



For Daniel

LS

Leila Schayegh

violin & direction

[Andrea Guarneri, Santa Teresia, Cremona 1675]

La Cetra Barockorchester Basel

Eva Saladin, *violin (concertmaster)*

Sonoko Asabuki, *violin (solo, 2nd)*

Christoph Rudolf, Coline Ormond, Petra Csaplarova, Cecilie Valtrova, *violins*

German Echeverri, Johannes Frisch, *viola*

Jonathan Pesek, Nicola Paoli, *cello*

Fred Uhlig, *violone*

Johannes Keller, *harpsichord*

[A = 408 Hz]

Recorded in Basel (Martinskirche), Switzerland, on 19-21 March 2018

Engineered and produced by Markus Heiland (Iritonus Musikproduktion Stuttgart)

Executive producer: Michael Sawall | Editorial director & layout: Carlos Céster

Design: Rosa Tendero | Photos: Martin Chiang | Editorial assistance: María Díaz

SULGER-STIFTUNG

Diese Produktion wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung der Sulger-Stiftung.

© 2018 note 1 music gmbh

JEAN-MARIE LECLAIR (1697-1764)

Concerti per Violino



CONCERTO OP 7 NO 6 (A MAJOR)

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| 1 | Allegro ma non presto | 9:19 |
| 2 | Aria. Grazioso non troppo adagio | 5:09 |
| 3 | Giga. Allegro | 5:03 |

CONCERTO OP 7 NO 2 (D MAJOR)

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 4 | Adagio – Allegro ma non troppo | 6:55 |
| 5 | Adagio | 4:24 |
| 6 | Allegro | 5:41 |

CONCERTO OP 10 NO 2 (A MAJOR)

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 7 | Allegro ma non troppo | 5:16 |
| 8 | Adagio | 5:09 |
| 9 | Allegro ma non troppo | 4:37 |

CONCERTO OP 10 NO 6 (G MINOR)

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 10 | Allegro ma poco | 7:48 |
| 11 | Aria Gratoso. Andante | 2:33 |
| 12 | Allegro | 6:20 |



VI CONCERTO
A TRÉ VIOLINI, ALTO, E BASSO
PER ORGANO, E VIOLONCELLO.
Composés
PAR M. LECLAIR L'AÎNÉ
Gravés par son Epouse.
Dédiés
A S. A. R. LE PRINCE
DOM PHILIPPE
Infant D'Espagne.
prix en blanc 24^{ll}.
On trouvera deux parties de Basse.
Parte Seconda
OEUVRE X.^{me}
A PARIS
Chez l'Auteur, rue St. Benoit au dessus de la porte de l'Abaye,
La M^{re} Boivin, rue de la Harpe, honore a la Règle d'or,
et chez Le S^{er} Le Clerc, Marchand, Le Clerc, Marchand
rue du moulin, a la Croix d'or.
Avec Privilège du Roy.

Jean-Marie Leclair

Violin Concertos

The consummate skill with which Jean-Marie Leclair was able to combine the exhilarating immediacy of Italian virtuosity and the studied aloofness of French elegance continues to thrill and amaze to this day. Not unsurprisingly, he also exerted a significant influence on French music in his own eighteenth century. A pupil of the Italian Giovanni Battista Somis, drawing inspiration from the brilliant virtuosity of a Locatelli as much as from the extraordinary compositional science of a Vivaldi, the French violinist proved himself repeatedly capable of pushing back the boundaries of the possible whilst developing a completely personal style at the same time. His exquisitely crafted playing enabled him to surmount all technical challenges: chords, double stops, *staccatos* (lifting the bow), *bariolages*, high-lying passages all the way up to the limit of the fingerboard... nothing was beyond him. He would even use his left thumb as a fifth finger! Such was his total mastery of the instrument that this earned him the epithet of *netteté* (neatness), signifying – at the time – the combination of impeccable technique and musical perfection.



LECLAIR'S SURROUNDINGS: A FRANCE IN TRANSITION

Towards the end of the seventeenth century France was finally starting to open itself up to Italian musical style. Increasingly, the violin was gaining in popularity; it was wrested away from its associations, as a fiddle was accorded the status of solo and concertante instrument as of right. Italians resident in France from the beginning of the eighteenth century brought in yet more revolutionary techniques, which were to be adopted in their new compositions by French composers such as Elisabeth Jacquet de La Guerre, François Couperin and Jean-Féry Rebel. It was into this extraordinary ferment of artistic influences that Jean-Marie Leclair was born, in Lyon in 1697.



LACEMAKER, DANCER, VIOLINIST

Son of a lacemaker and music enthusiast, Leclair was the oldest of seven children. Given that a younger brother was also baptised with the first name of Jean-Marie, the composer would later be called “l’Aîné” (the Elder) to distinguish between the two of them. Although he initially followed in his father’s working footsteps, Leclair undertook courses in dance and violin at the same time – the names of his first teachers are unknown. Leclair continued with these two

artistic activities in tandem for some considerable time, even if his first employment came as leading dancer and *maître de ballet* at the Opéra de Lyon, and not as an instrumentalist. At the age of 19 he married a dance colleague, who would die shortly after. They had no children. Little more than this is known. In 1722, at the age of 25, he was appointed as dancer and choreographer in Turin, but returned to France one year later, on this occasion moving to Paris. At that time he must have been dedicating more time to the violin than to dancing, in view of the fact that his *Premier Livre de Sonates à Violon seul* was published whilst he was in Paris. Maybe this was the turning point which made him resolve to concentrate on his music, for in 1726 he was to be found in Turin, where he took lessons from Giovanni Battista Somis, a major figure in the Italian violin school.

Leclair must have been in thrall to the exuberant Italian instrumental style: the freedom in the playing, the technical virtuosity, a sense of expression anchored in the most up-to-date music – all of this would have excited the dancer in him, accustomed to precision, to a need for the correct posture and to rhythmic expression. After two years of violin studies he made his return to Paris after which his burgeoning reputation was to enable him to seize fresh opportunities. In 1730 he married for a second time, on this occasion to the music engraver Louise-Catherine Roussel, who thereupon took the responsibility of engraving all his works, thoroughly reread and corrected by the composer himself. It hardly

needs to be added that these editions remain amongst the most resplendently and meticulously prepared of the period.



FROM PARIS TO AMSTERDAM...

In 1734 Leclair secured from Louis XV the office of solo violinist at the Chapelle Royale – a post which, however, he was obliged to share with Giovanni Pietro Ghignone, another pupil of Somis. From functional and financial points of view the two of them were equals, but the quick-tempered Italian, often in conflict with his surroundings, could not abide the pernickety and probably very proud Leclair, who returned such animosity a hundred times over. Following two years of such chaotic coexistence, they agreed to alternate their official duties on a monthly basis. Leclair officiated for the first month, but he was not able to bear the temporary reduction in rank effectively imposed upon him four weeks later, and he left his position without further ado. At this juncture, two new collections of sonatas had already appeared, and Leclair had composed his first concertos for violin – a number of which would be given at the Concert Spirituel, the very first private concert series, founded in Paris in 1725.

At this stage of his career, and after he had dramatically thrown away the post at the court of Versailles, he turned his attention now to Amsterdam,

where he sought to get in closer contact with Pietro Locatelli. Leclair had, for years, been a committed admirer of the Italian violinist and was eager to make further improvements to his own music under the influence of Locatelli's skills. The two individuals met for the first time in 1728 at the Prussian Court in Kassel – at a spectacular and memorable concert where it was declared that Locatelli had played like the devil and Leclair like an angel. The publication of the Concertos, Op 7, in 1739 coincided with this stay in Amsterdam. It is very possible that the contact with Locatelli exerted a decisive influence on the later concertos of Leclair, in this case those of the Op 10 set.



... AND BACK

In 1743 Leclair returned to France and was taken up in the service of the Spanish Infante, Felipe de Parma, to whom he immediately dedicated the second volume of his Concertos, Op 10. He mentions, in the dedication, how he had often played these same works for the Infante. In the wake of the publication of the concertos appeared also his final sonatas and duos for violin, after which he seemed to have been finished with the instrument once and for all – might he have considered that he had managed to attain the essence of its expression, of its technique?

In 1746, the single opera composed by Leclair was performed on the Parisian stage, the *tragédie lyrique, Scylla et Glaucus*; this could have represented a new departure in his career as composer, but unfortunately commissions were not forthcoming, such that Leclair increasingly withdrew from public life. In 1758 he divorced his second wife and moved to the Rue Carême-Prenant (the present Rue Bichat, now to the east of the Canal Saint-Martin) – in a *quartier* then with a very bad reputation. The few friends who remained with him attempted to persuade him to leave the area as soon as possible, but the advice, alas, arrived too late. In the early morning of October 23, 1764, Leclair was found stabbed to death in his house. Whilst certain serious suspicions were raised over his immediate circle, the crime has never been officially solved.



THE CONCERTI A TRÉ VIOLINI, ALTO E BASSO...

The concertos from the two opus 7 and 10 bear almost exactly the same title: *VI Concerto [sic] a tré violini, alto, e basso, per organo, e violoncello, composés par M. Le Clair l'Ainé*. In itself, the blend of French and Italian in the expression bodes well for an exciting musical fusion.

The title suggests that the solo violin is considered as a *primus inter pares* – whereas in fact its role is far more important. In a certain way, the second violin

leads the orchestra, since all the ensemble entrances are assigned to it, along with the additional solos emerging out from the orchestral texture. The third violin acts as a middle “filling” part, doubling the solo violin in the *tuttis*, whilst taking on the bass part in those solo passages entrusted to the three single violins. Such instrumentation strongly recalls the concertos of Francesco Antonio Bonporti, the *Concerti per due violini, alto viola e basso, con violino di rinforzo*.

Noteworthy is the fact that Leclair completed many of the tempo markings for the movement titles with *ma non troppo* or *ma poco*. And indeed, he was particularly concerned that his works should never be played too fast: his music does not just represent pure virtuosity and the playing of it should not, above all, give rise to rushing. Nevertheless, even the reasonable tempi range in the direction of the limits of what is possible. This question is particularly noticeable in the Concerto in A major, Op 7 No 6, which is supplied with an elegiac breadth for what was a Baroque work. The first movement offers the ideal ground for all kinds of trills, double stops and ultra-virtuosic brief passages for the solo violin. The second movement, an *Aria. Grazioso non troppo adagio*, is written from start to finish for two parts entrusted to the single solo part – a distinctive feature of Leclair's music, often utilized in the slow movements of his sonatas. The final movement, a whirlwind of a gigue (despite its relatively restrained tempo marking), gradually heads towards a minor tonality, then develops increasingly hair-raising features, before being

swallowed up finally – after a short pause – in its concluding theme.

Of all the concertos, the D major, Op 7 No 2 is the one which most builds on Italian forms of the time. It is the only concerto preceded by a slow introduction, followed by a fugal *tutti*. In the first and last movements, the violin solo is supplied with free cadenzas, which conclude in a totally unrestrained manner – a major innovation for French music. In the *Adagio*, the soloist unfolds a melancholic melodic line, free and detached from the quaver movement in the accompaniment. The third movement *Allegro* evokes memories of Vivaldi's *Primavera*. The second violin's solo passages are especially remarkable, for they intertwine with the virtuosic features of the solo violin even to the point of surpassing them.

The concerto, Op 10 No 2 in D major, gives the impression of being the plaything of a mischievous character; it feels as though one has almost been carried off into a pantomime from the *commedia dell'arte*. At various times, each one of the three movements ventures into a short nostalgic minor-tonality passage, the little unease thus generated being immediately dispelled. In the first and last movements, in an equally abrupt manner, Leclair alternates the *tutti* and the short solos in three parts, thereby reinforcing the dialogical character of the concerto.

The present recording is rounded off with the last of Leclair's twelve concertos, the Concerto in G minor, Op 10 No 6. It is the crowning achievement from the two collections and, once more, the full

range of conceivable expressions are brought into play with virtuosity and dazzling architecture. All this while developing astonishing harmonies and precisely written out *rubati* (rhythmically freer passages), often calling to mind the more striking concertos by Vivaldi.



ABOUT THIS RECORDING

Except for the soloists all the instrumentalists use clip-in bow frogs (unlike the more recent screw types, these allow for the hair of the bow to be freely re-tightened in an incremental way) and, for the majority of them, plain gutstrings. Silver-wound gut strings appeared for the first time around the 1700s, and it is highly likely that even still in 1740, the great majority of musicians would not be able to afford the luxury of such a form of stringing. Combined with the slightly lower tuning chosen here, a somewhat roughened, darker orchestral sound has been achieved, over which the solo violin, using a more modern screw bow, can be settled like a velvet cover.

We deliberated for a long time over the choice of pitch for this recording since, in contrast to what was being employed at that time in other countries, French pitch developed in a more complex way. Alongside the very low pitch in use at the Opéra (the “Ton d’Opéra”), around 390 Hz (or even lower yet),

wind instruments were often tuned much higher; either one played at the real level, or transposed whenever necessary. In contrast, the pitch used at the Concert Spirituel sometimes exceeded 440 Hz. We would like to emphasize this historical flexibility, and have chosen to tune at 408 Hz, a pitch which, give or take a hertz or two, was in use in France throughout the eighteenth century (Source: Ellis, John Alexander: “On the history of musical pitch”, *Journal of the Society of Arts*, 1880).

Without the Sulger-Stiftung, our long-held dream of making new recordings of the complete Concertos by Leclair would undoubtedly have never seen the light of day. We are sincerely grateful to the Stiftung, and in particular to M.H., our most loyal supporter within that organization.

Leila Schbayegh
translated by Mark Wiggins



Jean-Marie Leclair Concertos pour violon

L'art consommé avec lequel Jean-Marie Leclair sut allier l'immédiateté scintillante de la virtuosité italienne d'une part, l'élégance à la française un tantinet précieuse d'autre part, ne laisse pas d'étonner. Et c'est l'évidence même : il exerça une influence déterminante sur la musique française du XVIII^e siècle. Disciple de l'Italien Giovanni Battista Somis, inspiré par l'éblouissante virtuosité d'un Locatelli autant que par la phénoménale science d'écriture d'un Vivaldi, le violoniste français a cherché à repousser toujours plus loin les limites du possible, tout en développant un style intimement personnel. Sa légendaire technique lui permettait de surmonter n'importe quelle difficulté : accords, doubles cordes, staccatos, bariolages, passages aigus jusqu'à l'extrême limite de la touche... rien ne lui résistait. Comble de l'extravagance, il utilisait même le pouce gauche comme cinquième doigt ! Sa maîtrise absolue de l'instrument lui valut la reconnaissance ultime : le qualificatif de « netteté », signifiant à l'époque la suprême fusion entre technique impeccable et perfection musicale.



L'ENVIRONNEMENT DE LECLAIR : LA FRANCE EN TRANSITION

À la fin du XVII^e siècle, la France commençait enfin à s'ouvrir au style musical italien. Le violon gagnait progressivement en popularité, s'élevant de la sphère traditionnelle du violoneux, jusqu'au statut d'instrument soliste de plein droit. Les Italiens installés en France dès le début du XVIII^e siècle importaient toujours plus de techniques révolutionnaires, qu'empruntaient dans leurs nouvelles œuvres des musiciens français tels que Elisabeth Jacquet de La Guerre, François Couperin ou Jean-Féris Rebel. C'est dans ce fantastique bouillonnement d'influences artistiques que Jean-Marie Leclair vit le jour à Lyon en 1697.



MANUFACTURIER DE DENTELLE, DANSEUR, VIOLONISTE

Fils d'un dentellier passionné de musique, Leclair était l'aîné de sept enfants. Étant donné qu'un frère cadet fut baptisé du même prénom Jean-Marie, on rajouta ultérieurement *l'Ainé* au personnage qui nous intéresse ici. Bien qu'il apprit initialement le métier de son père, il suivait simultanément des cours de danse et de violon – les noms de ses premiers maîtres ne nous sont pas connus. Ces deux activités artistiques devaient longtemps rester complémentaires, même s'il obtint son premier poste en tant que premier dan-

seur et maître de ballet à l'Opéra de Lyon, et non pas comme instrumentiste. À 19 ans, il épousa une collègue danseuse qui devait décéder peu après sans leur laisser d'enfants – on n'en sait guère plus. En 1722, âgé de 25 ans, il fut engagé comme danseur et chorégraphe à Turin, mais retourna en France un an plus tard, pour s'installer cette fois à Paris. Sans doute consacrait-il déjà beaucoup plus de temps au violon qu'à la danse, si l'on considère que son *Premier Livre de Sonates à Violon seul* fut publié lors son séjour parisien. Peut-être est-ce là l'événement qui le détermina à se concentrer sur la musique, car en 1726 on le retrouve à Turin, où il suivit l'enseignement de Giovanni Battista Somis, grand personnage de l'école de violon italienne.

Sans nul doute Leclair était-il fasciné par le flamboyant style instrumental italien : la liberté dans le jeu, la virtuosité technique, une expression ancrée dans la musique la plus moderne – tout cela devait exalter le danseur en lui, habitué à la précision, à la belle posture et à l'expression du rythme. Après deux années d'études de violon, il s'en retourna à Paris où sa réputation grandissante lui ouvrit bientôt toutes les portes. En 1730, il épousa en seconde nocce la graveuse de musique Louise Roussel, qui devait par la suite graver toutes ses œuvres, méticuleusement relues et corrigées par son mari. Ces publications restent d'ailleurs parmi les plus somptueuses et soignées de l'époque, ceci expliquant cela.



DE PARIS À AMSTERDAM ...

En 1734, Leclair obtenait de Louis XV la charge de violon solo à la chapelle royale – un poste qu'il devait toutefois partager avec Giovanni Pietro Ghignone, encore un disciple de Somis. Certes, les deux musiciens étaient financièrement et fonctionnellement attributions de l'un et de l'autre étant les mêmes, mais le fougueux Italien, souvent en conflit avec son entourage, ne pouvait souffrir de très tatillon et certainement très fier Leclair, qui le lui rendait bien. Après deux ans de cohabitation chaotique, ils convinrent d'alterner leur fonction tous les mois. Leclair officia le premier mois, mais il ne put supporter la dégradation temporaire ainsi imposée quatre semaines plus tard, et quitta de son poste sans plus de cérémonie. A cette époque, Leclair avait déjà fait paraître deux nouvelles collections de sonates, mais aussi composé ses premiers concertos pour violon – dont certains furent donnés au Concert Spirituel, la toute première organisation de concerts privés au monde, fondée à Paris en 1725.

À ce stade de sa carrière, et après qu'il avait jeté aux orties le poste à la cour de Versailles, il tourna son attention vers Amsterdam, où il souhaitait s'approcher de la sphère d'influence de Locatelli. Depuis des années, Leclair vouait au violoniste Italien une admiration sans bornes, et souhaitait progresser à son contact. Les deux personnages s'étaient rencontrés pour la première fois en 1728 à la cour de Prusse de Kassel – lors d'un spectaculaire et mémorable

concert où il fut déclaré que Locatelli avait joué comme le diable, Leclair comme un ange. La publication des Concertos Op. VII en 1739 coïncide avec ce séjour Amsterdamois. Il est fort possible que la fréquentation de Locatelli ait exercé une influence décisive sur les concertos plus tardifs de Leclair, en l'occurrence ceux de l'Op. X.



... ET RETOUR

En 1743, Leclair rentre en France et se s'engage au service de l'infant d'Espagne, Philippe I^{er} duc de Parme, à qui il dédie sans tarder le deuxième volume de ses Concertos Op. X. Dans la dédicace, il souligne avoir souvent joué ces mêmes œuvres à l'infant. Dans le sillage de la publication des concertos, il fera paraître ses dernières sonates et duos pour violon, après quoi il semble en avoir définitivement fini avec l'instrument – pensait-il donc atteint la quintessence de l'expression, de la technique ?

En 1746, on donna à Paris l'unique opéra de Leclair, la tragédie lyrique *Scylla et Glaucus* ; sans doute aurait-ce dû être là un nouveau départ dans sa carrière de compositeur, mais hélas les commandes ne furent pas au rendez-vous, de sorte qu'il se retira de plus en plus de la vie publique. En 1758 il divorçait de sa seconde femme et emménagea dans la rue Carême-Prenant (l'actuelle rue Bichat, à l'est du canal Saint-Martin) – un quartier alors des plus mal famés.

Les quelques amis qui lui restaient tentèrent bien de le persuader de le quitter au plus vite, mais le conseil arriva hélas trop tard : au matin du 23 octobre 1764, on le retrouvait poignardé à mort, en bas de chez lui. Quelques sérieux soupçons se portèrent bien sur son proche entourage, mais le crime ne fut jamais été officiellement élucidé.



LES CONCERTI A TRÉ VIOLINI, ALTO, E BASSO...

Les concertos des deux Opp. VII et X portent presque exactement le même titre : *VI Concerto [sic] a tré violini, alto, e basso, per organo, e violoncello, composés par M. Le Clair l'Ainé*. Le mélange entre français et italien dans la formulation elle-même laisse présager d'une passionnante fusion musicale.

Le titre suggère que le violon solo est considéré comme un *primus inter pares* – alors qu'en réalité sa fonction est bien plus importante. Le second violon mène l'orchestre, en quelque sorte, puisque toutes les entrées d'ensemble lui sont assignées, ainsi que les solos supplémentaires s'élevant de la texture orchestrale. Le troisième violon sert de voix de « remplissage » doublant la partie de violon solo dans les tutti, tout en assumant la partie de basse dans les passages solistes confiés aux trois seuls violons. La distribution rappelle fortement les concertos de Francesco Antonio Bonporti, les *Concerti per due violini, alto viola e basso, con violino di rinforzo*.

Chose singulière, Leclair complète la plupart des indications de tempi pour les mouvements rapides avec *ma non troppo* ou *poco*. Et en effet, il veillait méticuleusement à ce que ses œuvres ne soient jamais jouées trop vite : sa musique n'était en rien pure virtuosité et ne devait surtout pas donner lieu à précipitation. Cependant, même les tempi raisonnables s'aventurent toujours jusqu'aux limites du possible. La chose est particulièrement frappante dans le *Concerto en la majeur Op. VII n° 6*, d'une ampleur assez élégiaque comparée à ce qui se faisait à l'époque baroque. Le premier mouvement offre le terrain idéal à toutes sortes de trilles, doubles cordes et courts traits ultravirtuosos au violon solo. Le second mouvement, une *Aria. Grazioso non troppo adagio*, est écrit de bout en bout à deux voix confiées à la seule partie soliste – une particularité de Leclair, souvent mise en œuvre dans les mouvements lents de ses sonates. Le dernier mouvement, une gigue tourbillonnante malgré le tempo relativement modéré, s'oriente progressivement vers une tonalité mineure, puis développe des traits toujours plus ébouriffants pour s'engouffrer enfin dans le dernier thème, après une brève respiration.

De tous les *Concertos*, celui en *ré majeur Op. VII n° 2* s'adosse le plus clairement aux formes italiennes. C'est le seul concerto précédé d'une introduction lente, suivi d'un tutti fugué. Dans les premier et dernier mouvements, le violon solo se voit confier des cadences libres, qui finissent par être détachées de toute contrainte – une grande nouveauté dans la musique française d'alors. La mélancolique cantilène

de *Adagio* permet au soliste d'évoluer en toute liberté au-dessus de l'accompagnement, scandant d'immuables croches. Enfin, le troisième mouvement *Allegro* n'est pas sans évoquer le *Printemps* de Vivaldi. Les parties solistes du deuxième violon sont particulièrement remarquables, car elles s'entrelacent avec les traits virtuoses du violon solo au point de parfois les surpasser.

Le *Concerto Op. X n° 2 en ré majeur* donne l'impression d'être le jouet d'un facétieux personnage ; on se sentirait presque transporté dans une pantomime de la *commedia dell'arte*. A plusieurs reprises, chacun des trois mouvements s'aventure dans un court passage nostalgique en mineur, tout en dissipant immédiatement la petite inquiétude ainsi générée. Dans les premier et dernier mouvements, de manière tout aussi abrupte, Leclair alterne les tutti et les courts solos en trois parties, renforçant encore le caractère dialogué du concerto.

Le présent enregistrement s'achève avec le dernier des douze concertos de Leclair, le *Concerto en sol mineur Op. X n° 6*, que l'on peut sans doute considérer comme le couronnement des deux recueils. Il associe à nouveau toute la gamme des expressions imaginables, la virtuosité et une éblouissante architecture, tout en développant de stupéfiantes harmonies et des rubati notés avec précision (autrement dit, des passages rythmiquement plus libres) évoquant souvent les plus remarquables concertos de Vivaldi.



AU SUJET DE CET ENREGISTREMENT

Hormis la soliste, tous les instrumentistes utilisent des archets à hausse coincée (à la différence des hausses à vis plus récentes, permettant de retendre le crin à volonté au fur et à mesure) et, pour la plupart d'entre eux, des cordes en pur boyau. Les cordes de boyau filé argent sont apparues pour la première fois vers les années 1700, et il est fort probable que même encore en 1740, la grande majorité des musiciens ne pouvaient se permettre le luxe d'un tel encordage. Avec l'intonation légèrement plus basse ici choisie, on obtient un son orchestral quelque peu sombre, presque rugueux par moments, sur lequel le violon solo, utilisant un archet plus moderne à vis, peut se poser comme un velours.

Longtemps, nous avons hésité quant au choix du diapason pour cet enregistrement, car par rapport à ce qui se pratiquait alors dans les autres pays, le diapason français a évolué de manière autrement plus complexe. Aux côtés du diapason très bas en usage à l'Opéra, environ 390 Hz (voir plus bas encore), on accordait souvent les instruments à vent beaucoup plus haut ; on jouait soit à la hauteur réelle, soit en transposant lorsque nécessaire. A l'opposé, le diapason au Concert Spirituel a parfois pu dépasser les 440 Hz. Nous voulions souligner cette flexibilité historique, et avons choisi de nous accorder à 408 Hz, un diapason qui, à un ou deux Hz près, était en usage en France tout au long du XVIII^e siècle (Source : Ellis, John Alexander, « On

the History of Musical Pitch », *Journal of the Society of Arts*, 1880).

Sans la Fondation Sulger, notre projet long-temps caressé de réenregistrer l'intégralité des Concertos de Leclair n'aurait sans doute jamais vu le jour. Nous tenons à remercier sincèrement la Fondation, et en particulier M. H., notre plus fidèle soutien au sein de l'institution.

Leila Schbayegh
traduit par Marc Trautmann



Jean-Marie Leclair

Violinkonzerte

Jean-Marie Leclairs Talent, die leicht distanzierte französische Eleganz mit dem italienischen Virtuositentum zu verbinden, ist heute noch hinreißend und hat die französische Musik des 18. Jahrhunderts maßgeblich mit verändert. Schüler von Giovanni Battista Somis, spieltechnisch von Locatelli und kompositorisch von Vivaldi beeinflusst, suchte der französische Geiger die Grenzen des Möglichen immer weiter auszudehnen und entwickelte dabei seinen ganz eigenen Stil. Seine exzellente Technik umfasste sämtliche Schwierigkeiten wie Akkorde, Doppelgriffe (zweistimmiges Spiel), Staccato, Bariolage und Passagen bis fast ans Ende des Griffbretts, ja, er benutzte sogar den linken Daumen als fünften Finger. Dabei beherrschte er sein Instrument so überlegen, dass man sein Spiel mit dem Wort *netteté* in Verbindung brachte, einer Mischung aus technischer Sauberkeit und musikalischer Perfektion.



LECLAIRS UMFELD: FRANKREICH IM UMBRUCH

Im ausgehenden 17. Jahrhundert hatte Frankreich begonnen, sich für den italienischen Musikstil zu öffnen. Die Violine nahm an Popularität zu und entwi-

ckelte sich von der Tanzfiedel zum ernstzunehmenden Soloinstrument. Italiener, die sich in Frankreich niedergelassen hatten brachten neue Impulse; Französinen und Franzosen wie Elisabeth Jacquet de La Guerre, François Couperin oder Jean-Féris Rebel nahmen Formen des italienischen Stils auf. In dieses fruchtbare Feld hinein wurde Jean-Marie Leclair 1697 in Lyon geboren.



SPITZENHERSTELLER, TÄNZER, GEIGER

Leclair war das älteste von sieben Kindern; sein Vater war ein musikliebhabender Spitzenhersteller. Ein jüngerer Bruder erhielt denselben Vornamen, daher das später hinzugefügte *l'Aîné*, der Ältere. Unser Leclair erlernte den Beruf seines Vaters, ließ sich aber gleichzeitig zum Tänzer ausbilden und spielte Geige – wer ihn unterrichtete ist nicht erhalten. Die letzteren zwei Standbeine sollten sich lange die Waage halten. Die erste Stelle bekam er als erster Tänzer und Ballettmeister an der Opéra de Lyon. Mit 19 heiratete er eine Kollegin, die – wir wissen nicht wann – kinderlos verstarb. 1722 wurde der mittlerweile 25jährige als Tänzer und Choreograph nach Torino engagiert, kehrte aber ein Jahr später nach Frankreich zurück, diesmal nach Paris. Er muss damals der Violine schon viel Platz eingeräumt haben: In die Pariser Zeit fällt die Veröffentlichung seines *Premier Livre de Sonates à Violon seul*. Vielleicht

fiel damit auch der Entscheid, sich ganz auf die Musik zu konzentrieren: 1726 treffen wir ihn nämlich wiederum in Torino, wo er bei Giovanni Battista Somis, der damals großen Figur der italienischen Violinschule, Unterricht nahm.

Leclair muss von der italienischen Kultur und Spielweise fasziniert gewesen sein: die Tempofreiheiten im Spiel, die virtuoson Aspekte der Violintechnik, der Ausdruck, der sich in der italienischen Musik stark nach außen richtet – dies alles muss den an Präzision, Haltung und Rhythmus gewohnten Tänzer sehr beeindruckt haben. Nach zwei Jahren Studium ging er zurück nach Paris, sein Ruf nahm rasch zu. 1730 heiratete er die Notenstecherin Louise Roussel, die in der Folge sämtliche seiner Werke herausgab, vom Ehemann akribisch korrigiert. Die Drucke gehören zu den schönsten und sorgfältigsten ihrer Zeit.



VON PARIS NACH AMSTERDAM...

1734 bekam Leclair von Louis XV. den Posten als Konzertmeister in der königlichen Kapelle zugesprochen – zum selben Zeitpunkt wie Giovanni Pietro Ghignone, ein weiterer Somis-Schüler. Die beiden waren sich finanziell und funktionell gleichgestellt. Der aufbrausende Italiener, häufig im Streit mit seinem Umfeld, und der wohl recht pedantische und sicherlich sehr stolze Leclair ertrugen sich nicht.

Nach zwei Jahren einigten sie sich darauf, die Plätze monatlich zu tauschen. Leclair machte den Anfang, doch die temporäre Degradierung vier Wochen später nahm er nicht hin und quittierte seine Stelle. Zu diesem Zeitpunkt waren zwei weitere Sonatensammlungen erschienen, er hatte die ersten Violinkonzerte komponiert und einige davon am Concert Spirituel aufgeführt, der ersten bürgerlichen Konzertreihe überhaupt, gegründet 1725 in Paris.

Nun, nachdem Leclair den Bettel am Versailler Hof hingeschmissen hatte, zog es ihn nach Amsterdam, in den Bannkreis von Pietro Locatelli. Leclair bewunderte den Italiener seit Jahren und war begierig, sich durch den Kontakt mit dem Geiger weiterhin zu verbessern. Die zwei waren sich das erste Mal 1728 am preußischen Hof in Kassel begegnet – an einem spektakulären Konzert, von dem erzählt wird, Locatelli habe wie ein Teufel, Leclair wie ein Engel gespielt. In die Amsterdamer Zeit fällt der Druck der Konzerte op VII (1739). Gut möglich, dass der Kontakt mit Locatelli die Arbeit an den späteren Konzerten op X beeinflusst hat.



... UND WIEDER ZURÜCK

1743 kehrte Leclair nach Frankreich zurück, in den Haushalt des spanischen Infanten Dom Philippe, dem er im selben Jahr den zweiten Band seiner Konzerte op X widmet. In der Widmung erwähnt er, er habe die

Werke öfters für den Infanten gespielt. Nach den Konzerten folgt noch die Veröffentlichung der späten Sonaten und der Violinduos. Danach scheint er mit dem Instrument abgeschlossen zu haben – die Quintessenz aus Ausdruck und Technik war erreicht.

1746 kam Leclairs erste und einzige Oper *Scylla et Glaucus* auf die Pariser Bühne. Sie hätte der Beginn einer Neuorientierung werden sollen, doch die Aufträge blieben aus, und in der Folge zog sich Leclair immer mehr zurück. Von seiner Frau trennte er sich 1758 und zog in die Rue Carême-Prenant (heute Rue Bichat, gleich östlich des Canal Saint-Martin, damals eine schábige Gegend). Seine verbliebenen Freunde wollten ihn zum Umzug überreden, doch der Rat kam zu spät. Am 23. Oktober 1764 fand man ihn in der Morgenfrühe erstochen in seinem Haus liegen. Über den Täter gibt es nur Vermutungen, das Verbrechen wurde nie restlos aufgeklärt.



DIE CONCERTI A TRÉ VIOLINI, ALTO E BASSO...

Die Konzerte beider Opus tragen den Titel *VI Concerto [sic] a tré violini, alto, e basso, per organo, e violoncello, composés par M. Le Clair l'Ainé*. Interessant ist die sprachliche Mischung von Französisch und Italienisch, die einiges an musikalischer Verquickung vorwegnimmt.

Der Titel suggeriert, dass die Solovioline als primus inter pares gilt – auch wenn ihre Aufgaben weit

darüber hinausgehen. Die zweite Violine führt das Orchester an. Sämtliche Einsätze, die mit einer Violinstimme anfangen, sind ihr zugeteilt, und solistische Aufgaben innerhalb des Orchesters übernimmt ebenfalls diese Stimme. Die dritte Violine fungiert als Füllstimme, die in den Tuttis die Solovioline verdoppelt und bei solistischen Stellen der drei Violinen die Bassfunktion übernimmt. Die Verteilung erinnert stark an Francesco Antonio Bonporti, der seine Konzerte mit *Concerti per due violini, alto viola e basso, con violino di rinforzo* betitelte.

Es fällt auf, dass Leclair viele schnelle Satzbezeichnungen mit *non troppo* oder *ma poco* ergänzt. Leclair war penibel darauf bedacht, dass seine Werke nicht zu schnell gespielt werden, seine Musik sollte ja nicht rein virtuos und gehetzt daherkommen. Allerdings stößt man auch bei kontrollierten Grundtempi immer wieder an die Grenzen des Machbaren. Dies gilt insbesondere für das *Konzert A-Dur op VII no 6*, welches eine für barocke Verhältnisse elegische Länge aufweist. Der erste Satz bietet der Solovioline ein ideales Parkett, um sich mit allerlei Trillerketten, Doppelgriffen und kurzen Passagen in Hochgeschwindigkeit zu präsentieren. Der zweite Satz *Aria. Grazioso non troppo adagio* ist für die Solostimme durchgehend zweistimmig komponiert – eine Spezialität Leclairs, die er mehrfach auch in Mittelsätzen von Sonaten verwendet hat. Der letzte Satz, eine auch in gefasstem Tempo wirbelnde Giga, wendet sich gegen Schluss ins Moll und steigert sich dabei in rasende Läufe hinein, um sich nach kurzem

Innehalten ein letztes Mal ins abschließende Thema zu stürzen.

Das *Konzert D-Dur op VII no 2* lehnt sich am deutlichsten an italienische Formen an. Es ist das einzige Konzert mit einer langsamen Einleitung, gefolgt von einem fugierten Tutti. Die Solovioline lässt sich in beiden Ecksätzen in kadenzartigen Teilen weit auf den Ast des freien Spiels hinaus – ein Novum in der französischen Musik. Im *Adagio* entfaltet die Solostimme eine melancholische Kantiene, frei und losgelöst vom Achtelraster in der Begleitung. Der dritte Satz *Allegro* evoziert Erinnerungen an Vivaldis *Frühling*. Bemerkenswert sind vor allem die Soli der zweiten Violine, die sich zwitternd über die schnellen Passagen der eigentlichen Solostimme hinaus schwingen.

Durch das *Konzert A-Dur op X no 2* zieht sich durchgehend ein spielerischer Charakter; man fühlt sich in eine Pantomime der Commedia dell'arte versetzt. Alle drei Sätze tauchen immer wieder in ein kurzes, sehnsüchtiges Moll, nur um die Sorgen gleich wieder abzustreifen. Ebenso abrupt wechselt Leclair in den Ecksätzen zwischen den Tuttistellen und den kurzen, dreistimmigen Soloeinwürfen hin- und her, was den dialogischen Charakter des Konzerts noch verstärkt.

Die vorliegende Aufnahme endet mit Leclairs letztem von insgesamt zwölf Konzerten, dem *Konzert g-Moll op X no 6*. Es ist der krönende Abschluss beider Sammlungen und vereint nochmals die ganze Palette an Ausdruck, Virtuosität und kompositorischem

Handwerk. Die überraschende Harmonik und die ausgeschriebenen Rubati (rhythmisch freiere Stellen) wecken immer wieder Assoziationen an Vivaldis stärkste Konzerte.



ZU DIESER AUFNAHME

Abgesehen von der Solistin haben sämtliche Streicher Steckfroschbögen benutzt (dabei wird zum Spannen ein Stück Holz zwischen die Bogenstange und die Haare geklemmt) und die Instrumente größtenteils mit vier reinen Darmsaiten bezogen. Die silberumwickelten Saiten kamen erst kurz vor 1700 auf, und es ist höchst wahrscheinlich, dass sich um 1740 noch lange nicht alle Musiker den Luxus einer solchen Saite leisten konnten. Kombiniert mit dem leicht tieferen Stimmton ergibt dies einen angerauten, dunklen Orchesterklang, über den sich die Solovioline mit dem glatteren, moderneren Schraubfroschbogen wie eine Samtdecke legen kann.

Die Wahl der Tonhöhe für diese Aufnahme hat uns lange beschäftigt. Die Quellenlage zur Entwicklung des französischen Stimmtons ist deutlich komplexer als in anderen Ländern zur selben Zeit. Es gab den sehr tiefen *Ton d'Opéra* auf circa 390 Hz (oder tiefer), andererseits viel höher gestimmte Blasinstrumente, auf denen entweder reell oder transponiert gespielt wurde. Der Kammerton beim Concert Spirituel soll teils gar höher als 440 Hz gewesen sein.

Wir wollten diese historische Flexibilität unterstreichen und haben uns für A = 408 Hz entschieden, einer Höhe, die plus minus ein bis zwei Hertz in Frankreich während des gesamten 18. Jahrhundert nachweislich gebraucht wurde (Quelle: Ellis, John Alexander, 1880, »On the History of Musical Pitch«, *Journal of the Society of Arts*).

Ohne die Sulger-Stiftung wäre der langjährige Wunsch, die gesamten Leclair-Violinkonzerte in drei Etappen neu aufzunehmen wohl nie Wirklichkeit geworden. Ihr, und insbesondere unserem Fürsprecher M.H. gebührt an dieser Stelle abschliessend der herzlichste Dank.

Leila Schayegh



GLOSSA

produced by Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain
for NOTE I MUSIC GMBH | Carl-Benz-Straße, 1 | 69115 Heidelberg | Germany

info@notei-music.com | notei-music.com | glossamusic.com

