



BIS

CD-945 DIGITAL

Corelli & Co

Dan Laurin recorders

Parnassus Avenue

› **Corelli & Co** ‹**CORELLI, Arcangelo** (1653-1713)**Sonata in E major**, Op. 5 No. 11**7'58**

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | I. Preludio. <i>Adagio</i> | 2'00 |
| 2 | II. <i>Allegro</i> | 2'33 |
| 3 | III. <i>Adagio</i> | 0'43 |
| 4 | IV. <i>Vivace</i> | 1'57 |
| 5 | V. Gavotta. <i>Allegro</i> | 0'42 |
-

BIGAGLIA, Diogenio (1676-1745)**Sonata a Fluta di quatre e Basso in A minor****7'22**

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 6 | I. <i>Adagio</i> | 1'49 |
| 7 | II. <i>Allegro</i> | 2'04 |
| 8 | III. <i>Tempo di Minuetto</i> | 1'35 |
| 9 | IV. <i>Allegro</i> | 1'50 |
-

SAMMARTINI, Giuseppe (1695-1750)**Sonata in D minor** for two recorders and basso continuo**7'49**

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 10 | I. <i>Andante</i> | 2'18 |
| 11 | II. <i>Allegro</i> | 1'35 |
| 12 | III. <i>Affetuoso</i> | 2'01 |
| 13 | IV. <i>Allegro</i> | 1'53 |

Sonata in F minor (Sibley No. 15)

9'12

- | | | |
|-------------|----------------------|------|
| [14] | I. <i>Andante</i> | 4'23 |
| [15] | II. <i>Spiritoso</i> | 1'59 |
| [16] | III. <i>Allegro</i> | 2'50 |
-

BONI, Giuseppe Gaetano (?-?)

Sonata in D minor, Op. 2 No. 2

6'21

- | | | |
|-------------|--------------------------|------|
| [17] | I. <i>Largo</i> | 3'41 |
| [18] | II. Giga. <i>Allegro</i> | 1'44 |
| [19] | III. <i>Allegro</i> | 0'55 |
-

VERACINI, Francesco Maria (1690-1768)

Sonata Sesta in A minor

11'11

- | | | |
|-------------|---------------------|------|
| [20] | I. <i>Largo</i> | 1'40 |
| [21] | II. <i>Allegro</i> | 2'51 |
| [22] | III. <i>Allegro</i> | 3'40 |
| [23] | IV. <i>Allegro</i> | 3'00 |
-

BARSANTI, Francesco (1690-1772)

Sonata in C major

9'45

- | | | |
|-------------|--------------------|------|
| [24] | I. <i>Adagio</i> | 2'16 |
| [25] | II. <i>Allegro</i> | 3'52 |
| [26] | III. <i>Largo</i> | 1'50 |
| [27] | IV. <i>Presto</i> | 1'39 |

MARCELLO, Benedetto (1686-1739)

Sonata in D minor, Op. 2 No. 2

8'24

28	I. <i>Adagio</i>	2'14
29	II. <i>Allegro</i>	2'25
30	III. <i>Largo</i>	1'18
31	IV. <i>Allegro</i>	2'20

Parnassus Avenue

Dan Laurin, recorders

Hanneke van Proosdij, harpsichord/organ/recorder;

David Tayler, theorbo/baroque guitar

Tanya Tomkins, cello

The Opus 5 violin sonatas by **Arcangelo Corelli** (1653-1713) are among the most admired and frequently published works of music ever written. The collection was printed a record number of times – more than forty – in the eighteenth century. Generations of composers copied the music and learned sonata form by studying the twelve sonatas and using the same tricks as the admired Roman master. The collection is divided in two parts. The first part consists of six sonatas, called *Sonate da chiesa*, which display more intricate, abstract counterpoint, whereas the six remaining sonatas, the second part, are *Sonate da camera*, and consist of more dance-like movements in what seems to be an Italian version of the French suite form. A closer look at the beautiful original print lets the reader understand why Corelli was considered one of the most important musical figures in the early eighteenth century. There is a classical balance in the composer's way of matching movements. The elegant flow of ideas uses the musical material without ever overstating a theme or leaving the listener with a feeling of unused possibilities. Corelli's style is a good example, in my opinion possibly the best, of mature baroque music. The listener should be moved, yes, but not confused, by listening to music.

A feature typical of Corelli's music is the interaction with the player: the top part must be embellished in the slow movements according to the taste and skill of the performer. Hence we find numerous examples of ornamented movements in the eighteenth-century editions of Corelli's Opus 5. The top line player thus becomes a part of the original creative process and contributes to the musical event in a personal way, as is expected by the composer. In this respect Corelli reflects the norm of the period: the performer is a part of the creative event, stressing the fact that every performance should be 'contemporary' and dependent on the skills of the player. Other composers favoured the musical work at the expense of the performer. Johann Sebastian Bach doesn't seem to have trusted (or wanted) the skills of his players and he wrote out every single ornament in his scores. I consider him rather modern in this respect: the work has a much higher status than the performer – a concept merrily embraced by the structuralists of the 20th century.

In my versions of the slow movements you will hear improvisations and embellishments made 'on the fly' in a slightly later style than Corelli's own. My aim is to reflect the lasting popularity of Opus 5 by using 'licks' of late-baroque masters instead of trying to

mimic a pseudo-Corellian version. After all, none of us have heard Corelli live, so it would be impossible even to pretend to be playing in Corelli's style.

The *E major Sonata* is a playful story told in five inspired movements, where the composer seems to combine the learned wit of the *Sonata da chiesa* with the more relaxed entertainment of the *Sonata da camera*. The first broad *Preludio* makes way for a bouncing *Allegro* with plenty of room for both parts to display eloquent passagework. A brief *Adagio* allows players and listeners alike to take a breath and prepare for the intellectual counterpoint of the fourth movement. Having spent some time with the technicalities of cerebral music, Corelli urges us to relax with some easy dance music, and the sonata concludes with a *Gavotta*. I use an E alto recorder by Fred Morgan for this sonata.

The little *Sonata a Fluta di quatre e Basso* in A minor by **Diogenio Bigaglia** (1676-1745) is a remarkable piece of music that really stands out in comparison with his other instrumental works. The score says 'fluta di quatre', which translates into 'fourth flute' in the English recorder vocabulary. The lowest note of the fourth flute, a B flat, is a fourth higher than the lowest note of the regular alto recorder, which is referred to by the English as 'common flute'. This sonata, however, is in A minor, which creates all sorts of problems for a player using a fourth flute which is definitely more suited to flat keys. Today, most players perform Bigaglia's sonata on a soprano recorder, but I wanted a more extreme sound suitable for the dramatic character of the music. I decided to use my baroque G alto and, by using the higher register of this particular instrument without changing the original key of the music, the resulting tone colour is more flexible as well as louder. To use register changes as a means of expression is not, of course, my own invention, and I was surprised by the multitude of ornamentation ideas resulting from using pitches way below the lowest notated pitch of the composition. I think Bigaglia's style of writing is nervous and much more modern than his times. The rapidity with which ideas pass by belongs to a later style, as does the almost Romantic use of key changes to heighten the emotional temperature. Worth noting is the lack of the traditional slow third movement, for which Bigaglia substitutes a gay *Minuetto*.

Giuseppe Sammartini (1695-1750) is a true modernist if we compare his music to that which the beginning of the eighteenth century has to offer. He takes the sonata to new heights with a strong personal language and a playful attitude towards style. His melodic inventiveness, in combination with a daring harmonic pulse, leaves the listener and the player with the impression that the Romantic era has very little new to offer. The *Trio Sonata in D minor* has been a long-time favourite with recorder players despite some odd stylistic features that are not particularly suited to the instrument. In the third movement, for example, the setting is rather weird with the two top parts playing repeated notes in a slow tempo, whilst the bass line and the chord progression are slow, with very little motion. We decided to play the repeated notes like a string *pizzicato*, and David added a flowing part for the cello to connect the chord changes with the static expression of the recorders. The effect, or affect, if you will, is that of halted emotion, a standstill before the eruptions of the last movement. Sammartini composed in a self-conscious manner; he was out to entertain and move listeners and players alike, and to have the recorders do what they can do better than most: articulate.

The *Sonata in F minor* by Sammartini is yet another piece with a nervous undercurrent of unexpected twists and sudden changes of mind. I would specifically like to point out the lay-out of the whole sonata as an example of a new way of story-telling: the first destiny-ridden aria loaded with chromatics and heavy harmonization of the bass line is followed by a very, very simple tune which halts the melodic flow every now and then with sudden outbreaks of sighs and fermatas. The third movement, however, is like a torrent of ideas presented in a furious tempo; a sort of *Erkönig* for the recorder. The overall impression is far away from the balance so admired by baroque composers and clearly shows the composer's wish to leave the listener in a changed state of mind. I play an E flat alto by Fred Morgan in this work.

The *Sonata in D minor* by **Giuseppe Gaetano Boni** (?-?) shows the flexibility of the sonata form and the decreasing importance of Corelli's influence. Composers now felt freed of the formal restrictions and norms, and combined movements that were formerly considered alien to each other. The result is dependent on the æsthetic competence of the

composer. In Boni's case, the discipline of choosing the right ideas shows the hallmark of a truly great composer – there are no signs of the material ever wearing out, as the listener clearly observes in the second movement, the *Giga*: a seemingly innocent flow of quavers is transformed into something threatening, with an emotional climax towards the end of the movement. Juxtaposed with this we find a folk tune-like last movement, shockingly simple in its structure. The Boni sonata is played on a B flat soprano recorder, a fourth flute, made by Fred Morgan.

Francesco Maria Veracini (1690-1768) is the composer who held the dream job everyone wanted: the position as leader of the world's greatest orchestra, the band at the Dresden court of August the Strong. J.S. Bach applied, Vivaldi applied, but the Prince Elector Friedrich August went to Venice to hire the famous hothead Veracini. There are many myths about this violin-playing alchemist who was so choleric that he had to spend months in quarantine in order to calm down before he was allowed to see the orchestra in Dresden. As a violin virtuoso Veracini exploited the instrument in all its glory, and his works for the violin show a remarkable command of idiom. The recorder sonatas are of an entirely different nature, but the urge to be dramatic remains the same. Veracini, unlike most of his contemporaries, was no admirer of Corelli's stylized formulas for arranging movements in neat patterns. Indeed, his lack of respect for Corelli manifested itself in an 'improved' version of some of Corelli's works 'the way it should have been done'.

The *Sonata Sesta in A minor* is one of twelve recorder sonatas in a hand-written copy from Dresden, which has been dated to 1716. The music is very modern if compared to what was going on at the time; by comparison, Johann Sebastian Bach's music seems hopelessly out of touch with the popular trends when compared to the easy-going, melodic flow of 'hip' Italians like Veracini. The *Sonata Sesta* has several interesting features. The normal four-movement *Sonata da camera* formula is still present, but the progression of movements has been changed: instead of the slow-fast-slow-fast pattern, Veracini prefers slow-fast-fast-fast, including a key change in the third movement to turn up the heat. The resulting *stretta* leaves no room for contemplation, and the lack of a slow third movement has a strange effect on the players and the listeners as well, because the musical intensity remains on a

very high level from bar one onwards. I find the composer's use of key changes quite dramatic, almost Romantic, and the phrasing of the last movement is asymmetric by nature, with ever-changing phrase lengths and unexpected twists and turns that remind me of Domenico Scarlatti's keyboard works. The contrasting mood and build of the third movement is striking: here the drama is on the harmonic level, whereas the melodic material is rather symmetric. This sonata is played on an F alto recorder made by Fred Morgan.

Francesco Barsanti (1690-1772) is yet another of the Italian exports to England. Barsanti performed in the London orchestras and published works in many genres. He married a Scotswoman and got to know the folk music of the North, which resulted in some of the most beautiful settings of folk music I know: twenty tunes from Scotland for one melody instrument and basso continuo. The six recorder sonatas belong, in my opinion, among the best original music for the recorder. Barsanti uses the instrument very intelligently, suggesting first-hand experience of the recorder. The introductory slow movement of his *C major Sonata* is marvellous in its display of written-out embellishments: the musical gestures range from grand, heroic arpeggios to chromatic sighs, and they leave the player with the feeling that he is a part of an opera for recorder and basso continuo. The witty counterpoint of the second movement mixes with passagework 'à la concerto', whereas the third movement brings the flow of emotions to a standstill. The finale, with its syn-copated phrasing contrasted with rests and one-bar echoes, reminds me of the symphonic scherzi of the nineteenth century... To use an organ for the keyboard part changed my approach completely. The sustained playing style brought out the dissonances far more than I had been used to, and I instinctively reacted with longer phrases and a greater flexibility of pulse, to give the harmonies even more space when needed. The sonata is played on an F alto recorder.

The *D minor Sonata* by **Benedetto Marcello** (1686-1739) is one of the works that made the recorder famous in the twentieth century. It isn't difficult to understand why: it has nice melodies, interesting harmonies and is not too complicated technically. It made its way onto the recorder scene in moving interpretations by the recorder virtuosos of the day

such as Frans Brüggen. The sonata follows the usual pattern of four movements arranged in contrasting patterns: slow-fast-slow-fast. Notable are the thematic and harmonic relations between all of the movements, which create a subtle, unifying impression of a 'grand plan'. The third movement made us all think of a Christmas lullaby, and the arrangement truly reflects the naïve mood of the players... The sonata is played on an F alto recorder made by Fred Morgan.

© *Dan Laurin 2002*

Jens Spendrup is the only businessman I know who not only owns a harpsichord but who also plays it regularly. Discussing this recording project with him has been both enjoyable and highly stimulating. His commercial expertise has been invaluable but so have his creative instincts which cover everything from prize-winning ales to harpsichord preludes and recorder sonatas. Thanks, Jens. Cheers!

Dan / Parnassus Avenue Baroque

Parnassus Avenue was formed as the result of a happy accident at the annual Amherst Music Festival in New England. The four musicians discovered that they enjoyed a common point of departure: a highly improvisatory rehearsal method in which each interpretation paves the way for a new interpretation. The desire to make each performance something entirely new has turned the ensemble into a fascinating live group which is constantly challenging its 'baroque standards'. The group considers that there is no 'early' music but only a never-ending 'now'. Parnassus Avenue is based in San Francisco.

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 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 Lust-hof* (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.

Hanneke van Proosdij studied the harpsichord and organ under Jacques Ogg at the Royal Conservatory in The Hague, the Netherlands, where she also studied the recorder and composition. She received her DM (teaching diploma) in 1992 and UM (solo diploma) in 1995. She performs with the Philharmonia Baroque Orchestra, the American Bach Soloists, Magnificat, Chanticleer, Orinda and the Farallon Recorder Quartet. Festival appearances include the Berkeley Early Music Festival, Internationale Händel Festspiele Göttingen, Amherst Early Music Festival, Festival d'Ambonnay, Wratislavia Cantans, Contemporary Improvised Music Festival and the American Bach Soloists SummerFest.

David Tayler received his B.A. in music and interdisciplinary studies from Hunter College and his M.A. and Ph.D. in musicology from the University of California at Berkeley, where he studied performance practice under Philip Brett and Alan Curtis and musicology under Joseph Kerman, Richard Crocker and Daniel Heartz. He is a member of Philharmonia Baroque Orchestra and director of the Bay Area Collegium Musicum and Ensemble Pandore. Among the orchestras and ensembles with which he has appeared are the

American Bach Soloists, Tafelmusik, the San Francisco Symphony Orchestra, the Dallas Bach Society, the Oregon Bach Festival and the Freiburg Baroque Orchestra. As a specialist in the art song of the early seventeenth century he has performed in lute song recitals throughout Europe and the United States; he is guest conductor at the Amherst Early Music Festival and at the San Francisco Early Music Society Renaissance Workshop.

The cellist **Tanya Tomkins** received a soloist's diploma from the Royal Conservatory of Music in The Hague, The Netherlands, as a student of Anner Bijlsma. Her interest in original instruments led to the founding of the Trio d'Amsterdam with which she made her New York début at the Frick Collection. She has played with such early music ensembles as La Petite Bande, the Orchestre des Champs Elysées and the Netherlands Bach Society, and is currently a member of the Philharmonia Baroque Orchestra (with which she has appeared as a soloist) and the American Bach Soloists. She is also an active chamber musician on the modern cello and has appeared to critical acclaim in the Lincoln Center's 'Great Performers' series, the New York 92nd St. Y's 'Meet the Virtuoso' series, and in 'San Francisco Performances'. She has performed extensively throughout Europe in the Amsterdam-based SoLaRe String Trio. For five years she played in the Euridice String Quartet with members of the Concertgebouw Orchestra. Tanya Tomkins participates regularly in chamber music festivals in Europe, Israel and in Moab, Utah.

Die Violinsonaten op. 5 von **Arcangelo Corelli** gehören zu den meistbewunderten und -veröffentlichten Kompositionen aller Zeiten. Die Sammlung wurde im 18. Jahrhundert mehr als vierzigmal gedruckt. Generationen von Komponisten haben diese Musik abgeschrieben und die Sonatenform erlernt, indem sie die zwölf Sonaten studierten und dieselben Tricks anwandten wie der bewunderte römische Meister. Die Sammlung besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil enthält sechs Sonaten mit dem Titel *Sonate da chiesa*, die einen komplizierteren Kontrapunkt aufweisen, während die sechs übrigen Sonaten – der zweite Teil – *Sonate da camera* sind und aus eher tänzerischen Sätzen in einer Art italienischer Version der französischen Suitenform bestehen. Eine genauere Untersuchung des wunderschönen Drucks läßt den Leser ahnen, warum Corelli als einer der bedeutendsten Musiker des frühen 18. Jahrhunderts angesehen wurde. In der Anordnung der Sätze wahrt er eine klassische Balance. Im eleganten Ideenfluß wird das musikalische Material nirgends überstrapaziert oder unter seinen Möglichkeiten belassen. Corellis Stil ist ein gutes – meiner Meinung nach vielleicht das beste – Beispiel reifer Barockmusik. Der Hörer soll durch die Musik bewegt, aber nicht verwirrt werden.

Ein typisches Charakteristikum in Corellis Musik ist die Interaktion mit dem Spieler: Die Oberstimme muß in den langsamen Sätzen je nach Geschmack und Können des Spielers verziert werden. Wir finden daher zahlreiche Beispiele verzierter Sätze in den Ausgaben des 18. Jahrhunderts. Der Oberstimmenspieler wird auf diese Weise Teil des originalen kreativen Prozesses und trägt auf persönliche Weise zu dem musikalischen Ereignis bei – ganz wie es der Komponist von ihm erwartet. In dieser Hinsicht zeigt sich bei Corelli die Gepflogenheit jener Zeit: Der Ausführende ist Teil des kreativen Geschehens, was die Tatsache betont, daß jede Aufführung „zeitgenössisch“ und von den Fertigkeiten des Spielers abhängig sein sollte. Andere Komponisten betonten den Werkgedanken auf Kosten des Interpret. Johann Sebastian Bach scheint den Fähigkeiten seiner Musiker nicht getraut zu haben, so dass er jede einzelne Verzierung in seinen Partituren ausschrieb. Ich halte ihn darin für ausgesprochen modern: Das Werk hat einen wesentlich wichtigeren Status als der Interpret – eine Vorstellung, die die Strukturalisten des 20. Jahrhunderts freudig begrüßen.

In meiner Fassung der langsamen Sätze werden Sie spontane Improvisationen und Verzerrungen hören, die stilistisch aus einer etwas späteren Zeit als derjenigen Corellis

stammen. Indem ich Figuren spätbarocker Meister verwende, anstatt einen Pseudo-Corelli-Stil zu imitieren, will ich die anhaltende Popularität von Opus 5 reflektieren. Schließlich hat niemand von uns Corelli je „live“ gehört; es wäre unmöglich, auch nur vorgeben zu wollen, in Corellis Stil zu spielen.

Die *E-Dur-Sonate* ist eine spielerische, in fünf inspirierten Sätzen erzählte Geschichte, in der der Komponist den gelehrten Geist der *Sonata da chiesa* mit der entspannteren Unterhaltung der *Sonata da camera* zu verbinden scheint. Das breite *Preludio* macht einem hüpfenden *Allegro* Platz, das beiden Parts genug Raum für eloquentes Passagenwerk gewährt. Ein kurzes *Adagio* erlaubt Spielern wie Zuhörern, Atem zu holen und sich auf den intellektuellen Kontrapunkt des vierten Satzes vorzubereiten. Nachdem er einige Zeit auf hirnmusikalische Techniken verwendet hat, fordert Corelli uns auf, bei leichter Tanzmusik zu entspannen, und die Sonate endet mit einer *Gavotta*. Ich verwende eine Altblockflöte in E bei dieser Sonate.

Die kleine *Sonata a Fluta di quatre e Basso* in a-moll von **Diogenio Bigaglia** (1676-1745) ist eine bemerkenswerte Komposition, die unter seinen anderen Kompositionen hervorsticht. In der Partitur heißt es „fluta di quatre“, was als „Quartblockflöte“ zu übersetzen wäre. Der tiefste Ton der Quartblockflöte, ein B, ist eine Quarte höher als die tiefste Note der üblichen Altblockflöte. Diese Sonate aber steht in a-moll, was allerhand Probleme beim Spiel der eher für *b*-Tonarten geeigneten Quartflöte mit sich bringt. Heutzutage wird Bigaglias Sonate meist auf einer Sopranblockflöte gespielt, doch ich wollte einen extremeren Klang, der besser zu dem dramatischen Charakter der Musik paßt. Ich entschied mich für meine barocke G-Altblockflöte und verwendete das hohe Register dieses Instruments, ohne das Stück zu transponieren, wodurch die Klangfarbe flexibler und stärker wurde. Registerwechsel als Ausdrucksmittel zu verwenden, habe natürlich nicht ich erfunden, und ich war überrascht von der Vielzahl der Verzierungsmöglichkeiten, die entstehen, wenn man Tonhöhen weit unterhalb den tiefstnotierten nutzt. Ich halte Bagaglias Stil für nervös und moderner als seine Zeit. Die Schnelligkeit, mit der die Themen vorbeiströmen, gehört einem späteren Zeitalter an, wie auch der beinahe romantische Gebrauch von Tonartwechseln, die die emotionale Temperatur erhöhen. Bemerkenswert ist der Ver-

zicht auf den traditionellen langsamen dritten Satz, den Bigaglia durch ein lebhaftes Minuetto ersetzt.

Giuseppe Sammartini (1695-1750) ist ein wahrhaft moderner Komponist, wenn man seine Musik mit derjenigen vergleicht, die das beginnende 18. Jahrhundert anzubieten hat. Mit einer ausgeprägten Individualsprache und einem spielerischen Stilverständnis führt er die Sonatenform zu neuen Höhen. Sein melodischer Einfallsreichtum in Verbindung mit einem kühnen harmonischen Puls vermittelt dem Hörer den Eindruck, daß das romantische Zeitalter wenig Neues zu bieten hat. Die *Triosonate d-moll* ist seit langem ein Favorit im Flötenrepertoire, wenngleich einige seltsame Stileigentümlichkeiten dem Instrument nicht gerade auf den Leib geschrieben sind. Im dritten Satz beispielsweise ist der Tonsatz recht sonderbar, wenn die beiden oberen Parts in langsamem Tempo Tonrepetitionen spielen, während die Baßlinie und die Akkordfortschreitung langsam, nahezu bewegungslos sind. Wir haben uns dazu entschlossen, die Tonrepetitionen wie ein Streicherpizzicato zu spielen, und David hat einen fließenden Cellopart hinzugefügt, um die Akkordwechsel mit dem statischen Ausdruck der Flöten zu verbinden. Der Effekt – oder Affekt, wenn Sie so wollen – ist der einer angehaltenen Emotion, eines Stillstands vor den Ausbrüchen des letzten Satzes. Sammartini hat auf sehr bewußte Weise komponiert; ihm war es darum zu tun, Hörer wie Spieler zu unterhalten und zu bewegen, und er wollte, daß die Flöten das tun, was sie besser als fast alle anderen können: artikulieren.

Sammartinis *f-moll-Sonate* ist ein weiteres Stück mit einem nervösen Grundzug, voll unerwarteter Wendungen und plötzlicher Richtungsänderungen. Besonders möchte ich die Gesamtanlage der Sonate als einen neuen Weg hervorheben, eine Geschichte zu erzählen: Der schicksalhaften Arie zu Beginn, die voll Chromatik und einer dicht harmonisierten Basslinie steckt, folgt eine ausgesprochen einfache Melodie, die immer wieder von plötzlichen Seufzern und Fermaten unterbrochen wird. Der dritte Satz aber ist wie ein Sturzbach an Ideen, die in furiosem Tempo präsentiert werden; eine Art *Erbkönig* für Flöte. Der Gesamteindruck ist weit entfernt von dem Gleichgewicht, das die Komponisten des Barock so bewunderten, und zeigt deutlich den Wunsch des Komponisten, den Bewußtseinszustand des Hörers zu ändern. Ich spiele eine Altblockflöte in Es von Fred Morgan.

Die *Sonate d-moll* von **Giuseppe Gaetano Boni** (?-?) demonstriert die Flexibilität der Sonatenform und den schwindenden Einfluß Corellis. Die Komponisten fühlten sich jetzt von formalen Restriktionen und Normen befreit und verbanden Sätze miteinander, die man früher als unvereinbar erachtet hätte. Das Ergebnis hängt von der ästhetischen Kompetenz des Komponisten ab. Im Falle Bonis zeugt die Disziplin, mit der er die richtigen Ideen wählte, von der Handschrift eines wahrhaft großen Komponisten – nirgendwo ein Anzeichen, daß das Material sich abnutzte, wie der Hörer im zweiten Satz, der *Giga*, erkennt: Ein scheinbar unschuldiger Achtelfuß wird zusehends bedrohlicher, um sich gegen Ende des Satzes zu einem emotionalen Höhepunkt zu steigern. Daran angefügt finden wir einen volksliedhaften Schlußsatz von schockierend schlichter Struktur. Die Boni Sonate wird gespielt auf einer Sopranblockflöte in B – einer Quartblockflöte – von Fred Morgan.

Francesco Maria Veracini (1690-1768) ist der Komponist, der den Traumjob hatte, den alle sich wünschten: Er war Leiter des größten Orchesters der Welt, der Kapelle am Dresdner Hof August des Starken. J.S. Bach bewarb sich, Vivaldi bewarb sich, doch der Kurprinz Friedrich August reiste nach Venedig, um den berühmten Hitzkopf Veracini zu engagieren. Es gibt viele Legenden über diesen geigenden Alchimisten, der so cholerisch war, daß er sich in monatelanger Quarantäne beruhigen mußte, bevor er das Dresdner Orchester sehen durfte. Als Geigenvirtuose nutzte er das Instrument in all seiner Pracht; seine Violinwerke bezeugen eine bemerkenswerte Beherrschung des Idioms. Die Flöten-sonaten sind von gänzlich anderer Art, aber der Zug ins Dramatische bleibt derselbe. Anders als die meisten seiner Zeitgenossen gehörte Veracini nicht zu den Bewunderern von Corellis stilisierten Modellen zur Satzabfolge in kleinen Mustern. Sein Mangel an Respekt gegenüber Corelli manifestierte sich gar in einer „verbesserten“ Fassung von einigen Werken Corellis „wie man es richtig hätte machen müssen“.

Die *Sonata Sesta a-moll* ist eine von zwölf Blockflötensonaten aus einer Abschrift aus Dresden, die auf das Jahr 1716 datiert ist. Die Musik ist im Vergleich mit dem zeitgenössischen Schaffen ausgesprochen modern; Johann Sebastian Bachs Musik beispielsweise scheint hoffnungslos veraltet gegenüber populären Trends wie etwa dem unbekümmerten melodischen Fluß der „hippen“ Italiener wie Veracini. Die *Sonata Sesta* enthält einige sehr

interessante Charakteristika. Das konventionelle viersätzliche Modell der *Sonata da camera* ist immer noch wirksam, doch die Satzfolge hat sich verändert: An Stelle des Musters langsam-schnell-langsam-schnell bevorzugt Veracini langsam-schnell-schnell-schnell, wobei zur Spannungssteigerung im dritten Satz ein Tonartwechsel stattfindet. Die Stretta läßt keinen Raum für Besinnlichkeit; das Fehlen eines langsamen dritten Satzes übt eine eigenartige Wirkung auf die Spieler und Hörer aus, weil die musikalische Intensität vom ersten Takt an auf sehr hohem Niveau angesiedelt ist. Die Verwendung der Tonartwechsel finde ich ausgesprochen dramatisch, beinahe romantisch, und die Phrasierung des letzten Satzes ist mit den stets wechselnden Phrasenlängen und den überraschenden Wendungen, die mich an Domenico Scarlattis Klavierwerke erinnern, naturgemäß asymmetrisch. Die kontrastierende Stimmung und Konstruktion des dritten Satzes ist verblüffend: Hier spielt sich das Geschehen auf dem harmonischen Level ab, während das melodische Material eher symmetrisch ist. Diese Sonate wird auf einer Altblockflöte in F von Fred Morgan gespielt.

Francesco Barsanti (1690-1772) ist ein weiterer italienischer Export nach England. Barsanti spielte in den Londoner Orchestern und veröffentlichte Werke unterschiedlicher Gattungen. Er heiratete eine Schottin und lernte die dortige Volksmusik kennen, was zu einigen der schönsten Volksmusikbearbeitungen führte, die ich kenne: Zwanzig schottische Melodien für ein Melodieinstrument und Basso continuo. Die sechs Blockflötensonaten gehören meiner Ansicht nach zur besten Originalmusik für die Blockflöte. Barsanti verwendet das Instrument sehr intelligent, was auf eigene Erfahrungen mit der Blockflöte schließen läßt. Der langsame Einleitungssatz seiner *C-Dur-Sonate* ist von unglaublichem Reichtum an ausgeschriebenen Verzierungen: Die musikalischen Gesten reichen von großen, heroischen Arpeggios bis zu chromatischen Seufzern, und sie vermitteln dem Spieler das Gefühl, eine Rolle in einer Oper für Blockflöte und Basso continuo zu spielen. Der witzige Kontrapunkt des zweiten Satzes vermischt sich mit Passagenwerk „à la concerto“, während der dritte Satz den Fluß der Gefühle zu einem Stillstand führt. Das Finale mit seinen synkopierten Phrasierungen und den kontrastierenden Pausen und eintaktigen Echos erinnert mich an die symphonischen Scherzi des 19. Jahrhunderts ... Die Verwendung einer Orgel als Tasteninstrument veränderte meinen Ansatz vollständig. Das getra-

gene Spiel kehrte die Dissonanzen stärker hervor, als ich es gewohnt war, und instinktiv reagierte ich mit längeren Phrasierungen und einer größeren Flexibilität des Rhythmus, um den Harmonien bei Bedarf noch mehr Raum geben zu können. Die Sonate wird auf einer Altblockflöte in F gespielt.

Die *d-moll-Sonate* von **Benedetto Marcello** (1686-1739) ist eines jener Werke, die die Blockflöte im 20. Jahrhundert berühmt machten. Es fällt nicht schwer, das nachzuvollziehen: Sie hat schöne Melodien, interessante Harmonien und ist technisch nicht übermäßig kompliziert. Mit bewegenden Interpretationen von Flötenvirtuosen wie Frans Brüggen machte sie ihren Weg in die Blockflötenszene. Die Sonate folgt dem üblichen Modell kontrastierend angeordneter Viersätzigkeit: langsam-schnell-langsam-schnell. Bemerkenswert sind die thematischen und harmonischen Beziehungen zwischen den Sätzen, die den subtilen, vereinheitlichenden Eindruck eines „großen Plans“ erzeugen. Der dritte Satz ließ uns alle an ein weihnachtliches Wiegenlied denken, und das Arrangement spiegelt aufrichtig die naive Stimmung der Spieler wider ... Die Sonate wird auf einer Altblockflöte in F von Fred Morgan gespielt.

© **Dan Laurin** 2002

Parnassus Avenue wurde aufgrund eines glücklichen Zufalls beim jährlichen Amherst Music Festival in New England gegründet. Die vier Musiker entdeckten, daß sie einen gemeinsamen Ausgangspunkt teilten; eine hochimprovisatorische Probetechnik, bei der jede Interpretation einer neuen Interpretation den Weg ebnet. Der Wunsch, jede Aufführung zu etwas ganz Neuem zu machen, hat das Ensemble zu einer faszinierenden Live-Gruppe werden lassen, die ihre „Barock-Standards“ immer wieder auf die Probe stellt. Die Gruppe geht davon aus, daß es keine „Alte“ Musik gebe, sondern nur ein unaufhörliches „Jetzt“. Parnassus Avenue residiert in San Francisco.

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“.

Hanneke van Proosdij studierte Cembalo und Orgel bei Jacques Ogg am Koninklijk Conservatorium in Den Haag, wo sie außerdem Blockflöte und Komposition studierte. Sie erhielt 1992 ihr Lehrdiplom, 1995 folgte das Solodiplom. Sie spielte mit dem Philharmonia Baroque Orchestra, den American Bach Soloists, Magnificat, Chanticleer, Orinda und dem Farallon Recorder Quartet. Zu den Festivals, bei denen sie aufgetreten ist, gehört das Berkeley Early Music Festival, die Internationalen Händel Festspiele Göttingen, das Amherst Early Music Festival, das Festival d'Ambronay, Wratislavia Cantans, dem Contemporary Improvised Music Festival und das American Bach Soloists SummerFest.

David Tayler erhielt seinen B.A. in Musik und Interdisziplinären Studien am Hunter College, seinen M.A. und seinen Ph.D. in Musikwissenschaft an der University of Califor-

nia in Berkeley, wo er Historische Aufführungspraxis bei Philip Brett und Alan Curtis sowie Musikwissenschaft bei Joseph Kerman, Richard Crocker und Daniel Heartz studierte. Er ist Mitglied des Philharmonia Baroque Orchestra und Leiter des Bay Area Collegium Musicum sowie des Ensemble Pandore. Zu den Orchestern, mit denen er gespielt hat, gehören die American Bach Soloists, Tafelmusik, das San Francisco Symphony Orchestra, die Dallas Bach Society, das Oregon Bach Festival und das Freiburger Barockorchester. Als Experte für das Lied des frühen 17. Jahrhunderts ist er mit Lautenlied-Recitals in ganz Europa und den USA aufgetreten; er ist Gastdirigent beim Amherst Early Music Festival und beim San Francisco Early Music Society Renaissance Workshop.

Die Cellistin **Tanya Tomkins** erhielt ein Solistendiplom am Koninklijk Conservatorium in Den Haag als Studentin bei Anner Bijlsma. Ihr Interesse an Originalinstrumenten führte zur Gründung des Trio d'Amsterdam, mit dem sie ihr New Yorker Debut in der Frick Collection hatte. Zu den Ensembles für Alte Musik, mit denen sie gespielt hat, gehören La Petite Bande, das Orchestre des Champs Elysées und die Netherlands Bach Society; zur Zeit ist sie Mitglied (und Solistin) des Philharmonia Baroque Orchestra und der American Bach Soloists. Sie ist außerdem eine aktive Kammermusikerin auf dem modernen Cello und ist unter großem Beifall der Kritik in der Reihe „Great Performers“ des Lincoln Center, der New York 92 St. Y's Reihe „Meet the Virtuoso“ und in den „San Francisco Performances“ aufgetreten. Mit dem SoLaRe Streichtrio (Amsterdam) ist sie in ganz Europa aufgetreten. Fünf Jahre lang hat sie im Euridice String Quartet mit Mitgliedern des Concertgebouw Orkest gespielt. Tanya Tomkins nimmt regelmäßig an Kammermusikfestivals in Europa, Israel und Moab/Utah teil.

Les sonates pour violon de l'opus 5 d'**Arcangelo Corelli** (1653-1713) se trouvent parmi les œuvres de musique les plus admirées et les plus fréquemment publiées jamais écrites. La collection fut imprimée un nombre record de fois – plus de quarante – au 18^e siècle. Des générations de compositeurs copièrent la musique et apprirent la forme sonate en étudiant les douze sonates et utilisant les mêmes astuces que l'admiré maître roman. La collection se divise en deux parties. La première consiste en six sonates appelées *Sonate da chiesa* qui font montre d'un contrepoint plus compliqué et abstrait tandis que les six autres sonates, la seconde partie, sont des *Sonate da camera* et consistent en mouvements plutôt dansants dans ce qui semble être une version italienne de la forme de suite française. Un regard plus attentif sur la magnifique impression originale porte le lecteur à comprendre pourquoi Corelli était considéré comme l'une des figures musicales les plus importantes du début du 18^e siècle. Le compositeur fait preuve d'un équilibre classique dans sa manière d'appareiller les mouvements. Le cours élégant des idées utilise le matériel musical sans jamais exagérer l'énonciation d'un thème ni laisser l'auditeur sur un sentiment de possibilités inutilisées. Le style de Corelli est un bon exemple, à mon avis peut-être le meilleur, de la musique baroque à sa maturité. L'auditeur devrait être ému, mais non pas confus, à l'écoute de la musique.

Un trait typique de la musique de Corelli est l'interaction avec l'interprète: la partie supérieure doit être embellie dans les mouvements lents selon le goût et l'adresse de l'exécutant. C'est pourquoi on trouve de nombreux exemples de mouvements ornementés dans les éditions du 18^e siècle de l'opus 5 de Corelli. Le musicien qui joue la partie supérieure devient ainsi une partie du processus créateur original et contribue à l'événement musical de manière personnelle, tel qu'attendu par le compositeur. Vu sous ce jour, Corelli reflète la norme de la période: l'interprète est une partie de l'événement créateur, soulignant le fait que chaque exécution devrait être "contemporaine" et dépendre de l'adresse de l'exécutant. D'autres compositeurs favorisèrent l'œuvre musicale aux dépens de l'exécutant. Johann Sebastian Bach ne semble pas avoir eu confiance en l'adresse de ses musiciens (ni désiré celle-ci) et il écrivit tous les ornements dans ses partitions. Je le trouve plutôt moderne sous cet aspect: l'œuvre atteint un statut beaucoup plus élevé que l'exécutant – un concept joyeusement adopté par les structuralistes du 20^e siècle.

Dans mes versions des mouvements lents, vous entendrez des improvisations et des ornements faits sous le coup de l'inspiration dans un style un peu plus tardif que celui de Corelli. Mon but est de refléter la popularité durable de l'opus 5 en utilisant des brins de maîtres du baroque tardif au lieu d'essayer de contrefaire une version pseudo-corellienne. Après tout, aucun de nous n'a entendu Corelli en direct, il serait donc impossible de même prétendre jouer dans le style de Corelli.

La *Sonate en mi majeur* est une joyeuse histoire racontée en cinq mouvements inspirés où le compositeur semble allier l'esprit savant de la *sonata da chiesa* au divertissement plus détendu de la *sonata da camera*. Le premier *Preludio* large fait place à un *Allegro* rebondissant donnant maintes occasions aux exécutants de faire valoir leurs passages éloquentes. Un bref *Adagio* permet aux musiciens et au public de prendre leur souffle et de se préparer pour le contrepont intellectuel du quatrième mouvement. Ayant passé quelque temps avec les difficultés de la musique cérébrale, Corelli nous encourage à nous détendre avec un peu de musique de danse facile et la sonate se termine par une *Gavotta*. Je joue cette sonate sur une flûte à bec alto en mi de Fred Morgan.

La petite *Sonata a Fluta di quatre e Basso* en la mineur de **Diogenio Bigaglia** (1676-1745) est une pièce de musique remarquable qui ressort vraiment en comparaison avec ses autres œuvres instrumentales. La partition dit "fluta di quatre", ce qui se traduit par "fourth flute" dans le vocabulaire anglais de flûte à bec. La note la plus basse de la *fourth flute*, un si bémol, est une quarte plus haute que la note la plus basse de la flûte à bec alto régulière appelée "flûte ordinaire". Or, cette sonate est en la mineur, ce qui crée toutes sortes de problèmes pour un flûtiste utilisant la *fourth flute*, car cette dernière convient nettement mieux aux tonalités à bémols. Aujourd'hui, la plupart des interprètes jouent la sonate de Bigaglia sur une flûte à bec soprano mais je voulais une sonorité plus extrême appropriée au caractère dramatique de la musique. J'ai choisi mon alto baroque en sol et, en utilisant le registre aigu de cet instrument particulier sans changer la tonalité originale de la musique, la couleur tonale qui en résulte est à la fois plus flexible et plus forte. D'avoir recours aux changements de registre comme moyen d'expression n'est évidemment pas ma propre invention et je fus surpris par la multitude d'idées ornementales résultant des

hauteurs de sons bien en-dessous de la hauteur de son notée la plus grave de la composition. Je pense que le style d'écriture de Bigaglia est nerveux et beaucoup plus moderne que ceux de son temps. La rapidité avec laquelle les idées passent appartient à un style ultérieur, ainsi que l'emploi presque romantique de changements de tonalité pour hausser la température émotionnelle. Il convient de remarquer l'absence du traditionnel troisième mouvement lent que Bigaglia remplace par un joyeux *Minuetto*.

Giuseppe Sammartini (1695-1750) est un véritable moderniste si on compare sa musique à celle que le début du 18^e siècle peut offrir. Il mène la sonate à de nouveaux sommets avec un fort langage personnel et une attitude enjouée vis-à-vis du style. Alliée à une pulsation harmonique osée, son imagination mélodique laisse l'auditeur et l'interprète sur l'impression que l'ère romantique a très peu de neuf à présenter. La *Sonate en trio en ré mineur* a longtemps été une préférée des joueurs de flûte à bec malgré quelques traits stylistiques bizarres qui ne conviennent pas particulièrement à l'instrument. Dans le troisième mouvement par exemple, l'arrangement est assez étrange avec les deux parties supérieures jouant des notes répétées en tempo lent tandis que la partie de basse et la progression des accords avancent lentement, avec très peu de mouvement. Nous avons décidé de jouer les notes répétées comme un *pizzicato* de cordes et David ajouta une partie coulante au violoncelle pour relier les changements d'accords à l'expression statique des flûtes à bec. L'effet, ou affect si vous préférez, est celui d'une émotion contenue, un arrêt avant les éruptions du dernier mouvement. Sammartini composa d'une manière timide; il désirait divertir et émouvoir auditeurs et exécutants et tirer des flûtes à bec ce qu'elles peuvent faire mieux que la plupart des autres: l'articulation.

La *Sonate en fa mineur* de Sammartini est encore une autre pièce avec un courant sous-jacent nerveux de tournants inattendus et de changements soudains d'ambiance. J'aimerais particulièrement souligner le tracé de la sonate en entier comme exemple d'une nouvelle manière de raconter une histoire: la première aria hantée par le destin et chargée de chromatisme et d'harmonisation lourde de la partie de basse est suivie d'un air très, très simple qui interrompt le cours mélodique de temps en temps avec de soudaines poussées de soupirs et de points d'orgue. Le troisième mouvement cependant ressemble à un torrent

d'idées présentées dans un tempo furieux; une sorte d'*Erkönig* pour la flûte à bec. L'impression générale est loin de l'équilibre tant admiré par les compositeurs baroques et montre nettement le souhait du compositeur de quitter l'auditeur sur un état d'esprit changé. Je joue d'une alto en mi bémol de Fred Morgan sur ces pistes.

La *Sonate en ré mineur* de **Giuseppe Gaetano Boni** (?-?) montre la flexibilité de la forme sonate et l'importance décroissante de l'influence de Corelli. Les compositeurs se sentaient alors libérés des restrictions et normes formelles et combinèrent des mouvements qui étaient considérés auparavant comme incompatibles. Le résultat est dépendant de la compétence esthétique du compositeur. Dans le cas de Boni, la discipline de choisir les bonnes idées montre la marque d'un véritable grand compositeur – il n'y a pas de signes que le matériel soit usé, comme l'auditeur le verra clairement dans le second mouvement, la *Giga*: un courant apparemment innocent de croches est transformé en quelque chose de menaçant avec un sommet émotionnel vers la fin du mouvement. On y trouve juxtaposé un dernier mouvement qui ressemble à un air folklorique, dont la structure choque par sa simplicité. La sonate de Boni est jouée sur une flûte à bec soprano en si bémol, une *fourth flute*, fabriquée par Fred Morgan.

Francesco Maria Veracini (1690-1768) est le compositeur qui avait le poste dont tout le monde rêvait: premier violon du meilleur orchestre du monde, l'ensemble de la cour d'Auguste le Fort à Dresde. J.S. Bach fit application, Vivaldi fit application mais le prince électeur Frédéric-Auguste se rendit à Venise engager le célèbre et impétueux Veracini. Plusieurs mythes couraient au sujet de ce violoniste alchimiste qui était si colérique qu'il dut passer des mois en quarantaine pour se calmer avant qu'on lui permette de rencontrer l'orchestre à Dresde. En tant que virtuose du violon, Veracini exploita l'instrument dans toute sa gloire et ses œuvres pour le violon montrent une maîtrise remarquable de l'idiome. Les sonates pour flûte à bec sont d'une nature entièrement différente mais le désir impétueux du dramatique reste le même. Contrairement à la plupart de ses contemporains, Veracini n'admirait pas les formules stylisées de Corelli pour arranger les mouvements en modèles bien ordonnés. Son manque de respect pour Corelli se manifesta même dans une

version “améliorée” de quelques-unes de ses œuvres, “de la manière dont il aurait dû faire”.

La *Sonata Sesta* en la mineur est l’une de douze sonates pour flûte à bec dans une copie manuscrite de Dresde, datée de 1716. La musique est très moderne si elle est comparée à ce qui se faisait à ce moment-là; en comparaison, la musique de Johann Sebastian Bach semble désespérément hors de contact avec les courants populaires quand on voit le courant mélodique facile d’Italiens “dans le vent” comme Veracini. La *Sonata Sesta* montre plusieurs traits intéressants. La formule normale en quatre mouvements de la *sonata da camera* est encore présente mais la progression des mouvements a été changée: au lieu du modèle lent-vif-lent-vif, Veracini préfère lent-vif-vif-vif, incluant un changement de tonalité dans le troisième mouvement pour faire monter la température. La strette qui en résulte ne laisse pas de place à la contemplation et l’absence d’un troisième mouvement lent fait un effet étrange sur les exécutants comme sur les auditeurs parce que l’intensité musicale reste sur un niveau très élevé à partir de la première mesure. Je trouve l’emploi de changements de tonalité par le compositeur assez dramatique, presque romantique et le phrasé du dernier mouvement est asymétrique par nature avec des longueurs de phrases continuellement changeantes ainsi que des tournures et des tournants inattendus qui me rappellent les œuvres pour clavier de Domenico Scarlatti. L’atmosphère et la construction contrastantes du troisième mouvement frappent: le drame repose ici au niveau harmonique tandis que le matériel mélodique est plutôt symétrique. Cette sonate est jouée sur une flûte à bec alto en fa taillée par Fred Morgan.

Francesco Barsanti (1690-1772) est encore une autre des exportations italiennes en Angleterre. Barsanti joua dans les orchestres de Londres et publia des œuvres dans plusieurs genres. Il épousa une Ecossaise et apprit à connaître la musique folklorique du nord, ce qui lui inspira certains des plus beaux arrangements de musique folklorique que je connaisse: vingt airs de l’Ecosse pour un instrument mélodique et basso continuo. Les six sonates pour flûte à bec appartiennent, selon moi, à la meilleure musique originale pour la flûte à bec. Barsanti utilise l’instrument avec beaucoup d’intelligence, suggérant une expérience de première main avec la flûte douce. Le lent mouvement introductif de sa

Sonate en do majeur est ravissant avec son agencement d'ornements écrits: les gestes musicaux passent de grands arpegges héroïques aux soupirs chromatiques et ils laissent l'exécutant avec l'impression qu'il fait partie d'un opéra pour flûte à bec et basso continuo. Le contrepoint spirituel du second mouvement se mêle à des passages qu'on dirait de concerto tandis que le troisième mouvement mène le cours des émotions à une halte. Avec son phrasé syncopé contrastant avec des soupirs et des échos d'une mesure, le finale me rappelle des scherzi symphoniques du 19^e siècle... Mon approche fut complètement changée par l'emploi d'un orgue pour la partie de clavier. Le style de jeu soutenu fit ressortir les dissonances beaucoup plus que ce à quoi j'avais été habitué et je réagis instinctivement par des phrases plus longues et une pulsation à la flexibilité plus grande pour donner aux harmonies encore plus d'espace au besoin. La sonate est jouée sur une flûte à bec alto en fa.

La *Sonate en ré mineur* de **Benedetto Marcello** (1686-1739) est l'une des œuvres qui rendirent la flûte à bec célèbre au 20^e siècle. Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi: elle a de jolies mélodies, d'intéressantes harmonies et n'est pas trop techniquement compliquée. Elle fit son chemin sur la scène de la flûte à bec grâce à de touchantes interprétations par les virtuoses de la flûte à bec du jour comme Frans Brüggen. La sonate suit la suite habituelle de quatre mouvements arrangés en modèles contrastants: lent-vif-lent-vif. Les relations thématiques et harmoniques entre tous les mouvements sont remarquables; elles créent une impression subtile et unifante de "grand plan". Le troisième mouvement nous fait tous penser à une berceuse de Noël et l'arrangement reflète véritablement l'humeur naïve des exécutants... La sonate est jouée sur une flûte à bec alto en fa de Fred Morgan.

© *Dan Laurin* 2002

Parnassus Avenue est le résultat d'un heureux accident au festival annuel de musique d'Amherst en Nouvelle-Angleterre. Les quatre musiciens découvrirent qu'ils avaient un point de départ en commun qu'ils appréciaient: une méthode de répétition très improvisée

où chaque interprétation trace la voie vers une nouvelle interprétation. Le désir de faire de toute exécution quelque chose d'entièrement nouveau a tourné l'ensemble en un groupe vivant fascinant qui défie constamment ses "standards baroques". Le groupe considère qu'il n'y a pas de musique "ancienne" mais seulement un "maintenant" perpétuel. Parnassus Avenue a son siège à San Francisco.

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, ce qui a grandement enrichi le monde de la musique pour flûte à bec. 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 qui sont déjà considérés comme des classiques. 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.

Hanneke van Proosdij a étudié le clavecin et l'orgue avec Jacques Ogg au Conservatoire Royal de La Haye aux Pays-Bas où elle a aussi étudié la flûte à bec et la composition. Elle obtint son DM (diplôme d'enseignement) en 1992 et son UM (diplôme de soliste) en

1995. Elle joue avec l'Orchestre Baroque Philharmonia, les Solistes Bach Américains, Magnificat, Chanticleer, Orinda et le quatuor pour flûtes à bec Farallon. Elle a participé à maints festivals dont le festival de musique ancienne de Berkeley, Internationale Händel Festspiele Göttingen, le festival de musique ancienne d'Amherst, le festival d'Ambronay, Wratislavia Cantans, le Festival de Musique Contemporaine Improvisée et SummerFest des Solistes Bach Américains.

David Tayler obtint son baccalauréat en musique et études interdisciplinaires au Hunter College ainsi qu'une maîtrise et un doctorat en musicologie à l'université de Californie à Berkeley où il a étudié la pratique d'exécution avec Philip Brett et Alan Curtis, et la musicologie avec Joseph Kerman, Richard Crocker et Daniel Heartz. Il est membre de l'Orchestre Baroque Philharmonia et directeur du Bay Area Collegium Musicum et de l'Ensemble Pandore. Parmi les orchestres et ensembles avec lesquels il s'est produit nommons les Solistes Bach Américains, Tafelmusik, l'Orchestre Symphonique de San Francisco, la Société Bach de Dallas, le festival Bach de l'Oregon et l'Orchestre Baroque de Fribourg. En tant que spécialiste de la chanson artistique du début du 17^e siècle, il s'est produit dans des récitals de chansons pour luth partout en Europe et aux Etats-Unis; il est chef invité du festival de musique ancienne d'Amherst et du Renaissance Workshop de la Société de musique ancienne de San Francisco.

La violoncelliste **Tanya Tomkins** a obtenu un diplôme de soliste au Conservatoire Royal de Musique de La Haye aux Pays-Bas dans la classe d'Anner Bijlsma. Son intérêt en instruments originaux mena à la fondation du Trio d'Amsterdam avec elle fit ses débuts newyorkais à la Frick Collection. Elle a joué avec des ensembles de musique ancienne dont La Petite Bande, l'Orchestre des Champs Elysées et la Société Bach des Pays-Bas; elle fait présentement partie de l'Orchestre Baroque Philharmonia (avec lequel elle s'est produite comme soliste) et des Solistes Bach Américains. Elle est également une chambriste active sur le violoncelle moderne et les critiques l'ont acclamée dans la série "Great Performers" du Centre Lincoln, la série "Meet the Virtuoso" du New York 92nd St. Y et "San Francisco Performances". Elle a joué partout en Europe avec le trio à cordes SoLaRe dont

le siège est à Amsterdam. Elle a joué pendant cinq ans avec le Quatuor à cordes Euridice en compagnie de membres de l'Orchestre du Concertgebouw. Tanya Tomkins participe régulièrement à des festivals de musique de chambre en Europe, Israël et à Moab, Utah.

INSTRUMENTARIUM

- Dan Laurin Corelli: E alto recorder by Fred Morgan
Bigaglia: Baroque G alto recorder by Fred Morgan
Sammartini D minor: Denner alto recorder by Fred Morgan
Sammartini F minor: E flat alto recorder by Fred Morgan
Boni: B flat soprano recorder (fourth flute) by Fred Morgan
Veracini, Barsanti, Marcello: F alto recorder by Fred Morgan
- Hanneke van Proosdij .. Italian single manual harpsichord made in Amsterdam by Johannes Klinkhamer 2000,
after Bartolomeo Cristofori, Florence 1725
17th century continuo organ by J. Bennett and G. Giuttari, Boston 1994,
after Manderscheidt
Alto recorder: P. van der Poel, Utrecht 1991 after Stanesby Jr. 1725
- David Tayler 15-course theorbo by Klaus Toft Jacobsen, London 2000, after Matteo Sellas,
Venice ca. 1630
Baroque guitar: John Rollins, Bellingham, WA 1990, after Jean Voboam, Paris 1687
- Tanya Tomkins Cello: Lockey Hill, London, 1780

Dan Laurin wishes to express his sincere gratitude to Spendrups Bryggeri AB for the company's generous support of this recording project.



Dan Laurin wishes to thank Sandy Ogden for her support of early music. The Ogden house once again opened its doors and wine cellar for him. Thank you, Sandy, and thank you, Paul. Thanks also to David for arranging the Sammartini *affettuoso*; Hanneke for knowing so much about everything and playing the recorder like an angel; Tanya for the bottom line.

Recording data: 2001-11-17/19 at St. Stephen's Episcopal Church, Belvedere, California, USA

Balance engineer: David Tayler

Custom made high-speed, ultra wide bandwidth preamplifier by Audio Upgrades using Canare Starquad cabling;

Schoeps MK-2H, Schoeps MK-41 and Neumann TLM-193 microphones; Mytek 8x96 AD converter

(using select 9th order capable conversion electronics); Genex 8500 digital multitrack recorder;

SADiE 24.96 multitrack editing system; Bryston BP-20 pre-amplifier; Meyer HD-1 self-powered speakers;

Sennheiser HD-580 and Sony MDR-V6 headphones

Producer: David v. R. Bowles (Swineshead Productions)

Digital editing, mixing and mastering: David v. R. Bowles

Cover text: © Dan Laurin 2002

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

Photo of the ensemble: © Sheila Newbery

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, 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, S-184 50 Åkersberga, Sweden

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

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.



Parnassus Avenue

David Tayler • Hanneke van Proosdij • Tanya Tomkins • Dan Laurin