate playing techniques and a carefully assembled instrumentarium allow Les Muffatti to continually entertain, move and convince modern audiences with historic repertoire.

Das Barockorchester LES MUFFATTI entstand aus dem Bestreben einiger junger Brüsseler Musiker, einen professionellen Rahmen zu finden, in dem der Freude am Spiel, der inhaltlichen Vertiefung und der handwerklichen Genauigkeit gleichermaßen Raum gegeben wird. Ihr Enthusiasmus und Idealismus fanden die perfekte Ergänzung in der Person von Peter Van Heyghen, der 2004 die künstlerische Leitung des Orchesters übernahm. Seitdem konzertieren sie gemeinsam in Belgien, den Niederlanden, Frankreich, Deutschland, Italien und Portugal. Sie waren zu Gast auf einschlägigen Festivals wie dem Musica Antiqua Festival Brügge, dem Festival Oude Muziek Utrecht, dem Festival Musica Sacra Maastricht oder den Tagen Alter Musik in Regensburg. Seit 2007 sind sie *Ensemble in Residence* am Augustinus Muziekcentrum (AMUZ) in Antwerpen und seit 2010 am Kulturzentrum De Bogaard in Sint-Truiden. Der Name des Ensembles verweist auf den kosmopolitischen Komponisten Georg Muffat (1653-1704), der eine Schlüsselfigur bei der Entstehung des Orchesters darstellt und als einer der ersten die großen Unterschiede in der Aufführungspraxis französischer und italienischer Musik detailliert aufgezeigt hat. Das bestimmende Element in Interpretation und Aufführungspraxis von Les Muffatti ist das ständige Streben nach vollendeter Beherrschung einer musikalischen Gestik, die gänzlich auf dem Prinzip der Theatralität – einem

zentralen Wesenszug der barocken Kunst – beruht. Das Ensemble ist davon überzeugt, dass diese auf Affektenlehre und Rhetorik gegründete Sprache der Gestik und Theatralität nicht nur eine Besonderheit barocker Ästhetik ist, sondern einen universellen Charakter besitzt. Durch eingehende Stilkenntnis, die Beherrschung angepasster Spieltechniken und die sorgfältige Wahl geeigneter Instrumente gelingt es Les Muffatti immer wieder, den heutigen Hörer zu unterhalten, zu rühren und zu überzeugen.

LES MUFFATTI sont nés du désir de jeunes musiciens bruxellois de se doter d'un outil de travail professionnel qui, dans le domaine de l'interprétation de la musique orchestrale baroque, concède une place primordiale à la jouissance de la musique tout en autorisant l'exploration en profondeur de son contenu ainsi qu'une grande minutie artisanale dans son exécution. Leur enthousiasme, leur investissement et leur idéalisme trouvèrent écho en la personne de Peter Van Heyghen qui compléta la formation en devenant coach et chef d'orchestre. Depuis le concert de lancement à Bruxelles en juin 2004, ils se sont produits ensemble en Belgique, aux Pays-Bas, en France, en Allemagne, en Italie et au Portugal. Ils ont été invités à plusieurs reprises déjà au Concertgebouw de Bruges, au Festival Musica Sacra de Maastricht et aux Festivals de musique ancienne de Bruges et d'Utrecht. Entre 2007 et 2009, Les Muffatti constituent également l'un des ensembles en résidence à l'Augustinus Muziekcentrum (AMUZ) à Anvers. Le nom de l'orchestre fait référence à Georg Muffat (1653-1704), compositeur cosmopolite et source incontournable pour l'histoire des débuts de l'orchestre ; il fut notamment l'un des premiers à établir de façon détaillée les principales caractéristiques différenciant les styles musicaux français et italien. Le premier enregistrement de l'ensemble est consacré à ce compositeur. L'élément central dans la démarche d'interprétation et la pratique d'exécution des Muffatti est leur aspiration constante à une maîtrise très aboutie d'une gestuelle musicale, qui procède totalement du principe de Théâtralité, omniprésente et inhérente à tout art baroque. Cette ambition, qui en soi dépasse de loin la seule et simple correcte exécution d'une partition, trouve son inspiration dans la conviction profonde que ce langage gestuel et théâtral, tout empreint d'affects et de procédés rhétoriques, n'est pas uniquement une caractéristique incontournable de l'esthétique baroque, mais par là même acquiert un caractère proprement universel. La pratique courante des styles, la maîtrise des techniques de jeu appropriées, l'adoption mûrement réfléchie de l'instrumentarium le plus adéquat constituent pour Les Muffatti non un but en soi mais autant de moyens pour rendre précisément du répertoire historique qui leur tient à cœur une interprétation à même de toucher le public contemporain, de le divertir, de l'émouvoir, de le convaincre.



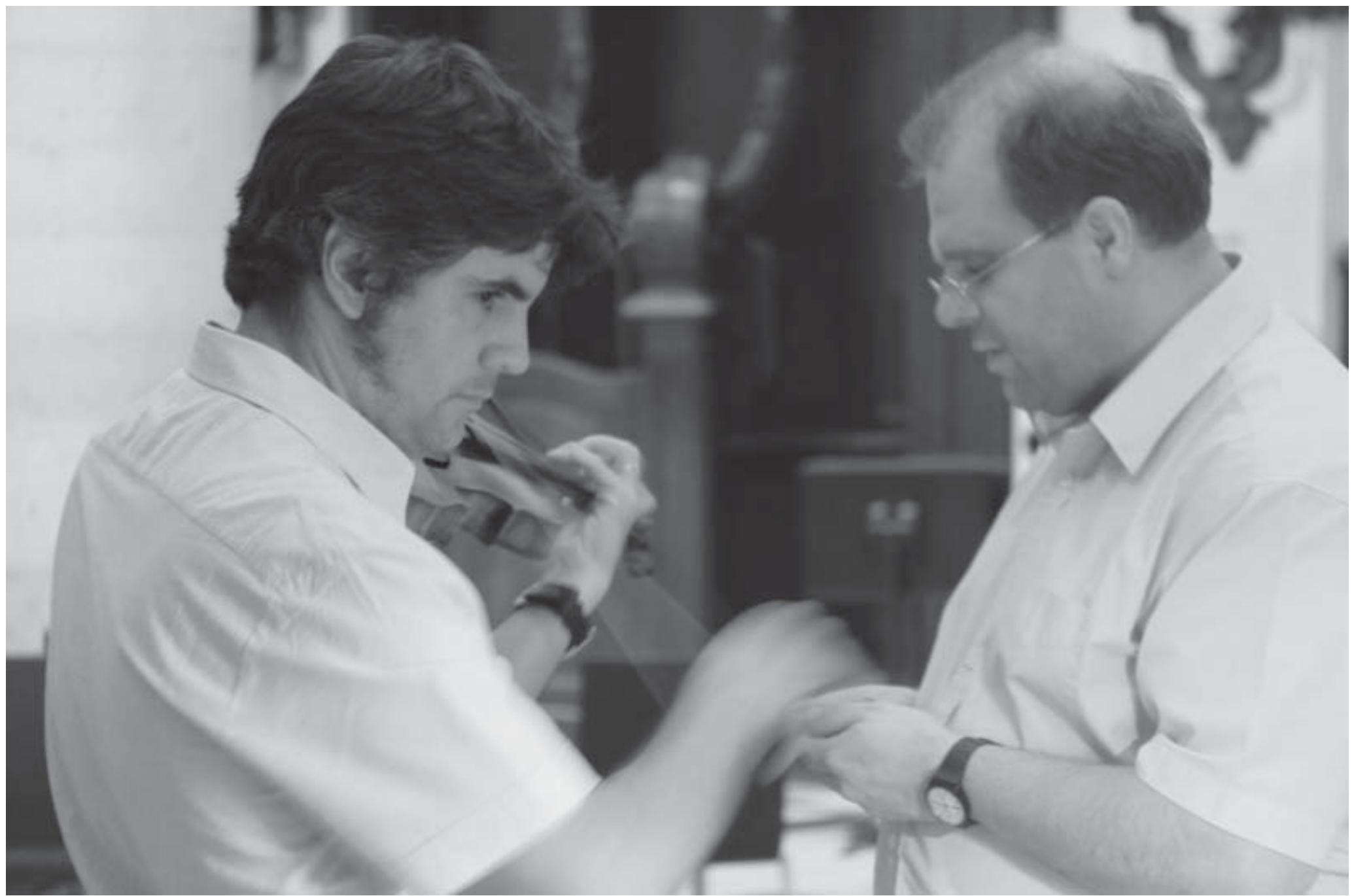
Hague. In addition he is regularly invited to give lectures, teach masterclasses and lead workshops at conservatoriums and universities all over the world. Since 2012 he is Courtesy Professor of Musicology at the University of Oregon (Eugene, USA).

Die musikalischen Aktivitäten des belgischen Spezialisten für Alte Musik PETER VAN HEYGHEN sind vielseitig. Als Blockflötist tritt er sowohl solistisch als auch mit dem Kammermusikensemble More Maiorum und dem Blockflötenconsort Mezzaluna auf – beides Ensembles, die er selbst mitbegründet hat. Als Dirigent und künstlerischer Leiter arbeitet er vor allem mit dem Barockorchester Les Muffatti. Außerdem dirigiert er regelmäßig die Barockorchester der Königlichen Konservatorien in Brüssel und Den Haag. Gelegentlich nimmt er auch Einladungen zur Leitung von Orchestern an, wie z. B. Les Agrémens (Namur), das Wroclaw Philharmonia Baroque Orchestra oder den Deutschen Händelsolisten (Karlsruhe). Bis vor kurzem war er auch als Sänger aktiv, spezialisiert auf Renaissance-Repertoire. Er hat mit Ensembles wie Capilla Flamenca und Weser-Renaissance zusam-

The musical activities of Belgian Early Music specialist PETER VAN HEYGHEN are manifold. As a recorder player, he performs solo concerts, and tours with the chamber music ensemble More Maiorum and the recorder consort Mezzaluna, of both of which he is a founding member. As a conductor he is primarily active with the baroque orchestra Les Muffatti of which he is the artistic director. He also regularly conducts the baroque orchestras of the Brussels and The Hague conservatories and occasionally accepts invitations as a guest conductor by such orchestras as Les Agrémens (Namur), Wroclaw Philharmonia Baroque Orchestra, or the Deutsche Händelsolisten (Karlsruhe). Until recently he was also active as a specialized singer of Renaissance music. He performed with ensembles such as Capilla Flamenca and Weser-Renaissance, and for a period of four years he was one of the artistic directors of the vocal ensemble Capella Pratensis. As a researcher he has published a number of trail-blazing articles on the history and performance practice of the recorder. As a professor of historically informed performance practice (Renaissance and Baroque) he teaches at the Early Music departments of the conservatories in Brussels and The Hague.

mengearbeitet und war vier Jahre lang Co-Direktor des Vokalensembles Cappella Pratensis. Er ist ebenfalls als Musikwissenschaftler tätig und hat zahlreiche richtungsweisende Artikel zur Geschichte und Aufführungspraxis der Blockflöte publiziert. Er lehrt historische Aufführungspraxis (Renaissance und Barock) an den Königlichen Konservatorien in Brüssel und Den Haag. Zudem gibt er regelmäßig Meisterkurse, Workshops und Gastvorlesungen an Konservatorien und Universitäten im In- und Ausland. Seit 2012 ist er »Courtesy Professor of Musicology« an der University of Oregon (Eugene, USA).

Les activités musicales du spécialiste belge de musique ancienne PETER VAN HEYGHEN sont multiples. Flûtiste à bec, il se produit en soliste et avec l'ensemble de musique de chambre More Maiorum ainsi qu'avec le consort de flûtes à bec Mezzaluna, ensembles dont il est membre fondateur. En tant que chef d'orchestre, il se produit principalement avec l'orchestre baroque Les Muffatti, dont il est le directeur artistique. En outre, il dirige régulièrement les orchestres baroques des conservatoires de Bruxelles et de La Haye, et accepte occasionnellement des invitations à diriger des orchestres tels que Les Agrémens (Namur), le Wroclaw Philharmonia Baroque Orchestra ou les Deutsche Händelsolisten (Karlsruhe). Jusqu'il y a peu, il a été également actif comme chanteur spécialisé en musique Renaissance. Il a collaboré avec des ensembles tels que Capilla Flamenca et Weser-Renaissance, et durant quatre ans il a été l'un des directeurs artistiques de l'ensemble vocal Cappella Pratensis. Comme chercheur, il a publié un nombre important d'articles novateurs sur l'histoire et sur la pratique d'exécution de la flûte à bec. Il est professeur de pratiques d'exécution historiques (pour les musiques Renaissance et baroque) aux conservatoires de Bruxelles et de La Haye. En outre, il est régulièrement invité à donner des conférences, des master classes et des ateliers dans les conservatoires et les universités à travers le monde. Depuis 2012, il est « Courtesy Professor of Musicology » à l'Université de l'Oregon (Eugene, USA).



JEAN-MARIE LECLAIR – VIOLIN CONCERTOS OP. 7

Very few mid-18th-century French musicians were so universally loved, admired and renowned throughout the whole of Europe in their own lifetime as the Lyonnais violin virtuoso Jean-Marie Leclair. As early as 1753 the *Mercure de France* referred to him as "the most famous artist France ever had in the field of purely instrumental music". Three years after his tragic death – he was murdered in 1764 by a jealous nephew – Charles-Henri de Blainville dubbed him simply "the Corelli of France". Such praise continues unabated in France until the beginning of the 19th century, but he was seemingly also considered very highly in Germany and Italy both as composer and performer: according to Friedrich Wilhelm Marpurg in 1754, he easily holds his own next to Telemann, Handel and members of the Bach family as far as harmony and counterpoint are concerned; and Francesco Galleazzi includes him, in 1790, as the sole Frenchman amongst a list of Europe's leading violin masters, alongside such greats as Corelli, Vivaldi, Somis, Locatelli, Geminiani, Tartini and Johann Stamitz. As is often the case with artists who become icons, Leclair was falsely credited with a few accomplishments: according to a number of commentators he was the first Frenchman to call for double-stopping on the violin, and the first to write violin concertos. Both claims are untrue, and the fact that he mastered both the French and the Italian styles to such a high degree, and combined them, doesn't really distinguish him from several of his talented French

contemporaries. It is true, however, that Leclair's sonatas and concertos – on the level of musical expression and technique as well as of originality – stand head and shoulders above what had hitherto been composed and published for the violin in France. This is probably the reason he is considered the father of the French violin school, and not, for instance, Louis Francoeur or Jacques Aubert.

1737, the year of Op. 7's publication, was an important turning-point in Leclair's career. The first important turning-point had actually been fifteen years previous, when Leclair was still thoroughly active as a star dancer. In 1722 he received a position abroad as *premier danseur* and ballet-master at the Teatro Regio in Turin. In 1723 he was briefly in Paris to oversee the publication of his violin sonatas Op. 1, but the following year he continued his employment in Turin. Here he met Giovanni Battista Somis, an ex-student of Corelli, first violinist at the Piedmont court and one of Italy's leading virtuosi, whose phenomenal bow technique was particularly admired. It was probably Somis who pointed out to Leclair that a career as dancer could not be a long one, and that the 25-year-old Frenchman had all the talent necessary to yet develop into a concert violinist. During his time in Turin, Leclair must also have come into contact with the man who would later become his arch rival, but who was then still just a talented fellow student five years his younger: the Turin violinist Giovanni Pietro Ghignone, better known by the Frenchified version of his name that he would later adopt: Jean-Pierre Guignon.

In 1728, back in Paris, Leclair lived in the Hôtel de Lude, the splendid Paris house that the young arts-patron Joseph Bonnier de La Mosson had inherited after the death of his father, Joseph senior, in 1726. In 1723, Leclair had dedicated his first book of sonatas (Op. 1) to the father, and he now dedicated the second (Op. 2) to the son. Further, he performed no fewer than ten times in the famous concert series known as the Concert Spirituel, where (according to the *Mercure de France*) he "seduced a huge public" with violin playing of the "highest possible taste, and great precision". In that same year he travelled briefly to London, and then on to Kassel, where he met another great touring violin virtuoso: the Italian Pietro Antonio Locatelli. Locatelli was a product of the "Corelli school" – even though he probably hadn't studied with Corelli himself – and he had developed a playing style that evidently differed fundamentally from that of Leclair. According to a story that was related by the Dutch music theorist of German origin, Jacob Wilhelm Lustig in 1763, apparently based on an eye-witness report from Kassel in 1728, Leclair played like an angel, and Locatelli like a devil. The question should be raised as to whether or not this whole story serves chiefly to make a deliberate parallel – either by Lustig or the eye-witness – with the identical wording with which Hubert Le Blanc had compared the two rival gamba virtuosi Marin Marais and Antoine Forqueray in 1740. The fact that the "diabolic" Forqueray was also a good colleague and friend of the "angelic" Leclair probably made the parallel even more interesting. Yet although the respective playing styles may have been comparable, there was no real

rivalry between Leclair and Locatelli like that between Marais and Forqueray. On the contrary, it seems likely that the two violinists, who were almost the same age, and who would, coincidentally, die in the same year, became very close friends, and that this friendship – at least for Leclair – had an extremely positive effect on a professional level. Locatelli's influence on Leclair's third book of violin sonatas (Op. 5, 1734), especially, is widely recognised, and it seems likely that Locatelli's concertos – alongside Vivaldi's, naturally – served as an important source of inspiration in the creation of Leclair's Op. 7 (and later, also the Op. 10). Locatelli had already published a set of concerti grossi in 1721 (a second edition appeared in 1729), and in 1728, the year of the meeting with Leclair, he was already working on – or had perhaps even completed – the composition of the solo concertos and capriccios that would only be published in 1733 as *L'arte del violino* (Op. 3). According to certain sources, it may even have been Leclair who encouraged Locatelli in 1742 – both musicians were staying at the time in the northern Netherlands – to have this Op. 3 reprinted in Paris. Whatever the case, both *L'arte del violino* (especially the capriccios) and Leclair's concertos demand a similar, exceptionally virtuosic violin technique.

Leclair returned to Paris in 1729. As a member of the circle around Bonnier Jr., he became acquainted with André Chéron, an organist and harpsichordist with whom he would regularly perform at the Concert Spirituel over the following years. In 1734, Chéron became harpsichordist at the Paris opera, and in 1739

conductor. In 1746 he conducted, among others, the première of Leclair's only – but unfortunately not very successful – opera *Scylla et Glaucus*. It was with this musician, barely two years his senior, that Leclair took lessons in harmony and counterpoint, and thanks to this he was able to add to his status as a violin virtuoso, already internationally recognised, that of a well-schooled and formed composer. The great esteem in which Leclair held Chéron can best be seen in the wording of the dedication of his Op. 7: "... may I be permitted to say here that if any beauty may be found in this work, I credit it to the expert lessons I received from you. I am, and shall remain my whole life, my Dear Master, with the same friendship and acknowledgement, Your very humble and committed servant."

Another musician with whom Leclair very probably maintained an extremely close friendship in the period between 1729 and 1737 was Michel Blavet (1700-68), the most important flautist in France at the time. During the second quarter of the 18th century, Blavet – often together with Leclair – appeared more times at the Concert Spirituel than any other instrumentalist. One could describe him as the Leclair of the flute, except that he had far less direct competition to deal with than his colleague violinist. Blavet's only potential rivals were Jacques-Christophe Naudot and Pierre-Gabriel Buffardin. Naudot, however, performed chiefly in private circles, and Buffardin, who lived and worked in far-away Dresden, performed only twice at the Concert Spirituel, in 1726 and 1737. Alongside the violin, the flute was anyway the most

popular solo treble instrument in France, and Leclair had included in his Op. 1 an indication regarding an alternative performance on the flute with two of the twelve sonatas. In the Op. 2 the number had grown to five – almost half the bundle – and it is very tempting to see this in connection with Blavet's growing fame. It was in this same year, 1728, that Blavet received a royal *privilège général* to publish flute sonatas, which might partly explain why Leclair found it unnecessary to include any mention of an alternative flute performance in his subsequent publications. The fact that Leclair again added this alternative performance indication to the third concerto in his Op. 7 (1737) thus becomes all the more significant – although it must be noted that Leclair also mentions the oboe as possible alternative. It must have been both an exciting and tense period for Blavet: his status was raised by an appointment in 1736 as *premier flûtiste* in the royal court orchestra, meaning that he became a direct colleague of Leclair; on the other hand, he was confronted with both his rivals within a short period. Naudot published around 1735-6, as the first Frenchman, a book of six flute concertos; and Buffardin appeared in the Concert Spirituel, probably with a self-composed flute concerto. It goes without saying that Blavet felt obliged to form an appropriate response. It's not clear how many concertos he composed, or when they were written: only one of them has survived, and is intended for a more modest setting without viola, a much smaller format than the concertos of Naudot and Buffardin. It might just be possible then, that Blavet approached his friend and colleague Leclair for help – a man who at that moment

had much more composing experience – and that the third concerto from his Op. 7 was originally composed for this purpose as a flute concerto for Blavet. Whatever the case, it is the only concerto in the bundle without finger-breaking double and triple stops, and so is much less impressive as a violin piece than the other five. The work, however, loses none of its effect as a flute concerto. We have chosen, in any case, to record only the five "real", unquestionably violin concertos from the Op. 7, with the advantage that they fit together neatly on one CD.

Leclair didn't only have friends such as Forqueray, Chéron and Blavet in Paris: since 1725 none other than Guignon had settled there, and over the years the two were increasingly set against each other as peers and rivals, both at the Concert Spirituel and the court. They were both appointed "musician in ordinary to the King" in 1733, and so became for the first time each other's direct colleague. Guignon was conspiratorial and contrary, and could not abide strong challengers in his circle. Leclair, who in 1733 had twice performed a self-composed concerto to great acclaim – once at the Concert Spirituel, and once at the court – must have been a thorn in Guignon's side. Guignon probably realised that although the two men were each other's equal as violinists, Leclair was clearly a superior composer. The rivalry reached a climax in 1736 when both men were installed as leader of the court orchestra, on an alternating roster. It seems reasonable to suppose that Guignon, who had literally pestered Jean-Jacques-Baptiste Anet out of

royal service barely a year earlier, now made the life of Leclair – for a month his superior – very unpleasant. When it was Leclair's turn to relinquish the leadership to Guignon, he decided instead to resign. He clearly couldn't stand this type of murderous competition in full public view: not only would he never again perform at the Concert Spirituel, but after the publication of his Op. 7, he left France for several years, and settled in the Northern Netherlands, where he would meet again his friend Locatelli.

The Op. 7 concertos can be seen in this light as a brilliant crowning and sublime summation of the second phase in Leclair's career, a phase during which he not only established himself as a violin virtuoso, but developed into one of the greatest composers of his time.

A FEW REMARKS REGARDING THE PROBLEM OF PERFORMANCE FORCES

1. *Orchestral or not?*

The instrumentation instructions of the title-page of Leclair's concertos Op. 7 reads: *A tré violino, Alto, Basso, per Organo, é Violoncello*, and, completely consistent with this indication, the publication includes six separate part-books: one for each of *Violino di concertino*, *Violino Primo*, *Violino Secondo* and *Alto Viola*, and two identical part-books entitled *Violoncello, é Organo*. So there is no reason to assume that more than six musicians are necessary to present a

musically convincing performance of the works. This is true, moreover, for every printed concerto from the baroque era: the number of part-books can always serve as a reliable guide in determining the number of performers necessary. Furthermore, many concertos that have survived in manuscript for which the original performance conditions are known, confirm the picture that concertos at that time were very often performed with one player per part (except, often, the bass), and perhaps even intended to be performed in this way. The on-going, accepted practice of including baroque concertos in the category of "orchestral music", and thereby the implicit assumption that such works were always, or usually, performed with more than one player per ripieno part is thus in urgent need of revision.

On the other hand, it would be going a bit too far to completely reverse the point in assuming that concertos were, at that time, always or usually performed with one player per part, and that performance indications on the title-pages of printed publications always represent the composer's "intentions", and should always be literally followed in order to "correctly" perform the works. Concertos were as yet always – probably on economic and commercial grounds – published with one part-book per voice (with the exception of the bass part, often supplied twice), even those that included the composer's explicit indication of a possible orchestral performance. Concertos in this latter category are often identical in all other regards to those published without such an indication. Furthermore,

some surviving inventories of musical societies include multiple copies of the same printed publication, some libraries contain manuscript copies of concertos with multiple part-books per voice, and there are literary descriptions of orchestral performances of concertos spanning a long period from various places in Europe. According to circumstances, therefore, concertos were certainly performed orchestrally, and it is particularly remarkable in this respect that not a single instruction has survived from a composer explicitly advising against, or forbidding, such a practice.

Concerning Leclair's Op. 7 concertos, there is one unmistakable indication that at least one of the concertos, the second in D major, must have originally been performed with more than one player per part: in the fourth movement, in the second violin part, the indication "*Un Solo Violino*" appears, followed a few bars later by "*Tutti. Piano.*" Perhaps this concerto was originally performed in the Concert Spirituel series, which could certainly supply sufficient players for a truly orchestral performance. It seems reasonable to assume, moreover, that most, if not all, of the Op. 7 concertos were first performed there. It's also worth noting that Leclair's friend Locatelli includes indications regarding a performance with more than one player per ripieno part in his four surviving opus numbers containing concertos (Opp. 1, 3, 4 and 7, published in Amsterdam between 1729 and 1741). And finally, it's certain that performances of concertos with multiple players per part became increasingly common elsewhere in Europe during the 1730s, as

shown by sources from Hamburg, the Veneto and England.

2. *Organ or harpsichord?*

As already noted, the title of the bass-part reads *Violoncello, é Organo*, and it is perfectly possible to take the indication of *organo* literally. Whether Leclair, and his wife Louise Roussel, who engraved the concertos, really meant this literally, is another question. It had been the practice since the 1710s – especially, but not exclusively, with the Amsterdam printer Estienne Roger and his successors Jeanne Roger and Michel-Charles Le Cène – to use the term *organo* on the title-pages of publications, or covers of part-books, in the neutral sense of "keyboard instrument". With only one exception (the Op. 3), the bass parts of all Vivaldi's published concertos – and this concerns no fewer than eight opus numbers published between 1716 and 1729 – include the indication *Organo e Violoncello*, even though the part itself sometimes (as in the Opp. 4 and 8) expressly indicates harpsichord, and there are concordant manuscript sources for some concertos (Opp. 7 and 9) that specify *cembalo* as the only continuo instrument. In this light, it's perfectly possible that the Leclairs conformed with the Amsterdam practice – all the more so given that the rapidly repeating bass notes in the concertos III, IV and V seem to lend themselves more easily to the harpsichord. The bass parts of the three remaining concertos (I, II and VI), however, include *divisi* sections where Leclair each time carefully and expressly indicates which line is intended for *violoncello*, and which for *organo*. It seems

no coincidence that in two of these concertos (II and VI), long, static bass notes, clearly intended to be held, are called for a number of times: organ seems imperative here. We decided, finally, to interpret Leclair's indication of *organo* in the Amsterdam, neutral way of "keyboard instrument", employed the organ where the part expressly calls for it, and performed the other concertos with harpsichord where we felt that this better represented the character of the bass parts.

Peter Van Heyghen
Translation: Will Wroth

JEAN-MARIE LECLAIR – VIOLINKONZERTE OP. 7

Nur wenige französische Musiker des 18. Jahrhunderts wurden zu ihren Lebzeiten in ganz Europa so geschätzt, bewundert und gepriesen wie der Lyoner Violinvirtuose Jean-Marie Leclair (1697-1764). Der *Mercure de France* nannte ihn 1753 bereits den »berühmtesten Künstler Frankreichs (auf dem Gebiet) der reinen Instrumentalmusik«. Drei Jahre nach seinem tragischen Tod – er wurde 1764 von einem eifersüchtigen Neffen ermordet –, bezeichnete ihn Charles-Henri de Blainville als den »Corelli Frankreichs«. So feierte man ihn in Frankreich bis in das 19. Jahrhundert hinein, doch auch in Deutschland und Italien genoss er hohes Ansehen, sowohl als Interpret als auch als Komponist. Für Friedrich Wilhelm Marpurg (1754) hielt er hinsichtlich Harmonie und Kontrapunkt dem Vergleich mit Telemann, Händel und Mitgliedern der Bachfamilie stand, während Francesco Galleazzi (1790) ihn als einzigen Franzosen in der Liste der europäischen Meister der Violine des 18. Jahrhunderts nennt – neben Größen wie Corelli, Vivaldi, Somis, Locatelli, Geminiani, Tartini und Johann Stamitz. Wie so oft bei großen Künstlern, die zu Ikonen stilisiert wurden, schrieb man auch Leclair einige Verdienste fälschlicherweise zu: so sei er, einigen Chronisten zufolge, der erste Franzose gewesen, der Doppelgriffe schrieb und der Violinkonzerte komponierte. Beide Behauptungen sind falsch. Auch die Tatsache, dass er den französischen Stil ebenso perfekt beherrschte wie den italienischen und beide auf vollendete Weise miteinander

verwob, unterscheidet ihn nicht unbedingt von zahlreichen seiner talentierten französischen Zeitgenossen. Allerdings überragen Leclairs Sonaten und Konzerte doch weit alles, was bis dahin in Frankreich für Violine komponiert und publiziert wurde, sowohl was den musikalischen Ausdruck und die Technik anbelangt als auch hinsichtlich ihrer Originalität. Das ist sicher auch der Grund, weshalb gerade er als Begründer der französischen Violinschule betrachtet wird und nicht beispielsweise Louis Francœur oder Jacques Aubert.

Das Jahr 1737, in dem Leclair sein op. 7 veröffentlichte, bedeutete einen wichtigen Wendepunkt in seiner Karriere. Schon 15 Jahre zuvor, als er noch Solotänzer war, hatte es einen ähnlich bedeutsamen Wandel gegeben: 1722 zum Ersten Tänzer und Ballettmeister am Teatro Regio in Turin ernannt, begab er sich 1723 nach Paris, wo er die Herausgabe seiner Violinsonaten op. 1 fertigstellen wollte, doch kehrte er bereits im Jahr darauf nach Turin zurück. Dort begann er Giovanni Battista Somis, einem ehemaligen Schüler Corellis, damals Erster Violinist am Piemontesischen Hof und einer der führenden italienischen Geiger, der vor allem für seine phänomenale Bogentechnik berühmt war. Wahrscheinlich war es Somis, der Leclair auf die Vergänglichkeit einer Tänzerlaufbahn aufmerksam machte und darauf, dass dieser, inzwischen 25jährig, über das nötige Talent verfügte, um durchaus noch eine Karriere als Konzertviolinist anzustreben. Während seiner Turiner Zeit stand Leclair vermutlich auch mit jenem Manne in Verbindung, der später zu seinem Rivalen werden sollte, damals jedoch

einfach ein talentierter Kollege war: dem fünf Jahre jüngeren Turiner Geiger Giovanni Pietro Ghignone, besser bekannt unter dem später angenommenen französisierten Namen Jean-Pierre Guignon.

Zurück in Paris im Jahre 1728 war Leclair zu Gast im Hôtel de Lude, dem großzügigen Pariser Palais, welches Leclairs junger Gönner Joseph Bonnier de La Mosson 1726 von seinem verstorbenen Vater, Joseph senior, geerbt hatte. Leclair hatte dem Vater 1723 sein erstes Sonatenbuch op. 1 gewidmet, und widmete nun dem Sohn sein op. 2. Er trat nicht weniger als zehnmal in der berühmten Konzertreihe des Concert Spirituel in Erscheinung, wo er, dem *Mercure de France* zufolge, mit seinem Spiel »von bestmöglichem Geschmack und großer Präzision [...] ein breites Publikum verführte«. Im gleichen Jahr noch begab er sich zunächst nach London und dann nach Kassel, wo er einen weiteren großen Violinvirtuosen kennenlernte, der ebenfalls auf Durchreise war: den Italiener Pietro Antonio Locatelli. Locatelli war von der »Corellischen Schule« – obgleich er wohl nie bei Corelli selbst studiert hatte – und sein Stil war anscheinend grundlegend verschieden von dem Leclairs. 1763 schreibt der niederländische Musiktheoretiker deutscher Herkunft Jacob Wilhelm Lustig, sich auf einen Bericht eines Augenzeugen aus Kassel von 1728 berufend, Leclair habe gespielt wie ein Engel und Locatelli wie ein Teufel. Man kann sich aber fragen, ob mit dieser Geschichte (von Lustig oder dem Zeugen selbst) vielleicht bewusst eine Parallel zu den identischen Formulierungen von Hubert Le Blanc gezogen wur-

de, mit denen dieser 1740 Marin Marais und Antoine Forqueray, die französischen Rivalen auf der Viola da Gamba, verglich. Die Tatsache, dass der »diabolische« Forqueray ein Freund und Kollege des »engelsgleichen« Leclair war, macht diese Parallelen vielleicht umso interessanter. Doch auch wenn der Gegensatz ihrer jeweiligen Spielstile vielleicht vergleichbar war, scheint es zwischen Leclair und Locatelli keine solche Rivalität gegeben zu haben, wie sie zwischen Marais und Forqueray bestand. Es scheint vielmehr, als hätte die beiden fast gleichaltrigen Violinisten, die zufällig auch im gleichen Jahr verstarben, eine Freundschaft verbunden, und als hätte diese Freundschaft zumindest für Leclair einen sehr positiven Einfluss auf seine berufliche Laufbahn gehabt. Locatellis Einfluss, insbesondere auf Leclairs dritten Sonatenband op. 5 (1734), ist allgemeiner Konsens, und es ist durchaus denkbar, das Locatellis Konzerte, neben denen Vivaldis natürlich, eine wichtige Inspirationsquelle für Leclairs op. 7 (und später für sein op. 10) waren. Locatelli hatte schon 1721 einen Band mit *concerti grossi* herausgegeben, dem 1729 eine zweite Auflage folgte. 1728, als Leclair ihm begegnete, arbeitete er bereits seit einiger Zeit an der Komposition von Solokonzerten und Capriccios (oder hatte sie möglicherweise schon vollendet), die dann 1733 unter dem Titel *L'arte del violino* op. 3 erschienen. Einigen Quellen zufolge soll es sogar Leclair gewesen sein, der Locatelli 1742 – die beiden Musiker residierten zu diesem Zeitpunkt in den nördlichen Niederlanden – zu einer Neuauflage seines op. 3 in Paris bewegte. Sowohl *L'arte del violino* (vor allem in den Capriccios) als auch die Konzerte Leclairs

verlangen vom Violinisten eine gleichermaßen virtuose Spieltechnik.

1729 kehrte Leclair nach Paris zurück. Im Kreis um Bonnier den Jüngeren lernte er den Organisten und Cembalisten André Chéron kennen, mit dem er im Laufe der folgenden Jahre regelmäßig im Concert Spirituel auftrat. 1734 wurde Chéron Cembalist an der Pariser Oper und 1739 sogar Dirigent. 1746 dirigierte er unter anderem Leclairs einzige Oper, *Scylla et Glaucus*, der jedoch kein großer Erfolg beschieden war. Leclair nahm bei Chéron, der gerade einmal zwei Jahre älter war als er selbst, Unterricht in Harmonie und Kontrapunkt, und konnte dank dieser Unterweisung seinen international anerkannten Ruf als Violinist nunmehr um den des gelehrten und ausgebildeten Komponisten erweitern. Die Dankbarkeit, die Leclair für Chéron empfand, zeigt sich am deutlichsten in den Worten, mit denen er ihm sein op. 7 widmete: »Es sei mir gestattet hier zu sagen, dass, sollten sich hier einige Schönheiten finden, ich sie ganz der gelehrten Unterweisung verdanke, die ich von Euch erhielt. Ich bin und bleibe mein Leben lang in gleicher Freundschaft und gleicher Dankbarkeit, mein lieber Meister, Ihr bescheidener und gehorsamer Diener.«

Ein anderer Musiker, dem Leclair allem Anschein nach in den Jahren 1729-1737 freundschaftlich verbunden war, ist Michel Blavet (1700-1768), Frankreichs bedeutendster Flötist zu dieser Zeit. Im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts trat Blavet häufiger als jeder andere Instrumentalist im Concert Spirituel in

Erscheinung, übrigens nicht selten zusammen mit Leclair. Man könnte ihn also in gewisser Hinsicht als den Leclair der Flöte betrachten, wenngleich er mit deutlich weniger direkten Konkurrenten rechnen musste als sein Geiger-Kollege. Die einzigen potenziellen Konkurrenten Blavets waren Jacques-Christophe Naudot und Pierre-Gabriel Buffardin. Aber Naudot trat vorrangig in privaten Kreisen auf und Buffardin lebte und arbeitete im fernen Dresden, und trat nur zweimal – 1726 und 1737 – im Concert Spirituel auf. Neben der Geige war die Flöte in Frankreich das beliebteste Soloinstrument im Sopranregister, und schon im seinem op. 1 trug Leclair dem Rechnung, indem er zwei der zwölf Sonaten eine alternative Aufführung für Flöte einräumte. Im op. 2 waren es schon fünf, das heißt fast die Hälfte des Buches; die Versuchung ist groß, hier einen Zusammenhang mit der wachsenden Bekanntheit Blavets zu sehen. Im gleichen Jahr (1728) erhielt Blavet ein königliches Privileg für die Veröffentlichung von Flötensonaten. Dies erklärt vielleicht zum Teil, warum Leclair es in seinen vier folgenden Publikationen nicht für nötig befand, eine alternative Ausführung für Flöte vorzuschlagen. Dass er das dritte Konzert seines op. 7 (1737) wieder mit einem entsprechenden Hinweis versah, ist daher umso bedeutsamer – allerdings ist neben der Flöte auch die Oboe als mögliche Alternative zur Violine vorgeschlagen. Für Blavet muss dies eine spannende Zeit gewesen sein: einerseits festigte sich sein Ruf dank seiner Ernennung 1736 zum Ersten Flötisten am Königlichen Hof (er wurde also zu einem unmittelbaren Kollegen Leclairs), andererseits wurde er für kurze Zeit mit seinen beiden Rivalen kon-

frontiert – 1735 oder 1736 veröffentlichte Naudot als erster Franzose einen Band mit sechs Flötenkonzerten, und 1737 trat Buffardin vermutlich mit einem eigenen Konzert im Concert Spirituel auf. Selbstverständlich musste Blavet hierauf antworten. Wieviele Konzerte er daraufhin selbst komponierte und wann, wissen wir nicht; nur eines von ihnen ist erhalten, für ein kleines Ensemble ohne Bratsche – einer deutlich kleineren Besetzung als in den Konzerten von Naudot und Buffardin. Sollte Blavet deshalb seinen Kollegen und Freund Leclair zu Rate gezogen haben, der zu diesem Zeitpunkt schon bedeutend mehr kompositorische Erfahrung besaß, und hatte dieser das dritte Konzert in C-Dur aus dem op. 7 aus diesem Anlass ursprünglich als Flötenkonzert für Blavet geschrieben? Es ist jedenfalls das einzige Konzert, in dem kein einziger Doppel- oder Akkordgriff vorkommt; allein schon aus diesem Grund ist es als Violinkonzert viel weniger eindruckerweckend als die anderen fünf – auf der Flöte gespielt entfaltet das Werk allerdings seine ganze Wirkung. Wie dem auch sei, wir haben uns entschlossen, nur die fünf »wirklichen«, unbestreitbar für Violine geschriebenen Konzerte des op. 7 aufzunehmen, welche zusammen dann auch die Länge einer CD nicht überschreiten.

In Paris hatte Leclair nicht nur Freunde wie Forqueray, Chéron oder Blavet. Seit 1725 war auch Guignon in Paris ansässig, und im Laufe der Jahre wurden die beiden immer öfter als gleichrangige Rivalen gegeneinander ausgespielt, nicht nur im Concert Spirituel, sondern auch am Hof. 1733 wurden beide als

Hofmusiker des Königs berufen und waren nun zum ersten Mal direkte Kollegen. Guignon war ein Intrigant von zänkischem Charakter und konnte keine Konkurrenten in seiner Nähe ertragen. Leclair, der 1733 zweimal ein eigenes Konzert mit großem Erfolg zu Gehör gebracht hatte – einmal im Concert Spirituel und einmal am Hof unter Anwesenheit der Königin –, muss Guignon ein Dorn im Auge gewesen sein. Womöglich erkannte Guignon, dass Leclair ihm zwar als Virtuose ebenbürtig, als Komponist jedoch weit überlegen war. 1736 erreichte ihre Rivalität ihren Höhepunkt, als beide abwechselnd zum Königlichen Kapellmeister berufen wurden. Man kann sich denken, dass Guignon, der kaum ein Jahr zuvor Jean-Jacques-Baptiste Anet buchstäblich aus dem königlichen Dienst gepeстet hatte, nun seinem Kollegen, der für einen Monat lang sein Vorgesetzter war, das Leben zur Hölle machte. Als Leclair die Leitung an Guignon übergeben musste, zog er es vor zu kündigen. Er verabscheute ganz klar eine solche Konkurrenzschlacht auf offener Bühne: Nicht nur trat er nie mehr im Concert Spirituel auf, sondern verließ nach der Veröffentlichung seines op. 7 sogar für einige Jahre sein Land und ließ sich bis 1743 in den nördlichen Niederlanden nieder, wo er seinen Freund Locatelli wiederfand.

Wir können somit die Konzerte des op. 7 als Krönung des zweiten wichtigen Abschnitts in der Laufbahn Leclairs betrachten, in welchem er zu einem der größten Virtuosen und Komponisten seiner Epoche aufstieg.

EINIGE ANMERKUNGEN ZUR BESETZUNG

1. *Orchestral oder nicht?*

Auf der Titelseite der Konzerte op. 7 von Leclair findet sich der Besetzungshinweis *A tre Violino, Alto, Basso, per Organo, é Violoncello*, und dementsprechend waren in der Ausgabe sechs Stimmbücher enthalten: je eines für *Violino di concertino*, *Violino Primo*, *Violino Secondo* und *Alto Viola* sowie zwei identische Stimmen mit der Bezeichnung *Violoncello, é Organo*. Es gibt also keine Veranlassung zu glauben, dass es mehr als sechs Musiker bedürfe, um eine überzeugende Fassung dieser Werke zu spielen. Dies gilt im übrigen für alle Konzerte der Barockzeit: die Anzahl der vorhandenen Stimmen kann immer als sicheres Indiz für die nötige Anzahl von Musikern gelten. Zahlreiche erhaltene Handschriften von Konzerten, deren Aufführungsumstände bekannt sind, bestätigen überdies die Annahme, dass Konzerte damals oft nur von einem Musiker je Stimme aufgeführt wurden (mit Ausnahme des Basses) und nicht selten wahrscheinlich auch so konzipiert waren. Die immer noch weit verbreitete Angewohnheit, Barockkonzerte einfach in die Kategorie »Orchestermusik« einzuordnen und die Folgerung, deren *ripieno*-Stimmen müssten zwangsläufig mit mehreren Musikern besetzt werden, muss darum dringend gründlich überdacht werden.

Man würde jedoch zu weit gehen, wollte man umgekehrt schließen, die Konzerte seien damals ausschließlich oder zumindest im Normalfall von nur

einem Musiker pro Stimme gespielt worden, und die Besetzungshinweise auf der Titelseite der Druckausgaben spiegelten stets den »Willen« des Komponisten wider, die für eine »korrekte« Aufführung der Werke buchstäblich zu befolgen seien. Konzerte wurden stets, wohl aus kosten- und verkaufsorientierten Erwägungen, mit einem Notentext pro Stimme ausgestattet (mit Ausnahme der Bassstimme, für die oft zwei identische Notentexte vorgesehen waren), selbst jene Konzerte, die der Komponist explizit mit einem Hinweis auf eine mögliche orchestrale Aufführung versehen hat. Übrigens unterscheiden sich diese häufig nicht von anderen Konzerten, deren Ausgaben diesen Hinweis nicht enthalten. Des weiteren sind Inventare von Musikgesellschaften erhalten, in denen mehrere Exemplare der gleichen Druckausgabe angeführt werden; in vielen Bibliotheken finden sich außerdem Manuskripte von Konzerten mit mehreren Notentexten pro Stimme, und wir verfügen über literarische Beschreibungen von orchestralen Konzertaufführungen über einen langen Zeitraum an verschiedenen Orten Europas. Je nach Situation wurden Konzerte also ohne weiteres orchestral aufgeführt, und in diesem Zusammenhang ist besonders bemerkenswert, dass nirgends auch nur ein einziger Hinweis eines Komponisten erhalten ist, der von einer solchen Praxis ausdrücklich abrät oder sie untersagt.

Für Leclairs op. 7 gibt es jedoch einen unmissverständlichen Hinweis darauf, dass zumindest eines der Konzerte – das zweite in D-Dur – ursprünglich mit mehreren Musikern pro Stimme gespielt wurde: im

vierten Satz steht in der Stimme der zweiten Violine die Anweisung *Un Solo Violino*, einige Takte später gefolgt von *Tutti. Piano*. Vielleicht wurde das Konzert ja ursprünglich in der Reihe des Concert Spirituel aufgeführt, wo genügend Musiker für eine orchestrale Aufführung zur Verfügung standen. Die Vermutung liegt übrigens nahe, dass, wenn nicht sämtliche, so doch die meisten der Konzerte des op. 7 dort zum ersten Mal gespielt wurden. Ebenfalls erwähnenswert ist, dass Leclairs Freund Locatelli in seinen vier erhaltenen Publikationen, die Konzerte enthalten (opp. 1, 3, 4 und 7) und die zwischen 1729 und 1741 in Amsterdam erschienen sind, Hinweise zur Aufführung mit mehreren Spielern in den *ripieno*-Stimmen gegeben hat. Und schließlich beweisen Quellen aus Hamburg, Venetien und England, dass diese Praxis im Europa der 1730er Jahre immer weitere Verbreitung fand.

2. Orgel oder Cembalo?

Die Bass-Stimme ist, wie oben erwähnt, mit dem Hinweis *Violoncello, é Organo* versehen. Es ist durchaus möglich, die Zuweisung *Organo* wörtlich zu nehmen. Offen bleibt, ob Leclair und seine Frau Louise Roussel, die diese Konzerte gestochen hat, es tatsächlich so verstanden wissen wollten. Ab der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts wurde es vor allem (aber nicht ausschließlich) in Amsterdam beim Verleger Estienne Roger und seinen Nachfolgern Jeanne Roger und Michel-Charles Le Cène durchaus üblich, den Terminus *Organo* auf der Titelseite oder als Titel der getrennten Stimmen in der neutralen Bedeutung von »Tasteninstrument« zu verwenden. Mit einer Ausnah-

me (op. 3) wird in den Bass-Stimmen der Konzertpublikationen Vivaldis – und das bedeutet nicht weniger als acht zwischen 1716 und 1729 herausgegebene Publikationen – die Bezeichnung *Organo e Violoncello* verwendet, auch wenn manchmal in der Partitur selbst ausdrücklich vom Cembalo die Rede ist (wie in op. 4 und op. 8), und in konkordanten handschriftlichen Quellen einiger Konzerte (wie für op. 7 und op. 9) das Cembalo als einziges Continuo-Instrument angegeben ist. Es ist also durchaus denkbar, dass das Ehepaar Leclair sich diese Amsterdamer Gewohnheit zu eigen gemacht hat, um so mehr als sich die schnell repetierten Bass-Noten in den Konzerten III, IV und V viel besser für eine Ausführung auf dem Cembalo eignen. In den drei anderen Konzerten (I, II und VI) sind *divisi* in den Bass-Stimmen notiert, wobei Leclair sorgfältig und ausdrücklich festlegt, welche Linie dem Violoncello und welche dem *Organo* zugeschrieben ist. Es ist sicher kein Zufall, wenn in zweien dieser Konzerte (II und VI) an einigen Stellen lange Bass-Noten vorkommen, die eindeutig gehalten werden müssen – die Orgel scheint hier obligatorisch. Wir haben letztlich beschlossen, Leclairs Angabe *Organo* in Amsterdamer Manier als »Tasteninstrument« zu interpretieren: Wir benutzen die Orgel, wenn es in den Stimmen ausdrücklich verlangt ist, und verwenden für die verbleibenden zwei Konzerte das Cembalo, da dies unserer Meinung nach dem Charakter der betreffenden Bass-Stimmen besser entspricht.

Peter Van Heyghen

Übersetzung: Franziska Gorgs

JEAN-MARIE LECLAIR – CONCERTOS POUR VIOOLON OP. 7

Seuls quelques rares musiciens français du XVIII^e siècle furent de leur vivant appréciés, admirés et célébrés dans l'Europe entière autant que le violoniste virtuose lyonnais Jean-Marie Leclair. En 1753, le *Mercure de France* fit de lui « l'artiste le plus célèbre qu'ait eu la France pour la Musique purement instrumentale ». Trois ans après sa mort tragique – il fut assassiné en 1764 par un neveu jaloux –, Charles-Henri de Blainville parla de lui comme du « Corelli de la France ». On le célébra ainsi en France jusqu'au début du XIX^e siècle. En Allemagne et en Italie, il jouissait de toute évidence également d'une considération très favorable, tant comme interprète que comme compositeur : chez Friedrich Wilhelm Marpurg en 1754, Leclair supporta sans peine la comparaison sur le plan de l'harmonie et du contrepoint avec Telemann, Händel et les membres de la famille Bach ; chez Francesco Galleazzi, il fut en 1790 le seul Français repris dans la liste des principaux maîtres du violon du XVIII^e siècle en Europe, à côté de pointures comme Corelli, Vivaldi, Somis, Locatelli, Geminiani, Tartini ou Johann Stamitz. Un certain nombre de réalisations lui furent attribuées à tort, comme cela arrive souvent avec les artistes devenus des icônes : par exemple, il aurait, selon un certain nombre de chroniqueurs, été le premier Français à écrire des doubles cordes et à composer des concertos pour violon. Les deux assertions sont incorrectes, et le fait qu'il maîtrisait et mêlait parfaitement les styles français et italien ne le distingue pas vraiment de bon nombre

de ses contemporains français talentueux. Il est vrai, cependant, que les sonates et concertos de Leclair surpassent tout ce qui fut composé et publié en France auparavant, tant sur le plan de l'expression musicale et de la technique qu'en matière d'originalité. Ce sont sans doute précisément les raisons pour lesquelles Leclair est considéré comme le fondateur de l'école française du violon, et non Louis Francœur ou Jacques Aubert, par exemple.

L'année 1737, celle de la publication de son op. 7, fut une période charnière dans la carrière de Leclair. Quinze ans plus tôt, alors qu'il était encore actif comme danseur étoile, il avait déjà franchi une étape importante. En effet, il fut nommé premier danseur et maître de ballet au Teatro Regio de Turin en 1722. En 1723, il se rendit à Paris pour mener à bien la publication de ses sonates pour violon op. 1, mais l'année suivante il reprit son travail à Turin. Il y rencontra Giovanni Battista Somis, ancien étudiant de Corelli, premier violon de la Cour piémontaise et alors l'un des principaux virtuoses italiens du violon, connu surtout pour sa phénoménale technique d'archet. C'est vraisemblablement Somis qui attira l'attention de Leclair, alors âgé de 25 ans, sur le caractère éphémère d'une carrière de danseur et sur ses capacités à mener une carrière de violoniste de concert. Durant les années qu'il passa à Turin, Leclair fut probablement également en contact avec l'homme qui deviendrait plus tard son rival, mais qui était encore alors l'un de ses talentueux condisciples : le violoniste turinois Giovanni Pietro Ghignone – mieux connu sous le nom

francisé qu'il adopterait plus tard, Jean-Pierre Guignon –, son cadet de cinq ans.

En 1728, de retour à Paris, Leclair séjourna à l'Hôtel de Lude, la spacieuse demeure parisienne dont le jeune mécène Joseph Bonnier de La Mosson avait hérité en 1726 au décès de son père, Joseph senior. En 1723, Leclair avait dédié au père son premier livre de sonates op. 1 et il dédia au fils son second livre op. 2 en 1728. Il se produisit à pas moins de dix reprises au sein de la fameuse série de concerts du Concert Spirituel, où, selon le *Mercure de France*, « il séduisait un vaste public », avec un jeu « du meilleur goût qui soit, d'une grande précision ». Cette même année, il se rendit à Londres puis à Kassel, où il rencontra l'italien Pietro Antonio Locatelli, lui aussi violoniste virtuose, également de passage. Locatelli était un produit de l'école corellienne – bien qu'il n'ait vraisemblablement pas étudié avec Corelli lui-même – et son style de jeu était fondamentalement différent de celui de Leclair. Selon un récit rendu public par le théoricien de la musique néerlandais d'origine allemande Jacob Wilhelm Lustig en 1763 et qui serait basé sur le compte-rendu d'un témoin à Kassel en 1728, Leclair jouait comme un ange et Locatelli comme un diable. On pourrait se demander si le rapporteur de cette histoire – Lustig ou le témoin lui-même – ne fit pas un parallèle conscient avec les termes dans lesquels Hubert Le Blanc compara les gambistes virtuoses français rivaux Marin Marais et Antoine Forqueray. Le fait que le « diabolique » Forqueray fût un collègue et ami de l'« angélique » Leclair rend ce parallèle plus intéressant encore. Mais si leurs

styles de jeu étaient comparables, il ne semble pas qu'il fût question entre Leclair et Locatelli d'une vraie rivalité, telle qu'elle existait entre Marais et Forqueray. Il semble bien, au contraire, que les deux violonistes, qui étaient sensiblement du même âge et décéderaient accidentellement la même année, devinrent amis et que cette amitié, du moins pour Leclair, eut une influence très positive sur le plan professionnel. L'influence de Locatelli, en particulier sur le troisième livre de sonates op. 5 de Leclair (1734), est largement admise et il paraît tout à fait plausible que ses concertos – outre ceux de Vivaldi, bien sûr – furent une source importante d'inspiration pour l'écriture de son op. 7 (et plus tard de l'op. 10). Locatelli avait publié en 1721 un recueil de *concerti grossi* (qui seraient réédités en 1729) et en 1728, l'année de sa rencontre avec Leclair, il travaillait déjà depuis un certain temps – il les avait peut-être même déjà achevés – à la composition de concertos solos et de capriccios qui seraient publiés en 1733 sous le titre de *L'arte del violino* op. 3. Selon certaines sources, ce serait même Leclair qui en 1742 exhorte Locatelli – les deux musiciens résidaient alors dans les Pays-Bas septentrionaux – à faire réimprimer son op. 3 à Paris. Que ce soit dans *L'arte del violino* (surtout dans les capriccios) ou dans les concertos de Leclair, une technique violonistique également virtuose est requise.

En 1729, Leclair retourna à Paris. Dans l'entourage de Bonnier fils, il fit la connaissance d'André Chéron, un organiste et claveciniste avec lequel il se produirait régulièrement au Concert Spirituel au

cours des années suivantes. En 1734, Chéron devint claveciniste à l'opéra de Paris puis chef d'orchestre en 1739 ; en 1746, il dirigea entre autres la première de l'unique opéra de Leclair, *Scylla et Glaucus* – hélas, sans que cela rencontre un grand succès. C'est avec ce musicien, âgé d'à peine deux ans de plus que lui, que Leclair suivit des cours d'harmonie et de contrepoint, et c'est grâce à ces leçons qu'il fut en mesure d'enrichir son statut désormais internationalement reconnu de violoniste virtuose par celui de compositeur instruit et formé. La reconnaissance qu'éprouvait Leclair pour Chéron transparaît de la façon la plus évidente dans les termes par lesquels il lui dédia son op. 7 : « Qu'il me soit permis de dire ici que s'il s'y trouve quelques beautez, je les dois aux savantes leçons que j'ai receu de vous. Je suis et serai toute ma vie avec la même amitié et la même reconnaissance Mon cher Maitre Vôtre tres humble et tres obeissant Serviteur ».

Un autre musicien avec lequel Leclair entretenait vraisemblablement des contacts très amicaux dans les années 1729-1737 est Michel Blavet (1700-1768), le principal flûtiste en France à l'époque. Durant le second quart du XVIII^e siècle, Blavet se produisit au Concert Spirituel, souvent avec Leclair d'ailleurs, plus souvent que n'importe quel autre instrumentiste. On pourrait presque le considérer comme le Leclair de la flûte, bien qu'il eût à compter avec beaucoup moins de concurrents directs que son collègue violoniste. Les seuls rivaux potentiels de Blavet étaient Jacques-Christophe Naudot et Pierre-Gabriel Buffardin, mais Naudot ne se produisait principalement que dans les

cercles privés et Buffardin vivait et travaillait dans la lointaine Dresde ; il ne se présenta qu'à deux reprises au Concert Spirituel, en 1726 et en 1737. Outre le violon, la flûte était en France l'instrument solo au registre de soprano le plus populaire et dans son op. 1 déjà, Leclair anticipa en prévoyant la possibilité d'une exécution alternative à la flûte pour deux de ses douze sonates. Dans l'op. 2, il y en avait déjà cinq, soit presque la moitié du livre ; il est très tentant d'y voir un lien avec la notoriété croissante de Blavet. La même année (1728), toutefois, Blavet obtint du roi un privilège général pour la publication des sonates pour flûte. Cela explique peut-être en partie pourquoi Leclair ne trouva pas nécessaire de proposer une exécution alternative à la flûte dans ses quatre opus suivants. Que Leclair munît à nouveau son 3^e concerto de l'op. 7 (1737) d'une telle indication prend d'autant plus de sens (il faut cependant préciser que Leclair, outre la flûte, propose le hautbois comme alternative possible au violon). Pour Blavet, cette époque dut être passionnante ; son statut se vit renforcé grâce à sa nomination comme premier flûtiste à l'orchestre de la Cour royale – devenant ainsi le collègue de Leclair –, mais il fut en revanche confronté à ses deux rivaux durant une courte période : vers 1735-1736, Naudot fut le premier Français à publier un livre avec six concertos pour flûte et en 1737, Buffardin se produisit, probablement avec l'un de ses concertos, au Concert Spirituel. Il va de soi que Blavet se devait d'y répondre. Nous ne savons pas combien de concertos il composa lui-même et quand ; seul l'un d'eux est conservé, composé pour un petit ensemble sans alto, un effectif nettement plus restreint

que celui des concertos de Naudot et de Buffardin. Blavet consulta-t-il pour cela son collègue et ami Leclair, qui à ce moment-là jouissait de beaucoup plus d'expérience en tant que compositeur ? Ainsi, le 3^e concerto en *do* op. 7 de Leclair fut-il composé à l'origine pour Blavet ? C'est en tout cas le seul concerto du recueil dans lequel aucune double ou triple corde n'apparaît : pour cette seule raison déjà, il est le concerto pour violon le moins impressionnant des six ; jouée à la flûte, par contre, cette œuvre ne manque nullement d'effet. Quoi qu'il en soit, nous n'avons choisi d'enregistrer que les cinq « vrais » concertos pour violon ou, autrement dit, les concertos incontestablement pour violon de l'op. 7 ; avantage non négligeable, leur durée ne dépasse pas celle d'un CD.

À Paris, Leclair n'avait pas que des amis comme Forqueray, Chéron ou Blavet. Guignon s'y était établi en 1725 et au fil des ans, Leclair et lui se retrouvèrent dressés l'un contre l'autre de plus en plus souvent, pairs et rivaux, au Concert Spirituel mais aussi à la Cour. En 1733, ils obtinrent tous deux une nomination comme Ordinaire de la musique du Roy et furent collègues pour la première fois. Guignon était un intrigant au caractère querelleur et ne pouvait supporter de concurrent fort dans son entourage. Leclair, qui avait fait entendre deux de ses concertos avec grand succès en 1733, au Concert Spirituel et à la Cour en présence de la Reine, devait être une épine dans le pied de Guignon. Peut-être celui-ci percevait-il aussi que, bien que son égal en tant que violoniste, Leclair le surpassait nettement comme compositeur. En 1736, leur

rivalité parvint à son comble quand ils furent nommés à tour de rôle chefs de l'orchestre de la Cour. On peut penser que Guignon, qui à peine un an auparavant avait littéralement chassé Jean-Jacques-Baptiste Anet du service royal, rendait à présent pénible la vie de son collègue, qui pendant un mois fut également son chef. Lorsque Leclair dut céder la direction à Guignon, il préféra démissionner, lui qui clairement détestait les guerres ouvertes : non seulement il ne se produirait plus jamais au Concert Spirituel, mais après la publication de son op. 7 il quitta le pays pour quelques années et s'installa dans les Pays-Bas septentrionaux jusqu'en 1743, où il retrouva son ami Locatelli.

Les concertos op. 7 peuvent ainsi être considérés comme la consécration de la seconde phase importante de la carrière de Leclair ; la phase où il devint un virtuose et un compositeur parmi les plus grands de son époque.

QUELQUES REMARQUES AU SUJET DE LA PROBLÉMATIQUE DE L'EFFECTIF

1. *Orchestral ou non ?*

Les prescriptions d'effectif sur la page de titre des concertos op. 7 de Leclair précisent *A tré Violino, Alto, Basso, per Organo, é Violoncello* et, conséquence logique, six partitions séparées sont prévues dans l'édition : une pour chacun des *Violino di concerto*, *Violino Primo*, *Violino Secondo* et *Alto Viola* et deux parties identiques avec l'intitulé *Violoncello*,

é *Organo*. Il n'y a donc aucune raison de croire que plus de six musiciens sont nécessaires pour permettre une interprétation convaincante de ces œuvres. Cela vaut d'ailleurs pour tous les concertos imprimés de la période baroque : le nombre de partitions séparées peut toujours être pris comme indicateur sûr du nombre de musiciens nécessaires. De nombreux concertos manuscrits conservés, pour lesquels les circonstances de la création sont connues, confirment en outre l'idée que non seulement les concertos étaient à l'époque effectivement très souvent exécutés par un musicien par voix (à l'exception souvent de la basse), mais que c'était aussi souvent l'effectif pour lequel ils avaient été probablement prévus. Il est donc urgent de repenser l'habitude encore très largement répandue de simplement classer les concertos baroques dans la catégorie « musique orchestrale », considérant que ces œuvres étaient toujours ou le plus souvent jouées par plusieurs musiciens par partie *ripieno*.

Cela dit, cela pourrait être aller un peu trop loin que de renverser complètement la proposition et d'avancer que les concertos étaient à l'époque toujours ou généralement interprétés par un musicien par voix, et d'affirmer que les indications d'effectifs de la page de titre des éditions imprimées reflètent toujours la volonté du compositeur, qu'il faut suivre ces indications à la lettre pour jouer ces œuvres de façon « correcte ». Pour des raisons peut-être purement économiques et commerciales, les concertos ont toujours été publiés avec une partition par voix (à l'exception de la basse, pour laquelle deux partitions furent sou-

vent prévues), y compris ceux que le compositeur a munis d'une indication explicite concernant une exécution orchestrale possible. Cette dernière catégorie de concertos ne diffère d'ailleurs souvent en aucune autre manière des concertos publiés qui ne comportent pas cette précision. En outre, il existe des inventaires conservés de sociétés musicales dans lesquels de multiples exemplaires des mêmes éditions imprimées sont énumérés ; nous trouvons dans de nombreuses bibliothèques des copies manuscrites de concertos avec plusieurs partitions par parties et nous disposons de descriptions littéraires de représentations orchestrales de concertos sur une longue période et en différents endroits d'Europe. Selon les circonstances, les concertos furent donc bel et bien joués de façon orchestrale et il est d'ailleurs remarquable que nous n'ayons conservé aucune indication d'un compositeur qui déconseille ou interdit explicitement une telle pratique.

En ce qui concerne les concertos op. 7 de Leclair, il existe une preuve indéniable qu'un des concertos au moins, le second en *ré majeur*, fut joué initialement avec plusieurs musiciens par voix : dans le quatrième mouvement, on trouve dans la partie de second violon l'indication *Un Solo Violino*, suivie quelques mesures plus tard par l'indication *Tutti. Piano*. Peut-être ce concerto fut-il à l'origine joué au Concert Spirituel, où suffisamment de musiciens étaient de toute façon disponibles pour permettre une exécution orchestrale. En outre, il est naturel de penser que la plupart, sinon la totalité des concertos de l'op. 7 durent y être joués pour la première fois. Il faut souligner également le fait

que Locatelli, l'ami de Leclair, fournit des indications relatives à une exécution avec plusieurs musiciens par partie *ripieno* dans ses quatre opus conservés incluant des concertos (1, 3, 4 et 7), publiés entre 1729 et 1741 à Amsterdam. Pour finir, nous pouvons constater que les exécutions de concertos par plus d'un musicien par voix étaient de plus en plus répandues ailleurs en Europe dans les années 1730, comme le prouvent des sources provenant de Hambourg, de la Vénétie ou d'Angleterre.

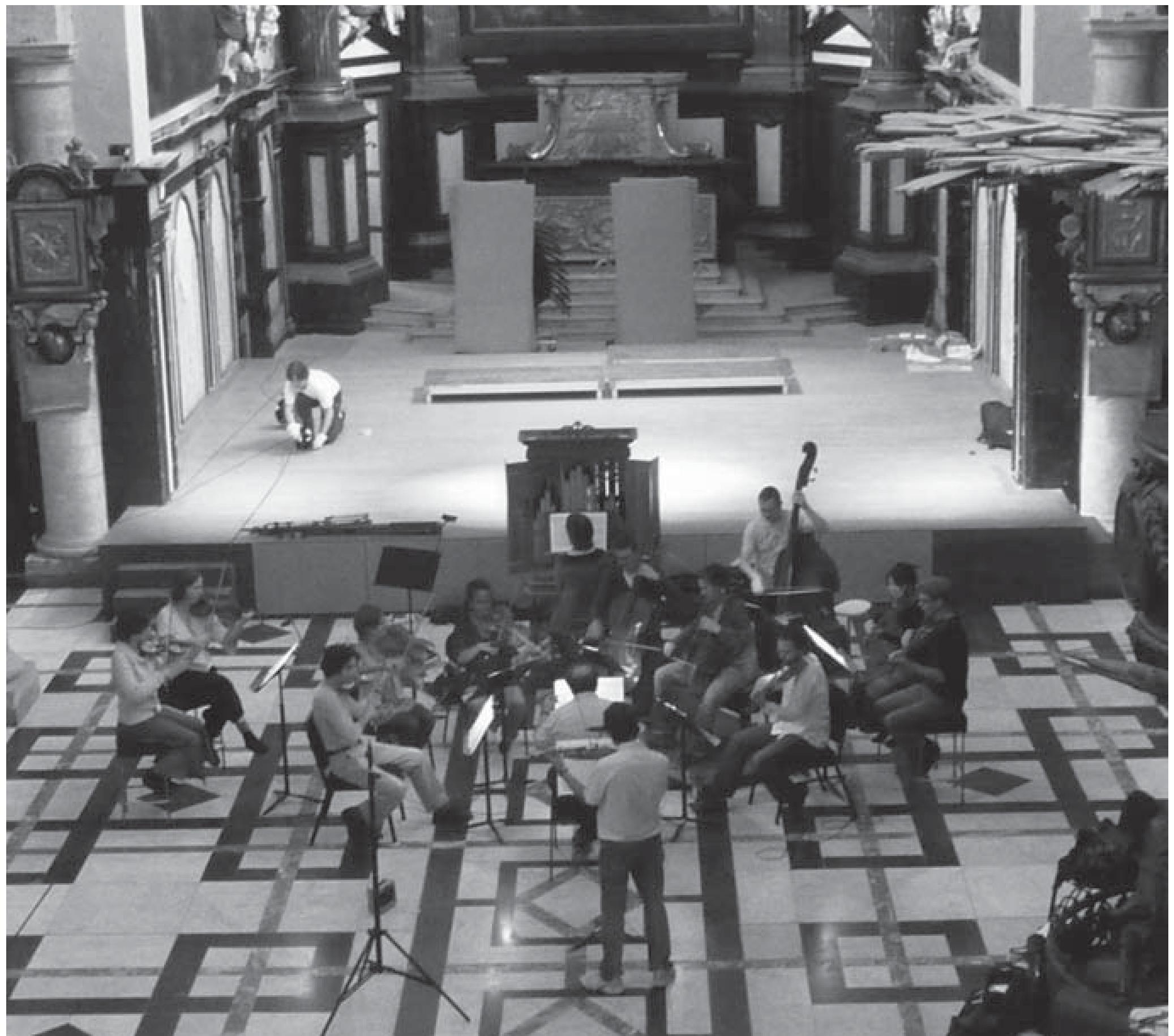
2. Orgue ou clavecin ?

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la partie de basse comporte l'indication *Violoncello, é Organo*. Encore une fois, il est parfaitement possible de prendre *organo* à la lettre. Savoir si Leclair et son épouse Louise Roussel, qui grava les concertos, voulaient l'exprimer de façon littérale est une autre question. Dans les années 1710, l'habitude surgit en effet, surtout – mais pas uniquement – à Amsterdam chez l'imprimeur Estienne Roger et ses successeurs Jeanne Roger et Michel-Charles Le Cène, d'utiliser le terme *organo* sur la page de titre ou comme intitulé des parties séparées avec la signification neutre d'« instrument à clavier ». À une exception près (op. 3), les parties de basse des publications de concertos de Vivaldi – et cela concerne pas moins de huit numéros d'opus publiés entre 1716 et 1729 – sont pourvues de l'inscription *Organo e Violoncello*, même si dans la partition elle-même le clavecin est parfois explicitement mentionné (comme dans l'op. 4 et l'op. 8) ; il existe même pour quelques concertos des concordances manuscrites

(comme pour l'op. 7 et l'op. 9) avec *cembalo* comme seul instrument de continuo. Il est donc parfaitement possible que le couple Leclair ait adopté cette habitude amstellodamoise, d'autant plus que les notes graves répétées en valeurs rapides dans les concertos III, IV et V semblent se prêter beaucoup mieux à une exécution sur le clavecin. D'autre part, des *divisi* apparaissent dans les parties de basse des trois autres concertos (I, II et VI), pour lesquels Leclair indique soigneusement et explicitement quelle ligne est destinée au *violoncello* et laquelle à l'*organo*. Ce n'est peut-être pas un hasard si de longues notes de basse qui doivent clairement être tenues apparaissent à certains endroits dans deux des concertos (II et VI) ; l'orgue semble ici s'imposer. Nous avons donc décidé d'interpréter les indications « *organo* » de Leclair à la façon amstellodamoise d'« instrument à clavier » : nous avons utilisé l'orgue quand il est expressément demandé dans les parties séparées et le clavecin pour les deux concertos restants, parce que cela nous semblait correspondre au mieux à la nature des parties de basse.

Peter Van Heyghen

Traduction : Catherine Meeùs



PREVIOUSLY RELEASED WITH LES MUFFATTI:



G. MUFFAT, *Armonico Tributo*
RAM 0502



J. C. PEZ, *Ouvertures – Concerti*
RAM 0705



G. BONONCINI, *San Nicola di Bari*
RAM 0806



G. SAMMARTINI, *Concertos & Overtures*
RAM 1008

PREVIOUSLY RELEASED WITH LUIS OTAVIO SANTOS:



J.-M. LECLAIR, *Sonates*

RAM 0403

PREVIOUSLY RELEASED WITH PETER VAN HEYGHEN:



Recorders greate and smale

RAM 0907

Recorded in September, 2010 at the Augustinus Muziekcentum (AMUZ), Antwerp, Belgium

Artistic direction, recording, editing & mastering: Rainer Arndt

Production: Outhere

Graphic concept: © Laurence Drevard

Design & layout: Laurence Drevard (digipak), Catherine Meeùs (booklet)

Cover: Jacket, France, c. 1735

(© Musée du Costume et de la Dentelle de la Ville de Bruxelles)

Les Muffatti would like to thank the staff of the Augustinus Muziekcentrum, Antwerp.

*This recording was made possible with the support of the Communauté française de Belgique
(D.G. Culture, Service de la Musique)*



RAM 1202

RAMÉE

www.ramee.org
www.facebook.com/ramee.records



® & © 2012 Outhere

www.outhere-music.com
www.facebook.com/outheremusic



outhere

creating diversity...

*Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:*



www.outhere-music.com

