

FRANCESCO DURANTE
*(portrait d'un artiste inconnu
du XVIII^e Siècle - Musée Civique
de Bibliographie Musicale, Bologne)*

CONCERTOS POUR CORDES DE FRANCESCO DURANTE

NAPLES



S'agissant d'un maître aussi important que Francesco Durante, le contemporain de Johann Sebastian Bach et de Georg Friedrich Haendel, il est surprenant que les huit concertos pour cordes du compositeur napolitain ne soient à la portée des interprètes que depuis une décennie. Mais ce long oubli ne fait qu'ajouter à la relative singularité de la carrière de Durante, né à Frattamaggiore, près de Naples, le 31 mars 1684. En effet, notre musicien n'a pas composé pour le théâtre en cette cité si favorable au développement de l'opéra ; il semble ne s'être illustré dans la pratique d'aucun instrument, bien que la tradition lui donne comme maîtres son oncle, organiste et directeur du conservatoire San Onofrio de Naples, le violoniste Francone et peut-être, à Rome, O. Pitoni et aussi B. Pasquini. Contrairement à nombre de ses pairs, il aurait peu voyagé et la réalité d'un séjour en Saxe reste du domaine de l'hypothèse. Par contre, le rayonnement de Durante comme pédagogue en fait l'un des tout premiers représentants de ce qu'il est convenu d'appeler l'école napolitaine. Pergolèse, Sacchini, Paisiello entre autres, ont été ses élèves, et l'on peut ainsi mesurer à travers leur apport, la richesse de l'enseignement qu'il a prodigué de 1710 à sa mort à Naples, le 30 septembre 1755, dans les différents conservatoires de cette ville, dont celui de San Onofrio.

Aucune édition, du vivant de l'auteur, n'était venue consacrer la place des huit concertos dans l'évolution du genre, quand bien même les copies qui subsistent attestent le succès qu'ils ont pu avoir. Il est permis d'attribuer cette longue période d'ombre au fait que les huit concertos, constituant une exception dans une œuvre considérable presque entièrement destinée à l'Eglise, seraient par conséquent moins représentatifs de l'évolution esthétique du musicien que de celle du genre en général.

Sur les huit concertos existants, seuls les numéros I, II et IV avaient fait l'objet d'une édition, par E. Doflein, en 1966, tandis que, l'année suivante, F. Degrada leur consacrait une étude analytique. (1)

Mais c'est à Roger Blanchard que nous devons la remarquable restitution, en 1970, de l'ensemble des huit concertos du maître napolitain. Dans la substantielle préface de la partition à laquelle nous nous référons pour présenter l'enregistrement de quatre d'entre eux, R. Blanchard indique qu'il a opéré la synthèse de quatre sources manuscrites non autographes : un manuscrit en parties séparées conservé aux archives du collège royal de Naples ; un second, comportant le sous-titre «Concerti per quartetto» conservé à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde ; deux manuscrits de la même main conservés à la Bibliothèque nationale de Paris et, enfin, un manuscrit en partition intitulé «Concerti a tre violini, con violetta et viole, violoncello e basso obbligati del Signor Durante» qui se trouve à l'Istituto Niccolò Paganini de Gênes.

Les huit concertos pour cordes de Francesco Durante forment, nous l'avons dit, l'essentiel de sa production instrumentale qui compte en outre un concerto pour clavecin, des sonates et pièces diverses pour le clavier alors que le nombre de ses compositions religieuses défie l'énumération : messes, plusieurs requiem, motets, hymnes, antennes, séquences, psaumes, leçons de ténèbres, etc., dans lesquels – cette démarche n'est pas étrangère aux concertos – Durante rapproche ou fusionne le style contrapunctique «alla Palestrina» et le style libre et expressif du baroque.

Il serait commode d'imputer au fait que Durante n'a pas composé pour le théâtre, que son œuvre soit encore méconnue. A fortiori, une messe a plus de chance d'être enregistrée qu'un opéra. Mais ses prédécesseurs, comme Alessandro Scarlatti, ou ses élèves, comme Sacchini, attendent encore ce mouvement de la curiosité contemporaine qui les mettrait à leur vraie place. En vérité, nous nous heurtons à des problèmes de style, chaque jour un peu mieux résolu, certes. Les résoudre tout à fait, c'est renouer avec le pouvoir que cette musique a de nous toucher, de capter



NAPLES

la sensibilité moderne. Dans le cas présent, sans pour autant tomber dans le travers d'une reconstitution s'opposant au libre épanouissement du contenu musical, l'attention est retenue par la question du phrasé, et surtout de l'ornementation et des cadences.

Les caractéristiques essentielles de l'art instrumental de Durante transparaissent nettement dans les concertos II, IV, VI et VIII réunis sur ce disque.

Aucun d'eux n'est daté, et la tendance que Durante a marquée tout au long de sa carrière à concilier le style ancien et le style moderne, ne

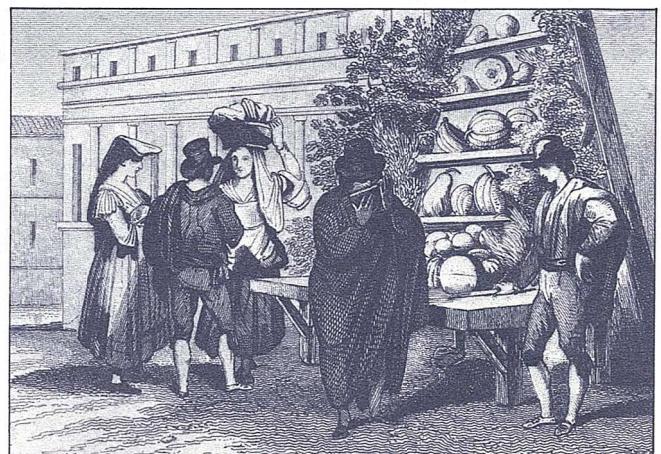
permet guère de les situer à telle époque de sa production plutôt qu'à telle autre. Ainsi que l'écrit R. Blanchard «l'antique forme du «concerto grosso», opposant un groupe de solistes au tutti et comportant une coupe traditionnelle issue de la «sonata da chiesa» (mouvement lent introduisant un allegro de style fugué - andante ou largo - mouvement vif) est utilisée par Durante sous une forme assouplie et amplifiée. Mais Durante nous offre aussi des concertos de facture plus récente, où l'on peut reconnaître la forme tripartite chère à Vivaldi».

Des huit concertos, le seul sous-titré est le **concerto VIII**, en la mineur, «La Pazzia» (La Folie). Ce titre est justifié par le contenu de

l'œuvre et particulièrement de son premier mouvement, régi par le caprice d'une imagination baroque. L'expression de ce caprice implique des moyens singuliers, comme le souligne R. Blanchard. Sur le plan instrumental d'abord : la présence de deux altos jouant à découvert. Ce choix pour les épisodes *affettuoso* contrastant avec l'implacable motricité de sections *allegro* donne à la première partie de l'œuvre une couleur intensément mélancolique. L'utilisation du timbre spécifique de l'alto est rarement exploitée à l'époque (quoique Telemann ait largement contribué à individualiser l'usage de cet instrument). Au plan harmonique ensuite : les accords dissonants suspendent de façon parfois abrupte la course de l'*allegro*, tandis que, comme le remarque R. Blanchard, les retards superposés du second mouvement *affettuoso* créent des dissonances hardies. A quatre reprises, les sections *allegro* alternent avec les sections *affettuoso* confiées aux deux altos. Chaque retour de l'un et de l'autre correspond à une amplification du développement musical qui se poursuit, comme tirant sa force des ruptures de dynamique. Le second mouvement *affettuoso* est basé sur l'échange d'un souple motif entre le premier et le second violon. L'*allegro* conclusif, à la carrure haendéienne, annonce la forme-sonate.

On notera la prédominance des tonalités mineures dans les quatre concertos choisis par la Follia de Mulhouse. Si le précédent appartient au «stile nuovo», le concerto IV en mi mineur regarde en arrière pour fertiliser ses quatre mouvements : un *adagio* resserre sa riche texture contrapunctique autour d'une phrase descendante que de belles modulations chargent d'émotion. R. Blanchard rapproche opportunément le *ricercar del quarto tono* du «ricercar» du 6e concerto grosso en sol mineur op. 6 de Haendel. La ligne mélodique du *largo* éclairé par la tonalité relative de sol majeur, tire son caractère expressif d'un motif interrogatif en doubles croches, très prégnant. Par contraste, le *presto* fortement rythmé, prend une couleur sombre et passionnée.

Le concerto II en sol mineur est tout entier dédié à la tendresse, à l'affection. Le mouvement *affettuoso* initial doit son relief à son thème particulièrement expressif, mais également aux



modulations qui en relancent l'intérêt. Un *presto* s'enchaîne à lui qui débute par un sujet de fugato tournant court pour céder aux instances d'une invention dont le caractère pré-classique est souligné par de vigoureux unissons. La *largo affettuoso* est dessiné dans le ton relatif de si bémol majeur. Bien que qualifié également d'*affettuoso*, l'*allegro* final aux multiples rebonds s'impose par sa variété rythmique.

R. Blanchard n'a pas manqué de relever le caractère pré-classique qui marque le concerto VI en la mineur. Il est décelable dès le premier *allegro*, bien que sa coda soit très vivaldienne. Le mouvement suivant *amoroso*, affirme la prédominance des deux parties de violon. C'est le *minuetto* avec son trio en notes liées, qui annonce le plus nettement ce que sera l'art instrumental futur, tandis que le *canone a tre* fait triompher avec une vivacité souriante l'aisance avec laquelle se meut l'invention contrapunctique de Francesco Durante.

Joël-Marie FAUQUET

(1) F. DEGRADA «Appunti critici sui concerti di Francesco Durante», *Chigiana*, XXIV, 1967.



Photo Gérard Schmitt

LA FOLLIA - Ensemble Instrumental
Violon solo et direction : MIGUEL DE LA FUENTE

Violons : Yan Millewski
 Doris Kreis
 Laurent Hirschi
 Herbert Hoever
 Jean-Jacques David
 Annick David
 Danielle Petit

Altos : Max Lesueur
 Béatrice Schaffer
Violoncelles : François Hotz
 François Gueneux
Contrebasse : Peter Buckoke
Clavecin : Detlev Goetz

NOTE DE L'EDITEUR

L'Ensemble Instrumental LA FOLLIA est né en 1971 de la réunion de jeunes musiciens professionnels appartenant aux formations orchestrales de Mulhouse et de Bâle et ayant en commun la même passion de la musique de chambre.

LA FOLLIA, patronyme adopté par l'ensemble en hommage à Archangelo Corelli et sa fameuse partition pour violon du même nom est originale à plus d'un titre. En effet, cette phalange se distingue par sa structure caractérisée par l'addition de deux trompettes et percussion à l'orchestre de chambre traditionnel.

Cet ensemble est formé de 4 premiers violons, 3 seconds violons, 2 altos, 2 violoncelles, 1 contrebasse, 1 clavecin, 2 trompettes, 1 percussionniste, soit 16 musiciens qui jouent sans chef d'orchestre, mais travaillent sous la responsabilité artistique du violon solo Miguel de La Fuente.

PUBLISHER'S NOTE

The Ensemble Instrumental LA FOLLIA was formed in 1971, uniting young professional musicians belonging to orchestras from Mulhouse and Bâle ; together they share passion for chamber music.

The name LA FOLLIA, chosen by the Ensemble in hommage to Corelli and his famous work for violin which bears the same title, is not the group's only claim to originality. In fact, the Ensemble comprises the unusual addition of two trumpets and percussion to the traditional chamber orchestra.

This ensemble consists of 4 first violins, 3 second violins, 2 violas, 2 cellos, 1 double-bass, 1 harpsichord, 2 trumpets and 1 percussion, 16 musicians in all who perform without a conductor but who work under the artistic responsibility of the solo violin Miguel de La Fuente.

CONCERTOS FOR STRINGS BY FRANCESCO DURANTE

When speaking of a musician as important as Francesco Durante, a contemporary of Bach and Handel, it is surprising to find that these eight concertos for strings by the Neapolitan composer have only been available to performers for the last ten years. However this long neglect only adds to the relative singularity of Durante's career. He was born in Frattamaggiore, near Naples, on 31st March 1684. Indeed, he never composed for the theatre in a city which favoured the development of opera so strongly; it seems that he never played any instrument, although tradition claims that his teachers were his uncle, organist and director of the San Onofrio conservatory in Naples, the violinist Franconi and perhaps, in Rome, O.Pitoni and also B. Pasquini. Unlike many of his colleagues, he does not appear to have travelled much and a presumed stay in Saxony remains to be proved. On the other hand, Durante's widespread reputation as a teacher made him one of the foremost representatives of what is commonly known as the Neapolitan school. Pergolesi, Sacchini and Paisiello, among others, were his pupils, and thus we can judge from their contribution, the extent of the teaching he administered from 1710 up until his death in Naples, on 30th September 1755, in the city's various conservatories, including San Onofrio.

No edition appeared during the composer's lifetime to confirm the place of the eight concertos in the growth of this form, although the surviving copies testify to the success they seem to have encountered. It is permissible to attribute this long period of oblivion to the fact that the eight concertos, being an exception in the composer's output, almost entirely intended for the church, are thus less typical of his stylistic development than of the concerto form as a whole.

Out of the eight surviving concertos, only numbers I, II and IV have been edited, by E. Doflein, in 1966, whereas, in the following year, F. Degrada devoted an analytical study to them.(1)

Roger Blanchard published his remarkable restitution of Durante's eight concertos in 1970.

In the substantial preface to the score to which reference will be made in our presentation of the four recorded works, R. Blanchard indicates that four non-autograph manuscript sources have been consulted: a manuscript of separate parts preserved in the archives of the royal college in Naples; a second, bearing the sub-title "Concerti per quartetto" in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden; two manuscripts in the same hand belonging to the Bibliothèque nationale in Paris and, lastly, a manuscript in score entitled "Concerti a tre violini, con violetta et viole, violoncello e basso obbligati del Signor Durante" to be found in the Istituto Niccolò Paganini in Genoa.

Francesco Durante's eight concertos form, as has been stated, the essential part of his instrumental music which also includes a concerto for harpsichord, sonatas and various keyboard pieces whereas his religious works defy enumeration: masses, several requiems, motets, hymns, antiphons, sequences, psalms, lessons for Holy Week, etc., in which - this approach is not absent from the concertos - Durante either associated or fused the contrapuntal style "alla Palestrina" with the free and expressive baroque style.

It would be convenient to attribute the fact that Durante still remains unknown because he did not compose for the theatre. Moreover, a mass has more chance of being recorded than an opera. But his predecessors, like Alessandro Scarlatti, or his pupils, like Sacchini, are still waiting for contemporary curiosity to put them in their rightful place. Indeed, we run into stylistic problems, though it is true that they are resolved more satisfactorily every day. To solve them entirely is to rediscover the power contained in this music to move us and intercept our modern sensitivity. In the present instance, without going so far as to run into an exaggerated reconstruction of the music opposed to its free development, attention has been paid to phrasing, and particularly to decoration and cadenzas.

The essential features of Durante's instrumental music appear clearly in the concertos

II, IV, VI and VIII assembled for this recording.

None of them is dated, and the tendency to reconcile the old and new styles which marked Durante throughout his career, scarcely allows us to place them in one period of his production more than another. Thus, as R. Blanchard remarks, «the ancient form of the "concerto grosso," setting a group of soloists in opposition against the tutti and constructed in the traditional form emanating from the "sonata da chiesa" (slow movement introducing an allegro in fugal style - andante or largo - lively movement) was used by Durante in a more supple and amplified manner. But Durante has also offered us with concertos of more modern conception, in which we can recognize the three-part structure dear to Vivaldi».

Of the eight concertos, the only one to bear a sub-title is the **Concerto VIII**, in A minor, **La Pazzia** (Madness). The title is justified by the content of the work and particularly its first movement, governed by the whim of baroque imagination. The expression of this caprice calls for particular methods, as R. Blanchard has emphasized. Firstly, from an instrumental point of view : the presence of two violas playing in the foreground. This choice for the *affettuoso* episodes contrasting with the relentless bustle of the *allegro* sections gives an intensely sad colour to the first part of the work. The viola's individual sonority was rarely exploited at the time (although Telemann largely contributed towards a specific use of this instrument). Next from a harmonic point of view : during the *allegro* sections, dissonant chords interrupt its course in a sometimes abrupt manner, whereas, as R. Blanchard has remarked, the simultaneous suspensions of the second movement *affettuoso* create harsh dissonances. On four occasions, the *allegro* sections alternate with the *affettuoso* sections given to the two violas. Each return of one or the other corresponds to a further development of the musical material which continues, as if deriving its strength from the contrasting dynamics. The second movement, *affettuoso*, is based on the exchange of a supple motif between first and second violins. The concluding *allegro*, with its Handelian straightforwardness, fortells of sonata form.

The predominance of minor keys in the four concertos chosen by La Folia of Mulhouse is to be noticed. If the preceding work belongs to the "stile nuovo," the **Concerto IV** in E minor looks back to the past for its inspiration : an *adagio* tightens its rich counterpoint around a falling phrase to which fine modulations bring emotion. Appropriately, R. Blanchard associates the *ricercar del quarto tono* with the "ricercar" from Handel's "Concerto grosso" in G minor op. 6 n° 6. The melodic line of the *largo* brightened by the relative major, G, derives its expressive character from an interrogative motif in semiquavers, most imperative. In contrast, the *presto*, highly rhythmical, takes on a sombre and passionate hue.

The **Concerto II** in G minor is entirely devoted to tenderness, to affection. The opening *affettuoso* movement owes its effect to the particularly expressive theme, but also to the modulations which renew the interest. A *presto* follows on and begins with a fugato subject, cut short by the arrival of another idea, the pre-classical nature of which is emphasized by vigorous passages in unison. The *largo affettuoso* takes place in the relative major key of B flat. Although also marked *affettuoso*, the final *allegro* with its many leaps makes an impact through its variety of rhythms.

R. Blanchard has not forgotten to point out the pre-classical nature of the **Concerto VI** in A minor. It can be detected immediately in the opening *allegro*, although the Coda is in typical Vivaldi style. The following *amorooso* affirms the supremacy of the two violin parts. It is in the *minuetto*, with the tied notes of its trio, that we can find a clear indication of future instrumental writing, whereas in the *canone a tre*, we can appreciate the ease of Francesco Durante's contrapuntal invention which triumphs with smiling alertness.

Joël-Marie FAUQUET
translated by Charles WHITFIELD

(1) F. DEGRADA «Appunti critici sui concerti di Francesco Durante», *Chigiana*, XXIV, 1967.