



« LA GENIALE »

SINFONIAS & CONCERTOS

Alessandro Scarlatti • Albinoni • Vivaldi • Torelli

LES BORÉADES

Francis Colpron

« LA GENIALE »

SINFONIAS & CONCERTOS

LES BORÉADES DE MONTRÉAL

Francis Colpron DIRECTION

Francis Colpron 🎵 FLÛTE À BEC | *RECORDER*

Matthew Jennejohn 🎵 HAUTBOIS BAROQUE | *BAROQUE OBOE*

Hélène Plouffe 🎵 VIOLON BAROQUE | *BAROQUE VIOLIN **

Olivier Brault 🎵 VIOLON BAROQUE | *BAROQUE VIOLIN*

Jacques-André Houle 🎵 ALTO BAROQUE | *BAROQUE VIOLA*

Mélisandre Corriveau 🎵 VIOLONCELLE BAROQUE | *BAROQUE CELLO*

Pierre Cartier 🎵 CONTREBASSE | *BASS*

Eric Milnes 🎵 ORGUE ET CLAVECIN | *ORGAN AND HARPSICHORD*

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Sinfonia n° 4 en mi mineur | *in E minor* 7:50

POUR FLÛTE À BEC, HAUTBOIS, CORDES ET BASSE CONTINUE | *FOR RECORDER, OBOE, STRINGS, AND CONTINUO*

[*SINFONIE DI CONCERTO GROSSO*, MANUS., 1715]

- | | |
|--------------------|------|
| 1 🎵 <i>Vivace</i> | 0:57 |
| 2 🎵 <i>Adagio</i> | 1:13 |
| 3 🎵 <i>Allegro</i> | 1:36 |
| 4 🎵 <i>Adagio</i> | 2:11 |
| 5 🎵 <i>Allegro</i> | 1:53 |

Sinfonia n° 8 en sol majeur | *in G major* 6:18

POUR FLÛTE À BEC, CORDES ET BASSE CONTINUE | *FOR RECORDER, STRINGS, AND CONTINUO*

[*SINFONIE DI CONCERTO GROSSO*, MANUS., 1715]

- | | |
|--------------------------------|------|
| 6 🎵 <i>Allegretto — Adagio</i> | 2:29 |
| 7 🎵 <i>Allegro</i> | 1:34 |
| 8 🎵 <i>Adagio</i> | 0:51 |
| 9 🎵 <i>Vivace</i> | 1:24 |

TOMASO ALBINONI (1671-1750)

Concerto op. 9 n° 2 en ré mineur | *in D minor* 12:09

POUR HAUTBOIS, CORDES ET BASSE CONTINUE | FOR OBOE, STRINGS, AND CONTINUO

[CONCERTI A CINQUE, AMSTERDAM, 1722]

- | | | | |
|----|---|-----------------------------|------|
| 10 | 🎧 | <i>Allegro e non presto</i> | 4:11 |
| 11 | 🎧 | <i>Adagio</i> | 5:11 |
| 12 | 🎧 | <i>Allegro</i> | 2:47 |

ALESSANDRO SCARLATTI

Sinfonia n° 9 en sol mineur | *in G minor* 7:34

POUR FLÛTE À BEC, CORDES ET BASSE CONTINUE | FOR RECORDER, STRINGS, AND CONTINUO

[SINFONIE DI CONCERTO GROSSO, MANUS., 1715]

- | | | | |
|----|---|-------------------|------|
| 13 | 🎧 | <i>Vivace</i> | 0:40 |
| 14 | 🎧 | <i>Allegro</i> | 1:33 |
| 15 | 🎧 | <i>Moderato</i> | 1:40 |
| 16 | 🎧 | <i>Adagio</i> | 1:33 |
| 17 | 🎧 | <i>Allegretto</i> | 1:18 |
| 18 | 🎧 | <i>Menuet</i> | 0:50 |

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerto en do mineur RV 441 | *in C minor* 11:30

POUR FLÛTE À BEC, CORDES ET BASSE CONTINUE | FOR RECORDER, STRINGS, AND CONTINUO

- | | | | |
|----|---|--------------------------|------|
| 19 | 🎧 | <i>Allegro non molto</i> | 5:18 |
| 20 | 🎧 | <i>Largo</i> | 2:24 |
| 21 | 🎧 | <i>Allegro</i> | 3:48 |

ALESSANDRO SCARLATTI

Sinfonia *La Geniale* n° 12 en do mineur | *in C minor* 9:18

POUR FLÛTE À BEC, CORDES ET BASSE CONTINUE | FOR RECORDER, STRINGS, AND CONTINUO

[SINFONIE DI CONCERTO GROSSO, MANUS., 1715]

- | | | | |
|----|---|-------------------------|------|
| 22 | 🎧 | <i>Adagio</i> | 2:41 |
| 23 | 🎧 | <i>Andante giusto</i> | 1:39 |
| 24 | 🎧 | <i>Adagio</i> | 3:04 |
| 25 | 🎧 | <i>Andante moderato</i> | 1:54 |

GIUSEPPE TORELLI (1658-1709)

Concerto op. 8 n° 9 en mi mineur | *in E minor* 11:26

POUR VIOLON, CORDES ET BASSE CONTINUE | FOR VIOLIN, STRINGS, AND CONTINUO *

[CONCERTI GROSSI, BOLOGNE, 1709]

- | | | | |
|----|---|--------------------|------|
| 26 | 🎧 | [<i>Allegro</i>] | 2:46 |
| 27 | 🎧 | <i>Largo</i> | 3:07 |
| 28 | 🎧 | <i>Allegro</i> | 1:27 |
| 29 | 🎧 | <i>Largo</i> | 0:50 |
| 30 | 🎧 | [<i>Allegro</i>] | 3:16 |

UNE FÉCONDE IMPRÉCISION

ALESSANDRO SCARLATTI, TORELLI, ALBINONI ET VIVALDI

Inventé en Italie à la toute fin du XVI^e siècle, le concerto est assurément l'une des formes les plus riches et les plus ingénieuses de l'histoire de la musique. Mais, à l'origine, le mot ne désignait pas encore ce dialogue entre un soliste et un orchestre qui nous est aujourd'hui familier. Parmi les premiers, Andrea et Giovanni Gabrieli l'emploient pour dénommer toute composition qui n'obéit pas aux strictes lois du contrepoint. Inaugurant dès les années 1580 ce qui deviendra le style « concertant », les deux grands Vénitiens nomment « *concerti* » leurs motets à plusieurs chœurs, où dialoguent, s'opposent et s'unissent divers ensembles de voix et d'instruments. Cette nouvelle liberté formelle constituera l'essence même du Baroque musical. Elle présidera, conjointement à l'invention de la basse continue, à un développement sans précédent de la mélodie, à la mise en valeur des contrastes entre voix et instruments, à des jeux de questions et réponses entre les protagonistes, parfois en écho, autant d'éléments qui briseront la compacité des anciennes constructions polyphoniques. Cette évolution, centrée autour des pouvoirs expressifs de l'harmonie, suscitera dans tous les genres la riche invention dont témoigne le XVII^e siècle. L'acception primitive et générale du mot « concerto » perdurera jusqu'à l'aube du XVIII^e siècle, et Bach, comme ses devanciers, intitulera encore ainsi certaines de ses cantates.

Vers les années 1670, le concerto devient en Italie une forme exclusivement instrumentale. La terminologie reste cependant très imprécise, comme en témoigne ces *Concert[i] di sonate* signés Tommaso Vitali et parus en 1701. L'idée d'avoir une pluralité d'instruments — un autre sens du mot « concert » — et de tabler sur les effets qu'on peut obtenir en rassemblant un orchestre à cordes parfois considérable s'élabore en premier lieu dans le concerto grosso (qui chez Alessandro Stradella s'intitule encore *sinfonia*). Ce type de concerto, dont Arcangelo Corelli donne à Rome dès les années 1680 les plus beaux exemples, fait alterner sur de courtes sections développant le même flot mélodique, dans un souci de contraste sonore et dynamique, le *concertino*, qui se présente comme un dispositif de sonate en trio (deux violons et basse), avec un plus gros ensemble de cordes, le *tutti*, ou *ripieno*, ou *concerto grosso* proprement dit. Le nombre de ses mouvements est encore variable et il commence d'ordinaire par une introduction lente. Le concerto grosso est « de chambre » si ses mouvements sont des danses, et « d'église » si les noms de ceux-ci ne sont que des indications de mesure ou de caractère — mais il peut très bien arriver qu'un *allegro* soit en réalité une alerte gigue qui cache son identité !

Création la plus prodigieuse peut-être de l'âge baroque, le concerto ne pourra jamais se départir d'un principe qui est sa raison d'être ; quels que soient ses ultimes développements au cours du classicisme viennois ou de l'époque romantique, il ne pourra, sous peine de mort, abandonner son antithétisme fondamental.

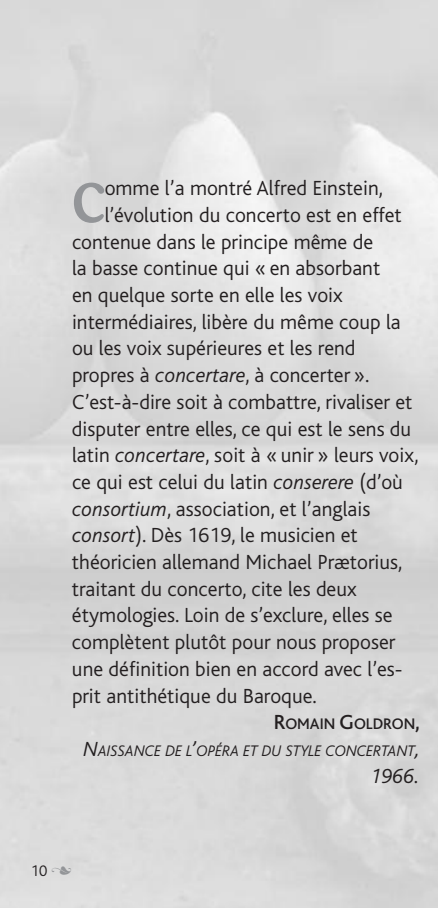
SUSANNE CLERCX,
LE BAROQUE ET LA MUSIQUE, 1948.

Puis on donne une importance exclusive au premier violon en le faisant accéder au rang de soliste, en dérivant ou en opposant peu ou prou son matériau thématique à celui de l'orchestre. À Bologne, et malgré qu'il insère souvent dans la section lente centrale un court passage *allegro*, c'est **Giuseppe Torelli**, bien connu pour son exceptionnelle contribution au répertoire de la trompette, qui inaugure cette forme et lui confère la structure typique en trois mouvements vif-lent-vif que l'histoire retiendra. Chez lui, de l'avis de Marc Pincherle, « la substance musicale est noble et belle, la construction solide, tutti et solo se présentant pour la première fois avec des physionomies différenciées ». En effet, « leur thématique n'est jamais commune, Torelli ne sait pas encore, ou ne veut pas déduire le solo du tutti qui le précède, [mais il en résulte] un développement qui permet à chacun de ces éléments de se manifester comme un tout organique ». Outre la recherche mélodique, on retiendra, dans son *Concerto opus VIII n° 9*, les impressionnantes figures d'accords en bariolage du dernier mouvement, une technique nouvelle que Torelli a pu rapporter du séjour de quelques années qu'il fit en Allemagne autour de 1700.

Alors que le XIX^e siècle écrira presque exclusivement de grands concertos pour le piano, le violon et, dans une moindre mesure, pour le violoncelle, le XVIII^e, principalement sous l'impulsion de Vivaldi, met en vedette tous les instruments disponibles, seuls ou plus rarement par groupe de deux ou trois — un concerto à plusieurs solistes n'est cependant pas un concerto grosso. Après le violon, dont Torelli et Vivaldi sont eux-mêmes des virtuoses, c'est le hautbois qui retient le plus l'attention des compositeurs, celle du Vénitien **Tomaso Albinoni** au premier chef. S'il n'est pas l'auteur du célèbre et larmoyant *Adagio* — il s'agit d'un pastiche composé dans les années 1950 par Remo Giazotto à partir, prétendait-il, d'un fragment manuscrit, mais qui n'a jamais été retrouvé... —, le mouvement lent de son *Concerto pour hautbois opus IX n° 2* démontre amplement l'expressivité vraie dont sa plume était capable.

Au concerto « à ritournelle », conçu par Torelli et Albinoni comme une sorte de rondeau, avec l'orchestre qui joue le refrain, et le soliste, les couplets, **Antonio Vivaldi** donne ses lettres de noblesse, tant par la variété, le sens de la couleur et du contraste que par le lyrisme dont son inspiration fait preuve. C'est grâce à lui, et à son immense influence sur les maîtres allemands, Bach au premier chef, que s'instaure pour de bon le sens moderne du mot concerto. (Notons cependant que perdure une certaine imprécision : il y a chez le Prêtre roux des concertos de solistes sans orchestre, qui sont comme des sonates faisant concorder plusieurs instruments, et des concertos d'orchestre sans soliste, qui se confondent avec la *sinfonia*.) Bien qu'il n'en joue pas lui-même, Vivaldi connaît bien les vents et il ne leur épargne pas les traits brillants et difficiles. La composition de concertos les mettant en vedette coïncide chez lui avec la présence à la Pietà, où il est *maestro di concerto*, de professeurs remarquables. Le *Concerto pour flûte à bec RV 441*, un des rares de son auteur pour cet instrument en passe d'être détrôné par la traversière, était peut-être destiné à un de ses collègues, Lodovico Erdmann ou Onofrio Penati, deux hautboïstes qui, comme c'était l'usage, jouaient aussi de la flûte à bec.

À la fin de sa vie, et après avoir écrit avec une fécondité stupéfiante dans tous les genres vocaux de son temps, **Alessandro Scarlatti** assiste à la baisse de popularité de ses œuvres scéniques. Se mettant alors à la musique instrumentale, il compose d'éblouissantes toccatas et variations pour clavecin, un ensemble de concertos grossos (les *VI Concertos in Seven Parts* publiés à Londres vers 1740) ainsi que sept sonates pour flûte, deux violons et basse continue datées de 1725. Un manuscrit au curieux titre de *Sinfonie di concerto grosso* propose en 1715 douze compositions où se mêlent vents et cordes. Ce titre signifie littéralement « sinfonies à grand orchestre » ; la présence de l'alto, qui manque dans les sonates pour flûte et cordes, indique une volonté de couvrir pleinement le spectre sonore.



Comme l'a montré Alfred Einstein, l'évolution du concerto est en effet contenue dans le principe même de la basse continue qui « en absorbant en quelque sorte en elle les voix intermédiaires, libère du même coup la ou les voix supérieures et les rend propres à *concertare*, à concorder ». C'est-à-dire soit à combattre, rivaliser et disputer entre elles, ce qui est le sens du latin *concertare*, soit à « unir » leurs voix, ce qui est celui du latin *conserere* (d'où *consortium*, association, et l'anglais *consort*). Dès 1619, le musicien et théoricien allemand Michael Praetorius, traitant du concerto, cite les deux étymologies. Loin de s'exclure, elles se complètent plutôt pour nous proposer une définition bien en accord avec l'esprit antithétique du Baroque.

ROMAIN GOLDRON,

NAISSANCE DE L'OPÉRA ET DU STYLE CONCERTANT,
1966.

Mais ce ne sont pas à strictement parler des concertos grossos où, comme on l'a naguère écrit, les violons du *concertino* auraient été remplacés par les vents. Sans être guidés au premier chef par un souci d'opposition, les flûtes et hautbois ne font en effet qu'apporter leurs couleurs à la texture de l'ensemble, parfois par des jeux de brèves questions et réponses, parfois dans un esprit déjà symphonique. Il n'y a pas à proprement parler pour eux de plages solistes, sauf dans les mouvements lents, ni rien qui fasse vraiment briller la virtuosité. L'écriture est souvent verticale, parfois capricieuse, et les mouvements les plus accomplis demeurent ceux écrits comme des fugues. À cet égard, Xavier Carrère décrit ainsi la préoccupation de Scarlatti pour les procédés polyphoniques : « Alessandro expérimente, dans la solitude de ses vieux jours [il n'avait quand même que 55 ans], une pensée toujours conçue par l'amour du contrepoint, passerelle ou seuil à partir desquels l'artifice, devenant absurde, se dessèche et tombe, faisant plus évidemment surgir comme d'un étau, et briller de manière toujours plus nue, la part éblouissante de vérité qu'il recèle. »

Pour reprendre la description d'Olivier Rouvière, ces œuvres, qui se terminent par des danses simples et bien troussées, se distinguent tout à la fois par leur « pittoresque mélancolique », leurs « adagios rêveurs », leur « verve rythmique » et leur « jeu de contrastes ». Seule à porter un nom, la dernière *sinfonia* du recueil s'intitule *La Geniale*, ce qui signifie « la charmante » ou, plus probablement, « la favorite ». La faveur dont elle a joui auprès de son auteur s'explique peut-être par son caractère sombre, qui pourrait correspondre à l'état de désabusement dans lequel Scarlatti a vécu ses dernières années, lui qui lucidement, dans une lettre sollicitant l'aide de Ferdinand de Médicis, se qualifiait lui-même de « gloire en déclin ».

Comparée à celles de Torelli, d'Albinoni et de Vivaldi, l'œuvre instrumentale d'Alessandro Scarlatti n'occupe pas une place très importante dans le développement du concerto ou de la symphonie. L'archaïsme relatif dans lequel se trouvait l'école instrumentale napolitaine, par rapport aux villes du Nord, Venise et Bologne, explique en partie ce phénomène. Ce qui n'enlève rien à l'importance de son génie et à la conviction de son lyrisme.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2010.

LES BORÉADES

Fondé en 1991 par Francis Colpron, l'ensemble montréalais Les Boréades a choisi comme approche une interprétation fidèle à l'esprit de l'époque, tant par le respect des règles de la pratique ancienne que par l'emploi d'instruments baroques. La critique et le public tant au Canada qu'à l'étranger ont unanimement salué la verve, la spontanéité ainsi que le jeu théâtral, expressif et élégant de l'ensemble, qualités qui témoignent d'une compréhension intime de l'esprit du Baroque.

Chaque année, l'ensemble donne une série de concerts à la chapelle historique Notre-Dame-de-Bon-Secours à Montréal avec des invités de calibre international et ses concerts ont été souvent captés et diffusés à la radio publique. Récipiendaire de nombreuses bourses des gouvernements québécois et canadien, l'ensemble a fait de nombreuses tournées, tant chez nous qu'à l'étranger, et participé à plusieurs festivals prestigieux. L'Ensemble s'est aussi produit à la Frick Collection de New-York, au Concertgebouw d'Amsterdam, à la salle Gaveau à Paris, au Festival de Vancouver, au Musikfest Bremen et à l'Alter Musik Regensburg.

L'Ensemble a été lauréat du prix Opus pour le meilleur concert de l'année 1998-1999, prix décerné en décembre 1999 par le Conseil québécois de la musique, et il a remporté le même prix un an plus tard pour le meilleur enregistrement de l'année dans la catégorie « musique baroque et classique » pour le disque Telemann. Les Boréades ont enregistré une vingtaine de disques sous étiquette ATMA Classique avec des artistes réputés: Hervé Niquet, Skip Sempé, Manfredo Kraemer, Alex Weimann, Eric Milnes et Karina Gauvin. En 2006, le disque *Hyver* avec Karina Gauvin était finaliste aux Prix Juno et en nomination au gala de l'ADISQ. *Purcell* avec Karina Gauvin était finaliste aux Prix Juno 2007 dans la catégorie Album classique de l'année, vocal.

www.boreades.com

FRANCIS COLPRON

FLÛTE À BEC ET DIRECTION ARTISTIQUE

Francis Colpron est reconnu depuis quelques années comme l'un des instrumentistes les plus talentueux de sa génération. Sa qualité et sa capacité d'innover sur le plan artistique et interprétatif sont acclamées tant par le public que par la critique et les instances culturelles. Il fonde en 1991 l'ensemble Les Boréades de Montréal, dont il assure depuis la direction artistique. Il organise avec ce dernier une série montréalaise très courue, se produit en Amérique du Nord et en Europe et enregistre sous étiquette ATMA.

Outre son activité pédagogique à l'Université de Montréal, Francis Colpron est fréquemment invité durant la saison estivale à partager son expérience en enseignant dans des camps musicaux réputés tels que Amherst aux États-Unis, CAMMAC et Lanaudière au Québec. Il est première flûte du Trinity Consort de Portland et est également l'invité d'autres formations musicales telles que le Studio de musique ancienne de Montréal, le National Arts Centre Orchestra, Tafelmusik, Opera Atelier, Les Violons du Roy et le Nova Scotia Orchestra.



Photo: Alain Lefort

A FRUITFUL IMPRECISION

ALESSANDRO SCARLATTI, TORELLI, ALBINONI & VIVALDI

Invented in Italy at the very end of the 16th century, the concerto is surely one of the richest and cleverest forms in the history of music. The word *concerto* did not have at first what is today its familiar meaning: a dialogue between soloist and orchestra. Andrea and Giovanni Gabrieli, who were among the pioneers to use the term, meant it to denote all those compositions that did not follow the strict laws of counterpoint. In the 1580s, as they developed what would become known as the concertato style, these two Venetian masters applied the term *concerti* to their motets for multiple choirs, in which various groupings of voices entered and instruments conversed, challenged, and joined each other. It was this new freedom of form that constituted the very essence of the Baroque in music. Along with the invention of the basso continuo, this new formal freedom was the principle that guided the unprecedented developments of melody, contrasts between voices and instruments, and playful exchanges of call, response and, sometimes, echo, between the protagonists. All these developments served to break up the density of the old polyphonic constructions. This evolution, based on the expressive powers of harmony, stimulated the rich invention in all genres that occurred during the 17th century. The basic and general acceptance of the word 'concerto' as the Gabrielis used it lasted until the dawn of the 18th century; Bach, like his predecessors, so entitled some of his cantatas.

In Italy, around the 1670s, the concerto became an exclusively instrumental form. The terminology, however, remained very imprecise, as is shown by the title of the collection that Tommaso Vivaldi published in 1701: *Concert[i] di sonate*. The idea of having a plurality of instruments—another sense of the word *concert*—, and of exploiting the effects that can be obtained by assembling a string orchestra of sometimes considerable size, was first worked out in the concerto grosso form—which Alessandro Stradella still named *sinfonia*. The best examples of this type were the concerto grossos that Arcangelo Corelli wrote in Rome beginning in the 1680s. What characterized them was that, in order to provide textural and dynamic contrast, the same stream of melody was developed by two alternative instrumental groupings: the *concertino*, an instrumental line-up like that of the trio sonata (two violins and a bass section); and a larger string ensemble known as the *tutti*, the *ripieno* or, properly speaking, the *concerto grosso*. The movements, which usually began with a slow introduction, were still variable in number. The work was called a *concerto da camera* if its movements were dances. If their names were simply indications of rhythm or character, it was called a *concerto da chiesa*—although a simple allegro could really be a brisk gigue in disguise.

At the end of the Baroque era it was the concerto which was being leavened most surely with the impulses of modernity and which would spill into the Classical era with a wide scope of types, eventually to outline the whole instrumental art of two centuries to come.

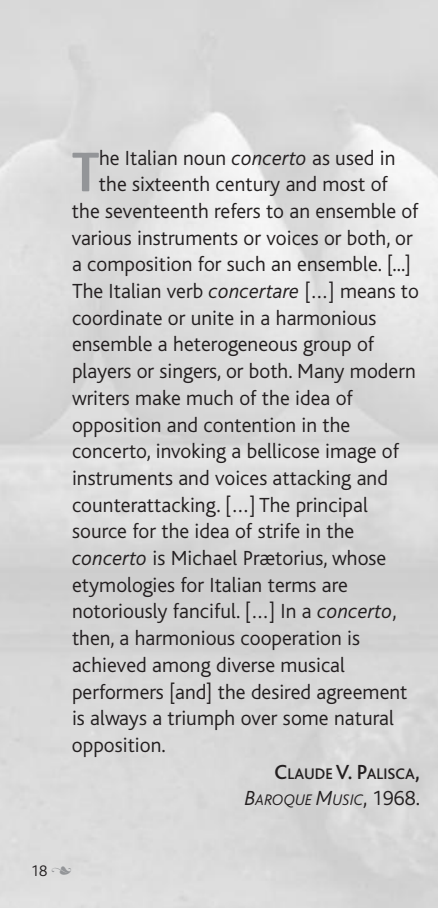
EDITH BORROFF,
THE MUSIC OF THE BAROQUE, 1970.

The first violin, deriving its thematic material from that of the orchestra or, to a greater or lesser degree, in opposition to the orchestra, gradually assumed importance, rising to the rank of soloist. It was **Giuseppe Torelli** of Bologna, a composer well known for his exceptional contribution to the trumpet repertoire, who pioneered this new form, establishing what became its typical three-movement, fast-slow-fast structure—despite the fact that he often inserted a short *allegro* passage in the central slow section. In Torelli's work, according to Marc Pincherle, "the musical substance is noble and beautiful, the construction solid, and the tutti and solo are, for the first time, clearly differentiated. ... They never share the same themes. Torelli did not know how to infer the solo from the preceding tutti, or did not want to do so ...but the result is a development in which each of these elements appears as an organic whole." What we particularly note in his *Concerto Op. 8 No. 9*, other than its melodic inspiration, is the kaleidoscopic blend of chordal figures in the final movement, a new technique that Torelli may have brought from Germany, where he spent several years around 1700.

While the 19th century produced almost exclusively grand concertos for piano, for violin or, to a lesser extent, for cello, the 18th century, spurred mainly by Vivaldi, gave starring roles, either as soloists, or in small groupings or two or three, to all the available instruments. (Note that a concerto for several soloists is *not* a concerto grosso.) Next to the violin—and both Torelli and Vivaldi were virtuoso violinists—it was the oboe that most attracted the attention of composers, particularly that of the Venitian **Tomaso Albinoni**. Though he is not the author of the celebrated and maudlin *Adagio*—a pastiche composed in the 1950s by Remo Giazotto; the fragment of the manuscript written by Albinoni, which Giazotto claimed he had transcribed and arranged, has never been found—, the slow movement of Albinoni's *Concerto for oboe Op. 9 No. 2* amply shows the true expressiveness of which he was capable.

Antonio Vivaldi gave respectability to the concerto with *ritornello*. (Torelli and Albinoni had pioneered this form as a kind of rondeau, with the orchestra playing the refrain and the soloist playing the couplets.) Vivaldi's inspiration filled the form with variety, a sense of color and of contrast, and lyricism. It was through him, and his immense influence on the German masters, Bach above all, that the word *concerto* acquired its current meaning. Note, however, that a certain imprecision persisted. The Red Priest wrote what he called 'concertos' for soloist without orchestra, which are like sonatas in which several instruments play in concert; and 'concertos' for orchestra without any soloist, which are the same as sinfonias. Though Vivaldi did not play wind instruments, he knew them well, and did not stint on brilliant and difficult passages when he wrote for them. Whenever there were remarkable wind players teaching at la Pietà, where Vivaldi was *maestro di cappella*, he composed concertos for winds. He may have written his *Concerto for recorder RV 441*—one of the few pieces he wrote for this instrument, which was then being displaced by the traverso—for either Lodovico Erdmann or Onofrio Penati, two oboists who, as was the custom, also played the recorder, and who were both colleagues of Vivaldi at la Pietà.

At the end of his life, after having been astonishingly prolific in all the vocal genres of his time, **Alessandro Scarlatti** saw his works for theater decline in popularity. He turned to instrumental music, composing extraordinary toccatas and variations for harpsichord, a collection of concerto grossos (the *VI Concertos in Seven Parts* published in London around 1740), as well as the seven sonatas for flute, two violins, and basso continuo dated 1725. His 1715 manuscript with 12 compositions for a combination of winds and strings is entitled, curiously, *Sinfonie di concerto grosso*; literally, this means 'sinfonias with big orchestra.' The presence of the viola, absent from the sonatas for flute and strings, indicates a desire to cover the entire spectrum of sonic texture.



The Italian noun *concerto* as used in the sixteenth century and most of the seventeenth refers to an ensemble of various instruments or voices or both, or a composition for such an ensemble. [...] The Italian verb *concertare* [...] means to coordinate or unite in a harmonious ensemble a heterogeneous group of players or singers, or both. Many modern writers make much of the idea of opposition and contention in the concerto, invoking a bellicose image of instruments and voices attacking and counterattacking. [...] The principal source for the idea of strife in the *concerto* is Michael Prætorius, whose etymologies for Italian terms are notoriously fanciful. [...] In a *concerto*, then, a harmonious cooperation is achieved among diverse musical performers [and] the desired agreement is always a triumph over some natural opposition.

CLAUDE V. PALISCA,
BAROQUE MUSIC, 1968.

But, strictly speaking and albeit what has recently been claimed in print, these are not concerto grossos in which winds have replaced the violins in the concertino. The flutes and oboes, in fact, are not present mainly to contest and contrast with the strings, but just to add their colors to the texture of the ensemble, sometimes through a brief interplay of call and response, sometimes in an early manifestation of the symphonic spirit. They do not play solo roles, except in the slow movements, nor do they get to show off their virtuosity. The writing is often vertical and sometimes capricious, and the most accomplished movements are those written as fugues. Xavier Carrère has described Scarlatti's concern for polyphonic procedures: "Alone and old [actually he was only 55], Alessandro experiments, his thinking always shaped by his love of counterpoint; it is the gateway or threshold at which artifice is squeezed as in a vice, becoming absurd, dry, and falling away, so that the dazzling truth it conceals can be revealed, brilliant and naked."

What distinguishes these works, which end in simple and elegant dances, are, in the words of Olivier Rouvière, their "picturesque melancholy ... dreamy adagios ... rhythmic verve ... and play of contrasts." The last sinfonia is the only one with a title; it is called *La Geniale*, which means "the charmer," or, more likely, "the favorite." This was Scarlatti's favorite piece. Its somber mood may well depict the disillusioned state in which he spent his last years; lucidly, in a letter begging Ferdinand de' Medici for help, he described his "glory in decline."

Compared to those of Torelli, Albinoni, and Vivaldi, Alessandro Scarlatti's works for instruments occupy a less important place in the development of the concerto and the symphony. To explain this, in part, by the fact that the school of instrumental music in Naples was relatively old fashioned compared to those of northern cities such as Venice and Bologna, does not in the least detract from the importance of Scarlatti's genius and the conviction of his lyricism.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2010.
TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON

LES BORÉADES

Founded in 1991 by Francis Colpron, Les Boréades has chosen an interpretative approach in keeping with the spirit of the Baroque era by adhering to the known rules of performance practice, and by playing on period instruments. Critics and the public alike in Canada and abroad have been unanimous in hailing the ensemble's energy and spontaneity, its theatrical, expressive, and elegant playing, and its unique flair for Baroque aesthetics.

Each year, Les Boréades gives a series of concerts at Montréal's historic Notre-Dame-de-Bon-Secours chapel with international guest artists, many of whom have been picked up and broadcast by the national broadcasting corporation. The group has received many grants from the Québec and Canada governments and has toured extensively in Canada and abroad, taking part in several renowned festivals. The musicians also performed at the Frick Collection of New-York, Concertgebouw in Amsterdam, Salle Gaveau in Paris, Vancouver Festival, Musikfest Bremen and at the Alter Musik Regensburg.

Les Boréades won the Prix Opus for best performance of the 1998-1999 season, bestowed by the Conseil québécois de la musique in December 1999, and the same prize a year later for best recording of the year in early and classical music. The ensemble boasts twenty recordings on the ATMA Classique label featuring renowned artists such as Hervé Niquet, Skip Sempé, Manfredo Kraemer, Alex Weimann, Eric Milnes and Karina Gauvin. In 2006, *Hyver*, with Karina Gauvin, has been nominated as Juno's best Classical album of the year: Vocal or Choral performance and has been also nominated for an award at the ADISQ gala. *Purcell*, recording with Karina Gauvin, has been nominated as Juno's best Classical album of the year: Vocal or Choral performance.

www.boreades.com

FRANCIS COLPRON

RECORDER AND ARTISTIC DIRECTION

He has been recognized these past few years as one of the most talented instrumentalists of his generation. His qualities and his capacity to innovate both in the artistic and interpretative spheres have been acclaimed by the public, the critics, and the cultural authorities alike. In 1991, he founded his own ensemble, of which he is the artistic director: Les Boréades de Montréal, running a successful series in Montreal, touring in North America and Europe, and recording many CDs on the ATMA label.

Besides teaching at the Université de Montréal, he is a regular guest of prestigious summer music camps such as Amherst in the United States as well as Cammac and Lanaudière in Quebec. He is first flautist of the Portland Trinity Consort and he is also a regular guest of other ensembles such as the Studio de musique ancienne de Montréal, the National Arts Centre Orchestra, Tafelmusik, Opera Atelier, Les Violons du Roy, and the Nova Scotia Orchestra.



Photo: Alain Lefort



Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Réalisation et enregistrement / *Produced, and recorded by:* **Johanne Goyette**

Montage / *Edited by:* **Carlos Prieto**

Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec), Canada.

Janvier 2009 / *January 2009*

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Responsable du livret / *Booklet Editor:* **Michel Ferland**

Photo de couverture / *Cover photo:* **John Anthony Rizzo / Getty Images**