

ALESSANDRO
SCARLATTI
1660-1725

**Concertos
& Grossos**
INTEGRALE (V. 1740)

Sonates avec flûte

CONCERTI GROSSI & SONATAS WITH FLUTE

ENSEMBLE BAROQUE DE NICE
GILBERT BEZZINA



ENSEMBLE BAROQUE DE NICE

Gilbert BEZZINA , Dir. et 1^{er} violon / Cond. and 1st violin

Amélie MICHEL, flûte / *flute*

CONCERTINO :

Gilbert BEZZINA - Jean-Marie GIAUME, violons / *violins*

Frédéric AUDIBERT, violoncelle / *cello*

Vera ELLIOT, clavecin / *harpsichord*

Sergio BASILICO, théorbe / *theorbo*

RIPIENO :

Marc BUSSA - Philippe TALLIS - Jacques BUTAYE - Flavio LOSCO -

Carla BUCHMAN - Didier TROPEA, violons / *violins*

Georges JALOBÉANU - Françoise ROJAT -

Patricia GAGNON , altos / *violas*

Philippe FOULON, violoncelle / *cello*

Jean-Paul TALVARD, contrebasse / *double-bass*

Couverture : "Allégorie avec Vénus et Cupidon" (détail)
BRONZINO, Angelo DI COSIMO ALLORI dit le (1503-1572),
Londres, National Gallery
Photo : BRIDGEMAN-GIRAUDON

ALESSANDRO SCARLATTI

1660 - 1725

Concertos & Grossos

INTEGRALE (V. 1740)

Sonates avec flûte

CONCERTI GROSSI & SONATAS WITH FLUTE

- | | | | |
|---|---|----|--|
| 1 | CONCERTO I EN FA MINEUR /
<i>IN F MINOR</i> | 8 | CONCERTO III EN FA MAJEUR /
<i>IN F MAJOR</i> |
| | 1 Grave (1'29) | | 8 Allegro (0'43) |
| | 2 Allegro (1'59) | | 9 Largo (1'00) |
| | 3 Largo (3'28) | | 10 Allegro (1'51) |
| | 4 Allemande [allegro] (1'14) | | 11 Largo (1'30) |
| 5 | CONCERTO II EN DO MINEUR /
<i>IN C MINOR</i> | | 12 Allegro (2'25) |
| | 5 Allegro (2'15) | 13 | CONCERTO IV EN SOL MINEUR /
<i>IN G MINOR</i> |
| | 6 Grave (2'18) | | 13 Allegro ma non troppo (2'01) |
| | 7 Minueto (1'45) | | 14 Grave (1'46) |
| | | | 15 Vivace (0'45) |

16 CONCERTO V EN RÉ MINEUR /
IN D MINOR

16 Allegro (1'54)

17 Grave (1'09)

18 Allegro (0'49)

19 Minuet (0'34)

20 CONCERTO VI EN MI MAJEUR /
IN E MAJOR

20 Allegro (0'59)

21 Allegro (1'53)

22 Largo (1'04)

23 Affetuoso (3'42)

24 SONATA TERZA EN DO
MINEUR // *IN C MINOR*

24 Moderato (1,54)

25 Fuga (1'59)

26 Largo (1'27)

27 Andante (1'50)

28 Andante (0'42)

29 SONATA SETTIMA EN SOL
MINEUR / *IN G MINOR*

29 [Allegro] (0'57)

30 Fuga (2'16)

31 Largo (2'16)

32 Allegro (1'43)

ALESSANDRO SCARLATTI

Bien que La musique instrumentale d'Alessandro Scarlatti, pour orgue, clavecin ou formations de chambre, constitue de loin la partie quantitativement la moins importante de son copieux catalogue, l'accomplissement artistique les valeurs intrinsèques de ce corpus d'œuvres permettent de les considérer comme tout à fait représentatives de la personnalité et du génie de leur auteur. A la différence de son contemporain Arcangelo Corelli, entièrement voué à la composition de sonates et de concertos grossos - de fréquents contacts s'établirent entre les deux musiciens pendant les périodes romaines de l'activité de Scarlatti - la presque totalité de la carrière de ce dernier fut occupée par la production d'œuvres vocales profanes ou d'inspiration religieuse. Ces œuvres s'articulaient, compte tenu des inévitables approximations dues à un certain nombre d'œuvres à l'authenticité douteuse, en une soixantaine d'opéras, 31 serenatas, 33 oratorios, 13 messes, 115 motets, 8 madrigaux, 73 cantates avec instruments obligés, et quelque 620 cantates pour une ou deux voix et continuo. De tels extraordinaires dons créatifs, qui font de Scarlatti une figure de toute première importance dans l'histoire de la musique, ne doivent pas être séparées de sa constante préoccupation d'obtenir un emploi durable lui permettant d'assurer à sa nombreuse famille - il eut dix enfants dont le célèbre Domenico - une existence digne. Dans une lettre datée du 18 Avril 1707, fort révélatrice des rapports existants entre le pouvoir politique et la création artistique dans le contexte social italien de l'époque, Scarlatti s'adressa ainsi au prince Ferdinando III de Médicis, fils du grand duc de Toscane : « Son Altesse Royale et vrai Seigneur, je dois vous révéler mon actuelle condition qui, en me rendant libre de tout engagement de service pour le présent et maître de moi-même, néanmoins exposé à l'instable Providence humaine, est insuffisante pour soutenir le grave poids d'une famille nombreuse qui, bien que parée du manteau de la vertu, est dépourvue de tout secours et de toute aide. Cette actuelle nécessité est la plus grande que j'ai connue tout au long de ma vie ; peut être pour avoir trop espéré en ceux qui n'auraient jamais dû m'abandonner en temps d'indigence ».

En 1672, après avoir quitté Palerme où il naît le 2 mai 1660, il s'installe à Rome pour y recevoir une formation musicale approfondie, probablement aussi sous la direction de Giacomo Carissimi. Son apprentissage intense lui permet alors d'être nommé maître de chapelle de l'église *San Giacomo Degli Incurabili* à l'âge de dix huit ans. L'année suivante il est chargé de la composition d'un oratorio pour l'*Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso* et voit son opéra *Gli Evoci Nel Sembante* recevoir un accueil très favorable au théâtre privé Contini.

Le talentueux jeune compositeur suscita aussitôt l'intérêt de la haute aristocratie et des mécènes les plus puissants, notamment les cardinaux Ottoboni et Pamphili ainsi que la reine Christine de Suède qui, après s'être convertie au catholicisme, se fixe à Rome où Scarlatti devient maître de Chapelle. Bien que les productions successives de L'Osent Negli Amori (1683) continuent d'accroître sa renommée, la vie théâtrale napolitaine exercera très vite son charme séducteur sur le compositeur désireux de s'imposer dans le domaine de l'opéra. A la suite du succès des représentations napolitaines de ses premiers opéras, Scarlatti va s'établir en 1648 dans la ville parthénopeenne en qualité de maître chapelle royale. Pendant les dix huit années suivantes, Scarlatti s'affirme comme le chef de file de l'Ecole d'opéra napolitain et comme celui qui donnera ses lettres de noblesse à un genre musical non exempt d'un certain conformisme. Il produit alors quelque 35 opéras, dont *La Statira* (1690), *Il Pirro e Demetrio* (1694), *La Caduta dei Decemviri* (1697), et plusieurs *serenatas* à l'occasion de circonstances particulières liées à la vie de cour. Son style et son langage musical exerceront une grande influence non seulement sur l'évolution de l'opéra mais sur la technique et l'expression musicales en général. S'il n'est pas raisonnablement possible d'attribuer à Scarlatti l'exclusive paternité de la *Sinfonia Avanti l'Opera* (ouverture de forme tripartite), *l'aria col da capo*, l'emploi du récitatif accompagné et des pièces d'ensemble à plusieurs voix, la clarification des rapports harmoniques et du langage tonal trouvent grâce à lui leur forme définitive. Après un bref séjour à Florence en 1702, à la recherche d'une situation meilleure, il regagne Rome où grâce à son ancien mécène le cardinal Ottoboni (le librettiste de *La Statira*) lui est confiée la charge de sous-maître de chapelle de la basilique de Santa Maria Maggiore. La deuxième période romaine voit naître une riche moisson d'oeuvres sacrées, dans le "stilus antiquus", à la Palestrina ou bien dans le nouveau style concertant, de cantates de chambre et de serenatas. Cette période marque aussi une étape fondamentale dans sa vie artistique ; en effet, le 26 avril 1706 il est élu membre de l'*Accademia Dell'Arcadia*, fondée par la reine Christine de Suède en 1656 en compagnie de Bernardo Pasquini et d'Arcangelo Corelli.

D'autre part, la restriction des activités musicales, dues à un décret pontifical de 1700 ordonnant la fermeture des théâtres publics, poussent Scarlatti à nouer des relations avec le prince Ferdinando III de Médicis en composant 4 opéras pour le théâtre privé de Pratolino dans l'espoir d'une installation permanente. Il se rend aussi à Venise pour superviser les productions de *Il Mitridate Eupatore* et de *Il Trionfo Delle Libertà* (1707). La timide réussite de ces expériences le conduit à accepter l'invitation du cardinal Grimani à reprendre en 1708 ses fonctions de maître de chapelle à Naples. Parmi les 16 opéras écrits au cours des dix années suivantes, *Il Tigrane*, créé au théâtre San Bartholomeo en 1715, apparaît comme l'une de ses partitions les plus riches et les plus achevées.

Alessandro Scarlatti rétablit successivement ses liens privilégiés avec l'aristocratie romaine et en premier lieu avec le prince Ruspoli. C'est sous sa protection qu'il va écrire une dernière série d'oeuvres scéniques d'une maîtrise stylistique absolue dont *Il Telemaco* (1718) et *La Griselda* (1721) qui concluent sa prodigieuse carrière théâtrale. Au cours des dernières années de sa vie il ne quitte plus Naples où il s'éteint le 22 octobre 1725 en composant une *serenata* pour le mariage du prince de Stigliano (1723), quelques cantates et des oeuvres instrumentales. Tout en étant respecté et considéré comme le maître incontesté de l'Ecole napolitaine - Johann Adolph Hasse reçut son enseignement et Johann Joachim Quantz lui rendit hommage - il observe les changements rapides dans les goûts du public qui tend à lui préférer les oeuvres des compositeurs de la nouvelle génération.

Quoique que l'on ne puisse exclure le fait qu' Alessandro Scarlatti ait composé à différentes époques de sa vie à la fois des oeuvres instrumentales et des oeuvres vocales, la première trace écrite certaine en ce domaine date de 1715. A partir du premier juin de cette année, virent le jour les *XII sinfonia di concerto grosso pour cordes et pour une ou deux flûtes, hautbois et trompette*, selon le cas, savant mélange des éléments propres à l'ouverture d'opéra et au concerto grosso. Les "*Concertos In Seven Parts, For Two Violins and Violoncello Obligato With Two Violins More a Tenor and Thorough Bass Composed by Signior Alessandro Scarlatti*" furent publiés pour la première fois à Londres par les soins de Benjamin Cooke vers 1740, une quinzaine d'années après la mort du compositeur. Si la date exacte de leur composition demeure inconnue, tout laisse à penser qu'il ont été écrits vers la fin de la vie du compositeur. Lorsqu'il travaillait à Rome, Scarlatti entra en contact avec Corelli et eut sûrement l'occasion d'assister à des exécutions de ses concertos de l'opus VI.

L'en-tête de présentation de ces six concertos les décrit comme des concertos grossos proprement dits, à sept parties construits à partir de l'opposition entre les trois instruments du concertino et les quatre voix du ripieno. Si toutefois cette organisation apparaît fondamentale dans les oeuvres de Corelli, elle n'est pas systématique chez Scarlatti. Dans les quatre concertos écrits en tonalités mineures (I, II, IV, V) il n'y a que le troisième mouvement du concerto II qui fasse usage de ladite technique formelle tandis que les autres appartiennent plutôt au genre du concerto pour orchestre où le déroulement musical est assuré par quatre parties distinctes sans aucune distinction entre soli et tutti. Les deux autres concertos (III et IV) offrent des solutions assez variées ; en effet si les deux derniers mouvements de chaque oeuvre répondent au principe de l'alternance entre groupes instrumentaux, le deuxième mouvement du concerto VI est une vaste fugue qui, après l'exposition confiée au concertino, se développe sans interventions particulières des soli de même que le troisième mouvement du concerto III présente au milieu d'une fugue très conséquente, un véritable solo de concerto pour violon.

La caractéristique essentielle du langage scarlattien c'est le recours quasi permanent à l'écriture polyphonique pas seulement pour ce qui concerne les six fugues autour desquelles est bâti chaque concerto, mais aussi pour la plupart des autres mouvements ; la richesse des solutions contrapuntiques, l'originalité des enchaînements harmoniques -particulièrement dans les sections lentes -, la constante attention dans la conduite des parties intermédiaires, jamais réduites au rôle de simple remplissage, témoignent aussi de la maîtrise technique et du génie musical de Scarlatti. Les données thématiques des mouvements fugués peuvent être de nature essentiellement rythmique avec un fréquent emploi des notes répétées ou bien présentent une tournure mélodique plus diversifiée, ou encore associer ces deux éléments comme dans le superbe premier allegro du concerto V. Alors que chaque concerto se conclut par un mouvement de dans stylisée (Allemande, Menuet, Gigue) - le concerto V en comprend même deux - l'enchaînement et le nombre des mouvements (entre 3 et 5) n'obéissent pas à un schéma immuable : le recueil s'ouvrant avec un Grave assez concis aux accents nobles et sévères, les mouvements fugués occupent la première place dans les concertos II, IV, V, et les deux concertos en mode majeur révèlent leur affinité, dans les sections initiales, avec l'esprit de l'ouverture d'opéra à l'italienne (Allegro - Adagio - Allegro) qui débutait de surcroît par un court mouvement rapide et entraînant.

A propos du choix des tonalités une remarque s'impose. En effet, non seulement le mode mineur est nettement prédominant y compris pour le premier concerto, qui détermine le caractère expressif global du recueil, c'est le ton de fa mineur, profond et intense qui a été choisi, mais plus encore, aucun concerto n'emploie les tonalités lumineuses et claires comme Ut majeur, Ré majeur ou Sol majeur avec lesquelles les compositeurs baroques avaient l'habitude d'ouvrir leurs recueils d'oeuvres instrumentales.

En 1725, le flûtiste Joachim Quantz, alors âgé de 28 ans, après avoir passé une année à Rome pour y étudier la composition avec Francesco Gasparini, se rendit à Naples où il entra dans le cercle artistique de Francesco Feo, Leonardo Leo, Francesco Mancini et Alessandro Scarlatti ; ce dernier composa à son intention une série de Soli. Le groupe de sept sonates pour flûte, deux violons, violoncelle et basse continue, qui nous est parvenu grâce à une copie datant du XIXe siècle et exempt de tous renseignements chronologiques, doit néanmoins être attribué à cette période. Ces oeuvres, composées par un homme arrivé au terme de son parcours créatif, dans la pleine possession de ses moyens, combinent habilement des formes et des modèles distincts : des solutions propres à la sonate à trois en quatre sections d'inspiration corellienne, enrichie par une quatrième voix, alternent avec des passages de style concertant et l'adjonction de brefs mouvements aux quatre principaux fait songer à l'organisation de la suite. L'intervention de la flûte n'étant pas foncièrement différenciée de celle des autres instruments, la solide structure

contrapuntique est ici encore l'élément fondamental du discours ; mais la présence de la flûte en tant qu'instrument privilégié offre des épisodes à la texture polyphoniquement moins épaisse. Le premier andante de la troisième sonate qui nous offre d'élégantes et souples modulations, de même que la fugue de la septième sonate, avec son ample sujet magnifiquement charpenté et remarquablement coulant, constituent quelques uns des sommets de ce recueil.

Si l'on a dit que dans sa musique instrumentale, Scarlatti aurait eu une attitude conservatrice (Bukofzer), cela doit être compris dans le sens le plus pu du terme car le style moderne concertant, qui allait ensuite délimiter le passage du concerto grosso au concerto pour instrument soliste, est encore loin de représenter la matière constitutive de ces concertos, forgés dans un langage savant et dense qui refuse tout élément ayant une pure fonction décorative, en poursuivant un idéal d'équilibre formel et de sobriété expressive. Les thèmes peuvent parfaitement ne pas être en eux mêmes attrayants, comme chez Vivaldi ou d'autres compositeurs l'Ecole vénitienne, mais l'importance des situations musicales qui en découlent nous éclaire sur leur valeur et leur puissance.

L'Oeuvre d'Alessandro Scarlatti nous donne une admirable leçon de perfection stylistique et de rigueur esthétique dans une intensité émotionnelle constante et avec une profonde conscience d'un art de la retenue aristocratique et exquis.

Antonio SEGONDO

ALESSANDRO SCARLATTI

Although Alessandro Scarlatti's instrumental music, for organ, harpsichord or chamber ensemble, forms only a very small part of his vast output, the artistic accomplishment and intrinsic value of this corpus of works enable us to consider them as being altogether representative of the personality and genius of their author. Unlike his contemporary, Arcangelo Corelli¹, who devoted his talents entirely to the composition of sonatas and concerti grossi, Scarlatti spent most of his career producing vocal works, both secular and religious. Taking into account those of doubtful authenticity and excluding ones that have been lost, these works include sixty or so operas, thirty-one serenatas, thirty-three oratorios, thirteen masses, a hundred and fifteen motets, eight madrigals, seventy-three cantatas with obbligato instruments, and some six hundred and twenty cantatas for one or two voices and continuo. Such extraordinary creative gifts, making Scarlatti one of the most important figures in the

history of music, cannot be dissociated from his constant financial problems and his preoccupation with obtaining lasting employment in order to be able to provide decently for his large family (he had ten children, including the famous Domenico). In a letter dated 18 April 1707, which also tells us a great deal about the relations that existed between political power and artistic creation in the Italian social context of the time, Scarlatti wrote the following words to Prince Ferdinando de' Medici, son of the Grand Duke Cosimo III of Tuscany: "Your Royal Highness and true Lord, I must inform you of my present condition which, in freeing me from all commitments to service for the time being and making me my own master, nevertheless exposed to the instability of human Providence, is insufficient to support the serious weight of a large family, which, though protected by the mantle of virtue, is lacking in aid and assistance. This present need is the greatest I have experienced in my lifetime; perhaps because I expected too much of those who should never have abandoned me in times of great poverty." In 1672, he was sent from Palermo, where he was born on 2 May 1660, to Rome, where he was given a thorough musical training, possibly with Giacomo Carissimi, amongst others. At the age of eighteen, he was appointed maestro di cappella at the church of San Giacomo degli Incurabili. The following year (1679), the Arciconfraternità del Santissimo Crocifisso commissioned him to write an oratorio, and his first opera, *Gli Equivoci nel sembiante*, first performed in private at the Casa Contini, was a resounding success. The talented young composer immediately came to the notice of the highest strata of the aristocracy. His first protectors included two cardinals, Benedetto Pamphili and Pietro Ottoboni, and Queen Christina of Sweden, who, after adopting the Catholic religion, had settled in Rome in 1655; Scarlatti became maestro di cappella to the latter. The successive productions of his second opera, *L'honestà negli amore* (1680), brought him further success, which did not prevent him from leaving for Naples in 1684, drawn by the city's growing reputation in the field of opera. Following the fine reception of his early operas there, Scarlatti was appointed maestro di cappella to the Viceroy. During the eighteen years he spent in the city, he made a name for himself as the leading composer of the school of Neapolitan opera, bringing out the true nobility of the genre (which, until then, had suffered from a certain conformism). He produced some thirty-five operas, including *La Statira* (1690), *Il Pirro e Demetrio* (1694), *La caduta de' Decemviri* (1697), and also several serenatas for various court occasions. His style and musical language had a great influence not only on the evolution of opera but also on musical technique and expression in general. Although it is not reasonably possible to credit Scarlatti with the exclusive paternity of such features as the *sinfonia avanti l'opera* (overture in tripartite

form), the aria col da capo, the use of accompanied recitatives and ensemble pieces in several parts, we must nevertheless accredit him with clarifying harmonic relations and the tonal plan. The papal decree of 1700, ordering the closure of public theatres, had restricted Scarlatti's activities. After a short stay in Florence in 1702, where a hoped-for appointment at the Medici court failed to materialise (he had appealed to Prince Ferdinando de' Medici, composing four operas for his private theatre in the hope of obtaining a permanent position), he returned to Rome, where, thanks to his former patron Cardinal Ottoboni (who had written the libretto for *La Statira*), he was appointed assistant music director at Santa Maria Maggiore. During this second period in Rome, he produced an efflorescence of sacred works—chamber cantatas and serenatas—in the "stilus antiquus" à la Palestrina or in the new concerted style. That period also marked an important stage in his professional life: indeed, on 26 April 1706, he was elected (along with Bernardo Pasquini and Arcangelo Corelli) to the Arcadian Academy, which had been founded by Queen Christina in 1656. In 1707, he also went to Venice to supervise productions of two of his operas, *Il Mitridate Eupatore* and *Il trionfo della libertà*. Scarlatti was still beset by financial worries and the limited success of these ventures led him to accept the invitation from Cardinal Grimani (the new Austrian Viceroy of Naples) to return, in 1708, to his former position of maestro di cappella in Naples. Of the sixteen operas he wrote during the next ten years, *Il Tigrane*, performed at the Teatro San Bartolomeo in 1715, is one of his richest and most accomplished scores.

Alessandro Scarlatti gradually re-established his ties with the aristocracy in Rome, which he again visited from 1718 to 1721, composing, under the patronage of Prince Ruspoli, a final series of stage works (*Telemaco*, 1718, *Marco Attilio Regolo*, 1719, *La Griselda*, 1721) which show an absolute mastery of style, although they failed to achieve the success of his earlier works. He spent the last years of his life in Naples, where he died on 22 October 1725. His compositions during those years included a serenata for the marriage of the Prince of Stigliano, several cantatas and a number of instrumental works. Scarlatti was held in high esteem at the end of his life, but was regarded—even by such staunch admirers as Johann Adolph Hasse, his former pupil, and Johann Joachim Quantz—as somewhat old-fashioned. Indeed, by the end of his life, public tastes had changed and audiences tended to prefer works by composers of the younger generation. Although it is most likely that Alessandro Scarlatti composed instrumental works at an earlier date, the first set of purely instrumental pieces that has come down to us is the 12 *sinfonie di concerto grosso*, which he began on 1 June 1715. These works, for strings plus one or two flutes, an oboe and a trumpet, as the case may

be, present a skilful mixture of typical elements from the operatic overture and the concerto grosso. The VI Concertos in Seven Parts, for two solo violins and a solo cello, plus two violins, a viola and basso continuo, were first published in London by Benjamin Cooke in about 1740 (fifteen years or so after the composer's death). Although we do not know the exact date of composition, everything leads us to suppose that they were written towards the end of his life. When he was working in Rome, Scarlatti was in contact with Corelli and no doubt had the opportunity of attending performances of his Concertos, Opus VI.

Scarlatti's six concertos are described in the heading as true concerti grossi in seven parts, with three instruments forming the concertino and four comprising the ripieno. The concerto grosso was an antiphonal work, i.e. a small body of strings (the concertino) was heard in alternation, contrast and combination with a larger group (the ripieno). Although this arrangement seems fundamental to the works of Corelli, Scarlatti does not use it systematically. In the four concertos written in a minor key (I, II, IV, V), only the second movement of Concerto II follows that formal technique, while the others are closer in genre to the concerto for orchestra, the musical progression being provided by four separate parts, without any distinction between soli and tutti. The other two concertos (III and VI) afford quite a wide variety of solutions; indeed, although the last two movements of each work follow the principle of alternation between groups of instruments, the second movement of Concerto VI is a vast fugue, which, after the exposition played by the concertino, progresses without any particular intervention from the soli. Likewise, in the third movement of Concerto III we find, in the middle of a very substantial fugue, a veritable concerto solo for the violin. The essential feature of Scarlatti's writing in these pieces is his almost constant recourse to a polyphonic style, not only in the six fugues around which the concertos are built, but also in the other movements. The wealth of contrapuntal solutions, the originality in the linking of chords (particularly in the slow sections), the constant care he takes in the presentation of the intermediate parts, which are never used merely to fill in, also illustrate the technical mastery and musical genius of this great composer. The subjects in the fugal movements may be of an essentially rhythmic nature, with frequent use of repeated notes, or they may be more varied melodically, or else they may be a mixture of both, as in the superb first Allegro movement of Concerto V. While each concerto ends with a stylised dance movement (Allemande, Menuet, Gigue)-Concerto V even has two—the sequence and the number of movements (between three and five) do not follow a set scheme: Concerto I begins with a rather concise Grave, expressing a certain nobility and severity, while Concertos II, IV and V start with fugal movements, and the opening sections of the two concertos in a major mode (III and VI) show a certain affinity with the spirit of the

Italian-style operatic overture (Allegro - Adagio - Allegro), which, moreover, began with a short, fast, brisk movement. Where key is concerned, it is important to note not only that the minor mode is clearly predominant in these works—including the first concerto, which determines the overall expressive character of the set (Scarlatti chose the profound, intense key of F minor)—but also that none of the concertos makes use of the bright, clear keys, such as C major, D major or G major, so commonly used by baroque composers to begin their sets of instrumental works.

After spending a year in Rome studying composition with Francesco Gasparini, the flautist Johann Joachim Quantz went to Naples in 1725 (at the age of twenty-eight), where he joined the artistic circle of Francesco Feo, Leonardo Leo, Francesco Mancini and Alessandro Scarlatti. The latter composed a series of solos for him. The *Sette sonate per flauto e archi* (for flute, two violins, cello and basso continuo) have come down to us in the form of a copy, made in the nineteenth century, which gives no chronological information, although they obviously date from the period mentioned above. These works, composed by a man who had reached the end of his creative life but was nevertheless in full possession of his art, skilfully combine different forms and models: solutions characteristic of the four-movement sonata a tre of Corellian inspiration, enriched with a fourth part, alternate with passages in concerted style, and the addition of short movements to the four main ones is reminiscent of the organisation of the suite. As the flute's part does not really stand out from that of the other instruments, the solid contrapuntal structure of these works is once again the fundamental element in the discourse; but the flute's presence as the principal instrument provides episodes that are polyphonically less dense in texture. The first Andante of Sonata n°3, with its smooth, elegant modulations, and the fugue from Sonata n°7, with its admirably constructed, vast, and free-flowing subject, provide some of the finest moments in this set of works. If Scarlatti's instrumental music has been described as "conservative" (Bukofzer), the word must be taken in its purest sense, for the language of these concertos is polished and dense, and the composer refuses all elements that have a purely decorative function, whilst striving for an ideal of formal balance and soberness of expression. The themes may not be attractive in themselves (the same may be said of Vivaldi and other composers of the Venetian school), but the importance of the musical "situations" to which they give rise throws light on their true force and value. Alessandro Scarlatti's œuvre gives us an admirable lesson in stylistic perfection and rigorous aesthetics, with constant emotional intensity and a profound understanding of the noble and exquisite art of restraint.

ENSEMBLE BAROQUE DE NICE

Depuis sa création en 1982, l'Ensemble Baroque de Nice s'est rapidement imposé comme l'une des principales formations spécialisées dans la musique baroque. Conventié par le Conseil Général des Alpes-Maritimes. L'Ensemble est composé d'une douzaine d'instrumentistes à cordes. L'invitation de solistes ainsi que le travail régulier effectué avec différents ensembles vocaux lui permettent d'aborder la totalité du répertoire baroque. Les oeuvres discographiques réalisées par l'Ensemble depuis sa création, ont été largement saluées par la presse française et internationale (Diapason d'Or, 4 Diapasons, 4FTélérama, 10 de Répertoire...). Habitué des festivals (Venise, Côte, Aix-en-Provence, Festival Estival de Paris, Méditerranéen, de la Chaise-Dieu, des Instruments Anciens...), l'Ensemble Baroque de Nice se produit en France et à l'étranger. Ses productions sont régulièrement enregistrées et diffusées par France Musique. L'Ensemble Baroque de Nice est conventionné par le Conseil Général des Alpes-Maritimes.

Since its formation in 1982, the Ensemble Baroque de Nice has rapidly made a name for itself as one of the foremost groups specialising in baroque music. Subsidised by the Alpes-Maritimes General Council, the Ensemble is composed of a dozen string players. They invite guest soloists and work regularly with different vocal ensembles; this enables them to tackle the whole of the baroque repertory. The recordings made by the Ensemble since it was formed have always been very warmly received by both French and international press (Diapason d'Or and 4 Diapasons in the revue "Diapason"; 4 f in "Télérama"; 10 de Répertoire, in the revue of the same name...). The Ensemble Baroque de Nice frequently appears both in France and abroad and is often invited to take part in festivals (Venice, Como, Aix-en-Provence, Festival Estival in Paris, Festival Méditerranéen, Festival de La Chaise-Dieu, Festival des Instruments Anciens...). Its productions are regularly recorded and broadcast by the French music station, France-Musique.

Gilbert BEZZINA (direction/conductor)

Après de classiques études de violon au Conservatoire de Nice, Gilbert Bezzina collabore avec différentes formations, parmi lesquelles l'Orchestre Philharmonique de Nice, les concerts Colonne et Padeloup, l'Orchestre de Chambre Gulbenkian à Lisbonne. Son goût pour les musiques des XVII^e et XVIII^e siècles lui fait entreprendre une recherche personnelle sur l'authenticité de leur interprétation et en particulier sur le jeu du violon baroque. Il fonde en 1965 la Société de Musique Ancienne de Nice. Sa carrière de soliste débute par le répertoire de musique de chambre, notamment avec Scott Ross et Blandine Verlet. Il aborde ensuite la littérature orchestrale au sein de la "Petite Bande" dirigée par Gustav Leonhardt et de "La Grande Ecurie et la Chambre du Roy" de Jean-Claude Malgoire, dont il sera le violon solo. Il est actuellement directeur de l'Ensemble Baroque de Nice, qu'il a fondé en 1982 ; il assure par ailleurs la direction artistique du Printemps Baroque de Saint-Barthélemy, ainsi que l'enseignement de la musique ancienne au Conservatoire National de Région de Nice.

After studying the violin at the Conservatoire in Nice, Gilbert Bezzina worked with various music groups, including Nice Opera Company, the Concerts Colonne and Padeloup, and the Gulbenkian Chamber Orchestra in Lisbon. His taste for music of the 17th and 18th centuries led him to undertake personal research into authentic interpretation, particularly where the baroque violin was concerned. In 1965, he founded the Société de Musique Ancienne in Nice. He began his career as a soloist with the chamber repertory, notably with Scott Ross and Blandine Verlet. He then tackled orchestral music as a member of La Petite Bande, directed by Gustav Leonhardt, and as solo violinist with La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, under Jean-Claude Malgoire. He now directs the Ensemble Baroque de Nice, which he founded in 1982; he is also artistic director of the Printemps Baroque de Saint-Barthélemy, and teaches ancient music at the Conservatoire National de Région in Nice.

Translations: Mary PARDOE