



CONTINUO, ADDIO!

DUO TARTINI
David Plantier
Annabelle Luis



CONTINUO, ADDIO!

DUOS, SONATES ET CAPRICES POUR VIOLON ET VIOLONCELLE

GIUSEPPE TARTINI (1692-1770)

Sonate pour violon et violoncelle en sol majeur, Brainard G7

/ 1	Larghetto (cadence d'après P. Nardini)	4'43
/ 2	Allegro	3'56
/ 3	Allegro	3'55

FRANCESCO ANTONIO BONPORTI (1672-1749)

/ 4	Aria cromatica e variata en la mineur	5'57
-----	---------------------------------------	------

GIUSEPPE DALL'ABACO (1710-1805)

/ 5	Capriccio pour violoncelle seul en mi mineur, No. 6	3'59
-----	---	------

GIOVANNI BENEDETTO PLATTI (1697-1763)

Ricercata VI en sol majeur

/ 6	Adagio	1'56
/ 7	Allegro	2'13
/ 8	Adagio	4'08
/ 9	Allegro	2'17

PIETRO NARDINI (1722-1793)

/ 10	Capriccio pour violon seul en do mineur (cadence : D. Plantier)	4'05
------	---	------

Sonate pour violon et violoncelle en do mineur, Op. 5 No. 6

/ 11	Adagio	3'51
/ 12	Allegro moderato	3'30
/ 13	Allegro	3'12



JOHANN GEORG ALBRECHSTBERGER (1736-1809)

Duetto III en la mineur

✓ 14 Andante	3'44
✓ 15 Fuga	1'22

PIERRE LAHOUSSAYE (1735-1818)

Sonate pour violon et violoncelle en sol mineur, Op. 1 No. 4

✓ 16 Allegro	4'32
✓ 17 Cantabile (cadence : D. Plantier)	4'17
✓ 18 Presto	3'04

ANDREAS ROMBERG (1767-1821) & BERNHARD ROMBERG (1767-1841)

Duo concertant pour violon et violoncelle en mi mineur, No. 1 - ca. 1801

✓ 19 Cantabile con variazioni	6'16
✓ 20 Rondo - Allegro	4'31

3

Durée totale : 75'32

DUO TARTINI

David Plantier, violon Giovanni Battista Guadagnini (1766)

Annabelle Luis, violoncelle Nicolas Augustin Chappuy (1777)

www.davidplantier.fr





CONTINUO, ADDIO! DUOS, SONATES ET CAPRICES POUR VIOLON ET VIOLONCELLE

« A violino solo col basso continuo », « a violino e basso », « a violino e violone o cembalo », « a violino e violoncello o basso continuo », « a violino, violone e cembalo », « a violino e violoncello », « avec la basse », « avec la basse continue », « avec accompagnement d'un alto, d'une basse ou d'un clavecin », « with a thorough bass for the harpsichord or a bass violin »... telles sont quelques-unes des indications d'instrumentations imprimées sur les frontispices des recueils de sonates pour violon publiés tout au long du XVIII^{ème} siècle. Le moins que l'on puisse dire, c'est que les solutions d'interprétation semblent être nombreuses et variées. Pourtant le renouveau de l'interprétation baroque des dernières décennies a imposé le standard de la basse continue réalisée au clavecin et au violoncelle, faisant fi du fameux « o » de Corelli et nombre de ses disciples (*violoncello o cembalo*). Or, l'art musical de l'époque ne connaît pas de standard, en particulier lorsque l'on évoque les violonistes. Chaque violoniste-compositeur marque le répertoire de son empreinte, avec sa musique, sa façon de jouer, sa technique, son archet. Rien n'est semblable d'une ville à une autre, d'un pays à un autre, même si des courants se forment, des influences se font sentir.

L'omniprésence des instruments harmoniques dans la réalisation de la basse continue n'est évidemment pas à remettre en cause, c'est l'un des fondements de la musique baroque. La quasi totalité des publications des grands éditeurs français, hollandais et anglais comportent ainsi des chiffrages pour la basse continue jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle. La pratique du clavecin est très ancrée dans la tradition, jusque dans les cercles familiaux amateurs, auxquels nombre de publications sont destinées.

Mais l'étude de manuscrits et publications d'éditeurs plus éloignés des grands centres européens nous apprend que d'autres usages ont cours, que les pratiques ne sont en aucun cas figées, en particulier dans le cas de formations de musique de chambre, comme les sonates pour violon. D'autres voies sont clairement possibles, en particulier à partir des années 1740, début de la « période de transition » vers le style classique. Avec le développement de la technique violonistique et l'omnipotence de la partie soliste, la présence d'un instrument harmonique ne semble plus une évidence. Et plus le siècle avance, plus les exemples de



sonates pour violon et violoncelle abondent. Porpora, Kraus, J.C. Bach, Benda, Graun, Lolli, Viotti, Gavinies, Campagnoli, Kreutzer, ont tous composé pour cette formation.

Mais c'est sans conteste Tartini et ses disciples de la *Scuola delle Nazioni*, Nardini et Lahoussaye qui ont propulsé cette nouvelle pratique sur le devant de la scène. C'est donc l'une des facettes du présent programme, d'interpréter la musique de ces grands violonistes du XVIII^{ème} siècle avec un accompagnement de violoncelle seul. Cela ne veut pas dire que le violoncelle se contente de jouer sa ligne de basse. Ces grands virtuoses se produisaient en compagnie de violoncellistes non moins méritants, qui donnaient libre cours à leur fantaisie et leur imagination, exprimant ainsi leur talent dans l'accompagnement des sonates pour violon. Nous avons abordé ce merveilleux répertoire dans cet esprit, en se réappropriant littéralement cette pratique, et en donnant au violoncelle l'occasion d'interagir véritablement au discours virtuose du violon par de petites imitations, des diminutions, des pizzicatis, des accords et double-cordes.

En parallèle, les autres œuvres présentes ici entendent rendre justice au violoncelle comme instrument soliste, à l'égal du violon avec les premiers véritables duos pour les deux instruments, genre à part entière, très en vogue à l'époque classique et qui a connu de magnifiques évolutions jusqu'au XX^{ème} siècle, grâce à Ravel et Kodaly en particulier.

Giuseppe Tartini, figure essentielle de la fin du baroque italien, virtuose et compositeur renommé, jouissait d'une réputation dépassant les frontières, encourageant les jeunes violonistes à venir se perfectionner à ses côtés. D'une exigence rare, il semblait habité par une quête d'absolu, tant musical que philosophique. Le rapport à la nature le fascinait et l'inspirait, l'inscrivant à part entière dans l'esthétique des lumières. Son style musical, après s'être affranchi du modèle corellien évolue, vers plus de simplicité, inspiré par l'idéal du chant et du clair-obscur, qu'il traduit en musique par l'alternance entre *cantabile* et *suonabile*. Le temps passant, sa virtuosité se met au service de la musique. Il avouera dans ses vieux jours avoir écrit des pièces trop difficiles, trop démonstratives. Dans son dernier recueil manuscrit, les *piccole sonate*, auxquelles nous avons consacré notre précédent enregistrement, il aspire au dépouillement du violon seul dans la plupart des sonates, couchant sur le papier une basse optionnelle très simple pour les autres. La basse continue a fait long feu ! D'ailleurs, les indices étayant la thèse de l'abandon des instruments harmoniques de



continuo dans sa musique abondent. A Prague où il séjourne de 1723 à 1726, il se produit en duo avec son ami violoncelliste Vandini. Même ses publications suivent le mouvement : si son opus 1 publié à Amsterdam chez Le Cène avec l'accord hypothétique du compositeur comporte une basse chiffrée, aucune source de son opus 2 n'en comporte. Et aucun des très nombreux concertos et sonates manuscrits ne sont chiffrés. D'ailleurs la basilique Saint Antoine de Padoue où Tartini officie, ne semble pas dotée d'un clavecin. La présence d'un orgue, destiné à l'accompagnement des offices et de la musique religieuse, est avérée, mais si on l'a entendu accompagner le maestro dans ses concertos, c'est uniquement dans les tuttis d'orchestre. En effet Tartini appose systématiquement la mention *con violoncello solo* sur les manuscrits de ses concertos, où les parties solistes sont accompagnées d'une basse (la plupart des solos sont généralement soutenus par deux violons seuls émergeant de l'orchestre).

Enfin, l'important manuscrit recelant 56 sonates pour violon conservé à Paris, dont plusieurs versions du célèbre *Trille du Diable*, a apporté un argument décisif à nos recherches. Il recèle en effet de nombreuses sonates inédites manuscrites, qui non seulement ne sont pas chiffrées mais comportent la mention expresse *con violino e violoncello*.

Nous avons choisi dans cette mine d'or la Sonate B.G7, qui respecte la structure en trois mouvements (lent - vif - vif) chère au compositeur, et qui le montre sous un jour plutôt facétieux et inattendu, tantôt rêveur, farceur et badin. Le premier mouvement présente la particularité d'être orné de la main de Tartini, ce qui nous permet d'apprécier son style unique, à la fois expressif et sophistiqué. Nous avons inclus en guise de clin d'œil une cadence provenant d'un caprice de son protégé, Nardini. L'allegrino suivant, animé d'accents populaires détone avant de passer à un thème avec variations plein d'esprit, probablement inspiré par une chanson de gondolier vénitien.

Les deux autres sonates pour violon du programme permettent de redécouvrir deux disciples de Tartini. Nardini fut son élève favori, et ce, dès l'âge de douze ans, et resta très proche de lui jusqu'à la fin de sa vie, prenant même un congé de son poste de violon solo de la chapelle de la cour du Grand-duc Léopold de Toscane, afin de veiller sur lui avec « une vraie affection filiale », selon Burney. Grand virtuose, il jouissait d'une renommée internationale, voyageant beaucoup et se produisant devant les plus grands princes de l'époque. Léopold Mozart qui l'entendit en 1763 remarqua la pureté et la beauté de sa sonorité, et son inégalable



sens du *cantabile*. En digne héritier, il perpétua le style de son maître avant de s'en affranchir à son tour. Sa magnifique sonate extraite de l'opus 5 publiée à Londres, d'inspiration très tartinienne (elle fut d'ailleurs attribuée par erreur à Tartini par Brainard, le musicologue ayant catalogué ses sonates pour violon), et au dramatisme exacerbé, correspond à la première période créatrice de Nardini. Bien que l'édition londonienne soit chiffrée, selon le standard des éditions anglaises, la plupart de ses sonates provenant d'autres sources ne le sont pas. C'est le cas des sonates manuscrites conservées à Dresde, ou de celles publiées par Jean-Baptiste Cartier en 1798 dans son considérable recueil *L'Art du Violon*. Ces dernières comprennent d'ailleurs des mouvements lents richement ornés, qui ont inspiré notre version de l'Adagio initial de la Sonate en do mineur.

Le Caprice pour violon seul provient d'une vaste collection de 100 caprices conservée à Berlin. Cette collection inestimable permet d'apprécier l'étendue des capacités techniques de Nardini, préfigurant Paganini. Une particularité de ce recueil réside dans la présence de nombreuses cadences conclusives écrites, ce qui constitue une source rare et précieuse de ce genre d'improvisation, en vogue dans la seconde partie du XVIII^{ème} siècle.

Le premier caprice présente une forme particulière avec son alternance d'épisodes lents et vifs.

Pierre Lahoussaye, autre enfant prodige du violon, intégra le Concert Spirituel dès l'âge de neuf ans. Résolu à rencontrer le grand Tartini, il voyagea en Italie peu après afin de bénéficier de son enseignement. Arrivé à Saint Antoine de Padoue où le maestro jouait, il fut tellement saisi par son jeu qu'il n'eut pas le courage de se présenter devant lui. Sa timidité dépassée, il passa deux périodes à étudier à ses côtés. A son retour à Paris, il mena une brillante carrière de violoniste et retrouva le Concert Spirituel, dont il prit les rennes en tant que chef et premier violon. Il y croisa le jeune Mozart en voyage en France, qui ne goûta guère, lors de la répétition générale, sa manière de diriger sa *Symphonie Paris* écrite pour l'institution parisienne, et qui menaça de la diriger lui-même. Heureusement tout se passa bien lors du concert le lendemain, qui fut un grand succès. La plupart des œuvres de Lahoussaye n'ont hélas pas survécu, sauf un recueil de sonates pour violon très virtuoses, dont la ligne de basse, non chiffrée est clairement dévolue au violoncelle, en témoignent les nombreuses indications d'articulation présentes dans la partition. Sa Sonate en sol mineur est un hommage au style *Sturm und Drang*, très en vogue à la fin du XVIII^{ème} siècle. Les



mouvements rapides tempétueux encadrent un beau *cantabile* chantant de style mozartien, mais empreint de modulations orageuses préfigurant le romantisme.

Outre ces trois compositeurs, notre programme s'intéresse en parallèle aux premiers duos pour violon et violoncelle. Les œuvres expressément dédiées à ces deux instruments sont plutôt rares à l'époque baroque, même si quelques exemples subsistent dès la fin du XVII^{ème} siècle (*Concertini* de Giuseppe Torelli).

La fameuse bibliothèque de Schönborn-Wiesentheid renferme quatre Ricercata de Giovanni Benedetto Platti, particulièrement précieux. Au service du Prince-archevêque de Schönborn, à Würzburg en Allemagne, Platti montra des affinités particulières avec le violoncelle, lui dédiant de nombreuses œuvres, sonates et concertos, de grande qualité. Le *Ricercata VI* met particulièrement en valeur l'instrument, et propose un traitement très homogène des deux parties musicales. La structure particulièrement équilibrée de la pièce exploite au mieux les différents procédés de composition de l'époque : ainsi une élégante sicilienne, un allegro rythmé et vigoureux, un mouvement lent introspectif et rhétorique, et enfin une fugue se succèdent avec bonheur.

L'*Aria cromatica* de Bonporti, n'est pas à proprement parlé un duo (la basse est chiffrée), mais il en possède toutes les caractéristiques. La ligne de basse, loin du simple accompagnement reprend à la lettre les évolutions sinuées du violon, dans un dialogue de plus en plus effréné. Une basse harmonique alourdirait ici considérablement le propos. Le duo rend le jeu autour des chromatismes bien plus transparent et raffiné, donnant souplesse et flexibilité au style élégant de Bonporti, compositeur très estimé en son temps, et dont Bach lui-même copia certaines de ses inventions.

Avec Johann Georg Albrechtsberger, nous changeons d'époque et rejoignons la Vienne de Haydn et Mozart, dont il était ami. Le présent duo fait partie d'un recueil de six, tous composés sous la forme du prélude et fugue. Cela n'étonne guère, Albrechtsberger s'illustrant particulièrement par sa maîtrise du contrepoint, art qu'il enseigna d'ailleurs au jeune Beethoven. Le mouvement lent introductif, chromatique lui aussi, instaure un climat tourmenté dans un style résolument moderne, avec de longs mélismes aux deux instruments. L'énergique fugue à deux voix, plus anachronique, montre malgré sa brièveté, l'habileté du compositeur dans cet exercice qu'il maîtrise à la perfection.

Le duo concertant des « frères » Romberg nous emmène à l'époque la plus tardive de



notre programme. Composer en tandem constitue une rareté accrocheuse, mais ils n'étaient en réalité que cousins, ce qui n'enlève rien à la particularité de cette publication de trois magnifiques duos. Andreas, violoniste célèbre, fut néanmoins surpassé par Bernhard, violoncelliste, passé à la postérité en tant que grand virtuose du violoncelle, en faisant avancer considérablement la technique et même la facture de l'instrument. Il en fit ainsi rallonger la touche, afin d'en explorer les positions les plus aiguës, et publia une méthode qui fit référence.

Même si l'on ne sait pas exactement si les deux cousins ont collaboré à la composition du premier duo, il est clair qu'ils avaient conscience de leurs virtuosités respectives, et à ce petit jeu, c'est clairement le violoncelle qui se taille la part du lion. Ses redoutables interventions solistes explorent le registre le plus aigu de l'instrument, dans des traits fulgurants. Néanmoins le duo ne cultive pas forcément la démonstration, mais exploite plutôt les capacités expressives des deux protagonistes. Les variations sont empreintes d'une atmosphère nostalgique et intime que vient juste éclaircir le majeur final. Le rondo, à la fois humoristique et spirituel, prend parfois des allures orchestrales, voire théâtrales, rappelant ainsi le goût des deux musiciens pour la musique d'opéra.

Issu d'une grande lignée de musiciens, Giuseppe Dall'Abaco a laissé de précieux caprices pour violoncelle seul qui mettent particulièrement bien en valeur l'instrument. Le Caprice n° 6 en exploite toutes les possibilités sonores, avec son *cantabile* qui ne dépare pas avec ceux de Tartini et Nardini. D'un simple mouvement régulier de croches, la pièce se développe de manière ample avec un sens de la rhétorique et de la narration admirables, coupant à l'occasion la ligne de sauts surprenants.

10

Ce parcours musical de duos et sonates pour violon et violoncelle, nous offre une expérience nouvelle, riche et passionnante d'un point de vue historique, avec des œuvres de toute beauté, des compositeurs qui méritent d'être révélés, et surtout la découverte d'une nouvelle image sonore. La plénitude de seulement deux instruments de la même famille surprend, tandis que les couleurs infinies et la flexibilité inédite offertes par cette combinaison, révèlent une expérience musicale inoubliable.

David Plantier





CONTINUO, ADDIO! DUETS, SONATAS AND CAPRICES FOR VIOLIN AND CELLO

“A violino solo col basso continuo”, “a violino e basso”, “a violino e violone o cembalo”, “a violino e violoncello o basso continuo”, “a violino, violone e cembalo”, “a violino e violoncello”, “avec la basse continue”, “avec accompagnement d’un alto, d’une basse ou d’un clavecin”, “with a thorough bass for the harpsichord or a bass violin”... such are a few of the indications of instrumentations printed on the frontispieces of the albums of sonatas for violin published in the course of the eighteenth century. The least that can be said is that the solutions for performance seem to be numerous and varied. However, the renewal of baroque performances over the last few decades has imposed the standard of the continuo bass on the harpsichord and cello, quite ignoring the famous ‘o’ of Corelli and many of his disciples (*violoncello o cembalo*). Indeed, the musical art of the day knew no standard, in particular with regard to violinists. Each violinist-composer marked the repertory with his imprint, his music, his manner of playing, his technique, his bowing. Nothing is similar from one city to another, one country to another, even if trends were created, influences came to be felt.

The omnipresence of harmonic instruments in the realisation of the continuo bass is of course not what has to be called into question, that being one of the foundations of baroque music. The quasi totality of the editions of the great French, Dutch and English publishers include figures for the continuo bass up until the end of the eighteenth century. The practice of the harpsichord was solidly engrained in the tradition, including in amateur family circles, for whom many of the publications were intended.

Yet study of the manuscripts and published editions further removed from the leading European centres informs us of other practices, that these practices are by no means fixed, in particular with regard to chamber formations such as sonatas for violin. Other paths are clearly possible, especially from the 1740s, the start of the ‘transition period’ towards the classical style. With the development of the violin technique and the omnipotence of the solo part, the presence of a harmonic instrument no longer seems to be a given. And the more the century advances, the more one finds an abundance of sonatas for violin and cello. Porpora, Kraus, J.C. Bach, Benda, Graun, Lolli, Viotti, Gavinies, Campagnoli, Kreutzer all



composed for this formation.

Yet it was unquestionably Tartini and his disciples of the *Scuola delle Nazioni*, Nardini and Lahoussaye, who pushed this new practice into the limelight. One of the aims therefore of this present programme is to perform the music of these great eighteenth-century violinists with an accompaniment of solo cello. This does not mean that the cello merely plays its bass line. The great virtuosos performed in the company of cellists who were no less meritorious, who gave free rein to their fancy and their imagination, expressing in this way their talent for accompanying violin sonatas. We have approached this marvellous repertory in this spirit, regaining possession quite literally of this practice, and giving the cello the opportunity genuinely to interact with the violin's virtuoso part with little imitations, diminutions, pizzicati, chords and double stopping.

In parallel, the other works presented here seek to render justice to the cello as a solo instrument, the equal of the violin, with the first veritable duets for the two instruments, a quite separate genre, much in vogue in the classical period and the object of some magnificent developments up until the twentieth century, thanks to Ravel and Kodaly in particular.

Giuseppe Tartini, a crucial figure of the late Italian baroque, a celebrated virtuoso and composer, enjoyed a reputation that went beyond frontiers, encouraging young violinists to take advanced studies with him. Unusually demanding, he seemed to be possessed by a quest for the absolute, both musical and philosophical. The relationship with nature fascinated and inspired him, giving him a quite special place in Enlightenment æsthetics. His musical style, once it had become emancipated from the Corelli model, evolved towards greater simplicity, inspired by the ideal of singing and of *chiaroscuro*, features that he translated into music by alternating between *cantabile* and *suonabile*. With the passage of time, his virtuosity was put to the service of music. In his latter years he confessed to having written pieces that were too difficult, too outgoing. In his final manuscript album, the *piccole sonate*, to which we devoted our previous recording, he aspired to a paring back to a solo violin in most of his sonatas, writing down on paper a very simple, optional bass for the others. The continuo bass had a good innings! Moreover, indications abound of the idea that harmonic continuo instruments were abandoned in his music. In Prague, where he resided from 1723 to 1726, he appeared in a duet with his cellist friend Vandini. Even his publications follow



the movement: whereas his opus 1, published in Amsterdam by Le Cène with the composer's hypothetical agreement includes a figured bass, not one source of his opus 2 carries any. And none of the very numerous manuscript concertos and sonatas are figured. Moreover, the basilica of Saint Antony of Padua where Tartini held an official position, does not seem to have possessed a harpsichord. The presence of an organ, intended to accompany the offices and the sacred music, is attested, yet if it had been heard to accompany the maestro in his concertos, it was exclusively in the orchestral tutti. Tartini indeed systematically wrote down the mention *con violoncello solo* on the manuscripts of his concertos, where the solo parts are accompanied by a bass (most of the solos are generally supported by only two violins taken from the orchestra).

Lastly, the important manuscript of 56 sonatas for violin preserved in Paris, which includes several versions of the celebrated *Devil's Trill*, furnished a decisive argument in our research. It contains many unpublished manuscript sonatas that are not only not figured but bear the deliberate mention *con violino e violoncello*.

From this gold mine we have chosen the Sonata B.G7, which respects the three-movement structure (slow - fast - fast) dear to the composer, and which shows it in a somewhat mischievous and unexpected light, by turns dreamy, joking and playful. The first movement offers the particularity of being decorated by the hand of Tartini, a feature that enables us to gain some appreciation of his unique style, which was both expressive and refined. We have included as a knowing hint a cadenza taken from a caprice by his protégé, Nardini. The following allegro, enlivened with traditional folk tones explodes before moving to a theme with variations that is full of wit, inspired probably by a Venetian gondolier's song.

The other two sonatas for violin in the programme enable one to rediscover two disciples of Tartini. Nardini was his favourite pupil, and this from the age of 12, and he remained very close to him until the end of his life, even taking time off his job as solo violin at the court chapel of Grand Duke Leopold of Tuscany in order to look after him with "true filial affection" according to Burney. A great virtuoso, he enjoyed international renown, travelling a lot and performing before the greatest princes of the day. Leopold Mozart, after hearing him in 1763, noted the purity and beauty of his sonority, and his unequalled sense of *cantabile*. As a worthy inheritor, he carried on his teacher's style before in turn emancipating himself from it. The magnificent sonata taken from his opus 5 published in



London, of very Tartinian inspiration (it was in fact wrongly attributed to Tartini by Brai-nard, the musicologist who had catalogued his violin sonatas), and exacerbated dramatic flair, corresponds to Nardini's first creative period. Although the London edition is figured, following the standard of English publications, most of his sonatas from other sources are not figured. This is the case with the manuscript sonatas preserved in Dresden, as well as those published by Jean-Baptiste Cartier in 1798 in his sizeable album *L'Art du violon*. These latter indeed include slow movements that are richly decorated, and they have inspired our version of the opening Adagio of the Sonata in C minor.

The Caprice for solo violin comes from a vast collection of 100 caprices preserved in Berlin. This inestimable collection enables one to appreciate the extent of Nardini's technical capabilities, prefiguring those of Paganini. One particularity of this album lies in the presence of many notated final cadenzas, which constitutes a rare and precious source of this kind of improvisation, in vogue in the second half of the eighteenth century.

The form of the first caprice is especially striking with its alternation of slow and fast episodes.

Pierre Lahoussaye, another child prodigy of the violin, joined the Concert Spirituel when he was only nine years old. Determined to meet the great Tartini, he travelled to Italy shortly afterwards in order to take advantage of his teaching. When he arrived at Saint Antony of Padua where the maestro was playing, he was so gripped by his playing that at first he did not have the courage to present himself. Overcoming his timidity, he spent two periods studying alongside him. On returning to Paris he led a brilliant career as a violinist and rejoined the Concert Spirituel, taking over as both conductor and first violin. There he met the young Mozart who was travelling in France, and who did not care, during the dress rehearsal, for his manner of conducting his *Paris Symphony*, specially written for the Paris institution, threatening to conduct it himself. Happily all went off well during the concert on the following day, which was a great success. Most of Lahoussaye's works have, alas, not survived, just an album of highly virtuoso violin sonatas, the bass line of which, unfigured, is clearly intended for the cello, as is born out by the many indications of articulation present in the score. His Sonata in G minor is a homage to the *Sturm und Drang* style, very much in vogue in the late eighteenth century. The stormy fast movements frame a beautiful, lyrical *cantabile* in the style of Mozart, imbued, however, with tempestuous modulations that look forward to Romanticism.



Apart from these three composers, our programme also features the first duets for violin and cello. The works intentionally written for these two instruments are fairly rare in the baroque period, even if a few examples can be found from the late seventeenth century (*Concertini* of Giuseppe Torelli).

The famous library of Schönborn-Wiesenthied includes four Ricercata of Giovanni Benedetto Platti that are particularly precious. In the service of the Prince-Archbishop of Schönborn, in Würzburg in Germany, Platti showed a particular affinity with the cello, composing for it many works, sonatas and concertos, that are of great quality. The *Ricercata VI* is an especially good showcase for the instrument, and offers highly homogeneous treatment of the two musical parts. The particularly well-balanced structure of the piece exploits to the full the different compositional processes of the time: an elegant *sicilienne*, a vigorously rhythmic allegro, a slow movement that is both meditative and rhetorical, and finally a fugue follow on from one another most felicitously.

Bonporti's *Aria cromatica* is not strictly speaking a duet (the bass is figured), yet it has all the hallmarks of one. The bass line, far from being a mere accompaniment, takes up note for note the sinuous evolutions of the violin in a dialogue that become ever more wild. A harmonic bass would weigh down the texture considerably here. The duet makes the play of chromaticisms much more transparent and refined, giving suppleness and flexibility to the elegant style of Bonporti, a composer highly esteemed in his day, Bach himself copying some of his inventions.

With Johann Georg Albrechtsberger we change epochs and rejoin the Vienna of Haydn and Mozart, whose friend he was. The present duet forms part of an album of six, all composed in the form of a prelude and fugue. This is hardly surprising as Albrechtsberger gained particular fame by his mastery of counterpoint, an art he indeed taught to the young Beethoven. The introductory slow movement, also chromatic, sets up an atmosphere of anguish in a resolutely modern style, with long melismas for both instruments. The energetic two-part fugue, more anachronistic, shows, despite its brevity, the composer's skill in an exercise he mastered to perfection.

The concertante duet of the Romberg 'brothers' takes us to the latest period of our programme. Composing in tandem is an eye-catching rarity, yet in reality they were but cousins, though this does not diminish the particularity of this publication with its three



magnificent duets. Andreas, a famous violinist, was nonetheless surpassed by Bernhard, a cellist, who has come down through posterity as a great cello virtuoso by making considerable strides in advancing the technique and even the manufacture of the instrument. For example, he had the fingerboard lengthened in order to be able to exploit the very highest positions, and he published a method that became a reference work.

Even if it is not known exactly if the two cousins collaborated on the composition of the first duet, it is clear that they were well aware of their respective virtuoso talents, and in this little game it is manifestly the cello that has the lion's share. His formidable solo interventions explore the instrument's highest register, with some dazzling figures. In spite of this the duet does not seek necessarily to foster display, exploiting rather the expressive capabilities of the two protagonists. The variations are marked by an atmosphere of intimacy and nostalgia highlighted by the concluding major key. The rondo, both droll and witty, has at times an orchestral feel, theatrical even, recalling the two musicians' taste for opera music.

Belonging to a great line of musicians, Giuseppe Dall'Abaco left some precious caprices for solo cello that show the instrument off to particular advantage. Caprice No. 6 makes use of all sound resources, with a *cantabile* that rivals those of Tartini and Nardini. With its simple, regular quaver movement, the piece develops broadly with an admirable feel for rhetoric and narration, on occasion interrupting the smooth line with some surprising leaps.

This musical journey of duets and sonatas for violin and cello provides us with a novel experience, one that is diverse and fascinating from a historical point of view, with some thoroughly beautiful works, by composers who well deserve to be revealed, and above all the discovery of a new sound image. The fullness of only two instruments of the same family is a surprise, while the infinite colours and the uncommon flexibility presented by this combination produce an unforgettable musical experience.

David Plantier

Translation: Jeremy Drake

*Remerciements à nos nombreux et généreux donateurs,
sans lesquels ce projet n'aurait pas pu voir le jour.*

*Remerciements à Dominique et Olivier de Spoelberch, pour le
prêt du magnifique violon de Giovanni Battista Gudagnini, et
pour leur soutien logistique et leur accueil chaleureux lors de cet
enregistrement.*

David Plantier

Recorded at the Eglise Saint-Rémi de Franc-Warêt (Belgium) from 4 to 7 September 2018

Producer, sound engineer and editing: Aline Blondiau

Cover picture: © Andrea Mion

Photos: (c) Le Concert d'Astrée (p. 4) / (c) Jana Jocif (p. 11) / (c) agOgique (margins)

Graphic design: Aurélie Commerce, Michel De Backer (mpointproduction)

(c) - (p) 2019 Off The Records

mu-031

www.muso.mu