

Remerciements

Nos remerciements vont d'abord à la Fondation « Paolo Grassi », qui nous a accueillis dans son auditorium, et plus particulièrement à son directeur Gennaro Carrieri. Des remerciements vont également à Alessandra Filomena et Valeria Zaurino pour leur soutien inestimable. Un grand merci à Fabio Framba et Salvatore Carchiolo pour leur professionnalisme et leur amitié. Enfin, notre gratitude à Manuela Ostrolenk pour avoir cru en ce projet dès le début.

Acknowledgements

Our thanks go first to the 'Paolo Grassi' Foundation, which welcomed us into its auditorium, particularly in the person of its director Gennaro Carrieri. Sincere thanks also go to Alessandra Filomena and Valeria Zaurino for their invaluable support. Sincere thanks also go to Fabio Framba and Salvatore Carchiolo for their professionalism and friendship. Last but not least, our gratitude goes to Manuela Ostrolenk for having believed in this project from the start.

Ringraziamenti

Ringraziamo innanzitutto la Fondazione Paolo Grassi, che ci ha accolto nel suo auditorium, in particolare nella persona del suo direttore Gennaro Carrieri. Un sincero ringraziamento va anche ad Alessandra Filomena e Valeria Zaurino per il loro prezioso sostegno. Un sincero grazie anche a Fabio Framba e Salvatore Carchiolo per la professionalità e l'amicizia. E non ultimo, la nostra gratitudine va a Manuela Ostrolenk per aver creduto in questo progetto fin dal l'inizio.



Violino napoletano

Violin Concertos in the 18th Century

Gabriele Pro

Enea Barock Orchestra

Violino napoletano

Concertos pour violons à Naples au XVIII^e siècle

Violin Concertos in the 18th Century

***first world recordings**

ENEA BAROCK ORCHESTRA

Gabriele Pro** violon et direction / violin & conductor

Violon I/violin I

Pietro Battistoni**, Raffaele Nicoletti, Gabriele Politi

Violon II/violin II

Sara Meloni**, Barbara Altobello**, Valentina Nicolai

Alto/viola

Archimede De Martini

Violoncelle/cello

Valeria Brunelli

Contrebasse/contrabass

Marco Contessi

Théorbe et guitare baroque/theorbo & baroque guitar

Francesco Tomasi

Clavecin et orgue/harpsichord & organ

Salvatore Carchiolo

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736)

Concerto pour violon en sib majeur / in B flat Major

- | | |
|------------|------|
| 1. Allegro | 5'02 |
| 2. Largo | 3'59 |
| 3. Allegro | 4'02 |

ANGELO RAGAZZI (1680-1750)

*Concerto à 4 « con ripieni » en sol mineur / in G minor**

- | | |
|--------------------------|------|
| 4. Adagio | 1'30 |
| 5. Allegro | 2'18 |
| 6. Adagio-Allegro-Adagio | 1'17 |
| 7. Allegro | 1'28 |

EMANUELE BARBELLA (1718-1777)

*Concerto pour violon solo, deux violons et basse en la majeur / in A Major**

- | | |
|-------------------|------|
| 8. Allegro comodo | 5'33 |
| 9. Largo | 4'02 |
| 10. Allegro | 4'06 |

LEONARDO LEO (1694-1744)

*Concerto pour quatre violons et basse en ré majeur / in D Major***

- | | |
|-----------------------------|------|
| 11. Maestoso | 3'09 |
| 12. Fuga (allegro moderato) | 2'30 |
| 13. [Siciliana] | 3'14 |
| 14. Allegro | 4'55 |

NICOLA FIORENZA (c.1700-1764)

Concertone pour violon solo en ré majeur / in D Major

- | | |
|-------------------------------|------|
| 15. In tempo giusto | 9'29 |
| 16. Largo e staccato di molto | 6'47 |
| 17. Allegro andante | 6'06 |

Lorsqu'il s'agit de Naples, on parle souvent d'une image en miroir et de l'évocation fantastique issue de l'enchevêtrement inextricable de paroles déversées sur la ville par ses visiteurs passionnés, des voyageurs et des esthètes. Tous ont davantage célébré le fantôme d'une ville plus que la ville elle-même et en ont façonné la réalité mythique.

Cette mythographie parthénopéenne a surtout triomphé dans le monde de la musique en commençant par son mythe de fondation apporté par des colons égéens et rhodiens, celui de la sirène Parthénope.

La ville de Naples s'est formée sur le corps inanimé de la « Sirène glorieuse » exhalant ses dernières notes et, partant de là, la fantaisie des poètes et des écrivains a érigé un monument au chant en tant qu'expression même de l'esprit de la ville. On a tissé des louanges, parfois passionnées parfois convenues, à la voix d'un peuple chanteur : « La musique est surtout le triomphe des Napolitains [...] La Nation même est toute chantante ; le geste, l'inflexion de la voix, la prosodie des syllabes, la conversation même, tout y marque et y respire l'harmonie et la musique ». L'astronome et savant français Jérôme Lalande en parle ainsi autour de 1760. Mais de nombreux autres témoignages pourraient se rapprocher du sien, comme celui de Rousseau et, quelques dizaines d'années après, celui de Stendhal, pour ne citer que les plus illustres. Dans la ville de la Sirène, si la voix de tous les jours, la conversation simple, est faite d'harmonie et de musique, il est inévitable que la musique d'art privilégie le chant et la voix. Si la ville elle-même a été construite sur un souffle de voix, selon le mythe, il est vrai aussi que l'histoire de la musique napolitaine a beaucoup fait pour confirmer sa primauté. Lorsque Lalande visite la ville, les voix de l'opéra s'élevaient puissantes, presque à faire taire toute autre déclamation possible du phénomène musical. Certes, l'opéra du XVIII^e siècle est le pivot du système de production de la musique à Naples et autour de lui tournent énormément de talents et d'intelligences. Cependant, la position privilégiée du théâtre musical a laissé dans l'ombre quelques espaces du monde musical plus variés et structurés que ce que son image conventionnelle laisserait penser.

La musique sacrée, la musique instrumentale, la didactique, la musique pour les événements civils, aident toutes à définir l'excellence de cet art musical dans la Naples du XVIII^e siècle.

Lorsque Charles Burney, moins de dix ans après Lalande, visite Naples dans l'étape peut-être la plus attendue de son voyage musical en Italie, il reste essentiellement déçu et redi-

mensionne la ville en tant que centre mondial de la musique, par la dénonciation amère d'une déchéance qui apparaît comme irréversible au musicien anglais. Mais il ne peut pas ne pas réaffirmer l'excellence de l'école de composition où les napolitains ont grandi. Même si elles manquent désormais de « goût, de délicatesse et d'expression il faut reconnaître que leurs compositions sont excellentes du point de vue de l'invention et du contrepoint ». Il observe par ailleurs que les élèves des conservatoires napolitains « sont reconnus depuis longtemps parmi les meilleurs contrapuntistes et compositeurs d'Europe ». Bien plus que dans l'opéra, asservie aux logiques commerciales mettant la mélodie vocale toujours au premier plan, cette primauté du contrepoint resplendissait dans la musique sacrée et dans la musique instrumentale. Tout ceci est affirmé pour réfuter l'idée simpliste d'une musique exclusivement consacrée au chant d'opéra. D'ailleurs l'idée d'une école napolitaine comme lieu d'une pratique musicale déclinée sur un canon stylistique défini est désormais discréditée.

En revanche, le milieu musical napolitain agissait avec un effet de réfraction prismatique sur les intelligences musicales qui s'y exerçaient. Provenant des différentes provinces de l'Italie centrale et méridionale. Traversant un parcours de formation commun dans le gymnase du Conservatoire puis dans le rapport avec le monde foisonnant de production et de consommation musicale, les compositeurs devenus « napolitains » finissaient par atteindre des résultats linguistiques très hétérogènes. Ils étaient tous cependant réunis par l'exercice d'un « artisanat noble et acharné » (Cotticelli) qui est peut-être la seule caractéristique commune des napolitains. En raison de l'orgueil d'appartenance à une tradition académique illustre, les musiciens napolitains montraient dans leurs opéras une adhésion fervente à un principe de qualité et de compétence.

Par conséquent dans les écoles de Naples, dans ses chapelles, dans les académies mais moins dans les théâtres on s'adonnait à un langage musical où la primauté du chant était contrebalancée par la maîtrise du contrepoint.

La musique instrumentale, dont nous nous occupons ici, avait un rôle bien moins marginal que ce que l'on a cru il y a encore quelques dizaines d'années, poussée comme elle l'était, dans le cône d'ombre produit par l'énorme production d'opéra.

Elle a été cultivée de façon marginale mais avec des épisodes d'un grand relief artistique, par des compositeurs actifs dans le cadre de l'opéra et plus activement encore par un groupe

d'instrumentistes, virtuoses notamment des instruments à cordes, dont l'importance est encore à vérifier. L'un d'entre eux est Giuseppe Antonio Avitrano qui, dans la dédicace de ses *Sonate a quattro...opera III*, de 1713, exprime un éloge convaincu et fier de la musique instrumentale, notamment celle pour cordes, considérée comme supérieure à la musique vocale car étrangère à plusieurs des défauts irrémédiables de cette dernière :

« [...] j'ai toujours pensé de mon côté que cette musique instrumentale, telle qu'elle est aujourd'hui parmi nous, est libre des nombreux défauts qui peuvent endommager les voix humaines par plusieurs accidents, qui altèrent les organes, et qu'elle est donc plus apte à produire une parfaite harmonie et tous les effets qui en découlent. Cela notamment dans celle issue des instruments à cordes ; car ceux-ci peuvent être joués piano ou forte, soutenant la valeur entière des notes et ils ont tous les avantages de la voix humaine qu'ils dépassent pour la vitesse et la possibilité de partager le ton de plusieurs façons et plus encore ». L'excellence de la musique pour cordes, revendiquée par Avitrano trouvait sa raison d'être dans une école instrumentale aguerrie et solide. Elle renvoie à la primauté de Pietro Marchitelli et de Gian Carlo Cailò qui dans la deuxième moitié du XVII^e siècle marquent le début d'une lignée d'éminents virtuoses. Pietro Marchitelli est ce Petrillo protagoniste de l'anecdote concernant la seule visite de Corelli à Naples, en 1702, racontée par Thomas Twining à Burney, qui montre les violonistes napolitains se confronter et gagner contre le célèbre violoniste né en Romagne. On raconte que Corelli fut incité à diriger une pièce d'Alessandro Scarlatti devant le roi : « En raison du peu de connaissance du violon de la part de Scarlatti, la partie était un peu maladroite et difficile. À un endroit elle montait jusqu'au fa et lorsqu'ils arrivèrent à ce passage Corelli ne fut pas en mesure de l'exécuter mais fut très étonné en entendant Petrillo, le chef des napolitains, et les autres violons exécuter ce qui avait mis à l'épreuve son habilité ». La maîtrise technique des napolitains devait donc être remarquable pour surprendre et mettre en difficulté « le nouvel Orphée » venu de Rome.

L'école de Marchitelli et Cailò a produit de très bons instrumentistes comme Michele Mascitti, Angelo Ragazzi, Giovanni Antonio Piani, Barbella et Fiorenza, avec les violoncellistes Francesco Paolo Sopriano et Francesco Alborea (le célèbre *Franceschiello*). Plusieurs de ces instrumentistes (Ragazzi et Piani notamment, avec les deux Nicola Matteis père et fils) ont exporté l'école de violon napolitaine à l'étranger. Le niveau artistique très élevé de ces musiciens, qu'on devine déjà dans les quelques partitions qu'on retrouve aujourd'hui, n'a pas réussi à atteindre la renommée internationale. Ceci pour des raisons bien précises qui ont enfermé, en Italie et

notamment à Naples avant que ce ne soit partout ailleurs, la musique instrumentale dans un coin de plus en plus marginal du monde musical. À côté de la primauté exorbitante de l'opéra, on ne peut oublier qu'une cause importante de l'obscurité et enfin de l'oubli où est tombée la culture instrumentale a été la crise de l'édition et plus encore le manque de développement d'un secteur qui n'a jamais vraiment pris son envol en Italie après des débuts prometteurs au XVI^e siècle.

Les violonistes de l'Italie du nord, notamment Vivaldi, pouvaient compter sur les imprimeurs anglais et hollandais, qui jouissaient dans leurs pays d'un marché florissant, soutenu par les riches bourgeois amateurs. Ce n'était pas le cas pour les napolitains, coupés de ces zones géographiques et commerciales.

Malgré ces limites, la musique instrumentale napolitaine était vivante et féconde. Sa valeur apparaissait déjà dans les salles des Conservatoires. Celle pour cordes jouait un rôle important dans la didactique de ces institutions. Les enfants, outre l'orgue et le clavecin, devaient étudier un instrument mélodique (d'habitude le violon). Il n'est donc pas étrange que plusieurs des virtuoses de la musique vocale – Porpora, Pergolesi, Cimarosa – étaient aussi de très bons violonistes. La primauté des Conservatoires napolitains en tant qu'écoles d'excellence était acceptée partout et, dans leur cadre, a été conçu et mis au point ce système pédagogique extraordinaire qui a façonné le langage de la musique européenne pendant un siècle au moins. Le Conservatoire, né comme une noble entreprise de charité pour soustraire à la rue et aux violences des enfants orphelins et pauvres, est devenu avec le temps une institution dédiée à la formation musicale d'enfants talentueux, et le laboratoire d'un style musical qui a établi un modèle dont l'influence et le prestige étaient énormes. Tous les compositeurs présentés dans cet enregistrement ont été, soit élèves, soit maîtres, soit les deux, dans les Conservatoires napolitains.

Il n'est pas facile, avec la connaissance encore approximative du répertoire napolitain du XVIII^e siècle qui est la nôtre, d'en établir avec précision les caractéristiques stylistiques. Une particularité qui se fait remarquer par rapport aux autres est le relief octroyé à l'écriture contrapuntique fréquemment couplée, souvent dans la même pièce, aux mouvements plus confortables inspirés au style galant en voie d'affirmation. Il est possible qu'à côté de *ricercari* savants, canons et fugues on rencontre des pièces dansantes, caractérisées par une écriture homophonique simple et par une phraséologie symétrique apaisante.

Ce type d'écriture est surtout évident dans les morceaux en quatre mouvements où le deuxième est souvent consacré aux maîtres du contrepont et le dernier est un clin d'œil à Tersichore. Le genre du concert pour violon d'ascendance vénitienne, d'habitude en trois mouvements, est beaucoup moins utilisé par les compositeurs ayant grandi à l'ombre du Vésuve. Les pièces de Barbella, Fiorenza et Pergolesi enregistrées ici appartiennent à ce genre.

Les garçons des quatre Conservatoires, dans leurs uniformes tous d'une couleur différente pour indiquer auquel ils appartenaient, étaient soumis à une discipline de fer, un horaire d'étude et de travail très lourd et une obéissance de type militaire, avec des sanctions et des punitions de plusieurs types. Cependant la sévérité du maître **Nicola Fiorenza**, enseignant de violon, violoncelle et contrebasse à partir de 1743 au Conservatoire de Santa Maria di Loreto, a dû dépasser les limites au point que son comportement violent envers les élèves a entraîné son licenciement suite à un recours écrit présenté en 1762 par trente d'entre-eux. Leurs plaintes stigmatisaient « l'inconduite et la mauvaise qualité dans l'enseignement de la Musique de violon par ledit Fiorenza » qui, outre à perdre « beaucoup de temps en bavardages qui n'apprennent rien aux enfants », s'amusait à « frapper continuellement les enfants ci-dessus avec le Mazzarello (*canne ndt*) avec lequel il marque la battue sur la tête, les bras et d'autres parties délicates du corps, jusqu'à dégainer l'épée en public à l'école, et comment il avait proféré des menaces contre l'enfant Gennaro Pastena qui s'est enfui pour ne pas être tué par lui ». Il faut dire qu'heureusement Fiorenza était tout aussi habile dans l'utilisation de l'archet sur les cordes de son violon que pour utiliser le « mazzarello » sur les pauvres enfants. Sa renommée tant comme compositeur que comme violoniste, devait être grande au point de faire dire au célèbre bibliophile et musicien Giuseppe Sigisimondo après avoir écouté des musiques de Fiorenza : « il n'y a que les sublimes productions de musique vraiment pindarique de Monsieur Haiden Allemand qui m'en ont rappelé la mémoire ». Le *Concertone* présent dans cet enregistrement, considéré comme d'attribution douteuse, mais qu'on peut rapprocher des traits stylistiques présentés par les compositions reconnues de Fiorenza, est un morceau en trois mouvements, dans la tradition du concert vénitien donc, qui met en évidence l'habileté du violoniste et du compositeur.

L'écriture emploie une riche ornementation, une grande variété de coups d'archet, un rythme capricieux à la manière galante. Le troisième mouvement, comme souvent dans ces morceaux, est l'habituel mouvement de danse en 3/8, rendu plus vivant par une instabilité métrique et un parcours tonal parfois erratique paraissant évoquer le caractère irritable du compositeur.

Comme nous l'avons déjà dit, **Giovanni Battista Pergolesi** a lui aussi appris le violon, l'orgue et la composition pendant sa formation au Conservatoire dei Poveri di Gesù Cristo, où il a étudié avec plusieurs des plus illustres membres de l'école napolitaine, comme Francesco Durante, Leonardo Vinci et Gaetano Greco. L'aisance de Pergolesi avec l'écriture pour instruments à cordes est démontrée par le *Concerto di violino solo* en si bémol majeur, lui aussi en trois mouvements, mais plus proche du modèle vivaldien, dans la forme et le langage du violon, que celui de Fiorenza. Dans les compositions instrumentales de Pergolesi, notamment dans ce concert, on a remarqué un fécond court-circuit avec le langage du genre de l'*opéra bouffe* du maître de lesi, d'où proviennent les « références aux gestes et aux humeurs du style comique de l'intermède et de la comédie musicale » (Fertonani).

Leonardo Leo, originaire des Pouilles, a été élève et ensuite professeur à Santa Maria della Pietà dei Turchini où, à partir de 1741, il a été « premier maître ». Comme Alessandro Scarlatti dans la génération précédente, Leonardo Leo défendait auprès des napolitains l'idéal d'une musique qui ne renoncerait pas, au nom d'une douceur chantante et facile, au goût pour une écriture dense et nourrie des sucres d'un contrepont solide. Cependant Leo était un homme d'une autre époque et il ne fut pas imperméable aux flatteries du style galant désormais omniprésent, dont l'inflexible Scarlatti était un fier adversaire encore quelques années auparavant.

Le *Concerto per quattro violini accompagnati dal basso continuo* composé « uniquement pour le service du Marquis del Vasto » est une œuvre de grande importance historique et artistique. Ici non plus on ne renie pas le goût pour l'enchevêtrement savant des voix à l'instar de la fugue du second mouvement. Peut-être étaient-ce ces morceaux qui qualifiaient Leo auprès des contemporains comme un passéiste ou de toute façon lié à la tradition. Cependant, dans ce concert se manifestent aussi différents aspects de la personnalité artistique du compositeur. Dans la mélancolique Sicilienne du troisième mouvement émergent les traits d'une capricieuse douceur chantante et l'allegro final montre déjà tout l'esprit du style galant à venir.

Angelo Ragazzi fut élève de Gian Carlo Cailò, au Conservatorio di Santa Maria di Loreto à Naples. La carrière de Ragazzi est remarquable car il était un de ces violonistes compositeurs qui ont diffusé à l'étranger l'art du violon napolitain. Il a été à Barcelone en tant que musicien de la Chapelle Royale et ensuite à Vienne où il a été musicien « de chambre » de Charles VI. Il est mort à Vienne. Comme chez Leo, dans la musique de Ragazzi l'habileté du

contrepoint qui tresse les parties avec maîtrise est bien vivante, sans renoncer à la légèreté et à l'élégance. La savante écriture imitative de Ragazzi est bien présente dans ce *Concerto a Quattro con ripieni* qui, même par sa forme en quatre mouvements provenant de la *Sonata da Chiesa* se raccroche à une tradition plus sévère au langage sobre et solide.

Le plus jeune des musiciens enregistrés ici, appartenant à la génération qui livrera aux confrères d'au-delà des Alpes la primauté dans la musique instrumentale, est **Emanuele Barbella**. Né en 1718, il a commencé à étudier le violon avec son père pour continuer au Conservatorio di Santa Maria di Loreto. Barbella a été un violoniste très estimé. Charles Burney l'a rencontré pendant son séjour à Naples et a apprécié sa disponibilité pour le guider dans le monde musical de la ville, ainsi que son caractère aimable et courtois. Le jugement pas tout à fait positif pour le violoniste tel qu'il apparaît dans les écrits de l'anglais est surprenant : « en tant que soliste, même si la qualité de sa sonorité est égale et douce, il est inférieur à Nardini et aussi, il est vrai à de nombreux autres violonistes en Italie ; cependant il semble bien connaître la musique et avoir une bonne dose de fantaisie dans ses compositions, avec une sympathique veine de folie ».

Les musiciens napolitains du XVIII^e siècle ont livré à l'Europe les éléments d'un style qui est devenu une *lingua franca* sur le continent tout entier, en atteignant des sommets d'invention et de complexité formelle dans la musique instrumentale du classicisme viennois.

L'école de violon napolitaine a joué un rôle dans le transfert de ces compétences. Née à l'ombre du mythe du chant napolitain et de ses acteurs légendaires, après avoir accompli cette tâche elle s'est éteinte doucement, en renonçant à participer au projet commun de la création du style classique à venir. D'ailleurs, se renfermer dans son caractère napolitain, à l'abri des contaminations, est une caractéristique des citoyens de Naples que Pier Paolo Pasolini soulignera encore deux siècles plus tard : « Les napolitains ont décidé de s'éteindre, en restant jusqu'au bout napolitains, c'est-à-dire inimitables, irréductibles et incorruptibles ».

Salvatore Carchiolo

Traduit par Maria-Laura Bardinet Brosio

When considering Naples we often talk of a mirrored image, of that fantastic evocation arising from the inextricable tangle of words showered on it by its passionately enthusiastic visitors: travellers and aesthetes who have celebrated the fantasy of a city more than the city itself, and have forged a mythical reality for it.

The mythography of Parthenope has been triumphantly represented in music in particular, perhaps more than in all the other arts: starting from its own founding myth, borne on Aegean/Rhodian columns on the coast of Campania, the myth of the siren Parthenope.

On the lifeless body of the "glorious Siren", exhaling her last notes, the city of Naples took form. And precisely, building on the myth, the imaginations of poets and writers have piled up on top of each other, erecting a monument to Song as the expression of the very spirit of the city, and weaving an ode - at times passionate, at times a bit old-fashioned - to the voice of a people of singers: "*La musique est surtout le triomphe des Napolitains [...] La Nation même est toute chantante; le geste, l'inflexion de la voix, la prosodie des syllabes, la conversation même, tout y marque & y respire l'harmonie & la musique*" which means "Music is above all the triumph of the Neapolitans [...]. The Nation itself is all singing; gesture, the inflexion of the voice, the prosody of the syllables, conversation itself, everything there is marked by and breathes harmony and music". These are the words of the French astronomer and scholar in the 1760s, but there are many more comparable testimonies, from that of Rousseau to that of Stendhal, some decades later, to name only the most illustrious personalities. If even the everyday spoken voice, the simplest conversation is harmony and music in the city of the Siren, well, it is inevitable that song and the voice would be particularly favoured in art music there. If the city itself was established on a breath of a voice, as the myth tells us, it is also true that the history of Neapolitan music has done so much to confirm the primacy of the voice. And when Lalande visited the city, he found the voices at the Opera truly powerful, almost silencing every other possible mode of musical expression. For sure, in the 18th century, opera was the fulcrum of musical productions in Naples and on it gravitated and turned an infinity of busy talents and minds. And yet the privileged position of musical theatre ended up leaving in the shade certain regions of a more varied and complex musical world than its conventional image would have us think.

Sacred music, instrumental music, didactic music, music for civic occasions, all contribute to defining the excellence of musical art in 18th century Naples.

When, less than a decade after Lalande, Charles Burney visited the city in perhaps the most eagerly awaited part of his musical journey in the Peninsula, he came away basically disappointed, and he downgraded Naples as a world-class musical centre, bitterly lamenting a decline in standards that seemed irreversible to this English musician. But Burney couldn't avoid reaffirming the excellence of the composition school in which the Neapolitans had grown up. Even though he found that "the rising generation of Neapolitan musicians cannot be said to possess in a supreme degree either taste, delicacy, or expression, yet their compositions, it must be allowed, are excellent, with respect to counterpoint and invention". And elsewhere he notes that the pupils at the Conservatori in Naples "have long enjoyed the reputation of being the first contrapuntists, or composers, in Europe". This primacy of counterpoint shone out most of all in sacred music and instrumental music – much more than in opera, enslaved as opera was to the commercial logic that vocal melody had to come first and foremost. All this has to be said in order to debunk the simplistic idea that music in Naples was exclusively devoted to opera. Moreover, the idea of a Neapolitan school in which musical practice followed a well-defined stylistic canon has now been discredited.

On the contrary, the frenetic musical ambience in Naples had the refractive effect of a prism on the musical minds that were active there: coming from the different provinces of central-southern Italy, and having followed the same musical education in the training ground of the Conservatori and then in relation to a teeming world of musical production and consumption, the composers who became "Neapolitan" ended up with a very diversified range of musical languages. They were however all united in exercising a "noble and determined craftsmanship" (Cotticelli) that is perhaps the particular distinctive style of the Neapolitans. Precisely by virtue of their pride in belonging to an illustrious academic tradition, Neapolitan musicians showed a determined adhesion to a principle of quality and able craftsmanship in their works.

Consequently, more than elsewhere in Italy, a musical language was cultivated in Naples' schools, in its chapels, in its academies, though less in its theatres, in which the primacy of singing was counterbalanced by mastery of counterpoint.

Instrumental music, which concerns us here, had a much less marginal role than was still believed until a couple of decades ago, pushed as it was into the cone of the shadow produced by the enormous operatic business in Naples.

It was cultivated marginally, but with moments of the greatest artistic significance, by composers active in the operatic arena, and much more assiduously by a group of instrumentalists, particularly virtuoso string players, whose real value still needs to be assessed. One of them is Giuseppe Antonio Avitrano, who in the dedication to his *Sonate a quattro...opera III*, from 1713, put together a proud, convincing eulogy of instrumental music, particularly for strings, which he considered superior to vocal music, in that it was devoid of some of the latter's irredeemable defects:

"[...] I for my part have always judged this instrumental music, such as it finds itself among us today, to be free from the many defects that can occur in human voices, through various accidents that can damage the vocal organs; and consequently to be more apt for creating perfect harmony and all those effects that derive from perfect harmony; and principally in that harmony achieved by string instruments; because these instruments, being able to play sometimes piano, sometimes forte, and to sustain the full value of the notes, have all the advantages of the human voice; and moreover they surpass it in velocity and the ability to ornament the notes in several ways, and more besides". The excellence of string music, as Avitrano claimed, had its *raison d'être* in a well-tryed, solid school of string playing. It goes back to its founding fathers, Pietro Marchitelli and Gian Carlo Cailò, who in the second half of the 17th century started a whole line of eminent virtuosi. Pietro Marchitelli is that same Petrillo, the protagonist of the anecdote about Corelli's only visit to Naples, in 1702, that Thomas Twining related to Burney, describing Neapolitan violinists competing with, and coming out victorious, in the contest with this famous violinist originating from Romagna. It tells how Corelli was invited to "lead in the performance of a masque composed by Scarlatti, which was to be executed before the King; this he undertook, but from Scarlatti's little knowledge of the violin, the part was somewhat awkward and difficult: in one place it went up to F; and when they came to that passage, Corelli failed, and was unable to execute it; but he was astonished beyond measure to hear Petrillo, the Neapolitan leader, and the other violins, perform that which had baffled his skill". The technical mastery of the Neapolitans must therefore have been so remarkable as to surprise and put to the test even the "new Orpheus" who had made the journey from Rome.

The school of Marchitelli and Cailò produced distinguished musicians: from Michele Mascitti to Angelo Ragazzi, to Giovanni Antonio Piani, to Barbella and Fiorenza, including the cellists Francesco Paolo Soprano and Francesco Alborea (the famous *Franceschiello*). Some of these musicians (Ragazzi and Piani in particular, together with the two Matteis, father and son) exported the Neapolitan school abroad. The great artistic stature of such musicians,

already evident in the small number of scores that have come to light in our time, could not expect to achieve international fame for certain particular reasons that - in Italy and above all in Naples - caused instrumental music to be confined to an increasingly marginal corner of the musical world. Beside the excessive power of opera, it must be noted that an important cause of the eclipsing and finally the disappearance of instrumental music was the crisis in music publishing, or, to put it better, the lack of development of a sector that never really took off in Italy after a promising start in the 16th century.

Violinists in northern Italy, Vivaldi and the others, could count on English and Dutch publishers, who enjoyed a flourishing market in their respective countries, sustained by rich bourgeois dilettanti. The Neapolitans were less fortunate, cut off as they were from such geographic and commercial regions.

Notwithstanding these limits, and the few echoes of fame that come down to us today, Neapolitan instrumental music was very much alive and fertile. Its value was shaped in the halls of the Conservatori. Music for stringed instruments had an important didactic role to play in such institutions. Apart from learning to play the organ and harpsichord, the children were obliged to study a melody instrument (usually the violin). So it isn't the least bit strange that some of the champions of vocal music — Porpora, Pergolesi, Cimarosa — were also excellent violinists. The primacy of the Neapolitan Conservatori as schools of excellence was universally accepted, and in those schools an extraordinary pedagogical system was devised and developed, which forged the language of European music for at least a century. The Conservatorio, initially a noble charitable enterprise born out of the aim of getting poor orphan children off the streets and away from violence, became with time an institution dedicated to the musical education of talented children, and the laboratory of a musical style that established an enormously influential and prestigious model. All the composers represented in this recording were active, as pupils, as masters, or in both roles in the Conservatori of Naples.

It is difficult, with the still sketchy knowledge we have of the Neapolitan instrumental repertoire in the 18th century, to establish precisely its stylistic characteristics. One characteristic that perhaps stands out is the importance given to contrapuntal writing, often combined, even within the same piece, with the most elegant graces, inspired by the sirens of the nascent gallant style. Thus it is possible that alongside learned *ricercari*, canons and fugues we come across innocent, dancing pieces, characterised by the simplicity of their homophonic writing and a calming symmetrical phraseology.

This type of structure is particularly seen in the four-movement pieces, in which the second is often devoted to the gods of counterpoint, whereas the last is a nod to Terpsichore. But the genre of the violin concerto, of Venetian ancestry, usually in three movements, was much less frequented by the composers who grew up in the shadow of Vesuvius. The pieces by Barbella, Fiorenza and Pergolesi performed here belong to this genre.

The children at the Conservatori, each in their own uniforms, in different colours in order to show to which of the four Conservatori they belonged, were subjected to a cast-iron discipline, a very intense work and study time-table, and an almost military obedience, which went as far as various sorts of fines and punishments. However, the severity of the maestro **Nicola Fiorenza**, who taught violin, cello and double bass at the Conservatorio di Santa Maria di Loreto from 1743, must have so seriously overstepped the mark that his violent behaviour towards the students was directly responsible for his being dismissed, following a written complaint presented by thirty of his pupils in 1762. The students' complaints stigmatized "misconduct and poor quality in the instruction of violin music from said Fiorenza", who, in addition to wasting "a lot of time with endless chat and gossip, from which the children learned nothing of use", amused himself by "continually beating the above mentioned children with the *Mazzarello* (cane), on the head, on the arms and other delicate parts of the body, even going so far as drawing his sword in public at school; and how he pronounced threats to the boy Gennaro Pastena who fled the school so as not to be killed by him". However, it must be said that Fiorenza fortunately possessed just as much expertise in the use of the bow on the strings of his violin as he displayed with the "mazzarello" on the limbs of his poor pupils. His reputation as a composer, as well as a violinist, must have been considerable if the famous bibliophile and musician Giuseppe Sigisimondo had to declare that after listening to pieces written by Fiorenza "only the sublime products of truly Pindaric music from the German gentleman Haiden have called them to mind". The *Concertone* included in the programme of this recording, considered to be of dubious attribution, but which seems to be very close in its stylistic features to those displayed in compositions that definitely are by Fiorenza, is a three-movement piece, so in the tradition of the Venetian concerto, which fully demonstrates the skill of the violinist and the composer.

The writing uses florid ornamentation, a rich variety of bowing, with an extravagant rhythm in the gallant manner. The third movement, as often occurs in these pieces, is the usual dance movement in 3/8 time, enlivened however by a certain metrical instability and the sometimes erratic tonal path it follows, which seem to call to mind the prickly, irritable character of the composer.

As we have already observed, **Giovanni Battista Pergolesi** also cultivated the study of the violin, at the same as studying organ and composition, throughout his years of study at the Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, where he had the opportunity to study with some of the most illustrious exponents of the Neapolitan school, such as Francesco Durante, Leonardo Vinci and Gaetano Greco. Proof of Pergolesi's confidence in writing for strings is his *Concerto di violino solo* in B-flat Major, this one also in three movements, but closer to the Vivaldian model in form and violinistic language than that of Fiorenza. In Pergolesi's instrumental compositions, and particularly in the present concerto, we observe a fruitful short-circuiting with the practical language of *opera buffa* from the master from Iesi, resulting in "references to gesturality and the humours of the comic style of the intermezzo and musical comedy" (Fertonani).

Leonardo Leo, originally from Puglia, was a pupil and then a teacher in Naples at Santa Maria della Pietà dei Turchini, where, from 1741 he performed the duties of "primo maestro". Like Alessandro Scarlatti in the previous generation, Leonardo Leo embodied for the Neapolitans the ideal of a music that aimed to indulge their taste for a dense compositional style, nourished by the juices of solid counterpoint, rather than opting for a facile singability. However Leo was a man from another era and was anything but impermeable to the attractions of the by now ubiquitous gallant style to which, just a few years before, the more stolid Scarlatti had proudly declared his opposition.

The *Concerto per quattro violini accompagnati dal basso continuo* composed "for the sole service of the Marchese del Vasto" is a work of notable historic and artistic significance. Here too the taste for the skilful interweaving of voices is not neglected, and a fugue is introduced into the second movement. Perhaps it was these pieces that gave Leo the reputation among his contemporaries of being an old-fashioned composer, or in any case bound to the traditions. However, in this concerto different aspects of the artistic personality of the composer are to be found. In the melancholy rhythm of the third-movement *Siciliana* the features of a capricious singability emerge, and the spirited allegro finale already has all the wittiness of the beginnings of the gallant style.

Angelo Ragazzi was a pupil of the above-mentioned Gian Carlo Cailò at the Conservatorio di Santa Maria di Loreto in Naples. Ragazzi's career was notable for his having been one of those violinist-composers who spread the art of the Neapolitan violin abroad. He was in

Barcelona, as a musician of the Cappella Reale, and then in Vienna, where he was a musician "di camera" at the court of Charles VI. He died in Vienna. As with Leo, in Ragazzi's music contrapuntal expertise is very evident, ably interlacing the different parts, without losing any lightness or elegance. Ragazzi's skilful imitative writing also plays its part in his *Concerto a Quattro con ripieni*, on this recording, which even in the four-movement form, originating from the *Sonata da Chiesa*, draws on a more rigorous tradition, with a solid, sober language.

The youngest of the musicians represented here, belonging to that generation that was definitively to bring the primacy in instrumental music to their colleagues beyond the Alps was **Emanuele Barbella**. He was born in 1718 and started learning the violin with his father before continuing his studies at the Conservatorio di Santa Maria di Loreto. Barbella enjoyed the highest esteem as a violinist. Charles Burney met him during his stay in Naples, and appreciated his willingness to be his guide through the musical love of the city, and his kind, helpful nature. However, it is surprising how negative his judgement of the violinist was, as expressed in his words: "as a solo-player, though his tone is very even and sweet, he is inferior to Nardini, and, indeed, to several others in Italy; but he seems to know music well, and to have a good deal of fancy in his compositions, with a tincture of not disagreeable madness".

18th century Neapolitan musicians gave Europe the elements of a style that became *lingua franca* throughout the continent, reaching summits of inventiveness and formal complexity in the instrumental music of Viennese classicism.

The Neapolitan violin school played a part in the transmission of these skills. Born in the shadow of the myth of Neapolitan song and its legendary characters, having completed this task it gently lay down to die, not attempting to participate in the cooperative project of the creation of the incipient Classical style. And one of the character traits of the citizens of Parthenope is to shut themselves into their own "Neapolitanity", sheltering from outside influences, as Pier Paolo Pasolini emphasized two centuries later: "The Neapolitans have decided to die off, staying Neapolitan right to the very end, that is to say unique, unshakeable, and incorruptible".

Salvatore Carchiolo
Translated by Paul Willenbrock



Quando ci occupiamo di Napoli, spesso parliamo di una sua immagine specchiata, di quella evocazione fantastica generata dall'inestricabile groviglio di parole su di essa versate dai suoi appassionati visitatori: viaggiatori ed esteti che hanno celebrato il fantasma di una città più che la città stessa, e ne hanno forgiato la realtà mitica.

Questa mitografia partenopea forse più che in ogni altro ambito ha trionfato in quello della musica. A partire dal suo stesso mito fondativo, portato da coloni egeo-rodî sulle coste campane, quello della sirena Partenope.

Sul corpo esanime della "gloriosa Sirena", all'esalare delle ultime sue voci, ha preso forma la città di Napoli. E proprio partendo da qui la fantasia di poeti e scrittori si è accanita nell'erigere un monumento al canto come espressione dello spirito stesso della città. A tessere un'ode, a volte appassionata e a tratti stantia, alla voce di un popolo cantante: "La musica è soprattutto il trionfo dei Napoletani [...] La stessa Nazione è tutta cantate; il gesto, l'inflessione della voce, la prosodia delle sillabe, la stessa conversazione, tutto esprime e in tutto si respira l'armonia e la musica" [*"La musique est surtout le triomphe des Napolitains [...] La Nation même est toute chantante; le geste, l'inflexion de la voix, la prosodie des syllabes, la conversation même, tout y marque & y respire l'harmonie & la musique"*]. È l'astronomo ed erudito francese Jérôme Lalande a parlare, negli anni '60 del Settecento, ma molte altre testimonianze potrebbero essere accostate alla sua, da quella di Rousseau a quella, qualche decennio più tardi, di Stendhal, per citare solo i personaggi più illustri. Se persino la voce quotidiana e parlata, la semplice conversazione è armonia a musica nella città della Sirena, allora è inevitabile che anche la musica d'arte privilegerà il canto e la voce. Se la città stessa è stata edificata su un soffio di voce, secondo il racconto del mito, è pur vero che la storia della musica napoletana tanto ha fatto per confermare il suo primato. E quando Lalande visita la città, le voci dell'opera si levavano invero poderose, quasi a zittire ogni altra possibile declinazione del fenomeno musicale. Per certo l'opera nel Settecento è il fulcro del sistema produttivo della musica a Napoli e su di essa gravitano e ruotano una infinità di operosi talenti e intelligenze. E tuttavia la posizione privilegiata occupata dal teatro musicale ha finito per lasciare in ombra alcune zone di un mondo musicale più vario e articolato di quanto la sua immagine convenzionale lasci pensare.

La musica sacra, quella strumentale, la didattica, la musica per le occasioni civili, tutto contribuisce a definire l'eccellenza dell'arte musicale nella Napoli del Settecento.

Quando Charles Burney, meno di un decennio dopo Lalande, visita la città nella tappa forse più attesa del suo viaggio musicale nella Penisola, egli rimane sostanzialmente deluso e ridimensiona Napoli come centro mondiale della musica, con l'amara denuncia di una decadenza che appare al musicista inglese irreversibile. Ma non può fare a meno di ribadire l'eccellenza della scuola compositiva al quale i napoletani sono cresciuti. Nonostante essi manchino ormai di "gusto, delicatezza, espressione, bisogna riconoscere però che le loro composizioni sono eccellenti dal punto di vista dell'invenzione e del contrappunto". E altrove nota come gli allievi dei conservatori napoletani "hanno fama da molto tempo di essere tra i migliori contrappuntisti e compositori d'Europa". Tale primato del contrappunto rifulgeva – assai più che nell'opera, asservita alle logiche commerciali che volevano la melodia vocale sempre in primo piano – nella musica sacra, e nella musica strumentale. Tutto ciò sia detto per sfatare la semplicistica idea di una musica esclusivamente votata al canto operistico. Del resto è ormai screditata l'idea di una scuola napoletana come luogo di una pratica musicale declinata su un definito canone stilistico.

Al contrario, il frenetico ambiente musicale partenopeo agiva con un effetto di rifrazione prismatica sulle intelligenze musicali che vi si esercitavano: provenienti dalle varie province dell'Italia centro-meridionale, attraversando un comune processo formativo nella palestra dei Conservatori e poi nel rapporto con un brulicante mondo di produzione e consumo musicale, i compositori fatti "napoletani" finivano con l'approdare a esiti linguistici anche molto disomogenei. Tutti però accomunati dall'esercizio di un "nobile e accanito artigianato" (Cotticelli) che forse dei napoletani è la sola cifra distintiva. Proprio in virtù dell'orgoglio di appartenenza a una tradizione accademica illustre, i musicisti partenopei mostravano nelle loro opere una strenua adesione a un principio di qualità e di competenza nella fattura.

Consequentemente, nelle scuole di Napoli, nelle sue cappelle, nelle accademie e meno nei teatri, si coltivava più che altrove un linguaggio musicale nel quale al primato del canto faceva da contrappeso il magistero del contrappunto.

La musica strumentale, della quale qui ci occupiamo, aveva un ruolo assai meno marginale di quanto si sia fino a pochi decenni fa creduto, spinta, come essa è stata, nel cono d'ombra prodotto dall'enorme produzione operistica.

Essa fu coltivata marginalmente, ma con episodi di assoluto rilievo artistico, dai compositori attivi nell'agone operistico, e assai più assiduamente da un gruppo di strumentisti, virtuosi

in particolare degli strumenti ad arco, la cui reale consistenza è ancora da verificare. Uno di essi è Giuseppe Antonio Avitrano, che nella dedica delle sue *Sonate a quattro...opera III*, del 1713, tesse un orgoglioso e convinto elogio della musica strumentale, quella per archi in particolare, considerata addirittura superiore alla vocale, in quanto aliena da certi suoi inenunciabili difetti:

"[...] io sempre per me ho giudicato questa medesima musica instrumentale, quale oggi fra noi si trova, esser libera di molti difetti, che alle voci umane, per vari accidenti, alteranti gli organi, possono avvenire; e per conseguente esser più atta a partorire una perfetta armonia e tutti quegli effetti che dall'armonia perfetta derivano; e ciò principalmente in quella che deriva dagli stromenti da arco; poichè questi potendo or piano, or forte toccarsi, e sostenere l'intero valor delle note, han tutti i vantaggi della voce umana; e di più la superano nella velocità e nel poter dividere il tuono in come e più oltre". L'eccellenza della musica per archi, così come rivendicata da Avitrano, aveva la sua ragion d'essere in una scuola strumentale agguerrita e consolidata. Essa rimanda alla primogenitura di Pietro Marchitelli e Gian Carlo Cailò che nella seconda metà del Seicento diedero inizio a una genealogia di virtuosi eminenti. Pietro Marchitelli è quel Petrillo protagonista dell'aneddoto relativo all'unica visita napoletana di Corelli, avvenuta nel 1702, riferito da Thomas Twining a Burney, che mostra i violinisti napoletani competere e uscire vittoriosi dal confronto con il celebre violinista romagnolo. Si narra di un Corelli invitato a dirigere un brano di Alessandro Scarlatti di fronte al re. "A causa della scarsa conoscenza del violino da parte di Scarlatti, la parte era un po' goffa e difficile: in un punto arrivava fino al fa; e quando giunsero a quel passaggio, Corelli fallì e non fu in grado di eseguirlo, ma fu oltremodo stupito nel sentire Petrillo, il leader napoletano, e gli altri violini eseguire ciò che aveva messo a dura prova la sua abilità". La padronanza tecnica dei napoletani doveva dunque essere talmente notevole da sorprendere e mettere in difficoltà persino "il nuovo Orfeo" proveniente da Roma.

La scuola di Marchitelli e Cailò produsse egregi strumentisti: da Michele Mascitti ad Angelo Ragazzi, a Giovanni Antonio Piani, a Barbella e Fiorenza, fino ai violoncellisti Francesco Paolo Sopriano e Francesco Alborea (il celebre *Franceschiello*). Alcuni di questi strumentisti (Ragazzi e Piani in particolare, insieme ai due Nicola Matteis padre e figlio) esportarono la scuola violinistica napoletana all'estero. La grande levatura artistica di tali musicisti, già intuibile nella piccola porzione di repertorio ad oggi riemersa, non poté aspirare a una fama internazionale per alcuni precisi motivi, che confinarono in tutta Italia, e a Napoli prima che al-

trove, la musica strumentale in un angolo via via più marginale del mondo musicale. Accanto allo strapotere dell'opera, non si può tacere come una importante causa dell'oscuramento e infine dell'oblio della cultura strumentale fosse la crisi dell'editoria, o per meglio dire la mancanza di sviluppo di un settore mai realmente decollato in Italia dopo il promettente avvio cinquecentesco.

I violinisti dell'Italia settentrionale, Vivaldi e gli altri, potevano contare sugli stampatori inglesi e olandesi, che godevano nelle rispettive nazioni di un fiorente mercato, sostenuto dai dilettanti della ricca borghesia. Ciò non avvenne per i napoletani, tagliati fuori da tali coordinate geografiche e commerciali.

Nonostante questi limiti, e gli scarsi echi di fama giunti ai nostri giorni, lo strumentismo napoletano era vivace e fecondo. Il suo valore si plasmava già nelle aule dei Conservatori. La musica strumentale per archi aveva un ruolo importante nella didattica di tali istituzioni. I fanciulli, oltre all'organo e al cembalo, erano obbligati a studiare uno strumento melodico (solitamente il violino). Non appare dunque strano come alcuni dei campioni della musica vocale – Porpora, Pergolesi, Cimarosa – fossero anche eccellenti violinisti. Il primato dei Conservatori napoletani come scuole di eccellenza era dappertutto accettato, e in seno ad essi venne immaginato e messo a punto quello straordinario congegno pedagogico che forgiò il linguaggio della musica europea per almeno un secolo. Il Conservatorio, da nobile intrapresa caritatevole, nata con lo scopo di sottrarre alla strada e alle violenze bambini orfani e indigenti, divenne con il tempo istituzione votata alla formazione musicale dei fanciulli di talento, e il laboratorio di uno stile musicale che stabilì un modello di enorme influenza e prestigio. Tutti i compositori rappresentati in questa registrazione ebbero a che fare, come allievi, come maestri, o in entrambi i ruoli, con i Conservatori napoletani.

È difficile, con la conoscenza ancora approssimativa che abbiamo del repertorio strumentale napoletano del Settecento, stabilire con precisione le sue coordinate stilistiche. Una caratteristica che forse su altre emerge è il rilievo dato alla scrittura contrappuntistica spesso affiancata, anche all'interno dello stesso brano, alle più comode movenze ispirate dalle sirene dell'incipiente stile galante. Così è possibile che vicino a dotti ricercatori, canoni, fughe ci si imbatte in innocui brani danzanti, caratterizzati dalla semplicità della scrittura omofonica e da una tranquillizzante fraseologia simmetrica.

Questo tipo di scrittura è specialmente lampante nei brani in quattro movimenti, nei quali il secondo è sovente votato agli dei del contrappunto, laddove l'ultimo strizza l'occhio a Tersicore. Il genere del concerto per violino di ascendenza veneziana, solitamente in tre movimenti, è invece assai più episodicamente frequentato dai compositori cresciuti all'ombra del Vesuvio. A questo genere vanno ascritti i brani di Barbella, Fiorenza e Pergolesi qui eseguiti.

I ragazzi dei Conservatori, nelle loro uniformi ciascuna di un colore diverso a indicare a quali dei quattro essi appartenessero, erano soggetti a una disciplina ferrea, un orario di studio e lavoro assai intenso e a una obbedienza di tipo militare, che ricorreva anche a sanzioni e punizioni di vario tipo. Tuttavia la severità del maestro **Nicola Fiorenza**, a partire dal 1743 docente di violino, violoncello e contrabbasso presso il Conservatorio di Santa Maria di Loreto, dovette passare il segno, tanto che il suo comportamento manesco nei confronti degli studenti determinò addirittura il suo licenziamento a seguito di un ricorso scritto presentato nel 1762 da trenta suoi allievi. Le lagnanze degli studenti stigmatizzavano "la mal condotta e qualità tenuta nell'insegnare la Musica di violino da detto Fiorenza", che oltre a perdere "gran tempo in mille ciarle, dalle quali gli figlioli non apprendono cosa alcuna di profitto", si diletta a "continuamente batter à figlioli suddetti con il Mazzarello con cui porta la battuta nella testa e nelle bracci ed altre parti delicate del corpo, sino a sguainare la spada in publica scuola, e come avesse profferito minacce contra il figliolo Gennaro Pastena che si pose in fuga per non esser da lui ammazzato". Ora, va detto che fortunatamente Fiorenza possedeva di certo almeno altrettanta perizia nell'uso dell'arco sulle corde del suo violino di quanto non ne avesse con il "mazzarello" sulle membra dei poveri fanciulli. La sua reputazione come compositore, oltre che come violinista, dovette essere grande, se il celebre bibliofilo e musicista Giuseppe Sigismondo poteva nientemeno dichiarare che dopo l'ascolto delle musiche di Fiorenza "soltanto le sublimi produzioni di musica veramente pindarica del Signor Haiden Tedesco, me ne hanno risvegliata la memoria". Il Concertone inserito nel programma di questa registrazione, considerato di dubbia attribuzione, ma che però sembra pienamente riconducibile ai tratti stilistici esibiti dalle composizioni certe di Fiorenza, è un brano in tre movimenti, nella tradizione del concerto veneziano quindi, che dimostra appieno la perizia del violinista e del compositore.

La scrittura fa ricorso a una florida ornamentazione, a una ricca varietà di colpi d'arco, a una ritmica capricciosa di impronta galante. Il terzo movimento, come spesso accade in questi

brani, è il consueto movimento di danza in tre ottavi, vivacizzato però da una instabilità metrica e da un percorso tonale talora erratico, che sembrano evocare lo stizzoso carattere del compositore.

Come si è detto, anche **Giovanni Battista Pergolesi** coltivò lo studio del violino, accanto a quello dell'organo e della composizione, durante gli anni di formazione presso il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, dove ebbe modo di studiare con alcuni dei più illustri esponenti della scuola napoletana come Francesco Durante, Leonardo Vinci e Gaetano Greco. Testimonianza della confidenza di Pergolesi con la scrittura per gli archi è il *Concerto di violino solo* in si bemolle maggiore, anch'esso in tre movimenti, ma più affine al modello vivaldiano, nella forma e nel linguaggio violinistico, di quanto non sia quello di Firenze. Nelle composizioni strumentali di Pergolesi, e segnatamente nel presente concerto, è stato notato un fecondo cortocircuito con il linguaggio praticato nel genere buffo dal maestro iesino, dal quale provengono "i riferimenti alla gestualità e agli umori dello stile comico dell'intermezzo e della commedia musicale" (Fertonani).

Leonardo Leo, di origine pugliese, fu allievo e poi insegnante a Santa Maria della Pietà dei Turchini, dove a partire dal 1741 ricoprì la carica di "primo maestro". Come Alessandro Scarlatti nella precedente generazione, Leonardo Leo incarnava fra i napoletani l'ideale di una musica alla quale si chiedeva di non rinunciare, in nome di una facile cantabilità, al gusto per una scrittura densa e nutrita dai succhi di un solido contrappunto. Tuttavia Leo era uomo di un'altra epoca e fu tutt'altro che impermeabile alle lusinghe dell'ormai ubiquo stile galante, la cui affermazione il tetragono Scarlatti ancora pochi anni prima avversava con fierezza.

Il *Concerto per quattro violini accompagnati dal basso continuo* composto "per il solo servizio del Marchese del Vasto" è opera di notevole rilievo storico e artistico. Anche qui non si rinnega il gusto per il sapiente intreccio delle voci e vi è introdotta una fuga come secondo movimento. Forse erano brani del genere quelli che qualificavano Leo presso i contemporanei come un compositore passatista o comunque legato alla tradizione. Tuttavia anche in questo concerto trovano modo di manifestarsi aspetti diversi della personalità artistica del compositore. Nel malinconico ritmo di Siciliana del terzo movimento emergono i tratti di una bizzosa cantabilità e lo spiritoso allegro finale ha già tutto l'arguzia dell'incipiente stile galante.

Angelo Ragazzi fu allievo del summenzionato Gian Carlo Cailò presso il Conservatorio di Santa Maria di Loreto a Napoli. La carriera di Ragazzi è notevole per essere egli uno di

quei violinisti-compositori che diffusero all'estero l'arte del violino napoletano. Fu a Barcellona, come musicista della Cappella reale e poi a Vienna, dove fu musicista "di camera" di Carlo VI. Morì a Vienna. Come in Leo, nella musica di Ragazzi è viva la perizia contrappuntistica che intreccia le parti con abilità, senza rinunciare a leggerezza ed eleganza. La sapiente scrittura imitativa di Ragazzi opera anche nel presente Concerto a Quattro con ripieni, che anche nella forma in quattro movimenti proveniente dalla Sonata da Chiesa si riallaccia a una tradizione più severa, dal linguaggio sobrio e robusto.

Il più giovane dei musicisti qui rappresentati, appartenente a quella generazione che consegnerà definitivamente ai colleghi d'oltralpe il primato nella musica strumentale, è **Emanuele Barbella**. Nato nel 1718, cominciò gli studi di violino con il padre per continuare poi presso il Conservatorio di Santa Maria di Loreto. Barbella godette di grande stima come violinista. Charles Burney lo incontrò durante il suo soggiorno napoletano, ne apprezzò la disponibilità a guidarlo nel mondo musicale della città, il carattere gentile e compiacente. Sorprende tuttavia il giudizio non del tutto positivo affibbiato al violinista, così come emerge dalle parole dell'inglese: "come solista, quantunque la qualità del suo suono sia eguale e dolce, è inferiore a Nardini e anche, è vero, a molti altri violinisti in Italia; per altro, sembra conoscere bene la musica e avere una buona dose di fantasia nelle sue composizioni, con una tinta di simpatica follia".

I musicisti napoletani del Settecento consegnarono all'Europa le coordinate di uno stile che divenne lingua franca in tutto il continente, raggiungendo vertici di invenzione e complessità formale nella musica strumentale del classicismo viennese.

La scuola violinistica napoletana ebbe un ruolo nel trasferimento di queste competenze. Nata all'ombra del mito del canto napoletano e dei suoi leggendari protagonisti, dopo aver svolto questo compito essa si estinse pacatamente, rinunciando a partecipare al progetto cooperativo della creazione dell'incipiente stile classico. E il chiudersi nella propria napoletanità, al riparo dalle contaminazioni, è un tratto dei cittadini di Partenope che ancora sottolineerà due secoli più tardi Pier Paolo Pasolini: "I napoletani hanno deciso di estinguersi, restando fino all'ultimo napoletani, cioè irripetibili, irriducibili e incorruttibili".

Salvatore Carchiolo

GABRIELE PRO

Qualifié de « l'un des jeunes noms les plus excitants de la scène musicale ancienne » (One to Watch) par le magazine Gramophone, Gabriele Pro est reconnu sur la scène internationale de la nouvelle génération des violonistes baroques. Il a obtenu son diplôme académique de niveau II en violon baroque avec distinction et mention honorable sous la direction d'Enrico Onofri et un diplôme en musicologie de l'Université de Rome « La Sapienza ». Son activité de concertiste l'a amené à se produire comme soliste dans les principaux festivals et salle de concerts dans le monde. Il a joué avec de nombreux orchestres et ensembles de chambre, dirigés par des musiciens de renommée internationale tels que : Jordi Savall, Cecilia Bartoli, Enrico Onofri, Ottavio Dantone, Giovanni Antonini, Alfredo Bernardini, Antonio Florio,...

Il a été nommé directeur musical principal de l'Enea Barock Orchestra.

Named as 'one of the most exciting young names on the early music scene' (One to Watch) by Gramophone magazine, Gabriele Pro is making his mark on the international scene as a leading player of the new generation of Baroque violinists. He obtained his Level II academic diploma in baroque violin with distinction and honourable mention under the guidance of Enrico Onofri and a degree in musicology from the University of Rome 'La Sapienza'. His concert activity has led him to perform as soloist or in the role of first part in the main festivals and concert seasons in the world. He has played with numerous orchestras and chamber groups, directed by internationally renowned musicians such as: Jordi Savall, Cecilia Bartoli, Enrico Onofri, Ottavio Dantone, Giovanni Antonini, Alfredo Bernardini, Antonio Florio,... He was appointed principal music director of the Enea Barock Orchestra.

Definito come «uno dei giovani nomi più eccitanti della scena musicale antica» (One to Watch) dalla rivista Gramophone, Gabriele Pro è riconosciuto sul palcoscenico internazionale della nuova generazione di violinisti barocchi. Ha ottenuto il suo diploma accademico di livello II in violino barocco con distinzione e menzione onorevole sotto la guida di Enrico Onofri e un diploma in musicologia dell'Università di Roma «La Sapienza». La sua attività concertistica lo ha portato a esibirsi come solista nei principali festival e sale da concerto del mondo. Ha suonato con numerose orchestre e gruppi da camera, diretti da musicisti di fama internazionale quali: Jordi Savall, Cecilia Bartoli, Enrico Onofri, Giovanni Antonini, Alfredo Bernardini, Antonio Florio,...

È stato nominato direttore musicale principale dell'Enea Barock Orchestra.

www.eneabarockorchestra.com - www.gabrielepro.org

ENEABAROCK ORCHESTRA

Fondée à Rome en 2018 par le contralto Francesca Ascioti, EneaBarockOrchestra (EBO) apporte sur scène toute l'énergie des XVII^e et XVIII^e siècles, à travers des projets audacieux, une énergie irrésistible et des retrouvailles courageuses. Avec la direction musicale de Stefano Montanari, Gabriele Pro et une équipe scientifique de grande compétence, EBO fait sonner le passé comme s'il avait été écrit pour le présent.

Founded in Rome in 2018 by contralto Francesca Ascioti, EneaBarockOrchestra (EBO) brings to the stage all the energy of the seventeenth and eighteenth century, through bold projects, an overwhelming energy and courageous rediscoveries. With the musical direction of Stefano Montanari, Gabriele Pro and a scientific team of great competence, EBO makes the past sound as if it had been written for the present.

Nata a Roma nel 2018 da un'idea di Francesca Ascioti, EneaBarockOrchestra (EBO) si è imposta in pochi anni come una delle voci più fresche e audaci della scena barocca europea. Specializzata nel repertorio dei secoli XVII e XVIII, l'orchestra unisce rigore filologico e libertà espressiva, affermandosi per progetti originali e collaborazioni prestigiose. Direttori musicali sono Stefano Montanari e Gabriele Pro, tra i più autorevoli interpreti del barocco contemporaneo, mentre un comitato scientifico d'eccellenza ne assicura l'originalità e la coerenza stilistica. La prima incisione di Enea Barock orchestra per la Arion «Donne all'opera» ha riscosso critiche lodevoli.

Également disponible / Also available :



ARN68857



ARN68860

ARION • Violino napoletano • ENEA BAROCK ORCHESTRA

Violino napoletano

Concertos pour violons à Naples au XVIII^e siècle



AR 102



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ (1710-1736)

Concerto pour violon en sib majeur / in B flat Major

1. Allegro (5'02) ; 2. Largo (3'59) ; 3. Allegro (4'02)

ANGELO RAGAZZI (1680-1750)

*Concerto à 4 « con ripieni » en sol mineur / in G minor**

4. Adagio (1'30) ; 5. Allegro (2'18) ; 6. Adagio-Allegro-Adagio (1'17) ; 7. Allegro (1'28)

EMANUELE BARBELLA (1718-1777)

*Concerto pour violon solo, deux violons et basse en la majeur / in A Major**

8. Allegro comodo (5'33) ; 9. Largo (4'02) ; 10. Allegro (4'06)

LEONARDO LEO (1694-1744)

*Concerto pour quatre violons et basse en ré majeur / in D Major***

11. Maestoso (3'09) ; 12. Fuga (allegro moderato) (2'30) ; 13. [Siciliano] (3'14) ; 14. Allegro (4'55)

NICOLA FIORENZA (c.1700-1764)

Concertone pour violon solo en ré majeur / in D Major

15. In tempo giusto (9'29) ; 16. Largo e staccato di molto (6'47) ; 17. Allegro andante (6'06)

*first world recordings

ENEA BAROCK ORCHESTRA - Gabriele Pro violon et direction / violin & conductor**

Pietro Battistoni**, Raffaele Nicoletti, Gabriele Politi (violon I/violin I)

Sara Meloni**, Barbara Altobello**, Valentina Nicolai (violon II/violin II)

Archimede De Martini (alto/viola)

Valeria Brunelli (violoncelle/cello)

Marco Contessi (contrebasse/contrabass)

Francesco Tomasi (théorbe et guitare baroque/theorbo & baroque guitar)

Salvatore Carchiolo (clavecin et orgue/harpsichord & organ)

Enregistré / recorded en décembre 2024 à l'auditorium de la Fondation Paolo Grassi,
Martina Franca, Italie - Prise de son et montage / Producer, Recording and editing:
Fabio Framba - Mise en page : 392pages - Text in French & English - © & © ARION 2025
www.arion-music.com / Photo recto : www.magicaterra.com. Photo verso : Francesca Pileri.

ARN68860



ARION • Violon napoletano • ENEA BAROCK ORCHESTRA