



Josetxu Obregón

LA RITIRATA JOSETXU OBREGÓN

Tamar Lalo, *recorder*

Hiro Kurosaki [HK], Pablo Prieto [PP], Daniel Pinteño [DP], *violins*

Daniel Lorenzo [DL], *viola*

Josetxu Obregón [JO], Paz Alonso [PA], *cellos*

Ismael Campanero [IC], *violone*

Daniel Oyarzabal [DO], Ignacio Prego, *harpsichords*

Daniel Zapico [DZ], *theorbo*



Recorded in Cercedilla (Iglesia de San Sebastián), Spain, in September 2017

Engineered by Federico Prieto | Artistic supervision: Bart Vandewege

Edited by Bart Vandewege, Federico Prieto, Josetxu Obregón and Tamar Lalo

Producers: Josetxu Obregón and Tamar Lalo | Executive producer: Carlos Céster

Design: Rosa Tendero | Editorial assistance: María Díaz

Photos of the recording sessions: Noah Shaye

Transcription of the Fiorenza violin concerto: Guillermo Peñalver

Tuning of the harpsichords: Daniel Oyarzabal and Patricia Mora

Orchestra manager: Carlos Bercebal

NEAPOLITAN CONCERTOS

FOR VARIOUS INSTRUMENTS

NICOLA PORPORA (1686-1768)

Sinfonia in C major for violoncello, violins and basso continuo

01 Amoroſo	2:44
02 Allegro	1:49
03 Largo	1:50
04 Allegro	4:17

solo cello: Josetxu Obregón [+ HK, PP, PA, IC, DO, DZ]

FRANCESCO MANCINI (1672-1737)

Concerto in G minor for recorder, 2 violins, violoncello and basso continuo

05 Largo	3:26
06 Fuga	2:53
07 Largo	2:24
08 Spiritoso	1:37

solo recorder: Tamar Lalo [+ HK, PP, JO, IC, DO]

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736)

Concerto for 2 harpsichords and strings

09 Allegro non assai	5:10
10 Adagio tardissimo	3:17
11 Allegro	3:31

solo harpsichords: Ignacio Prego & Daniel Oyarzabal [+ HK, PP, DL, JO, IC, DZ]

NICOLA FIORENZA (c.1700-1764)

Concerto in D major for cello, 2 violins and basso continuo

12 Largo	2:50
13 Allegro	2:32
14 Largo	2:16
15 Allegro	2:31

solo cello: Josetxu Obregón [+ DP, PP, PA, IC, DO, DZ]

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Concerto in C major for recorder, 2 violins, violoncello and basso continuo

16 Adagio	1:33
17 Fuga	2:22
18 Adagio	1:28
19 Allegro	1:39

solo recorder: Tamar Lalo [+ HK, PP, JO, IC, DO]

NICOLA FIORENZA (c.1700-1764)

Concerto in D major for violin and strings

20 In tempo giusto	8:22
21 Largo e staccato di molto	6:09
22 Allegro andante alla polacca	6:35

solo violin: Hiro Kurosaki [+ PP, DP, DL, JO, IC, DO]



Tamar Lado



Pablo Prieto, Hiro Kawasaki

Neapolitan Concertos

Explaining the reasons for the brilliance of the Neapolitan musical Baroque is only really possible by taking into account the complex organization by which it was underpinned. The four conservatories in the city (the Pietà dei Turchini, Sant'Onofrio, Santa Maria di Loreto and the Poveri di Gesù Cristo) played important roles which went far well beyond simple didactic training. Aside from representing a considerable resource for the diverse Neapolitan musical life, the conservatories were responsible for the musical performances for religious services, civil celebrations and patronal festivals. Taking part in these external activities enabled the music students to defray the costs of their studies and of their living in the capital. The conservatories in this period were directed by two *maestri di cappella*, one of whom taught composition, the other singing; answerable to them were two further *maestri*, who taught strings and winds. The teaching process was governed by a constant system of feedback in which the best students would gain constantly increasing powers and responsibilities, being looked after by the novice students. For all their elevated reputations and stature,

the Neapolitan conservatories started to go into a slow decline from the second half of the eighteenth century onwards. In 1770, Charles Burney sketched out a picture of a chaotic situation in which students dwelt in overcrowded conditions, received an inadequate training and were forced to practice their instruments in small and packed classrooms.

Within the conservatories, music-making was focused both on internal purposes (teaching pieces written for the students), and on for projects carried out by the institution elsewhere (sacred music or festivals and celebrations). Their teachers would be well-known composers and carried out public and private commissions, contributing to the operatic life and to the concerts (*accademie*) which were organized in the homes of the nobility. As a consequence, the library holdings of the different conservatories came to possess a vast musical patrimony. Only in recent decades has any serious effort been made to explore this patrimony and to disseminate it any organized fashion.

One of the most interesting examples in this respect, subject to attention from scholars and performers for many years, is a 1725 manuscript collection (today kept in the library of the Conservatorio di San Pietro a Majella), which contains 24 concertos for recorder, strings and continuo, written by a range of musicians from the Neapolitan area. The names which appear most frequently therein are those of Francesco Mancini and Alessandro Scarlatti, represented by twelve and seven concertos respectively. The concertos are made up of four movements

(sometimes five) using the *sonata da chiesa* pattern, thereby providing the Neapolitan concerto with a special characteristic, when compared to the tripartite structure of the Venetian concerto which became fashionable at the time of Vivaldi.

For much of the nineteenth and some of the twentieth centuries Alessandro Scarlatti was frequently cited as being the founder of the Neapolitan school. Such a reference is inappropriate given that, already before his arrival, Naples could boast a flourishing home-grown school, which included composers as distinguished as Francesco Provenzale. Unconnected to the conservatory system (he had been born in Palermo and had trained in Rome), Scarlatti made productive use of his good contacts with the upper echelons of power, allowing him to obtain the leading position of *maestro* of the Cappella Real, as well as having a significant involvement in the cultural life of the city, including its opera.

The Recorder Concerto in C major is a clear demonstration of the high artistic ideals with which Scarlatti's work is imbued. His contrapuntal control, his lofty style and expressive simplicity were greatly admired, but they also contributed to the fact that late on in his life his music was labelled as being dry and academic in contrast to the transparency and to the melodic warmth being called for by the new fashions. The opening *Adagio*, solemn and well-made in its construction, with broad textures and a certain touch of harmonic sophistication, gives way to an animated *Fuga*, complex and dancing in its definition

(Handel was said to admire Scarlatti's ability to "Mediterraneanize" counterpoint). A simple and understated lyricism issues from the sighing tone of the *Largo* which allows the recorder to take the lead for the first time, while the *Allegro* explores the potential for dancing of the contrapuntal thread once again.

Unlike Scarlatti, Francesco Mancini was a typical product of the Neapolitan musical system. In 1688 he became a pupil at the Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini (studying with Francesco Provenzale), where he carried out the tasks of organist until 1702. After excelling as an opera singer and as a composer of sacred music, in 1708 he obtained the much sought-after post of *maestro* of the Cappella Real but was forced to cede it only a few months later to Alessandro Scarlatti; he regained this position in 1725 following Scarlatti's death. Mancini also became the director of the Conservatorio di Santa Maria di Loreto. As demonstrated in by the introductory *Largo*, his Recorder Concerto in G minor is endowed with a more expressive lyricism than found in Scarlatti and provides the soloist with a more important role, perhaps a cautious move in the direction of the *galant* tendencies being championed by the rising generation. On the other hand, the *Fuga* has a reserved and academic flavour to it, with a notable layering of the tone colours between recorder and strings. The *Largo* – a melodic essay for the soloist with brief interjections from the strings – reveals the personality of the

accomplished opera singer in Mancini, while the *Spiritoso* makes good use of a rhythmic formula in order to provide the movement with energetic movement.

Having entered the Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo in 1696 and studied with Gaetano Greco, Nicola Porpora made his debut on the Neapolitan theatres at the age of 22 with his first opera, *Agrippina* (1708). Highly respected as a singing teacher (some of the greatest castrati of the era were trained in his classes: Farinelli, Caffarelli and Porporino), he taught in the Conservatorio di Sant'Onofrio from 1715 to 1725. At that juncture, his career path led him away to Vienna, Venice and Munich, and particularly to London, where he was to vie for operatic supremacy with Handel. With Porpora, the Neapolitan style rose to a European dimension, becoming an instantly recognizable language and form of singing.

The Sinfonia for cello, violins and continuo by Porpora demonstrates how interchangeable terms such as “sinfonia”, “sonata” and “concerto” were at the time, and how the Neapolitan Baroque had a predilection for the cello, producing pieces of great merit. To all intents and purposes this work is a concerto, with the absence of the viola part reflecting a trend towards the lightening of the central instrumental area in favour of the higher and lower registers. Such a simplification is especially noticeable in the lyrical opening *Amoroso*, where the two violins play in unison, creating a form of writing in three real

parts. The succeeding *Allegro* abandons the contrapuntal strictness which was wont to characterize second movements, favouring instead the alternation between soli and tutti; the *Largo* once more brings a trio sonata to mind. The concluding *Allegro* is given a dance-like character and a bipartite structure.

Like Porpora, Giovanni Battista Pergolesi studied at the Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, in which he was admitted around 1723, staying there until 1731. He was taught by Domenico De Matteis (violin), Gaetano Greco, Francesco Durante and Leonardo Vinci (composition). His posthumous renown, linked to his intermezzo *La serva padrona* and to his *Stabat Mater*, was spread throughout Europe and quickly turned him into a legend. The interest in and the subsequent reaping of financial benefit by making use of the composer's name led to countless false or doubtful attributions – which are not at all easy to substantiate or refute. This is the case with the Concerto in C major for two harpsichords and strings in which, regardless of any stylistic questions, the nature of the scoring is uncommonly noteworthy. The two harpsichords operate on an equal basis, more through alternation than in a true dialogue, in order to avoid overcluttering the sonorities. Where the two solo parts interweave and interchange more actively is in the brief yet powerful *Adagio tardissimo*; the character of this movement is that it acts rather like a lyrical “oasis” within the concerto, with no shortage of fleeting chromatic overlays.

After studying at the Conservatorio di Santa Maria di Loreto with Giovanni Carlo Cailò and Francesco Barbella, Nicola Fiorenza was engaged as a violinist on a frequent basis across the region of Naples, above all in the theatres and at the Cappella Real. Appointed as a teacher of string playing in the conservatory where he had been educated in 1743, his teaching activity was to be far from free from controversy. Officially rebuked on several occasions for the coarseness of his teaching methods (some pupils alleged having been struck by him and having been threatened with the sword during his classes), Fiorenza was finally dismissed in 1763, although he continued to be involved with the Cappella Real.

In many respects, the Violin Concerto in D major is an idiosyncratic work, being indicative of the composer's special, fiery temperament; this is reflected in the curious terminology assigned to the solo instrument: *violino triumpale*. Whilst the process of adapting features from the Venetian concerto is clearly visible, still more striking are the density of the orchestral texture and the high level of virtuosity demanded by the writing, with copious ornamental flourishes, scales, sudden changes and cut-offs. The solo part's entry is brilliant, rather like a *messa di voce* flowing above the bubbling of the violins; similarly splendid is the powerful deployment of technical and expressive resources (the use of *in altissimo*, trills, scales, double stopping). Densely ornamented writing also appears in the *Largo e staccato di molto*, written in the unexpected key of G minor, supplied with

dynamic contrasts and unsettled sections. No less surprising proves to be the rustic *Allegro andante alla polacca*, whose concession to local colour consists perhaps of an allusion in the direction of the unknown addressee of the piece.

If, in his violin works, Fiorenza comes over as a keenly-personal and striking composer, his cello concertos, however, follow more orthodox paths, being perhaps indebted to the directions mapped out in this area by Leonardo Leo. From its magnificent opening *Largo* the Concerto in D major exudes a reassuring sense of stability and a warm lyricism. Instead of the expected contrapuntal parenthesis, the following *Allegro* deploys a solo writing of great breadth and harmonic density, full of double and triple stoppings, to which the violins reply with an off-beat rhythm. A dreamy lyricism imbues the cello's monologue in the second *Largo*, whilst in the final *Allegro* the short ritornello sung out by the orchestra benefits from a popular accent almost straight out of opera buffa; this is taken up by the soloist and varied in place of putting forward alternative material.

Stefano Russomanno
translated by Mark Wiggins



Daniel Oyarzabal



Ignacio Prego

Concertos napolitains

La splendeur musicale de la Naples baroque ne peut s'expliquer qu'en tenant compte de l'organisation complexe qui en était la base. Les quatre conservatoires de la ville (Pietà dei Turchini, Sant'Onofrio, Santa Maria di Loreto, Poveri di Gesù Cristo) exerçaient une activité qui allait bien au-delà de la simple formation didactique. Les conservatoires constituaient non seulement un formidable creuset pour la vie musicale napolitaine aux multiples facettes, mais étaient aussi responsables de la réalisation musicale des fonctions religieuses, des célébrations civiles et des fêtes patronales. La participation à ces activités permettait aux élèves de payer leurs études et leur logement dans ces centres. Les conservatoires de l'époque étaient dirigés par deux maîtres de chapelle qui enseignaient respectivement la composition et le chant ; ils avaient sous leurs ordres deux autres maîtres chargés des cordes et des vents. L'enseignement était régi par un système continu de rétroalimentation où les meilleurs élèves, ayant acquis des compétences et des responsabilités de plus en plus grandes, pouvaient à leur tour s'occuper des plus jeunes. Malgré leur prestige, les conservatoires napolitains

commencèrent à décliner au cours de la seconde moitié du xviii^e siècle. Charles Burney décrivait en 1770 une réalité chaotique où les étudiants vivaient entassés les uns sur les autres, recevaient une formation insuffisante et jouaient de leur instrument dans des petites salles surpeuplées.

Les conservatoires produisaient aussi des œuvres musicales destinées à la consommation intérieure (pièces didactiques écrites pour les élèves) autant qu'aux activités externes de l'institution (musique sacrée ou profane pour les fêtes et les célébrations). Les professeurs étaient en général des compositeurs de renom, qui recevaient des commandes publiques ou privées et participaient à la vie opératique et aux concerts (*accademie*) organisés dans les résidences nobiliaires. Les bibliothèques des différents conservatoires préservaient donc dans leurs fonds un patrimoine musical amplissime qui a commencé à être exploré et diffusé d'une façon exhaustive il y a à peine quelques décennies.

Signalons, dans ce domaine, l'un des recueils qui a retenu, depuis des années, l'attention des érudits et des interprètes : une collection manuscrite datée de 1725 (conservée aujourd'hui à la bibliothèque du Conservatoire de San Pietro in Majella) qui contient vingt quatre concertos pour flûte à bec, cordes et continuo signés par divers musiciens de l'aire napolitaine. Les compositeurs apparaissant le plus fréquemment dans cette collection sont Francesco Mancini et Alessandro Scarlatti, représentés par douze et sept concertos respectivement. Les concertos se

composent de quatre mouvements (parfois cinq) selon le schéma de la sonate *da chiesa* : ce trait particulier au concerto de matrice napolitaine le différencie de la structure tripartite du concerto vénitien qui s'imposera avec Vivaldi.

Durant le XIX^e siècle et une partie du XX^e, Alessandro Scarlatti était souvent cité comme le fondateur de l'école napolitaine. Cette idée est devenue impropre puisque, bien avant son arrivée, Naples avait une école autochtone florissante, dont faisaient partie des auteurs aussi éminents que Francesco Provenzale. Étranger au système des conservatoires, Scarlatti (né à Palerme et formé à Rome) fit valoir ses bons contacts dans les hautes sphères du pouvoir qui lui permirent d'obtenir la charge prestigieuse de maître de la Chapelle Royale et de participer très activement à la vie opératique et culturelle de la ville.

Le *Concerto pour flûte en do majeur* est une preuve irréfutable de la hauteur des idéals artistiques imprégnant l'œuvre de Scarlatti. Sa maîtrise du contrepoint, son style élevé et la sobriété de son expressivité soulevèrent l'admiration mais, à la fin de sa vie, ces mêmes qualités se retournèrent contre sa musique, alors accusée de sécheresse et d'académisme en opposition avec la transparence et la tendresse mélodique que les modes nouvelles réclamaient. L'*Adagio* initial, à la construction solennelle et solide, aux textures amples et possédant une certaine sophistication harmonique, précède une *Fuga* animée, d'une définition complexe et dansante (Handel devait admirer chez Scarlatti cette capacité

pour « méditerraniser » le contrepoint). Un lyrisme sévère et sobre émane du ton plaintif du *Largo*, qui confie pour la première fois le rôle principal à la flûte tandis que l'*Allegro* développe les facultés dansantes de la trame contrapontique.

À l'inverse de Scarlatti, Francesco Mancini est un produit typique du système musical napolitain. Dès 1688, élève du Conservatoire della Pietà dei Turchini (où il étudia avec Francesco Provenzale), Mancini en occupa la fonction d'organiste jusqu'en 1702. Après avoir été reconnu comme un important compositeur d'opéra et de musique sacrée, il obtint en 1708 la charge tant désirée de maître de la Chapelle Royale avant de la rendre quelques mois plus tard à Alessandro Scarlatti et de la récupérer finalement en 1725, à la mort de ce dernier. Mancini fut aussi directeur du Conservatoire de S. Maria di Loreto. Dès le *Largo* initial, son *Concerto pour flûte en sol mineur* nous permet d'apprécier un lyrisme plus « affectueux » que celui de Scarlatti ainsi qu'un rôle plus important confié au soliste, ce qui semble être un pas timide vers les tendances galantes pronées par les nouvelles générations. Au contraire, la *Fuga* possède une saveur austère et académique, tout en ayant un bel équilibre de timbre entre la flûte et les cordes. Le *Largo* – une cantilène du soliste avec de brèves incursions des cordes – révèle un compositeur d'opéra accompli tandis que le *Spiritoso* exploite une formule rythmique qui impulse le mouvement.

Après son entrée en 1696 au Conservatoire dei Poveri di Gesù Cristo où il fut l'élève de Gaetano

Greco, Antonio Porpora débuta à vingt deux ans sur la scène napolitaine en présentant son premier opéra, *Agrippina* (1708). Ce maître de chant réputé (certains des plus grands *castrati* de l'époque proviennent de son école : Farinelli, Caffarelli, il Porporino) enseigna au Conservatoire de Sant'Onofrio de 1715 à 1725. À partir de cette année, son activité le mena à Vienne, à Venise, à Munich et surtout à Londres où il rivalisa avec Handel pour la suprématie dans le domaine de l'opéra. Porpora donna une dimension européenne au style napolitain qui devint un langage et une intonation mélodique immédiatement reconnaissables.

La *Symphonie pour violoncelle, violons et continuo* de Porpora montre le caractère interchangeable des termes « symphonie », « sonate » et « concerto » et témoigne du goût pour un instrument dont le Baroque napolitain a enrichi la littérature par des pages d'une grande valeur. Il s'agit d'un concerto à tous égards, où l'absence de l'alto révèle une progression vers l'allègement de la zone centrale favorisant les registres aigus et graves. Cette simplification se perçoit encore plus dans le lyrisme de l'*Amoroso* initial où les deux violons jouent à l'unisson en produisant une écriture à trois parties réelles. L'*Allegro* suivant renonce à la rigueur contrapontique qui caractérisait habituellement le second mouvement et choisit l'alternance solo-tutti tandis que le *Largo* évoque à nouveau une sonate en trio. L'*Allegro* final possède un caractère dansant et une structure bipartite.

De même que Porpora, Giovanni Battista Pergolesi étudia au Conservatoire dei Poveri di Gesù

Cristo où il entra vers 1723 et y demeura jusqu'en 1731. Il eut pour professeurs Domenico De Matteis (violin), Gaetano Greco, Francesco Durante et Leonardo Vinci (composition). La célébrité posthume de Pergolesi, liée à l'intermezzo *La serva padrona* et au *Stabat Mater*, se répandit dans toute l'Europe en le convertissant rapidement en mythe. L'intérêt et en conséquence l'exploitation commerciale émanant de son nom fomentèrent bientôt une infinité d'attributions fausses ou douteuses qui ne sont pas toujours faciles à résoudre. C'est par exemple le cas du *Concerto en do majeur pour deux clavecins et cordes* qui, en marge des questions de style, attire l'attention par sa formation inhabituelle. Les deux clavecins ont une importance égale et jouent en alternance plutôt que d'établir un vrai dialogue afin de ne pas surcharger excessivement les sonorités. Puis les deux solistes tissent et s'échangent des lignes plus étroites dans le bref et intense *Adagio tardissimo*, oasis lyrique du concerto où flottent des glacis chromatiques passagers.

Après avoir étudié au Conservatoire de Santa Maria in Loreto avec Giovanni Carlo Cailò et Francesco Barbella, Nicola Fiorenza exerça une activité intense en tant que violoniste dans l'aire napolitaine, surtout dans les théâtres et à la Chapelle Royale. Nommé en 1743 maître des cordes au conservatoire où il s'était formé, il mena une action pédagogique non exempte de polémique. Réprimandé à maintes reprises pour la rudesse de ses méthodes (certains élèves se plaignirent d'avoir été battus et menacés de coups d'épée durant les leçons), Fiorenza

fut finalement congédié en 1763 mais continua à collaborer avec la Chapelle Royale.

Le *Concerto en ré majeur pour violon* est sous de nombreux aspects une pièce excentrique, représentative du tempérament individuel et fougueux de l'auteur, en commençant par la curieuse terminologie attribuée à l'instrument soliste (*violino triumphale*). L'assimilation des éléments du concerto vénitien est patente et la densité du tissu orchestral ainsi que la grande virtuosité de l'écriture sont encore plus frappantes par l'abondance de fioritures ornementales, les gammes, les changements brusques et les ruptures. L'entrée du soliste, comme une *messa di voce* sur le pétilllement des violons, est magnifique de même que l'intense déploiement de ressources techniques et expressives (registre suraigu, trilles, gammes, doubles cordes). L'écriture d'une ornementation dense apparaît aussi dans le *Largo e staccato di molto*, dans la tonalité imprévue de sol mineur, avec ses contrastes dynamiques et ses profils inquiets. Le rustique *Allegro andante alla polacca* n'est pas moins étonnant, avec sa concession à la couleur locale pouvant constituer un clin d'œil au destinataire – inconnu – de la pièce.

Si les œuvres pour violon de Fiorenza révèlent un auteur hautement personnel et surprenant, les concertos pour violoncelle suivent au contraire des voies plus orthodoxes, frayées sans doute, dans ce domaine, par Leonardo Leo. Dès le splendide *Largo* initial, le *Concerto en ré majeur* exhale un équilibre apaisant et un doux lyrisme. Au lieu de la parenthèse contrapuntique prévue, l'*Allegro* suivant déploie une

écriture soliste très ample et harmoniquement dense, riche en doubles et triples cordes, à laquelle répondent les violons par des phrases en contretemps. Un lyrisme rêveur imprègne le monologue du violoncelle dans le second *Largo* tandis que, dans l'*Allegro* final, le bref *ritornello* joué par l'orchestre possède un accent populaire évoquant l'opéra *buffa*, que le soliste reprend et varie au lieu de proposer un matériau alternatif.

Stefano Russomanno
traduit par Pierre Élie Mamou



Jostxu Obregon, Tamar Lado

Neapolitanische Konzerte

Wie glanzvoll die Musik zur Barockzeit in Neapel war lässt sich nur vor dem Hintergrund der komplexen Organisation des Musiklebens erklären. An den vier Konservatorien der Stadt (Pietà dei Turchini, Sant'Onofrio, Santa Maria di Loreto, Poveri di Gesù Cristo) fand eine Großzahl von Aktivitäten statt, die über den reinen Unterrichtsbetrieb weit hinausgingen. Die Konservatorien bündelten nicht nur alle Facetten des vielfältigen Musiklebens der Stadt, sondern verantworteten auch musikalische Aufführungen zu religiösen Anlässen, politischen Feierlichkeiten und Heiligenfesten. Durch die Mitwirkung an diesen Aktivitäten war es den Schülern möglich, ihre Ausbildung und ihre Unterbringung in den Ausbildungszentren zu bezahlen. Die Konservatorien wurden damals von je zwei Kapellmeistern geleitet, die Komposition bzw. Gesang unterrichteten. Außerdem waren zwei weitere Meister für Saiten- und Blasinstrumente unterstellt. Der Unterricht wurde von einem System stetigen Gebens und Nehmens beherrscht, bei dem die weiter fortgeschrittenen Schüler, die mit der Zeit immer größere Fähigkeiten und damit größere Verantwortung erlangt hatten, sich ihrerseits um die jüngeren kümmerten. Trotz des

hohen Ansehens der neapolitanischen Konservatorien setzte im Verlauf der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Niedergang dieser Institutionen ein. Charles Burney beschrieb 1770 chaotische Zustände: Die Schüler lebten zusammengepfercht, sie erhielten eine unzureichende Ausbildung und mussten ihre Instrumente in kleinen überfüllten Räumen üben.

An den Konservatorien entstanden sowohl Werke für den Eigenbedarf (Übungsstücke für die Schüler) als auch Stücke für Anlässe außerhalb der jeweiligen Institution (geistliche oder weltliche Musik für Feste und Gottesdienste). Die Lehrer waren im Allgemeinen angesehene Komponisten, die öffentliche oder private Kompositionsaufträge erhielten und an Opern oder Konzerten im Rahmen von Akademien mitwirkten, die in den Residenzen des Adels veranstaltet wurden. In den Bibliotheken der verschiedenen Konservatorien wurde also ein äußerst umfangreiches musikalisches Erbe aufbewahrt, das erst seit Kurzem systematisch erforscht und wieder zur Aufführung gebracht wird.

In diesem Zusammenhang ist eine Sammlung erwähnenswert, die seit einigen Jahren die Aufmerksamkeit der Wissenschaftler und der Interpreten auf sich zieht. Dabei handelt es sich um eine auf das Jahr 1725 datierte Handschrift, die heute in der Bibliothek des Konservatoriums von San Pietro a Majella aufbewahrt wird. Sie enthält 24 Konzerte für Blockflöte, Streicher und Continuo von verschiedenen neapolitanischen Komponisten. Francesco Mancini und

Alessandro Scarlatti sind in dieser Sammlung mit den meisten Werken vertreten; von Mancini stammen zwölf, von Scarlatti sechs Konzerte. Die Konzerte sind meist vier-, gelegentlich auch fünfsätzig aufgebaut und folgen dem Modell der *Sonata da chiesa*. Dies ist eine Besonderheit von Konzerten neapolitanischer Machart, durch die sie sich vom dreiteiligen Aufbau des venezianischen Konzerts unterscheiden, das sich durch Vivaldis Einfluss durchsetzen sollte.

Während des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Alessandro Scarlatti häufig als Begründer der neapolitanischen Schule bezeichnet. Diese Vorstellung ist inzwischen hinfällig, denn in Neapel gab es bereits lange vor seiner Ankunft eine eigenständige blühende Schule, zu der so berühmte Komponisten wie Francesco Provenzale gehörten. Der in Palermo geborene und in Rom ausgebildete Scarlatti war mit dem System der Konservatorien nicht vertraut. Er nutzte seine guten Kontakte zur Sphäre der Mächtigen, um die angesehene Stellung des Kapellmeisters der Hofkapelle zu erlangen. Am Kulturleben der Stadt nahm er sehr aktiv teil und schuf zahlreiche Opern.

Das *Flötenkonzert in C-Dur* ist ein klarer Beleg für den hohen künstlerischen Anspruch, der Scarlattis Schaffen durchzieht. Durch seine meisterhafte Beherrschung des Kontrapunkts, seinen gehobenen Stil und seine maßvolle Expressivität errang er Bewunderung, doch gegen Ende seines Lebens kehrten sich diese Qualitäten gegen seine Musik, der man Sprödigkeit und Akademismus vorwarf, im Gegen-

satz zur Transparenz und zur innigen Melodik, nach der die neue Mode verlangte. Das feierliche eröffnende *Adagio* ist solide aufgebaut und verfügt über ausgreifende Texturen und eine gewisse harmonische Raffinesse. Darauf folgt eine lebhaftere *Fuga*, die komplex und tänzerisch ist – Händel sollte später seine Bewunderung für Scarlattis Fähigkeit äußern, den Kontrapunkt zu »mediterranisieren«. Eine strenge und maßvolle Poesie klingt im klagenden Ton des *Largos* an, in dem die Flöte erstmals die Führung übernimmt, während sie im abschließenden *Allegro* ihre tänzerischen Möglichkeiten vor dem Hintergrund des Kontrapunkts entfaltet.

Im Gegensatz zu Scarlatti ist Francesco Mancini typisch für die Komponisten, die aus dem neapolitanischen Ausbildungssystem hervorgegangen sind. Er war seit 1688 Schüler am Conservatorio della Pietà dei Turchini, wo er von Francesco Provenzale ausgebildet wurde. Dort wirkte Mancini bis 1702 als Organist. Er erwarb sich einen hervorragenden Ruf als bedeutender Komponist von Opern und geistlicher Musik und erhielt 1708 den begehrten Posten des Kapellmeisters der königlichen Kapelle. Wenige Monate später musste er diese Stellung zugunsten von Alessandro Scarlatti wieder aufgeben und erhielt sie erst 1725 nach Scarlattis Tod zurück. Mancini wurde auch Direktor des Conservatorio di S. Maria di Loreto. Sein *Flötenkonzert in g-Moll* beginnt schon im ersten Satz *Largo* mit einem innigeren Klang als Scarlattis Werk; außerdem gesteht er dem Soloinstrument eine wichtigere Rolle zu. Dies wirkt

wie ein erster zaghafter Schritt in Richtung des galanten Stils, den die kommenden Generationen schätzen sollten. Die *Fuga* ist dagegen von akademischer Strenge, wobei die Balance zwischen der Soloflöte und dem Streicherklang immer vollkommen ausgewogen ist. Im *Largo*, einer Kantilene des Solisten mit kurzen Streichereinwürfen, zeigt sich Mancini als vollendeter Opernkomponist, während das *Spritoso* von einem rhythmischen Muster vorangetrieben wird, das als Impulsgeber dient.

Antonio Porpora trat im Jahr 1696 ins Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo ein, wo er Schüler von Gaetano Greco wurde. Er debütierte mit 22 Jahren in der neapolitanischen Opernszene mit seinem ersten Bühnenwerk *Agrippina* (1708). Er war ein angesehener Gesangslehrer und unterrichtete von 1715 bis 1725 am Conservatorio di Sant’Onofrio; einige der bedeutendsten Kastraten seiner Zeit wie etwa Farinelli, Caffarelli und Porporino gingen aus seiner Schule hervor. Später führte Porporas Weg nach Wien, Venedig, München und vor allem London, wo er mit Händel um die Vorherrschaft in der Opernszene rivalisierte. Porpora verließ dem neapolitanischen Stil eine europäische Dimension und sorgte dafür, dass seine Musiksprache und seine Linienführung überall sofort wiedererkannt wurden.

Porporas *Sinfonie für Violoncello, Violinen und Continuo* macht begreiflich, dass die Begriffe Sinfonie, Sonate und Konzert zu dieser Zeit noch austauschbar waren. Das Werk ist ein Beleg dafür, dass im neapolitanischen Barock das Violoncello sehr

geschätzt wurde; in Neapel entstanden damals zahlreiche bedeutende Werke für dieses Instrument. Das Stück ist in jeder Hinsicht ein Konzert, und das Fehlen von Bratschen steht für eine Entwicklung hin zur Ausdünnung der klanglichen Mitte, bei der die hohen und tiefen Register bevorzugt wurden. Diese Simplifizierung ist auch im lyrischen Eröffnungssatz *Amoroso* wahrzunehmen, in dem die beiden Violinen im Unisono spielen, sodass faktisch ein dreistimmiger Satz entsteht. Im anschließenden *Allegro* kommt die in zweiten Sätzen sonst übliche kontrapunktische Strenge nicht zum Tragen. Der Satz besteht vielmehr aus einem stetigen Wechsel zwischen Solo und Tutti, während das *Largo* abermals an eine Triosonate erinnert. Der Finalsatz *Allegro* hat tänzerischen Charakter und ist zweiteilig aufgebaut.

Wie Porpora war auch Giovanni Battista Pergolesi Schüler am Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Er wurde ungefähr 1723 dort aufgenommen und blieb bis 1731. Seine Lehrer waren Domenico De Matteis (Violine), Gaetano Greco, Francesco Durante und Leonardo Vinci (Komposition). Seine posthume Berühmtheit beruht auf dem Intermezzo zu *La serva padrona* und auf dem *Stabat Mater*. Sie verbreitete sich schnell in ganz Europa und er wurde zu einem Mythos. Das Interesse an seinem Namen und die darauffolgende kommerzielle Ausbeutung führten zu einer unendlich großen Anzahl falscher oder zweifelhafter Zuschreibungen, die nicht immer einfach zu erkennen sind. Das gilt auch für das *Konzert in C-Dur für zwei Cembali und Streicher*, das nicht nur

durch stilistische Fragen, sondern auch durch seine ungewöhnliche Besetzung auffällig ist. Beide Cembali sind gleich wichtig und spielen meist abwechselnd. Ein tatsächlicher Dialog wird vermieden, um den Klang nicht zu überfrachten. Im kurzen und intensiven *Adagio tardissimo* verflechten sich die Linien der beiden Solisten eng miteinander; der Satz bildet eine lyrische Oase innerhalb dieses Konzertes, gekennzeichnet durch flüchtige Chromatik.

Nachdem Nicola Fiorenza am Conservatorio di Santa Maria in Loreto von Giovanni Carlo Cailò und Francesco Barbella ausgebildet wurde, nahm er eine intensive Tätigkeit als Geiger in der Region Neapel auf, insbesondere in den Theatern der königlichen Kapelle. Er wurde 1743 zum Lehrmeister für Streicher an dem Konservatorium ernannt, an dem er seine eigene Ausbildung genossen hatte. Seine Lehrtätigkeit war nicht frei von polemischen Angriffen, denn man warf ihm mehrmals vor, rohe Methoden einzusetzen. Mehrere Schüler beklagten sich darüber, dass er sie während des Unterrichts schlug und ihnen mit dem Degen drohte. 1763 wurde Fiorenza schließlich entlassen, arbeitete aber weiterhin mit der königlichen Kapelle zusammen.

Sein *Konzert in D-Dur für Violine* ist in vielerlei Hinsicht ein exzentrisches Werk, bezeichnend für den Individualismus und das aufbrausende Temperament seines Schöpfers, angefangen mit der erstaunlichen Bezeichnung für das Soloinstrument (*violino triumpale*). Es ist offensichtlich, dass Fiorenza sich Elemente des venezianischen Stils zu Eigen

machte. Die Dichte des Orchestersatzes und die große Virtuosität werden durch die überreich vorhandenen Verzerrungen, Tonleitern, sowie die abrupten Wechsel und Brüche noch offensichtlicher. Der Einsatz der Solovioline erinnert an ein *messia di voce* über dem flirrenden Klang der Violinen und ist ebenso großartig wie das Ausnutzen sämtlicher technischer und expressiver Möglichkeiten (sehr hohe Lagen, Triller, Tonleitern, Doppelgriffe). Dicht ausgedehnte Verzerrungen kennzeichnen auch das *Largo e staccato di molto* in der unvorhergesehenen Tonart g-Moll mit seinen starken dynamischen Kontrasten und seinem unruhigen Charakter. Das rustikale *Allegro andante alla polacca* ist nicht minder bemerkenswert, wobei die Anklänge an lokale Klangfarben eine musikalische Anspielung auf den (unbekannt) ersten Interpret des Werkes sein könnten.

Erweist sich Fiorenza in seinen Violinwerken als außerordentlich origineller und überraschender Komponist, so sind seine Violoncellokonzerte wesentlich konventioneller gehalten, zweifellos bedingt durch den Kontakt zu Leonardo Leo. Vom Beginn des eröffnenden *Largos* an verströmt das *Konzert in D-Dur* friedliche Ausgewogenheit und sanfte Poesie. Anstelle des üblichen kontrapunktischen Einschubs wird das darauffolgende *Allegro* durch seinen sehr ausgedehnten Solopart und durch große harmonische Dichte charakterisiert. Es gibt zahlreiche Doppelgriffe und gebrochene Akkorde, auf die die Violinen mit kontrastierenden Phrasen

antworten. Träumerische Poesie durchzieht den Monolog des Violoncellos im zweiten *Largo*, während das Orchesterritornell im abschließenden *Allegro* an populäre Musik erinnert und die *Opera buffa* heraufbeschwört. Der Solist nimmt dieses Ritornell auf und variiert es, anstatt alternatives Material vorzustellen.

Stefano Russomanno
übersetzt von Susanne Lowien



Daniel Zapico, Hiro Kuroaki

Conciertos napolitanos

El esplendor musical del Nápoles barroco sólo se puede explicar teniendo en cuenta la compleja organización que lo sustentaba. Los cuatro conservatorios de la ciudad (la Pietà dei Turchini, Sant'Onofrio, Santa Maria di Loreto, i Poveri di Gesù Cristo) ejercían una labor que iba más allá de la simple formación didáctica. Amén de constituir una formidable cantera para la variopinta vida musical napolitana, los conservatorios tenían a su cargo la realización musical de las funciones religiosas, las celebraciones civiles y las fiestas patronales. La participación en estas actividades externas era el medio con el que los alumnos sufragaban sus estudios y su estancia en el centro. Los conservatorios de la época estaban dirigidos por dos maestros de capilla, encargados el uno de enseñar la composición y el otro el canto; de ellos dependían otros dos maestros encargados de las cuerdas y de los vientos. La enseñanza se regía por un sistema continuo de retroalimentación en el que los mejores alumnos adquirían competencias y responsabilidades cada vez mayores, quedándose al cuidado de los alumnos noveles. A pesar de su prestigio, en la segunda mitad del siglo XVIII los conservatorios napolitanos empe-

zaron a experimentar un lento declive. Charles Burney describía en 1770 una realidad caótica en donde los estudiantes vivían hacinados, recibían una formación insuficiente y practicaban su instrumento en aulas pequeñas y repletas.

Los conservatorios también generaban una producción musical destinada tanto al consumo interno (piezas de carácter didáctico escritas para los alumnos) como a las actividades externas que la institución realizaba (música sacra o para fiestas y celebraciones). Sus profesores solían ser compositores de renombre y atendían encargos públicos y privados, contribuyendo a la vida operística y a los conciertos (*accademie*) que organizaban las residencias nobiliarias. De ahí que las bibliotecas de los diferentes conservatorios guardasen en sus fondos un patrimonio musical amplísimo que sólo en las últimas décadas se ha empezado a explorar y difundir de manera exhaustiva.

Uno de los ejemplos más interesantes al respecto, desde hace años objeto de atención por parte de estudiosos e intérpretes, es una colección manuscrita fechada en 1725 (conservada hoy en día en la biblioteca del Conservatorio de San Pietro a Majella) que contiene veinticuatro conciertos para flauta de pico, cuerdas y continuo firmados por diversos músicos del área napolitana. Los nombres más recurrentes en esta colección son los de Francesco Mancini y Alessandro Scarlatti, representados por doce y siete conciertos respectivamente. Los conciertos se componen de cuatro movimientos (alguna vez cinco) según el esquema de la sonata *da chiesa*, lo cual constituye un

rasgo peculiar del concierto de matriz napolitana respecto de la estructura tripartita del concierto veneciano que se impondrá con Vivaldi.

Durante el siglo XIX y parte del XX, se indicó a menudo a Alessandro Scarlatti como el fundador de la escuela napolitana. Semejante reconocimiento resulta impropio puesto que, ya antes de su llegada, Nápoles contaba con una floreciente escuela autóctona de la que formaban parte autores tan distinguidos como Francesco Provenzale. Ajeno al sistema de los conservatorios (había nacido en Palermo y se había formado en Roma), Scarlatti hizo valer sus buenos contactos con las altas esferas del poder, lo que le permitió conseguir el prestigioso cargo de maestro de la Real Capilla, así como tener una importante participación en la vida operística y cultural de la ciudad.

El *Concierto para flauta en do mayor* es una muestra fehaciente de los altos ideales artísticos que impregnan la obra de Alessandro. Su dominio del contrapunto, su estilo elevado y sobriedad expresiva fueron objeto de admiración, pero también contribuyeron a que en sus últimos años de vida se tachase a su música de seca y erudita en contraposición a la transparencia y a la ternura melódica que las nuevas modas reclamaban. El *Adagio* inicial, de construcción solemne y sólida, amplias texturas y cierta sofisticación armónica, da paso a una animada *Fuga* de compleja y danzarina definición (Haendel debió admirar en Scarlatti esa capacidad para «mediterraneizar» el contrapunto). Un lirismo severo y sobrio se desprende del tono suspirante del *Largo*, que otorga por primera

vez la voz cantante a la flauta, mientras que el *Allegro* ahonda de nuevo en las facultades bailarinas de la trama contrapuntística.

A diferencia de Scarlatti, Francesco Mancini es un típico producto del sistema musical napolitano. Alumno desde 1688 del Conservatorio della Pietà dei Turchini (donde estudió con Francesco Provenzale), desempeñó allí tareas de organista hasta 1702. Tras destacar como operista y autor de música sacra, consiguió en 1708 el ansiado cargo de maestro de la Real Capilla pero tuvo que devolverlo meses después a Alessandro Scarlatti; volvió a recuperarlo en 1725 tras la muerte de éste. También fue director del Conservatorio de S. Maria di Loreto. Como denota el *Largo* introductorio, su *Concierto para flauta en sol menor* posee un lirismo más «afectuoso» que el de Scarlatti y confiere un mayor protagonismo al solista, tal vez una tímida apertura hacia las inclinaciones galantes abanderadas por las nuevas generaciones. Por el contrario, la *Fuga* tiene un sabor austero y académico, con un logrado empaste tímbrico entre flauta y cuerdas. El *Largo* —una cantinela del solista con breves incursiones de las cuerdas— delata al consumado operista, mientras que el *Spiritoso* explota una fórmula rítmica para dar impulso al movimiento.

Tras ingresar en 1696 en el Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo y estudiar con Gaetano Greco, Antonio Porpora debutó a los veintidós años en los escenarios napolitanos con su primera ópera, *Agrippina* (1708). Reputado profesor de canto (en su escuela se formaron algunos de los más grandes *castra-*

ti de la época: Farinelli, Caffarelli, il Porporino), fue maestro en el Conservatorio de Sant'Onofrio desde 1715 hasta 1725. A partir de ese año su actividad le llevó a Viena, Venecia, Múnich, pero sobre todo Londres, donde rivalizó con el propio Haendel por la supremacía operística. Con Porpora, el estilo napolitano alcanza una dimensión europea, convirtiéndose en un lenguaje y en una entonación melódica inmediatamente reconocible.

La *Sinfonía para violonchelo, violines y continuo* de Porpora muestra el carácter intercambiable de términos como «sinfonía», «sonata» y «concierto», así como la querencia por un instrumento cuya literatura el Barroco napolitano ha enriquecido con páginas de gran valor. Estamos aquí ante un concierto a todos los efectos, donde la ausencia de la viola delata una progresión hacia el aligeramiento de la zona central a favor de los registros agudos y bajos. Esta simplificación es aún más perceptible en el lírico *Amoroso* inicial, donde los dos violines tocan al unísono, produciendo una escritura en tres partes reales. El siguiente *Allegro* renuncia al rigor contrapuntístico que solía caracterizar al segundo movimiento y se inclina por la alternancia solo-tutti, mientras que el *Largo* evoca de nuevo una sonata en trío. El *Allegro* final tiene carácter de danza y estructura bipartita.

Al igual que Porpora, Giovanni Battista Pergolesi estudió en el Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, en el que ingresó alrededor de 1723 y permaneció hasta 1731. Ahí tuvo como profesores a Domenico De Matteis (violín), Gaetano Greco, Francesco

Durante y Leonardo Vinci (composición). Su fama póstuma, ligada al intermezzo *La serva padrona* y al *Stabat Mater*, se difundió por toda Europa y le convirtió pronto en un mito. El interés y la consecuente explotación comercial surgida alrededor de su nombre dieron pie enseguida a un sinfín de atribuciones falsas o dudosas a las que no siempre es fácil dar respuesta. Es el caso del *Concierto en do mayor para dos claves y cuerdas* en donde, al margen de las cuestiones estilísticas, llama la atención lo inusual de la plantilla. Los dos clavescines actúan en un plano de paridad, más en alternancia que en verdadero diálogo para no recargar en exceso las sonoridades. Donde más estrechan e intercambian líneas los dos solistas es en el breve e intenso *Adagio tardissimo*, oasis lírico del concierto en el que no faltan pasajeras veladuras cromáticas.

Tras estudiar en el Conservatorio de Santa Maria di Loreto con Giovanni Carlo Cailò y Francesco Barbella, Nicola Fiorenza desempeñó una intensa actividad como violinista en el área napolitana, sobre todo en los teatros y en la Real Capilla. Nombrado en 1743 maestro de cuerda en el conservatorio donde se había formado, su labor pedagógica no estuvo exenta de polémicas. Reprendido en varias ocasiones por la rudeza de sus métodos (algunos alumnos alegaron haber sido pegados y amenazados con la espada durante las clases), Fiorenza fue despedido finalmente en 1763, aunque mantuvo su colaboración con la Real Capilla.

El *Concierto en re mayor para violín* es en muchos aspectos una pieza excéntrica, representativa del

temperamento individual y fogoso del autor, empezando por la curiosa terminología asignada al instrumento solista (*violino triumphale*). Patente es la asimilación de elementos del concierto veneciano, y aún más llamativa resulta la densidad del tejido orquestal y el gran virtuosismo de la escritura, con abundantes floreos ornamentales, escalas, cambios bruscos y rupturas. Magnífica la entrada del solista, como una *mesa di voce* sobre el burbujeo de los violines, y el intenso despliegue de recursos técnicos y expresivos (registro sobreagudo, trinos, escalas, dobles cuerdas). La escritura densamente ornamentada asoma también en el *Largo e staccato di molto*, escrito en un inesperado sol menor, con sus contrastes dinámicos y sus perfiles inquietos. No menos sorprendente resulta el rústico *Allegro andante alla polaccha*, cuya concesión a la *couleur locale* tal vez constituya un guiño al desconocido destinatario de la pieza.

Si en las obras para violín Fiorenza se muestra como un autor agudamente personal y sorprendente, sus conciertos para violonchelo siguen en cambio caminos más ortodoxos, tal vez deudores de las orientaciones marcadas en este ámbito por Leonardo Leo. Desde el espléndido *Largo* inicial, el *Concierto en re mayor* desprende un equilibrio tranquilizador y un cálido lirismo. El *Allegro* siguiente, en lugar del esperado paréntesis contrapuntístico, despliega una escritura solista de gran amplitud y densidad armónica, repleta de dobles y triples cuerdas, al que responden los violines con su escritura en contratiempo. Un lirismo ensoñador impregna el monólogo del chelo

en el segundo *Largo*, mientras que en el *Allegro* final el breve *ritornello* entonado por la orquesta posee un deje popular casi de ópera bufa, que el solista retoma y varía en lugar de proponer material alternativo.

Stefano Russomanno



Pablo Prieto, Daniel Pinteño, Daniel Oyarzabal, Tamar Lalo, Ismael Campanero, Josetxu Obregón, Daniel Zapico, Paz Alonso