

Dans la même collection :
In the same series:

- | | |
|--|-----------|
| ■ Frans Jozef KRAFFT (1727-1795) | ARN 55393 |
| ■ François-Joseph NADERMAN (1773-1835) | ARN 55394 |
| ■ Jacques-Alexandre de SAINT-LUC (1663-v. 1715) | ARN 55395 |
| ■ Alexandre TANSMAN (1897-1986) | ARN 55401 |
| ■ Simon LE DUC (1742-1777) | ARN 55408 |
| ■ Nicolas BERNIER (1664-1734) | ARN 55409 |
| ■ Marin MARAIS (1656-1728) | ARN 55410 |
| ■ Le chevalier de SAINT-GEORGES (v. 1739-1799) | ARN 55425 |
| ■ Michel PIGNOLET DE MONTECLAIR (1667-1737) | ARN 55433 |
| ■ Le chevalier de SAINT-GEORGES (v. 1739-1799) | ARN 55434 |
| ■ Georges MIGOT (1891-1976) | ARN 55435 |
| ■ François DEVIENNE (1759-1803) | ARN 55436 |
| ■ Pierre de RONSARD et Guillaume BONI (?-après 1594) | ARN 55455 |

À paraître :
Forthcoming releases:

- | | |
|--|-----------|
| ■ Jean-Batiste LULLY (1632-1687) | ARN 55470 |
| ■ Le clavier dans l'Espagne du XVIII ^e siècle | ARN 55471 |
| ■ Tomaso ALBINONI (1671-1750) | ARN 55472 |



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request to:
DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE
E-mail : info@arion-music.com

©ARION 1979 / ©ARION 1999 — Tous droits réservés pour tous pays. (Reproduction interdite)
©ARION 1979 / ©ARION 1999 — Copyright reserved for all the world.



Sonates
pour clavecin et violon



LE CHEVALIER de

SAINT-GEORGES

1739
1799

Brigitte Haudebourg, clavecin
Jean-Jacques Kantorow, violon

LES SONATES POUR CLAVECIN ET VIOLON

DU

CHEVALIER DE SAINT-GEORGES

Jusqu'à ces dernières années, la figure de Saint-Georges appartenait surtout à la légende. En publiant quatre des douze concertos pour violon¹, les premiers quatuors à cordes² — parmi les tout premiers de l'école française —, Arion a rendu le chevalier à la musique. Restitution on ne peut plus équitable, car la musique du chevalier de Saint-Georges paraît transposer fidèlement tout ce qui a valu à cet être hors du commun, vivant pourtant à une époque où les exceptions étaient communes, la faveur des mélomanes de son temps : une rare qualité de brio et d'émotion, d'intensité expressive enfin.

Que Saint-Georges pût être un jour escripteur, et s'imposer comme l'un des meilleurs d'Europe au dire des experts, que ce « dieu des armes » triomphât le lendemain, l'archet à la main, des difficultés d'un concerto, qu'un autre jour, le « brillant mulâtre », « enfant du Goût et du Génie », s'avisât d'être comédien, ne laissait d'étonner ses

contemporains. Pour eux, pour leur porte-parole le baron de Grimm, « ce jeune Américain plein de talens », ce « montre exotique » était un amateur. Il faut s'entendre sur le mot. Comme le note Riemann, le terme d'amateur n'avait point autrefois le sens quelque peu dédaigneux qu'on lui prête aujourd'hui. Professionnels et amateurs marchaient d'accord et pratiquaient ensemble leur art dans les « concerts d'amateurs », notamment dans celui fameux, de Paris, dont Saint-Georges était, toujours selon Grimm, « l'un des coryphées ». Rappelons qu'en 1768, Luigi Boccherini dédiait ses premiers quatuors à cordes « ai veri dilettanti e cognoscitori di musica », hommage reconnaissant d'un maître. Mais en ce qui concerne Saint-Georges, l'équivoque est longtemps demeurée du fait qu'on ne sait toujours pas exactement et qu'on ne saura sans doute jamais qui, de Jean-Marie Leclair ou de François-Joseph Gossec a été son maître de composition. Nous savons toutefois que Saint-Georges est né en 1739 à Basse-Terre, à la Guadeloupe, et qu'il se voit dédier dès 1766 — il a donc vingt-sept ans — deux concertos d'Antonio Lolli, six sonates à violon seul avec la basse de J. Avolio et que deux ans plus tard

Gossec inscrit le nom de son « élève » en tête d'un recueil de six trios, avec une épître dédicatoire dont le ton révérencieux nous paraît plutôt être celui employé par l'élève envers le maître plutôt que le contraire !

Que Saint-Georges ait tôt acquis une maîtrise de la technique et de la sonorité — au point que « son talent moelleux sur le violon lui faisait quelquefois donner la préférence sur les plus habiles artistes de son temps » — ne doit pas laisser accréditer, à la faveur des lacunes de l'histoire, l'image d'un génie musical né tout armé. La connaissance que nous avons de la musique française de la seconde moitié du XVIII^e siècle, permet de remarquer que la manière qu'a Saint-Georges de traiter le violon est indéniablement audacieuse et novatrice mais qu'elle s'appuie sur un acquis profondément assimilé, légué notamment par Jean-Marie Leclair. Il faut sans doute voir davantage dans le fait que Saint-Georges, « gendarme du roi » depuis 1761, ne se soit produit pour la première fois en public que durant l'hiver de 1772-1773, le choix d'un temps de maturation volontairement prolongé plutôt que la conséquence d'une vie insouciant et négligée.

Il demeure certain que sollicité de toutes parts pour exhiber ses talents, adulé par la jeunesse, recru de conquêtes féminines, Saint-Georges a trouvé dans la musique le terrain d'unification de sa personnalité complexe.

De tous les musiciens français de l'époque, il est, avec Simon Le Duc³, le compositeur qui s'est montré le plus perméable à un climat équivalent à celui du « Sturm und Drang » en Allemagne. Les

manifestations de ce pré-romantisme importé par un Johann Schobert⁴ et les musiciens de Mannheim seront en France plus diffusés qu'elles ne le seront outre-Rhin. Un genre nouveau les recueille électivement : l'opéra-comique qui illustre les idées des philosophes épris de « sensibilité » et de « naturel ». Or, l'opéra-comique a exercé une influence profonde sur l'invention mélodique de Saint-Georges. À cet égard, il nous paraît assez révélateur que le public du temps ait été réceptif à une exhibition musicale de Saint-Georges dont Louise Fusil nous fait le récit dans ses *Mémoires* : « l'expression de son exécution était son principal mérite. Un morceau qui lui valut de grands succès sur le violon, c'était *Les Amours et la mort du pauvre oiseau*. La première partie de cette petite pastorale s'annonçait par un chant brillant, plein de légèreté et de fioritures ; le gazouillement de l'oiseau exprimait son bonheur de revoir le printemps (...). Mais, bientôt, venait la seconde partie où il roucoulait ses amours. C'était un chant rempli d'âme et de séduction (...). Le troisième motif était la mort du pauvre oiseau, ses chants plaintifs, ses regrets, ses souvenirs (...). Puis, sa voix s'affaiblissait graduellement et finissait par s'éteindre. Il tombait de sa branche solitaire, sa vie s'exhalait par quelques notes vibrantes. C'était le dernier chant de l'oiseau, son dernier soupir⁵. « Qui sait si ce petit drame ornithologique n'est pas une sorte d'autobiographie musicale de Saint-Georges ? » suggère Lionel de La Laurencie dans son étude, fondamentale pour bien connaître le musicien.

En tout cas, le chevalier de Saint-Georges a beaucoup travaillé et publié sans hâte. Les premiers concertos le sont en 1773, année où il suc-

¹ ARN 68093 et 55434

² ARN 55425

³ ARN 55408

⁴ ARN 68287

⁵ Louise Fusil, *Souvenirs d'une actrice*, Paris, 1841, p. 144-145, cité par Lionel de La Laurencie, *L'École française de violon de Lully à Viotti*, tome II, Paris, Delagrave, 1923, p. 488.

cède à Gossec comme directeur musical du Concert des Amateurs. Alors que les catalogues des éditeurs regorgent de sonates, Saint-Georges ne publie le premier opus des siennes qu'en 1781. Il y a travaillé vraisemblablement en même temps que le seul opéra-comique de lui qui nous soit parvenu complet, *L'Amant anonyme*, représenté en 1780, année où J. B. de Laborde fait paraître son *Essai sur la musique ancienne et moderne*. C'est également en 1781 que Mozart compose à Vienne quatre parmi ses plus importantes sonates pour piano et violon. Saint-Georges n'en livre que trois à son ami l'éditeur Pierre Le Duc, le fils de Simon : «Trois Sonates pour clavecin ou forte piano avec accompagnement de violon obligé composé par M. de Saint-Georges — 1^{re} œuvre de clavecin.» Pour ces trois œuvres exquises, deux sources : l'édition de Le Duc et le recueil manuscrit d'œuvres du chevalier de Saint-Georges, constitué beaucoup plus tard, semble-t-il, «pour Madame la Comtesse de Vauban», recueil conservé à la Bibliothèque nationale de Paris. La transcription du copiste est quelque peu négligée : elle omet notamment la remarquable section mineure de l'*Andantino* de la *Sonate II en la majeur* !

Les trois sonates pour clavecin et violon du chevalier de Saint-Georges sont toutes en deux mouvements développés. Dans les allegros, la réexposition est complète après le développement. Lionel de La Laurencie souligne que dans ces œuvres «le violon et le clavecin se placent sur un pied d'égalité». De fait, tout «obligé» qu'il soit envers la partie de clavecin, le violon, en renonçant à toute virtuosité extérieure, établit un juste équilibre sonore.

Les sonates du chevalier de Saint-Georges sont marquées par le style galant. Mais les traits mélodiques charmeurs et sensuels qui en sont

issus n'amenuisent pas la valeur du propos quand bien même l'écriture de ces sonates se révèle fort simple.

Trois accords décidés lancent l'*Allegro moderato* de la *Sonate II en la majeur*, libérant pour ainsi dire un thème plein de tendresse. Le violon double la mélodie de la main droite du clavecin à la tierce supérieure. Comme chez Mozart, il est difficile de dégager nettement dans les allegros de Saint-Georges une disposition structurellement bi-thématique : nous sommes ici en présence de trois éléments mélodiques principaux. Le développement auquel contribuent à égalité les deux instruments a lieu classiquement à la dominante, comme dans les autres sonates. Figures mélodiques et batteries alternent. Le second thème se trouve allongé avec beaucoup de grâce.

L'*Andantino* est en forme de rondeau français, comme d'ailleurs les finales des trois sonates. Le clavecin énonce le thème pastoral dont les périodes sont élégamment coiffées par un ornement du violon. Puis les rôles sont inversés. La deuxième section du thème est très mozartienne dans son expression. Le ramage du clavecin sous les figures arpégées du violon donne beaucoup de charme au premier couplet. Le second en la mineur réintroduit le contour du thème initial. Le souvenir de Leclair est ici sensible. La seconde section de ce couplet, *Allegro minore*, adopte une thématique largement ouverte qui est propre à la manière de Saint-Georges.

L'*Aria con variazioni en sol majeur* ne semble pas avoir été éditée. Elle se trouve à la page 63 du recueil de la comtesse de Vauban. Elle consiste en un thème chantant en deux sections, élégamment brodé, qu'aurait pu tracer la plume de Mozart et en quatre variations : la première

s'écarte de l'*Aria* proposée pour déployer une ligne encore plus lyrique. La seconde est ciselée par l'archet. Elle est intéressante par la finesse de sa rythmique, et fait la part belle au violon. La troisième, constituée de traits conjoints alternés au violon et au clavecin est une extension de la première variation. Dans la quatrième, le violon cite le thème de l'*Aria* sous sa forme originale tandis que le clavecin le varie avec élégance et légèreté.

Le thème qui ouvre l'*Allegro* de la *Sonate I en si bémol majeur* est bien caractéristique de Saint-Georges : un appel vers l'aigu et une désinence chromatique et retombante. La collaboration des deux instruments est étroite, la partie de clavecin étant particulièrement intéressante. Le développement est parcouru par de fiévreuses batteries. Les thèmes exposés donnent lieu à une amplification expressive remarquable.

Le thème du charmeur *Tempo di minuetto* en rondeau est exposé d'abord par le clavecin et repris par le violon. Le premier couplet conclut avec de délicieux accents de musette. Le couplet en mi mineur est teinté de quelque exotisme à la turque : motif entêté et tintinnabulant du clavecin et marche appuyée des notes de la basse, sur lesquels le violon déploie d'étincelants arpèges.

Les pizzicati prescrits, d'un effet savoureux, signalés à juste titre par La Laurencie, sont exécutés ici à l'archet.

Des trois sonates, la troisième, en sol mineur, est celle dont le tour galant est le plus inquieté par cette fièvre pré-romantique que nous évoquons plus haut. Admirablement varié en son discours, l'*Allegro* est partagé entre le rêve et l'action. Les deux parties de l'exposition sont séparées par une intervention du clavecin seul

dont le caractère motivique paraît déterminer la suite du déroulement du mouvement. Incidence ténue sans doute mais qui apparente une fois de plus Saint-Georges à Mozart, dans la mesure où la musique française a exercé une influence déterminée sur le style de ce dernier. Le développement passionné et plein de rebondissements est celui qui, des développements des trois sonates, sollicité le plus la virtuosité de part et d'autre.

Le *Rondeau grattoso* en sol majeur expose d'abord une phrase chantante, légèrement teintée de mélancolie, typique de Saint-Georges. La deuxième section avec son saut dans l'aigu et ses notes répétées paraît vouloir suggérer, déjà, le cri de la caille. Le premier couplet est organisé comme un dialogue entre les deux instruments. Le couplet mineur, développé, commence en réalité en ut majeur, sous-dominante du ton, puis module de façon inattendue. Sa course se brise sur une cadence de septième dont la suspension rend particulièrement émouvante le retour du refrain dans le ton principal. N'y a-t-il pas dans cette petite brisure, comme l'aveu pudique d'un secret ?

JOEL-MARIE FAUQUET



SONATAS FOR VIOLIN AND HARPSICHORD OF THE CHEVALIER DE SAINT-GEORGES

Née à Paris, Brigitte Haudebourg commence l'étude du piano à l'âge de quatre ans sous la direction de Marguerite Long et de Jean Doyen. Entrée au Conservatoire National de Paris, dans la classe de clavecin de Marcelle Delacour, elle obtient un Premier Prix en 1963. Elle se perfectionne alors sous la direction de Robert Veyron-Lacroix. En 1964, elle est reçue soliste-concertiste de l'Office National de Radio France, passe avec succès le Concours du «Troisième Cycle de Perfectionnement du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris» et obtient la Médaille d'or au Concours International Viotti (Italie) en 1968. Considérée comme une des meilleures clavecinistes actuelles, elle a donné des récitals dans le monde entier, aussi bien en Extrême-Orient qu'en U. R. S. S. ou aux États-Unis.



Photo Michel Bonnat

Né à Cannes en 1945, il obtient le Premier Prix de violon au Conservatoire National Supérieur de Paris en 1960 et un Premier Prix de musique de chambre professionnelle dans la classe de Joseph Calvet en 1964. Puis il se voit attribuer la même année le Premier Prix Paganini au Concours International de Gênes, ce qui lui donne l'honneur de jouer sur le violon de Paganini. Les années suivantes, il glane un nombre impressionnant de prix internationaux : Carl Flesch à Londres, Montréal (Canada), le Prix de la Reine Elisabeth de Belgique, le Prix Sibélius à Helsinki, le Prix Jacques Thibaud, celui de Genève, etc... En 1970, il fonde avec Jacques Rouvier, piano, et Philippe Muller, violoncelle, un trio qui obtient le Premier Prix au Concours International de Colmar et qui est au programme des grandes sociétés musicales européennes. La carrière de concertiste de Jean-Jacques Kantorow l'a amené, dès le début, à se produire sur toutes les grandes scènes européennes, ainsi qu'aux U.S.A., au Canada, dans les Pays de l'Est, au Japon, en Inde, en Afrique... Jean-Jacques Kantorow a joué sous la direction de chefs tels que Georg Solti, Paul Paray, Pierre Dervaux, Theodor Gulshbauer, Alain Lombard, Robert Shaw, James Laugham, Aldo Leccato. Partout la critique est unanime, Kantorow est un «grand du violon». Glenn Gould écrit dans *Musical America* : «un talent spectaculaire, le violoniste le plus prodigieux et original que j'aie entendu dans cette génération». Clarendon vante «sa technique ravissante» et sa «musicalité raffinée»; le *Daily Telegraph* de Londres lui reconnaît un «son généreux, une technique brillante, un lyrisme et un dynamisme extraordinaires». L'on salue en lui un nouveau Jacques Thibaud quand on ne le compare pas au diabolique Paganini.

Until quite recently, the figure of Saint-Georges was almost entirely legendary. By presenting four of his twelve violin concertos¹, and the first six string quartets²—among the very first in the French style—Arion has restored the Chevalier to music. His reinstatement could not be more justified since Saint-Georges's music seems to faithfully assemble everything which had earned this exceptional personality, who lived nevertheless at a time when exceptions were common, the favour of contemporary music enthusiasts: a rare quality of brilliance and sensitivity, vigour and tenderness, boldness and modesty, and finally intensity of expression.

The fact that Saint-Georges was a swordsman, establishing himself as one of the best in Europe according to experts, that this 'dieu des armes' could triumph the following day, bow in hand, over the difficulties of a concerto, or another day, that the 'brilliant mulatto', 'child of Taste and of Genius', could take it into his head

to be an actor, did not fail to astonish people. To them and to their spokesman, the Baron de Grimm, 'this young American full of talent', this 'exotic monster' was an amateur. We must be clear about what we mean by this term. As Riemann has remarked, the word 'amateur' did not in any way possess in former times the slightly disdainful sense given to it today. Professionals and amateurs worked in agreement and practised their art together in the 'concert d'amateurs', particularly the famous one in Paris where Saint-Georges was, according to Grimm, one of the leaders. Let us remember that in 1768, Luigi Boccherini dedicated his first string quartet 'ai veri dilettanti e cognoscitori di musica', the grateful homage of a master. But as far as Saint-Georges was concerned, it has never been certain whether Jean-Marie Leclair or François-Joseph Gossec was his teacher of composition. There has thus arisen the tendency to refuse Saint-Georges any serious study. What is known is that, born in 1739 in Basse-Terre (Guadeloupe), Saint-Georges, as early as 1766 (he was 27), was the dedicatee of two concertos by Antonio Lolli and six sonatas for violin solo and bass by J. Avolio. Two years later Gossec inscribed the name of his 'pupil' at the

¹ ARN 68093 and 55434² ARN 55425

head of a set of six trios, but the reverential tone of the dedication appears to indicate rather the pupil towards the teacher than the opposite!

That Saint-Georges acquired mastery over his technique and sonority early on, to an extent that 'his velvety talent on the violin sometimes gave him preference over the cleverest artists of his day', must not lead us to imagine, owing to the gaps in musical history, a genius born fully prepared. The knowledge we possess of French music in the second half of the 18th century allows us to remark that Saint-Georges' way of handling the violin was undeniably daring and original, but it depended upon a firmly acquired knowledge, bequeathed to him by Jean-Marie Leclair in particular. Saint-Georges (who had been a 'gendarme du roy' since 1761) did not make his public début as a violinist until the winter of 1772-1773, probably because it was only then, after a prolonged period of maturation, that he felt the time was right.

It remains certain that Saint-Georges, who was in demand everywhere to display his gifts, highly flattered by young people, worn out from his conquests of the fair sex, found that music was a means of bringing the different aspects of his complex personality together.

Of all the French musicians of the period he was, together with Simon Le Duc³, the composer who showed himself the most easily influenced by a climate equivalent to the 'Sturm und Drang' in Germany. Examples of this pre-romanticism, imported by Johann Schobert⁴ and the Mannheim musicians, were more widespread in France than

across the Rhine. The *opéra-comique* was the new form which received the most attention and illustrated the ideas of philosophers enamoured of sensibility' and the 'natural'. Saint-Georges's melodic invention was influenced to a considerable extent by the *opéra-comique*. In this respect, it appears rather significant that the public of the period welcomed Saint-Georges's musical exhibitionism. Louise Fusil spoke about this in her *Mémoires*: 'The expression in his performance was his chief merit. A piece which earned him great success on the violin was *Les Amours et la mort du pauvre oiseau*. The first part of this little pastoral was heralded by a brilliant song, full of lightness and ornament; the warbling of the bird expressed his joy at seeing spring once again (...). But, soon after came the second part, in which he cooed his love. It was a song full of feeling and enticement (...). The third motif was the death of the poor bird, his plaintive cries, regrets, memories (...). Then, his voice became gradually weaker and finally extinguished. He was falling from his lonely branch, his life passed away with a few quivering notes. It was the bird's last song, his last sigh⁵. 'Who knows if this little ornithological drama was not a kind of musical autobiography of Saint-Georges?' Lionel de La Laurencie suggested in his study which is fundamental to a good understanding of the musician.

In any case, it is a fact that the Chevalier worked a great deal and published without haste. The first concertos were printed in 1773, the year in which he succeeded Gossec as musical director of the Concert des Amateurs. Although the

publisher's catalogues were overflowing with sonatas, he did not submit his Opus I until 1781. He probably worked at the same time on his *opéra-comique*, *L'amant anonyme*, the only one which has remained complete; it was performed in 1780, the year in which J. B. de Laborde published his *Essai sur la musique ancienne et moderne*. It was also in 1781 that Mozart composed four of his most important violin sonatas in Vienna. Saint-Georges only submitted three to his friend the publisher Pierre le Duc, the son of the aforementioned Simon: 'Trois Sonates pour clavecin ou forte piano avec accompagnement de violon obligé composé par M. de Saint-Georges - 1^{re} œuvre de clavecin'. For these three exquisite works, there are two sources; the Le Duc edition and the manuscript collection of the works of the Chevalier de Saint-Georges, assembled much later it would seem 'Pour Madame la comtesse de Vauban', conserved in the Bibliothèque Nationale in Paris. The copyist's transcription is somewhat careless; in particular, it leaves out the remarkable section in the minor of the andantino of the *Sonate II in A major!*

The three sonatas for violin and harpsichord by the Chevalier de Saint-Georges are all in two extended movements. In the Allegros, the Recapitulation is complete after Development. L. de La Laurencie emphasized that in these works 'violin and harpsichord are on equal footing'. In fact, entirely 'obligato' with regard to the harpsichord part, the violin, by avoiding any extravagant virtuosity, establishes a true balance of sound.

The Chevalier's sonatas are characteristic of the *style galant*. However, the charming melodic lines which are the result of this influence do not

diminish the value of their purpose, although the writing of these works remains extremely simple.

Three decisive chords begin the *Allegro Moderato of the Sonata II in A major*. They seem to liberate a theme full of tenderness. A third above, the violin doubles the melody heard in the right hand of the harpsichord part. As with Mozart, it is difficult to detect a strictly bi-thematic structure in the allegros of Saint-Georges. There are three essential melodic elements here. The two instruments are on an equal footing in the Development which takes place in the classical manner in the dominant key. As in other sonatas, melodic and rhythmic motifs alternate. The second theme is extended with much grace.

The *Andantino* is in the form a French rondeau, like the final movements of each of the three sonatas. The harpsichord begins the pastoral theme, each section being capped with an ornamental figure in the violin. The roles are then inverted. There is much of Mozart in the mood of the second section of the theme. The twittering of the harpsichord beneath the arpeggio motifs in the violin brings much charm to the first episode. In A minor, the second episode introduces the outline of the opening theme once more. We are reminded of Leclair at this point. The second section of this episode, *allegro minore*, uses material that is widely open to discussion in a manner characteristic of Saint-Georges.

This *Aria con variazioni in G major* does not appear to have been published. It is to be found on page 63 of the Comtesse de Vauban's collection. It consists of a cantabile theme in two sections, elegantly decorated and followed by

³ ARN 55408

⁴ ARN 68287

⁵ Louise Fusil, *Souvenirs d'une actrice*, Paris, 1841, p. 144-145, mentioned by L. de La Laurencie in *L'École française de violon de Lully à Viotti*, tome II, Paris, Delagrave, 1923, p. 488.

four variations. Mozart's pen could easily have written this theme. The first variation draws from the aria in order to disclose an even more lyrical theme. The violin draws the outline of the second variation; the interest is to be found in the refined rhythmic structure, the lion's share being given to the violin. The third, consisting of scales alternating between harpsichord and violin, is an extension of the first variation. In the fourth, the violin quotes the theme of the aria in its original form, the harpsichord lightly and elegantly varying it.

The opening theme of the *Allegro* of the *Sonata I in B flat major* is highly characteristic of Saint-Georges: a call towards the treble ends with a chromatic drop. There is close collaboration between the two instruments, the harpsichord providing particular interest. Feverish rhythms from the keyboard are found in the Development during which the exposed themes receive remarkable treatment.

In the charming *Tempo di minuetto* in rondeau form, the theme is first exposed in the harpsichord before being taken up by the violin. The first episode ends in delicious musette style. The minor episode is tinged with a note of Turkish exoticism: the obstinate jingling harpsichord motif and insistent succession of bass notes, over which the violin plays with dazzling arpeggios. The prescribed pizzicati, the savoury effect of which was justly remarked upon by La Laurencie, are played here *arco*.

Of the three sonatas, the third, in G minor, carries the clearest indication of that pre-romantic fever which has already been discussed. Admirably varied, the *Allegro* is torn between the dream and action. The two parts of the Exposition

are separated by a passage for harpsichord solo which appears to determine the course of the rest of the movement. A slight matter, no doubt, but one which once again associates Saint-Georges with Mozart, to the extent French music exerted a considerable influence over the Austrian composer. The Development section, full of surging passion, is the most virtuoso of the three sonatas.

In G major, the *Rondeau gratiozo* first exposes a deliberately melodic and flowing theme, slightly tinged with sadness. The second section with its leaps into the treble and repeated notes, seems to be trying to suggest the cry of the quail. The first episode is in the form of a dialogue between the two instruments. The episode in the minor mode, extended, in fact begins in C major, the sub-dominant of the main key, subsequently modulating unexpectedly. It comes to a halt, suspended over a seventh chord, thus making the return of the rondeau theme in G major particularly moving. Is there not, in that little break, something of the timid confession of a secret?

JOEL MARIE FAUQUET

translated by Charles Whitefield



BRIGITTE HAUDEBOURG, *harpsichord*

Born in Paris, Brigitte Haudebourg began to study the piano at the age of 4 under the guidance of Marguerite Long and Jean Doyen. She was admitted to the Paris Conservatoire, in Marcelle Delacour's harpsichord class, and she obtained her Premier Prix in 1963. She continued her studies with Robert Veyron-Lacroix. In 1964, she became a concert soloist on the French Broadcasting System, passed with success the Competition 'Troisième Cycle de Perfectionnement du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris', and obtained a Gold Médal at the International Viotti Contest (Italy) in 1968. Presently considered as one of the best harpsichordists, she has given many recitals in all the world, as well in Far-East, as U.R.S.S. or United States.

JEAN-JACQUES KANTOROW, *violin*

Born in Cannes in 1945, he obtained a Premier Prix at the Paris Conservatoire in 1960, and a Premier Prix for chamber music in Joseph Calvet's class in 1964. In the same year, he won the International Paganini Contest in Genoa, which earned him the honour of playing on Pagnini's violin. In the following years, he collected an impressive number of international prizes: Carl Flesch in London, Montreal, The Queen Elisabeth Prize in Belgium, the Sibelius Prize in Helsinki, le Prix Jacques Thibaud, Geneva, etc... In 1970, together with Jacques Rouvier, piano, and Philippe Muller, cello, he founded a trio which obtained first prize at the Concours International de Colmar and which is

engaged by the great European musical organizations. The concert career of Jean-Jacques Kantorow began straight away with all the great European platforms as well as in the U.S.A., Canada, Eastern countries, Japan, India, Africa... Jean-Jacques Kantorow has played under the direction of such conductors as Georg Solti, Paul Paray, Pierre Dervaux, Theodor Gulschbauer, Alain Lombard, Robert Shaw, James Laugham, Aldo Leccato. The critics are unanimous that Kantorow is 'un grand du violon'. Glenn Gould wrote in *Musical America*: 'a spectacular talent, the most prodigious and original violinist that I have heard in this generation'. Clarendon has praised his 'ravishing technique' and his 'refined musicianship'; the *Daily Telegraph* remarked upon the 'generous sound, a brilliant technique, extraordinary lyricism and strength'. In him we salute a new Jacques Thibaud when he is not being compared to the devilish Paganini.



Photo X