



STRAVAGANZE NAPOLETANE

DAN LAURIN
LONDON BAROQUE



MANCINI, FRANCESCO (1672-1737)

SONATA XIII IN G MINOR

8'50

- [1] I. *Largo* 2'26 [2] II. *Fuga* 2'48 [3] III. *Largo* 2'14 [4] IV. *Spiritoso* 1'20

DAN LAURIN *alto recorder in E flat*

INGRID SEIFERT ▶ RICHARD GWILT ▶ CHARLES MEDLAM ▶ TERENCE CHARLSTON

MANCINI, FRANCESCO (1672-1737)

SONATA II IN E MINOR

7'23

- [5] I. *Andante* 1'29 [6] II. *Allegro* 2'19 [7] III. *Largo* 2'00 [8] IV. *Allegro* 1'34

DAN LAURIN *voice flute in D*

CHARLES MEDLAM ▶ TERENCE CHARLSTON

CORELLI, ARCANGELO (1653-1713)

- [9] FUGA CON UN SOGGETTO SOLO in D major

2'33

for 2 violins, viola and violoncello

INGRID SEIFERT ▶ RICHARD GWILT ▶ IRMGARD SCHALLER

CHARLES MEDLAM ▶ TERENCE CHARLSTON

SARRI, DOMENICO (1679-1744)

SONATA XI IN A MINOR

8'48

- [10] I. *Largo* 1'37 [11] II. *Allegro* 3'33 [12] III. *Larghetto* 1'58 [13] IV. *Spiritoso* 1'36

DAN LAURIN *alto recorder in G*

INGRID SEIFERT ▶ RICHARD GWILT ▶ IRMGARD SCHALLER

CHARLES MEDLAM ▶ TERENCE CHARLSTON

SCARLATTI, ALESSANDRO (1660-1725)

SONATA IX IN A MINOR

9'13

[14] I. *Allegro* 1'44 [15] II. *Largo* 1'32 [16] III. *Fuga* 2'16

[17] IV. *Largo* 1'46 [18] V. *Allegro* 1'48

DAN LAURIN *alto recorder in G*

INGRID SEIFERT ▶ RICHARD GWILT ▶ CHARLES MEDLAM ▶ TERENCE CHARLSTON

BARBELLA, FRANCESCO (1692-1733)

SONATA III IN C MAJOR

9'00

[19] I. *Amoroso* 3'12 [20] II. *Allegro* 2'46 [21] III. *Adagio* 1'10 [22] IV. *Allegro* 1'49

DAN LAURIN *alto recorder in F*

INGRID SEIFERT ▶ RICHARD GWILT ▶ CHARLES MEDLAM ▶ TERENCE CHARLSTON

GALLO, DOMENICO (c. 1730-?)

TRIO SONATA NO. 1 IN G MAJOR for 2 violins and basso continuo

5'48

[23] I. 2'35 [24] II. 1'45 [25] III. 1'27

INGRID SEIFERT ▶ RICHARD GWILT ▶ CHARLES MEDLAM ▶ TERENCE CHARLSTON

RAVENS CROFT, JOHN (?-c. 1705)

SONATA OTTAVA for 2 violins and basso continuo

5'43

[26] I. *Largo* 1'21 [27] II. *Allegro* 1'23 [28] III. *Grave* 1'35 [29] IV. *Allegro* 1'19

INGRID SEIFERT ▶ RICHARD GWILT ▶ CHARLES MEDLAM ▶ TERENCE CHARLSTON

TT: 58'53

DAN LAURIN *recorder* ▶ LONDON BAROQUE

INSTRUMENTARIUM

DAN LAURIN

Recorders by Frederick Morgan

INGRID SEIFERT

Violin: Jacobus Stainer, Absam 1661

RICHARD GWILT

Violin: Giofredo Cappa, Turin c. 1685

IRMGARD SCHALLER

Viola: Anonymous, Italy c. 1720

CHARLES MEDLAM

Violoncello: Finnocchi, Perugia 1720

TERENCE CHARLSTON

Italian harpsichord after Giusti (?) by David Evans 1999
Chamber organ, William Drake, Buckfastleigh 1982



London Baroque

Seventeenth-century Naples was a Spanish province governed by a viceroy, but in 1707 the city passed into Habsburg hands as a result of the Spanish war of succession. Other Italians found the Spaniards uncultured and rough but, from our perspective, we can be thankful that they were pious enough to keep the churches full of music and permissive enough to allow a flourishing tradition of tavern music-making. Recovering quickly from the plague of 1647, thought to have killed some two thirds of the population, the four conservatories Santa Maria Loreto, Sant'Onofrio, the Pietà dei Turchini and the Poveri di Gesù continued to provide musicians for court, church and, after 1650, the opera, which arrived from Venice (Monteverdi and Cavalli being amongst the first imports) and quickly took permanent root at the Teatro di San Bartolomeo. Neapolitans such as Cirillo, Alfieri and Provenza were quick to realize the artistic and commercial possibilities of the new form and later Vinci, Sarro, Leo, Scarlatti, Mancini and the great Pergolesi kept the theatres full.

In the early years of the eighteenth century, comic operas and intermezzi in Neapolitan dialect inserted between the three acts of opera seria were especially popular. These were the direct descendants of *commedia dell'arte*, incorporating stock characters from street and tavern, but they were soon ousted by more serious pieces based on the plays of Metastasio. These stories from classical antiquity – the first appeared in 1724 – provided material for generations of opera composers (cf. Mozart's *La Clemenza di Tito* of 1791), their very structure of alternating blank verse (recitative) and short rhyming sections (aria) forming the bedrock of eighteenth-century opera.

In 1734 the Kingdom of Naples, this time as a result of the Polish war of succession, was assigned back to Charles, Philip V of Spain's son and therefore Louis XIV's great-grandson. This new-found independence revitalized the city and soon the magnificent new Teatro San Carlo replaced San Bartolomeo as the principal opera venue. The churches replied with extravagant oratorios from the pens of such composers as Durante, Porpora and Barbella.

© Charles Medlam 2004

The four works for recorder and strings presented on this disc are from a manuscript dated 1725. The manuscript, which is now in the library of the Conservatorio di Musica San Pietro a Maiella in Naples comprises 24 sonatas for recorder and strings – works which up to now have often been referred to and published as ‘concertos’. Many of the composers represented in the collection had direct links with the conservatories that would later become San Pietro, either as pupils (Sarri, Mancini, Barbella) or as *maestri di cappella* (Scarlatti, Mancini). As an ‘in-house’ production, the manuscript testifies to the extraordinary talents that lived and worked in Naples at that time. Many of them never left their native city. They seem to have found sufficient work there and perhaps chose not to undertake the restless travelling that has always been the lot of the freelance musician. Such conditions are of importance to all artists regardless of their field: a relatively well-ordered life gives time for serious work and reflection – but it also militates against impulses from elsewhere. Even so the collection documents the rich flora of stylistic expression that an interested listener might encounter in viceregal Naples in 1725.

The circumstances of the manuscript’s origins are unclear. Who would have been willing to pay for copying ‘chamber concertos’ in a city that was completely dominated by opera, cantatas and oratorios? Perhaps the manuscript was even intended for export to England where they were mad about the recorder. The English publishers (sometimes much like pirates) were constantly looking for novelties and impulses from Italy that were essential for keeping the market buoyant. Francesco Mancini’s recorder sonatas had been published in London. Perhaps there were plans for a follow-up with Neapolitan sonatas? In London there were composers who already seemed familiar with the Neapolitan style: William Babell’s concertos for recorder and strings (BIS-CD-985) clearly testify to how rapidly musical fashions spread at a time when the fastest means of communication was a fast-running horse.

Instrumental music at this time was generally held in low esteem by critics and scholars. Its increasing popularity during the seventeenth century was seen by many

as an unnecessary development of a medium that had already been perfected. What could a single instrumentalist possibly describe other than disorder and chaos disguised in sound? And what was the function of the audience? Was it supposed just to sit there and contemplate in tones, each according to his best ability? Faced with this pressure from outside, composers reacted by intensifying the methods that organize sounds. The criticism thus led to the development of musical forms that tried to link together musical expression with purely technical descriptions of melodic gesture, the order in which the harmonies were to appear and how the voices interacted with each other, i.e. how the counterpoint was to function. The five sonatas from Naples have few stylistic similarities. The most important is probably a fugue-like movement that, in various degrees of complexity, reflects the composer's interest in counterpoint: Scarlatti is noble, Mancini dramatic, Barbella creates difficulties for himself while Sarri does not even attempt to follow all the rules and strictures. Common to them all is the fact that the recorder part is technically not very complicated and frequently takes the rôle of a member of the ensemble rather than that of soloist.

© **Dan Laurin 2004**

FRANCESCO MANCINI: SONATA XIII IN G MINOR; SONATA IN E MINOR

Francesco Mancini succeeded Scarlatti as *maestro di cappella* after many years as his assistant. Despite a large and important work list, he is one of the numerous composers who were eclipsed by the late-romantic notion of the 'Great Composer'. As a composer Mancini is serious, dramatic and inventive. Even in the smallest sonata movement there is always a surprising turn and a personal mode of address that grips the listener and inspires the performer.

In the *G minor Sonata* I find the contrasts between the melodic and the intellectual, between feeling and thought, as fundamental to the entire work. This finds its clearest expression in the first two movements in which the naïve reflection and comment of the first contrasts with the mind's flight into the contrapuntal labyrinth in the second.

In the *E minor Sonata* for recorder and basso continuo (not included in the 1725 manuscript), Mancini follows the usual form of a church sonata: four alternating slow and fast movements. Worth noticing is the care with which the composer works. Mancini puts much of the expression in the harmony; indeed the harmonic pulse is sometimes more important than the melodic content. In this he shows that he belongs to that group of composers that considers that the bass voice is the foundation of all music; from the structure of the chords the melody is sifted in a lengthy process in which balance between form and content is the composer's goal. In my view the entire sonata is composed around the second movement's *fugato*, where Mancini dazzles us with his highly inventive counterpoint interspersed with short, virtuosic interludes.

ARCANGELO CORELLI: FUGA CON UN SOGGETTO SOLO

In his manuscript treatise entitled *Il Trionfo della Pratica Musicale*, Francesco Maria Veracini quotes, as an example of a 'true fugue with one subject', a piece by a certain Gallario Riccoleno. Musicologists were puzzled by this unknown composer but crossword devotees immediately recognized a free anagram of Arcangelo Corelli's name. The fugue subject itself is not original and was part of the stock of often used motifs used by composers from Byrd and Palestrina to Handel.

DOMENICO SARRI: SONATA XI IN A MINOR

Domenico Sarri opens his sonata in grandiose style with an aria for recorder and orchestra. The world of opera seems present from the very first bar, and the *staccato e dolce* of the strings makes one wary of what is to come. In the diverting play between the strings in the second movement, the mood is quite different and, after the burlesque events of the last movement, the listener is sure to feel that the lamentation of the first movement is merely a memory.

ALESSANDRO SCARLATTI: SONATA IX IN A MINOR

Alessandro Scarlatti is undoubtedly the most famous composer on this record. He arrived in Naples from Rome in 1683 as the controversial new *maestro di cappella*. The expected choice as *maestro di cappella* would have been the vice-maestro Francesco Provenzale from Naples. Passed over and outmanœuvred by Scarlatti, Provenzale succeeded in fomenting a mutiny among some of the members of the band. Scarlatti answered this by filling the vacancies with his Roman colleagues. But the peace did not last for long: he soon found himself in the midst of a sexual scandal involving one of his sisters. Life could be demanding for the jet-setters of the day!

In the *A minor Sonata* the interest, from a compositional point of view, is to be found in the third, fugue-like movement which is at the centre of the sonata, surrounded by alternating fast and slow movements. The counterpoint is inventive and takes full advantage of all the small details to be found in the main theme. The harmony is sophisticated and coloured both by modernistic, chromatic additions as well as by little excursions into the harmony of times past.

FRANCESCO BARBELLA: SONATA III IN C MAJOR

Francesco Barbella's sonata is the most modern of the recorder works on this disc. The numerous notated ornaments, the carefully notated articulation and the way in which the soloist is exposed are completely different from what we find in the music of Scarlatti, for example. In Barbella's music there is a harmonic unease that is foreign to the baroque, a struggle for a direction and movement that differ from those of many of his contemporaries. This is most evident in the nervous shifting between major and minor of the last movement where, in baroque music, one would expect to find a balanced conclusion to the work.

DOMENICO GALLO: TRIO SONATA NO. 1 IN G MAJOR

Scholars in the nineteenth century tended to attribute any attractive piece with rococo sequences to the legendary Pergolesi. Hence van Wassenaer's *concerti grossi* ran around first as Pergolesi, then as Ricciotti, before being finally attributed to their rightful composer. Gallo's *Trio Sonata in G major* will be instantly recognizable to lovers of Stravinsky's *Pulcinella* ('after Pergolesi'). In 1780 Robert Bremner published a set of twelve trio sonatas claiming that 'the manuscripts of these sonatas were procured by a curious Gentleman of Fortune during his travels in Italy'. Burney and the historian John Hawkins already had their doubts in the late eighteenth century, but the discovery of a manuscript in Burghley House, Stamford, points firmly in the direction of Domenico Gallo, about whom little is known except that a small quantity of church music by him survives in the libraries of the Naples and Bologna conservatories.

JOHN RAVENSCROFT: SONATA OTTAVA

To judge by the proximity of style, John Ravenscroft was either probably a pupil of or worked with the great Arcangelo Corelli in Rome. His twelve *Sonatas a tre* were published in Rome in 1695, and thereafter in Amsterdam (1697) and London (1708). Le Cène even published six of his sonatas under the name of Corelli in 1735. On his return to England he worked in London theatres.

© **Dan Laurin 2004 / Charles Medlam 2004** (Corelli, Gallo, Ravenscroft)

In recent years the recorder virtuoso **Dan Laurin** has performed in most parts of the world. Tours to the USA, Japan and Australia as well as appearances in the major European musical centres have confirmed his reputation as one of the most interesting – and sometimes controversial – performers on his instrument. His efforts to rediscover the sonic possibilities of the recorder have resulted in a technical facility

and a style of playing that have won him numerous awards including a Swedish Grammy and the Society of Swedish Composers' prize for the best interpretation of contemporary Swedish music. A lengthy collaboration with the Australian instrument maker Frederick Morgan resulted in a succession of reconstructions of instruments from earlier times, and this has greatly enriched the world of recorder music. Special mention should be made here of the instrument that was designed specifically for Dan Laurin's recording of Jacob van Eyck's monumental *Der Fluyten Lusthof* (BIS-CD-775/780), the largest work ever written for a wind instrument. Besides working with early music, Dan Laurin has also premiered numerous works by Swedish and other composers. His efforts to broaden the repertoire and to gain for the recorder the status of a concert instrument together with a large orchestra has resulted in several concertos that are already considered classics. Dan Laurin is professor of the recorder and teaches at Stockholm's Royal University College of Music. He is a member of the Royal Swedish Academy of Music and in 2001 he received the medal 'Litteris et Artibus' from the King of Sweden. He is presently working on a dissertation on the history of interpretation and the artist's processes of decision making.

London Baroque was formed in 1978 and is regarded worldwide as one of the foremost exponents of baroque chamber music, enabling its members to devote their professional lives to the group. A regular fifty or so performances a year has given the group a cohesion and professionalism akin to that of a permanent string quartet. The ensemble's repertoire spans a period from the end of the sixteenth century up to Mozart and Haydn, with works of virtually unknown composers next to familiar masterpieces of the baroque and early classical eras. London Baroque is a regular visitor at the Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach and Stuttgart Bach festivals. London Baroque has appeared on television in England, France, Germany, Belgium, Austria, Holland, Spain, Sweden, Poland, Estonia and Japan.

Im 17. Jahrhundert war Neapel eine spanische Provinz, die von einem Vizekönig regiert wurde; 1707 aber geriet die Stadt aufgrund des Erbfolgekriegs in habsburgische Hände. Manche Italiener hielten die Spanier für unkultiviert und grob; aus unserer Sicht aber können wir nur dankbar sein, daß sie fromm genug waren, die Kirchen mit Musik zu füllen und tolerant genug, das beliebte Musizieren in den Wirtshäusern zu dulden. Nachdem sie sich von der Pest des Jahres 1647 erholt hatten, die wohl zwei Drittel der Bevölkerung dahinraffte, fuhren die vier Konservatorien Santa Maria Loreto, Sant’Onofrio, Pietà die Turchini und Poveri di Gesù fort, Musiker für den Hof, die Kirche und, nach 1650, für die Oper zu liefern. Letztere kam aus Venedig (Monteverdi und Cavalli waren die ersten Importe) und siedelte sich dauerhaft im Teatro di San Bartolomeo an. Neapolitaner wie Cirillo, Alfieri und Provenziale erkannten schnell das künstlerische und finanzielle Potential der neuen Gattung; später sorgten Vinci, Sarro, Leo, Scarlatti, Mancini und der große Pergolesi dafür, daß die Theater voll blieben.

Im frühen 18. Jahrhundert waren komische Opern und Intermezzi im neapolitanischen Dialekt, die zwischen die drei Akte der *opera seria* eingeschoben wurden, überaus beliebt. Es handelte sich um die direkten Nachfahren der *commedia dell’arte*, und sie enthielten Standardtypen der Straße und des Wirtshauses, doch bald schon wurden sie von ernsthafteren Stücken auf der Grundlage von Metastasios Schauspielen verdrängt. Diese Geschichten aus der Antike – die erste erschien 1724 – lieferten Material für Generationen von Opernkomponisten (wie etwa noch für Mozart in *La Clemenza di Tito* aus dem Jahr 1791); ihre Abfolge von Blankvers (Rezitativ) und kurzen Endreimabschnitten (Arie) bildeten das Fundament der Oper im 18. Jahrhundert.

1734 wurde Neapel – diesmal infolge des polnischen Erbfolgekriegs – Karl, dem Sohn Philipps V. von Spanien und daher auch dem Großvater Ludwigs XIV. rückübertragen. Die neu erlangte Unabhängigkeit brachte frischen Wind in die Stadt, und bald trat das großartige neue Teatro San Carlo an die Stelle des San Bartolomeo als erste

Opernadresse. Die Kirchen reagierten mit extravaganten Oratorien aus den Federn von Komponisten wie Durante, Porpora und Barbella.

© *Charles Medlam 2004*

Die vier Werke für Blockflöte und Streicher auf dieser CD entstammen einem Manuskript, das mit 1725 datiert ist. Das Manuskript, das jetzt in der Bibliothek des Conservatorio di Musica San Pietro a Maiella in Neapel aufbewahrt wird, enthält 24 Sonaten für Blockflöte und Streicher – Werke, die bis heute oft als „Konzerte“ bezeichnet und veröffentlicht worden sind. Viele der hier versammelten Komponisten hatten direkte Beziehungen zu den Konservatorien, aus denen später San Pietro entstehen sollte – entweder als Schüler (Sarri, Mancini, Barbella) oder als *Maestri di Cappella* (Scarlatti, Mancini). Als „interne“ Anthologie belegt das Manuskript den außerordentlichen Reichtum an Talenten, die zu jener Zeit in Neapel lebten und arbeiteten. Viele verließen ihre Heimatstadt nie; anscheinend fanden sie genug Beschäftigungsmöglichkeiten, um auf das ruhelose Reisen verzichten zu können, das seit jeher das Schicksal freiberuflicher Musiker war. Derartige Bedingungen sind für Künstler jedweder Ausrichtung wichtig: Ein relativ geordnetes Leben erlaubt ernsthaftes Arbeiten und Reflektieren – aber es verhindert auch Impulse von außen. Doch auch so dokumentiert diese Sammlung die große Vielfalt stilistischen Ausdrucks, der ein interessierter Hörer 1725 im vizeköniglichen Neapel begegnen konnte.

Die Entstehungsumstände dieses Manuskripts sind unklar. Wer mag für die Abschriften von Kammermusik in einer Stadt, die von Opern, Kantaten und Oratorien beherrscht wurde, bezahlt haben? Vielleicht war das Manuskript sogar für den Export nach England bestimmt, wo man verrückt war nach Blockflötenmusik. Die englischen Verleger (manchmal so etwas wie Piraten) waren ständig auf der Suche nach Neuheiten und Anregungen aus Italien, die für einen lebhaften Markt unabdingbar waren. Francesco Mancinis Flötensonaten waren in London veröffentlicht worden – vielleicht gab es Pläne, neapolitanische „Konzerte“ folgen zu lassen? In London gab

es Komponisten, die mit dem neapolitanischen Stil bereits vertraut schienen: William Babells Konzerte für Blockflöte und Streicher (BIS-CD-985) bekunden deutlich, wie schnell musikalische Moden sich zu einer Zeit ausbreiteten, als das schnellste Kommunikationsmedium ein rasches Pferd war.

Instrumentalmusik galt zu jener Zeit unter Kritikern und Wissenschaftlern nicht viel. Ihre wachsende Beliebtheit im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde von vielen Beobachtern als unnötige Entwicklung eines Mediums betrachtet, das bereits vervollkommenet worden war. Was konnte ein einzelner Instrumentalist schon anderes schildern als Unordnung und Chaos im Gewand des Klanges? Und was war die Funktion des Publikums? Sollte es nur herumsitzen und, ein jeder nach seinen Fähigkeiten, in Tönen denken? Auf solchen äußeren Druck reagierten die Komponisten dadurch, daß sie die Techniken der Klangorganisation verfeinerten. Auf diese Weise führte die Kritik zur Entwicklung musikalischer Formen, die versuchten, musikalischen Ausdruck mit rein technischen Beschreibungen melodischer Gestaltung, der Anordnung der Harmonien und des Zusammenspiels der Stimmen, d.h. des Kontrapunkts, zu verbinden. Die fünf Sonaten aus Neapel weisen wenig stilistische Ähnlichkeiten auf. Die bedeutendste darunter ist wohl die Existenz eines Fugato-Satzes, der – in unterschiedlich ausgeprägter Komplexität – das Interesse der Komponisten am Kontrapunkt widerspiegelt. Scarlatti ist vornehm, Mancini dramatisch, Barbella beschäftigt sich mit Problemlösungen während Sarri nicht einmal versucht, den Regeln und Beschränkungen Folge zu leisten. Allen gemeinsam ist der Umstand, daß der Flötenpart technisch nicht sonderlich kompliziert ist und oft eher einem Ensemblemitglied denn einem Solisten zugedacht scheint.

© *Dan Laurin 2004*

FRANCESCO MANCINI: SONATE XIII G-MOLL; SONATE E-MOLL

Francesco Mancini folgte Scarlatti im Amt des Kapellmeisters, nachdem er viele Jahre lang sein Assistent gewesen war. Trotz eines großen und bedeutenden Œuvres

ist er einer der zahlreichen Komponisten, die die spätromantische Idee des „Großen Komponisten“ an die Randzonen der wahrgenommenen Musikgeschichte gedrängt hat. Als Komponist ist Mancini ernst, dramatisch und originell. Selbst im kleinsten Sonatensatz gibt es stets eine überraschende Wendung und eine ausgeprägt persönliche Haltung, die den Hörer fasziniert und den Interpreten inspiriert.

Im Falle der *g-moll-Sonate* halte ich den Kontrast zwischen Melodik und Intellekt, zwischen Fühlen und Denken für wesentlich. Dies findet seinen deutlichsten Ausdruck in den ersten beiden Sätzen, in denen die naiv reflektierende Stellungnahme des ersten mit dem Flug der Gedanken ins kontrapunktische Labyrinth des zweiten kontrastiert.

In der *e-moll-Sonate* für Blockflöte und Basso continuo folgt Mancini der traditionellen Form der Kirchensonate: vier Sätze, abwechselnd langsam und schnell. Bemerkenswert ist die Sorgfalt, mit der der Komponist vorgeht. Mancini gestaltet die Harmonik ausgesprochen ausdrucksreich; tatsächlich ist der harmonische Rhythmus manchmal wichtiger als die Melodik. Damit zeigt er, daß er zu jener Gruppe von Komponisten gehört, die die Baßstimme für die Grundlage jeglicher Musik halten; aus der Struktur der Akkorde wird die Melodie in einem längeren Prozeß herausgesiebt, bei dem die Balance zwischen Form und Inhalt das Ziel ist. Meiner Ansicht nach ist die gesamte Sonate um das Fugato des zweiten Satzes herumkomponiert, wo Mancini uns mit seinem hochoriginellen Kontrapunkt verblüfft, in den kurze, virtuose Zwischenspiele eingeschoben sind.

ARCANGELO CORELLI: FUGA CON UN SOGGETTO SOLO

In seiner handschriftlichen Abhandlung mit dem Titel *Il Trionfo della Pratica Musicale* zitiert Francesco Maria Veracini als Beispiel für eine „wahre Fuge mit einem Subjekt“ eine Komposition eines gewissen Gallario Riccoleno. Musikwissenschaftlern gab dieser unbekannte Komponist Rätsel auf, doch Anhänger von Kreuzworträtseln erkannten bald, daß es sich um ein freies Anagramm des Namens „Arcangelo

Corelli“ handelte. Das Fugensubjekt selber ist nicht original und gehört zu jenem Themenrepertoire, das von Komponisten von Byrd und Palestrina bis Händel häufig verwendet wurde.

DOMENICO SARRI: SONATE XI A-MOLL

Domenico Sarri beginnt seine Sonate in grandiosem Stil mit einer Arie für Blockflöte und Orchester. Die Welt der Oper scheint gleich mit dem ersten Tag präsent, und das *staccato e dolce* der Streicher macht uns ein wenig bang, was kommen werde. Das unterhaltsame Spiel der Streichergruppe im zweiten Satz aber ist von deutlich anderer Stimmung, und nach dem burlesken Treiben des Schlußsatzes ist der Hörer gewiß, daß die Klagen des ersten Satzes bloße Erinnerung sind.

ALESSANDRO SCARLATTI: SONATE IX A-MOLL

Alessandro Scarlatti ist zweifellos der berühmteste Komponist auf dieser CD. 1683 kam er als umstrittener neuer *maestro di cappella* von Rom nach Neapel. Eigentlich hatte man als Nachfolger den neapolitanischen Vizekapellmeister Francesco Provenzale erwartet. Übergangen und von Scarlatti übervorteilt, gelang es Provenzale, unter einigen Musikern der Kapelle eine Meuterei anzuzetteln. Scarlatti füllte die entstandenen Lücken kurzerhand mit Musikern aus Rom. Doch die Ruhe währte nicht lange: Bald schon geriet er in einen Sex-Skandal, in den eine seiner Schwestern verwickelt war. Das Leben konnte auch damals hart sein für die Angehörigen des Jetsets!

Vom kompositorischen Standpunkt aus betrachtet, ist der dritte Satz – eine Art Fuge – der *a-moll-Sonate* am interessantesten. Er liegt im Zentrum der Sonate und ist von je einem schnellen und einem langsamen Satz umgeben. Der Kontrapunkt ist phantasievoll und nutzt das ganze Potential des Hauptthemas aus. Die Harmonik ist avanciert und sowohl von modernen Chromatizismen als auch von kurzen archaischen Exkursen geprägt.

FRANCESCO BARBELLA: SONATE III C-DUR

Francesco Barbellas Sonate ist die modernste der hier eingespielten Sonaten. Die zahllosen ausgeschriebenen Verzierungen, die sorgsam notierte Artikulation und die Art und Weise, wie der Solist exponiert wird – all dies unterscheidet sich völlig von der Musik etwa eines Scarlatti. In Barbellas Musik gibt es eine harmonische Unruhe, die dem Barock fremd ist, ein Kampf um Richtung und Bewegung, der sich von vielen seiner Zeitgenossen unterscheidet. Dies wird am deutlichsten an dem nervösen Wechsel zwischen Dur und Moll im Schlußsatz, der in der Barockmusik als wohlbalancierter Werkausgang angelegt gewesen wäre.

DOMENICO GALLO: TRIOSONATE NR. 1 G-DUR

Musikwissenschaftler des 19. Jahrhunderts neigten dazu, jedes attraktive Stück mit Rokokomerkmalen dem legendären Pergolesi zuzuschreiben. Aus diesem Grund liefen van Wassenhaers *Concerti grossi* erst unter dem Namen Pergolesis, dann Ricciottis, bevor sie schließlich zu ihrem tatsächlichen Urheber zurückfanden. Gallos *Triosonate G-Dur* wird Liebhabern von Strawinskys *Pulcinella* („nach Pergolesi“) sofort vertraut sein. 1780 veröffentlichte Robert Bremner eine Sammlung von zwölf Triosonaten und gab an, daß „ein neugieriger Edelmann die Manuskripte dieser Sonaten bei seinen Reisen durch Italien erworben hatte“. Bereits im späten 18. Jahrhundert äußerten Charles Burney und der Musikhistoriker John Hawkins Zweifel an dieser Darstellung. Aufgrund eines Manuskriptfonds in Burghley House (Stamford) aber kann mit Sicherheit angenommen werden, daß Domenico Gallo ihr Urheber ist – ein Komponist, von dem man nur etwas Kirchenmusik aus den Bibliotheken der Konservatorien von Neapel und Bologna kennt.

JOHN RAVENSCROFT: SONATA OTTAVA

Nach der stilistischen Ähnlichkeit zu urteilen, war John Ravenscroft entweder ein Schüler oder Mitarbeiter des großen Arcangelo Corelli in Rom. Seine zwölf *Sonatas*

a tre wurden 1695 in Rom veröffentlicht, danach in Amsterdam (1697) und London (1708). Bei Le Cène erschienen 1735 sechs seiner Sonaten gar unter dem Namen Corellis. Nach seiner Rückkehr nach England arbeitete er in verschiedenen Theatern Londons.

© **Dan Laurin 2004 / Charles Medlam 2004** (Corelli, Gallo, Ravenscroft)

In der letzten Zeit ist der Blockflötenvirtuose **Dan Laurin** in den meisten Teilen der Welt aufgetreten. Tourneen in die USA, nach Japan und Australien wie auch Konzerte in den großen europäischen Musikzentren haben seinen Ruf bestärkt, einer der interessantesten – und manchmal kontroversesten – Blockflötenspieler zu sein. Seine Bemühungen, die klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte wiederzuentdecken, haben zu einer technischen Virtuosität und einer Vortragsweise geführt, die ihm zahlreiche Preise eingebracht haben, u.a. einen Grammy und den Preis des Schwedischen Komponistenverbandes für die beste Interpretation zeitgenössischer schwedischer Musik. Die langjährige Zusammenarbeit mit dem Instrumentenbauer Frederick Morgan hat zur Rekonstruktion von alten Instrumenten geführt, was die Welt der Blockflötenmusik erheblich bereichert hat. Besonders erwähnt werden soll hier das Instrument, das eigens für Dan Laurins Aufnahme von Jacob van Eycks monumentalem *Der Fluyten Lust-hof* (BIS-CD-775/780) – dem größten je für ein Blasinstrument geschriebenen Werk – entwickelt wurde. Neben seiner Beschäftigung mit Alter Musik hat Dan Laurin zahlreiche Werke schwedischer und anderer Komponisten uraufgeführt. Seine Bemühungen, das Repertoire zu erweitern und der Blockflöte den Rang eines Soloinstruments für Konzerte mit großem Orchester zu verschaffen, hat verschiedene Konzerte auf den Plan gerufen, die bereits jetzt als Klassiker betrachtet werden. Dan Laurin ist Professor für Blockflöte und unterrichtet an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Er ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie; im Jahr 2001 überreichte ihm der schwedische König die

Medaille „Litteris et Artibus“. Gegenwärtig arbeitet er an einer Dissertation zur Geschichte der Interpretation und der künstlerischen Entscheidungsprozesse.

London Baroque, 1978 gegründet, wird weltweit als einer der führenden Klangkörper im Bereich barocker Kammermusik angesehen, was den Musikern ermöglicht, ihre berufliche Tätigkeit ganz dem Ensemble zu widmen. Eine regelmäßige Anzahl von rund 50 Aufführungen jährlich hat der Gruppe eine Verbundenheit und eine Professionalität verschafft, wie sie einem festen Streichquartett entspricht. Das Repertoire des Ensembles reicht vom Ende des 16. Jahrhunderts bis hin zu Mozart und Haydn, wobei Werke nahezu unbekannter Komponisten neben bekannten Meisterwerken des Barock und der Frühklassik stehen. London Baroque ist regelmäßiger Gast bei den Festivals in Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach und Stuttgart. Fernsehproduktionen mit dem Ensemble wurden in England, Frankreich, Deutschland, Belgien, Österreich, Holland, Spanien, Schweden, Polen, Estland und Japan ausgestrahlt.

La Naples du 17^e siècle était une province espagnole gouvernée par un vice-roi mais, en 1707, la ville passa aux mains des Habsbourg suite à la guerre de succession espagnole. D'autres Italiens trouvèrent que les Espagnols étaient frustrés et pauvres en culture mais, de notre perspective, il est bon qu'ils fussent assez pieux pour remplir les églises de musique et assez tolérants pour permettre une tradition florissante de musique de taverne. Comme la population se remettait rapidement de la peste de 1647 qu'on dit avoir tué environ deux tiers de la population, les quatre conservatoires Santa Maria Loreto, Sant'Onofrio, Pietà dei Turchini et Poveri di Gesù continuèrent à alimenter la cour et l'église de musiciens et, après 1650, même l'opéra qui arrivait de Venise et qui prit rapidement racine au Teatro di San Bartolomeo. Des Napolitains dont Cirillo, Alfieri et Provenza se hâtèrent de profiter des possibilités artistiques et commerciales de la nouvelle forme; plus tard, Vinci, Sarro, Leo, Scarlatti, Mancini et le grand Pergolesi gardèrent les théâtres bien remplis.

Dans les premières années du 18^e siècle, il devint particulièrement populaire d'insérer des opéras comiques et des *intermezzi* en dialecte napolitain entre les trois actes de l'*opera seria*. Ils descendaient directement de la *commedia dell'arte*, incorporant des personnages stéréotypés de la rue et de la taverne mais ils furent rapidement supplantés par des pièces plus sérieuses basées sur les œuvres de Metastasio. Ces histoires de l'antiquité classique fournirent du matériel à des générations de compositeurs d'opéra, leur structure d'alternance entre les vers blancs (récitatifs) et les brèves sections rimées (aria) formant la base de l'opéra du 18^e siècle.

En 1734, le royaume de Naples, cette fois suite à la guerre de succession polonaise, fut retourné à Charles, fils de Philippe V d'Espagne et ainsi arrière-petit-fils de Louis XIV. Cette indépendance nouvellement acquise redonna de la vitalité à la ville et le magnifique nouveau Teatro San Carlo remplaça rapidement San Bartolomeo comme principal théâtre d'opéra. Les églises répondirent avec des oratorios fastueux sortis de la plume des compositeurs Durante, Porpora et Barbella entre autres.

© Charles Medlam 2004

Les quatre œuvres pour flûte à bec et cordes présentées sur ce disque proviennent d'un manuscrit daté de 1725. Conservé maintenant à la bibliothèque du conservatoire de musique San Pietro a Maiella à Naples, ce document comprend 24 sonates pour flûte à bec et cordes – des morceaux qui, jusqu'ici, ont été appelés « concertos » et ont été édités comme tels. Plusieurs des compositeurs représentés dans la collection sont directement reliés aux conservatoires qui devaient devenir plus tard San Pietro, soit comme élèves (Sarri, Mancini, Barbella) ou *maestri di cappella* (Scarlatti, Mancini). En tant que production « domestique », le manuscrit témoigne des talents extraordinaires qui ont vécu et travaillé à Naples en ce temps-là. Plusieurs ne quittèrent jamais leur ville de naissance. Ils semblent y avoir trouvé suffisamment de travail et ont peut-être choisi de ne pas entreprendre le voyage continu qui a toujours été associé au musicien indépendant. De telles conditions sont très importantes pour tous les artistes de tous les domaines : une vie relativement bien ordonnée donne du temps pour du travail sérieux et de la réflexion – mais elle milite aussi contre les impulsions d'ailleurs. Même là, la collection documente la richesse d'expression stylistique qu'un écouteur de musique intéressé pouvait rencontrer dans la Naples du vice-roi en 1725.

Les circonstances des origines du manuscrit sont obscures. Qui aurait voulu payer pour copier des « concertos de chambre » dans une ville complètement dominée par l'opéra, les cantates et les oratorios ? Le manuscrit devait peut-être être exporté en Angleterre où on était fou de la flûte à bec. Les éditeurs anglais recherchaient constamment des nouveautés et des impulsions italiennes, essentielles pour le soutien du marché. Les sonates pour flûte à bec de Francesco Mancini avaient été publiées à Londres. Est-ce qu'on pensait peut-être poursuivre le projet avec des sonates napolitains ? Il se trouvait à Londres des compositeurs qui semblaient déjà familiers avec le style napolitain : les concertos de William Babell pour flûtes à bec et cordes démontrent clairement combien rapidement les modes musicales se répandaient à une époque où le moyen de communication le plus rapide était un cheval au galop.

La musique instrumentale d'alors était généralement peu estimée des critiques et

spécialistes. Son accroissement de popularité au cours du 17^e siècle fut vu par plusieurs comme un développement superflu d'un moyen d'expression qui avait déjà été parachevé. Que pouvait un seul instrumentaliste décrire de plus que le désordre et le chaos déguisés en son ? Et quelle était la fonction du public ? Devait-il juste rester assis et s'adonner à la contemplation sonore, chacun au meilleur de ses capacités ? Face à la pression de l'extérieur, des compositeurs réagirent en intensifiant les méthodes d'organisation du son. La critique mena ainsi au développement des formes musicales qui essayèrent de relier l'expression musicale aux descriptions purement techniques du geste mélodique dont l'ordre d'apparition des harmonies et le dialogue des voix, c'est-à-dire la fonction du contrepoint. Les cinq sonates de Naples ont peu de ressemblances stylistiques. La plus importante est probablement un mouvement fugué qui, dans divers degrés de complexité, reflète l'intérêt du compositeur pour le contrepoint : Scarlatti est noble, Mancini dramatique, Barbella crée des difficultés pour lui-même tandis que Sarri n'essaie même pas de suivre toutes les lois et restrictions. Un point commun à tous est le fait que la partie de flûte à bec n'est pas techniquement très compliquée et endosse fréquemment l'habit du membre de l'ensemble plutôt que celui du soliste.

© Dan Laurin 2004

FRANCESCO MANCINI: SONATE XIII EN SOL MINEUR; SONATE EN MI MINEUR

Francesco Mancini succéda à Scarlatti comme *maestro di cappella* après plusieurs années en tant qu'assistant. Malgré une liste d'œuvres aussi longue qu'importante, il est l'un des nombreux compositeurs qui furent éclipsés par la notion romantique du « Grand Compositeur ». En tant que compositeur, Mancini est sérieux, dramatique et imaginatif. Même le plus petit mouvement de sonate renferme un tournant surprenant et un mode personnel d'abord qui capte l'auditeur et inspire l'interprète.

La *Sonate en sol mineur* présente les contrastes entre le mélodique et l'intellectuel, le sentiment et la pensée comme la base de l'œuvre en entier. Cela s'exprime le

plus clairement dans les deux premiers mouvements où la réflexion et le commentaire naïfs du premier font contraste avec le vol de l'esprit dans le labyrinthe contrapuntique dans le second.

Dans la *Sonate en mi mineur* pour flûte à bec et basso continuo, Mancini suit la forme courante d'une sonate d'église : quatre mouvements lents et vifs en alternance. Le soin avec lequel le compositeur travaille est digne de mention. Mancini confie beaucoup de l'expression à l'harmonie ; la pulsation harmonique est vraiment parfois plus importante que le contenu mélodique. Il montre ainsi qu'il appartient au groupe de compositeurs qui considèrent que toute la musique repose sur la voix de basse ; à partir de la structure des accords, la mélodie est tamisée dans un procédé lent où l'équilibre entre la forme et le contenu est le but du compositeur. A mon avis, la sonate en entier est composée autour du *fugato* du second mouvement où la vive imagination de Mancini nous éblouit avec un contrepoint truffé d'interludes brefs et virtuoses.

ARCANGELO CORELLI: FUGA CON UN SOGGETTO SOLO

Dans son traité manuscrit intitulé *Il Trionfo della Pratica Musicale*, Francesco Maria Veracini cite, comme exemple d'une « fugue véritable à un sujet », une pièce d'un certain Gallario Riccoleno. Les musicologues restèrent perplexes devant ce compositeur inconnu mais les adeptes de mots croisés reconnurent immédiatement une anagramme du nom d'Arcangelo Corelli. Le sujet même de la fugue n'est pas original et fait partie de la réserve de motifs souvent utilisés par les compositeurs, de Byrd et Palestrina à Haendel.

DOMENICO SARRI: SONATE XI EN LA MINEUR

Domenico Sarri ouvre sa sonate dans un style grandiose avec une aria pour flûte à bec et orchestre. Le monde de l'opéra semble présent dès la toute première mesure et le *staccato e dolce* des cordes nous rend méfiants de ce qui doit suivre. Dans le jeu amusant entre les cordes dans le second mouvement, l'atmosphère est bien différente

et, après les événements burlesques du dernier mouvement, l'auditeur est assuré que la lamentation du premier mouvement n'est qu'un souvenir.

ALESSANDRO SCARLATTI: SONATE IX EN LA MINEUR

Alessandro Scarlatti est indubitablement le compositeur le plus célèbre de ce disque. Il arriva à Naples de Rome en 1683 comme le discuté nouveau *maestro di cappella*. On s'attendait à ce que le choix tombe sur le vice-maestro Francesco Provenziale de Naples. Ignoré et surpassé par Scarlatti, Provenziale réussit à fomenter une mutinerie parmi certains membres de l'ensemble. Scarlatti répondit en comblant les vacances avec ses collègues de Rome. La paix ne dura pourtant pas longtemps : il se trouva rapidement au milieu d'un scandale sexuel impliquant l'une de ses sœurs. La vie pouvait être difficile pour les playboys de l'époque !

Dans la *Sonate en la mineur*, l'intérêt, du point de vue compositionnel, se centre dans le troisième mouvement fugué placé au milieu de la sonate, entouré par des mouvements en alternance rapides et lents. Le contrepoint est rempli d'imagination et tire un avantage complet de tous les petits détails trouvés dans le thème principal. L'harmonie est raffinée et colorée d'additions modernistes et chromatiques ainsi que de petites excursions à l'harmonie des temps anciens.

FRANCESCO BARBELLA: SONATE III EN DO MAJEUR

La sonate de Francesco Barbella est la plus moderne des sonates pour flûte à bec sur ce disque. Les nombreux ornements notés, l'articulation soigneusement écrite et la manière dont le soliste est exposé diffèrent complètement de ce qu'on trouve dans la musique de Scarlatti par exemple. La musique de Barbella transpire une gêne harmonique étrangère au baroque, une lutte pour une direction et un mouvement autres que ceux de plusieurs de ses contemporains. Ceci se voit le mieux dans le changement nerveux entre les modes majeur et mineur dans le dernier mouvement où, en musique baroque, l'œuvre se terminerait par une conclusion équilibrée.

DOMENICO GALLO: SONATE EN TRIO NO 1 EN SOL MAJEUR

Au 19^e siècle, des érudits tentèrent d'attribuer toute pièce de style rococo au légendaire Pergolesi. Les *concerti grossi* de van Wassenaer circulèrent d'abord comme étant de Pergolesi, puis de Ricciotti avant d'être finalement attribués à leur compositeur légitime. La *Sonate en trio en sol majeur* de Gallo sera instantanément reconnue par les admirateurs de *Pulcinella* (« d'après Pergolesi ») de Stravinsky. En 1780, Robert Bremner publia une série de douze sonates en trio prétendant que « les manuscrits de ces sonates furent achetés par un curieux gentilhomme de fortune au cours de ses voyages en Italie. » Burney et l'historien John Hawkins avaient déjà leurs doutes à la fin du 18^e siècle mais la découverte d'un manuscrit à la Burghley House, Stamford, pointe nettement en direction de Domenico Gallo dont on sait peu de chose sinon qu'une petite quantité de musique sacrée de lui est conservée dans les bibliothèques des conservatoires de Naples et Bologne.

JOHN RAVENSCROFT: SONATA OTTAVA

A en juger par la ressemblance de leurs styles, John Ravenscroft a probablement soit étudié, soit travaillé avec le grand Arcangelo Corelli à Rome. Ses douze *Sonates a tre* sortirent à Rome en 1695, puis à Amsterdam (1697) et à Londres (1708). Le Cène publia même six de ses sonates sous le nom de Corelli en 1735. A son retour en Angleterre, Ravenscroft travailla dans les théâtres de Londres.

© **Dan Laurin 2004 / Charles Medlam 2004** (Corelli, Gallo, Ravenscroft)

Ces dernières années, le virtuose de la flûte à bec **Dan Laurin** a joué presque partout au monde. Des tournées aux Etats-Unis, Japon et Australie ainsi que des apparitions dans les grands centres musicaux européens ont confirmé sa réputation comme l'un des exécutants les plus intéressants – et parfois controversés – sur son instrument. Ses efforts pour redécouvrir les possibilités soniques de la flûte à bec ont abouti en

une facilité technique et un style de jeu qui lui ont mérité de nombreux prix dont un Grammy et le prix de la Société des Compositeurs Suédois pour la meilleure interprétation de musique suédoise contemporaine. Une longue collaboration avec le facteur d'instruments australien Frederick Morgan donna lieu à une suite de reconstructions d'instruments des anciens temps. On devrait mentionner spécialement ici l'instrument qui fut dessiné spécifiquement pour l'enregistrement par Dan Laurin du monumental *Der Fluyten Lust-hof* de Jacob van Eyck (BIS-CD-775/780), la plus longue œuvre jamais écrite pour un instrument à vent. En plus de son travail en musique ancienne, Dan Laurin a créé de nombreuses œuvres de compositeurs suédois et autres. Ses efforts pour élargir le répertoire et gagner à la flûte à bec le statut d'instrument de concert en compagnie d'un grand orchestre ont résulté en plusieurs concertos. Dan Laurin est professeur de flûte à bec et enseigne au Conservatoire Universitaire Royal de Musique de Stockholm. Il est membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique et, en 2001, il reçut la médaille "Litteris et Artibus" de la main du roi de Suède. Il travaille présentement à une dissertation sur l'histoire de l'interprétation et les processus de l'artiste dans la prise de décisions.

Le **London Baroque** fut fondé en 1978 et est considéré mondialement comme l'un des meilleurs interprètes de musique de chambre baroque, permettant à ses membres de consacrer leur vie professionnelle au groupe. Une cinquantaine de concerts par année a donné à la formation une cohésion et un professionnalisme semblables à ceux d'un quatuor à cordes permanent. Son répertoire couvre une période s'étendant de la fin du 16^e siècle jusqu'à Mozart et Haydn, passant des œuvres de compositeurs pratiquement inconnus à des chefs-d'œuvre familiers du baroque et du classicisme. Le London Baroque est un visiteur régulier aux festivals Bach de Salzbourg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach et Stuttgart et il a paru à la télévision en Angleterre, France, Allemagne, Belgique, Autriche, Hollande, Espagne, Suède, Pologne, Estonie et au Japon.



RECORDING DATA

Recorded in July 2003 at St. Martin's, East Woodhay, Hampshire, England

Recording producer and sound engineer: Jens Braun

Digital editing: Andreas Ruge

Neumann microphones; Pro Tools hard disc recorder; Stax headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Charles Medlam and Dan Laurin 2004

Translations: William Jewson (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: Villa Reale, Naples

Back cover photograph of Dan Laurin: © Anders Annell

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1395 © & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1395