





FLAUTO A NAPOLI?

Roberto Valentini (1674-ca. 1735)

Concerto II per flauto en Sib M

1	Adagio	3:06
2	Allegro	3:37
3	Adagio	3:53
4	Allegro	3:44

Leonardo Leo (1694-1744)

5	<i>Toccata II</i>	3:13
6	<i>Toccata III</i>	1:45

Francesco Mancini (1672-1737)

Concerto XVIII per flauto en Fa M

7	Largo	3:10
8	Fuga	2:52
9	A tempo giusto	1:23
10	Allegro	2:28

Nicola Matteis (ca. 1650-ca. 1714)

11	<i>Fantasia</i>	2:19
----	-----------------	------

Francesco Barbella (1692-1733)

Concerto IV per flauto en Do M

12	Largo	2:20
13	Allegro	1:33
14	Largo	1:04
15	Allegro	1:08

Domenico Zipoli (1688-1726)

16	Preludio	3:27
17	Corrente	2:11
18	Sarabanda	2:05
19	Giga	1:41

Nicola Fiorenza (ca. 1700-1764)

Concerto per flauto en La m

20	Grave	2:32
21	Allegro	2:06
22	Largo e staccato	2:07
23	Allegro assai	1:18

Giovanni Zamboni (ca. 1674-1718?)

24	Allemanda	3:20
25	Gavotta	0:54

Domenico Sarri (1679-1744)

Concerto XI per flauto en La m

26	Largo	1:22
27	Allegro	3:31
28	Larghetto	2:20
29	Spiritoso	1:56

David Antich
LA DISPERSIONE
Joan B. Boils

LA DISPERSIONE

Flauta solista: David Antich [1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29]

Concertino: Barry Sargent [1, 2, 3, 4, 26, 27, 28, 29]

Violín solo: Luis Osca [11]

Archiláud solo: Juan Carlos de Mulder [24, 25]

Clavicémbalo solo: Ignasi Jordà [5, 6, 16, 17, 18, 19]

Violines:

Barry Sargent [1, 2, 3, 4, 26, 27, 28, 29]

Luis Osca [1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29]

Xavier Carrau [1, 2, 3, 4, 26, 27, 28, 29]

Sergi Gil [1, 2, 3, 4, 26, 27, 28, 29]

Josep Ribes [1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 14, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29]

Enric Llorens [1, 2, 3, 4, 26, 27, 28, 29]

Miguel Ángel López [1, 2, 3, 4, 26, 27, 28, 29]

José Manuel Navarro [1, 2, 3, 4]

Viola: José Manuel Navarro [26, 27, 28, 29]

Violonchelo: Leonardo Luckert [1, 2, 3, 4, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29]

Viola da gamba: Leonardo Luckert [7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15]

Contrabajo: Juan Perfecto Osca [1, 2, 3, 4, 7, 9, 10, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29]

Clavicémbalo: Jordan Fumadó [2, 4, 20, 21, 22, 23, 27, 29]

Órgano positivo: Jordan Fumadó [1, 3, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 26, 28]

Archiláud: Juan Carlos de Mulder [1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 23, 26, 27, 28, 29]

Fagot: María Crisol [1, 2, 3, 4, 21, 23, 26, 27, 28, 29]

Director:

Joan B. Boils [1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29]

FLAUTAS:

Alto según modelo de Peter Bressan (1663 - 1731). Ernst Meyer, 2005 [20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29]

Alto según modelo de Jacob Denner (1681 - 1735). Ernst Meyer, 2005 [7, 8, 9, 10]

Alto según modelo de Jacob Denner (1681 - 1735). Ernst Meyer, 2009 [1, 2, 3, 4]

Alto según modelo de Thomas Stanesby Sr. (c. 1668 - 1734). Morgan (workshop) / Nikolaj Ronimus, 2012 [12, 13, 15]



“Napoli, sì come ciascuno di voi molte volte può avere udito, è ne la più fruttifera e dilettevole parte di Italia, al lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice forse quanto alcuna altra che al mondo ne sia. La quale da popoli di Calcidia venuti sovra le vetuste ceneri de la Sirena Partenope edificata, prese et ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovane.”

Jacopo Sannazaro, *Arcadia* (1504)

[Como cada uno de vosotros habrá oído muchas veces, Nápoles está en la parte más fértil y deleitosa de Italia, a la orilla del mar, famosa y nobilísima ciudad, afortunada en armas y en letras como quizá ninguna otra en el mundo. Edificada por gentes venidas de Calcidia sobre las antiguas cenizas de la sirena Parténope, asumió, y todavía retiene, el venerable nombre de aquella joven allí enterrada.]

La leyenda quiso que Nápoles surgiera en el lugar que la bella sirena Parténope había elegido para dejarse morir. Al hacerlo, esta había encomendado simbólicamente a la ciudad la custodia de su canto. La música era la seña de identidad de los napolitanos, en una tierra que, desde siempre, había sido gobernada por extranjeros. Ya a mediados del siglo XVII, Nápoles destacaba como uno de los grandes centros musicales italianos. Los entusiastas relatos de viajeros como Meyer, De Brosses o Burney comparan su vida musical con la de Venecia, Dresde o París.

La *maniera* napolitana era tan característica que llegó casi a asimilarse con el estilo italiano. Muchos de los compositores del Barroco la adoptaron, especialmente los que, como Haendel o Hasse, habían tenido contacto directo con ella. Entre sus rasgos estilísticos más reconocibles, hay que destacar un cierto uso del modo menor y de sus variantes modales, o el manejo expresivo del acorde conocido como “sexta napolitana,” y de la cadencia rota, para la cual los italianos acuñaron la expresión *di inganno*, no exenta de sentido dramático. Las arias de las óperas napolitanas tendrían un influjo determinante en la canción popular moderna, debido al inconfundible lirismo de su *melos*, dulce y melancólico, sentimental e inmediato.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, los principales centros de formación musical en Nápoles eran los cuatro Conservatorios de la Annunziata, Santa Maria di Loreto, Sant’Onofrio y la Pietá dei Turchini. Huérfanos, niños abandonados y jóvenes eunucos vendidos por sus humildes familias, recibían allí clases diarias de canto, contrapunto, acompañamiento al teclado y violín.

Los *figlioli musicisti* se exhibían cada semana en los servicios religiosos, y, a veces, en residencias privadas o en la ópera. Los testimonios coinciden en la apreciación del excepcional nivel de sus actuaciones. Además del maestro de capilla, en los Conservatorios había dos maestros principales de instrumento, uno para la cuerda y otro para el viento. Los alumnos más aventajados no tardaban en hacerse cargo de los recién llegados. Muchos de ellos se convertían rápidamente en profesionales capacitados para cualquier actividad musical.

Entre las personalidades musicales vinculadas con Nápoles, se encuentran compositores como Provenzale, A. Scarlatti, Pórpura, Mancini, Leo, Vinci, Hasse y Pergolesi, y cantantes como Farinelli y Caffarelli. Pero Nápoles destacó también por sus prestigiosos instrumentistas, como los violinistas Nicola Matteis, Pietro Marchitelli y Giuseppe Avitrano, los violoncellistas Rocco Greco, Francesco Alborea y Salvatore Lanzetti, y los clavecinistas Gaetano Greco y Domenico Zipoli (que llevaría su arte hasta las misiones de Sudamérica), además del genial Domenico Scarlatti. Sin embargo, la música instrumental napolitana sigue siendo todavía poco conocida, al contrario de lo que ha pasado con la de Venecia. La enorme cantidad de manuscritos procedentes de los archivos de los antiguos Conservatorios se encuentra hoy en la biblioteca del Conservatorio de San Pietro a Maiella, donde espera ser rescatada del olvido.

Las obras con flauta de este disco proceden de uno de ellos. Su título es *Concerti di Flauto, Violini, Violetta, e Basso, di Diversi Autori*, y reúne 24 composiciones para una flauta de pico solista acompañada por cuerda y bajo continuo. Sus autores están entre los más importantes compositores de la época: Francesco Mancini, Roberto Valentini, Francesco Barbella, Alessandro Scarlatti, Domenico Sarri y G. Battista Mele. El manuscrito está datado en 1725, año de la muerte de Alessandro Scarlatti. Se inscribe pues en el periodo de transición entre la primera escuela napolitana y la generación sucesiva, caracterizada por maneras más “galantes” y más inclinadas hacia los gustos internacionales.

Por aquel entonces en Italia, la flauta de pico se solía denominar simplemente *flauto*. Sabemos además que se estudiaba en los Conservatorios de Nápoles, junto con los otros instrumentos de viento. La flauta de pico gozaba de una antigua tradición en Italia. Ya en 1535, Silvestro Ganassi le había dedicado su “Fontegara”, uno de los más antiguos tratados instrumentales, y, todavía en 1677, Bartolomeo Bismantova la denominaba “il flauto italiano”. Por su agilidad y su precisión para la afinación, era particularmente idónea para improvisar *diminuzioni* y apreciada en la música de cámara con cuerda.

En esta misma época, la nueva flauta travesera comenzaba su irresistible ascenso, y lo hacía a veces en directa competencia con la antigua flauta de pico, como atestiguan varias obras de Vivaldi y de Telemann destinadas a ambos instrumentos. El flautista Johann Joachim Quantz nos cuenta que visitó al venerable Scarlatti en Nápoles justo en aquel año 1725, y le rogó que compusiera algo para la flauta travesera. El anciano maestro, no sin confesar su recelo hacia los instrumentos de viento (que “soplan y lo desafinan todo”), accedió a dedicarle unas sonatas. Como en el manuscrito hay dos sonatas que llevan su nombre, se ha sugerido que podrían ser estas mismas.

Pese a su título, los concerti del Manuscrito son en realidad una mezcla intencionada de varios géneros, como la sonata (*da camera, da chiesa*, a solo o en trío) y la *sinfonia da camera*, además del típico concierto solista al estilo veneciano, con sus *ritornelli* orquestales y sus brillantes solos. Esta experimentación formal provoca que, en ocasiones, el solista ceda protagonismo a las partes orquestales, en un diálogo de timbres entre la flauta y la cuerda, mientras que, en otras, lo que prevalece es la textura polifónica y la imitación. Sin desdeñar los típicos efectos de la música teatral, los movimientos lentos privilegian el patético lirismo del aria de ópera.

Junto con Jacques Paisible y J. Chr. Schickhardt, Roberto Valentini (nombre italianizado de Robert Valentine) es uno de los pocos flautistas de pico antiguos que no han sido relegados al anonimato. Procedente de una familia de músicos de Leicester en Inglaterra, empieza su carrera de flautista, oboísta y compositor en la Roma de Corelli. Allí, en los años de 1708 a 1710, conoce a Haendel que, con toda probabilidad, le dedica las partes de flauta de algunas de sus cantatas italianas. Valentini se establecería en Nápoles hacia 1715. Sus obras, publicadas con éxito en Londres y Amsterdam, imitan intencionadamente los modelos de Corelli y Haendel, y presentan ciertas analogías con las de Francesco Mancini.

La trayectoria de Valentini nos recuerda otro aspecto relacionado con la difusión de la flauta de pico. Muchos literatos y músicos, entre ellos el propio Haendel, así como sus protectores romanos y muchos de los diplomáticos y visitantes extranjeros, eran fervientes seguidores de los ideales poéticos de la Arcadia. Este concepto estético había nacido justamente de la contemplación de la naturaleza que rodea Nápoles, y perseguía la recreación de la mitología clásica ambientada en aquellos escenarios. Un tópico del teatro musical inspirado en la Arcadia, particularmente difundido en Roma y Nápoles, era la asociación de la flauta de pico con las escenas idílicas y pastoriles.

Francesco Mancini, que había sido alumno en la Pietá dei Turchini, se habría de convertir en el sucesor de Scarlatti en la dirección del Conservatorio de S. Maria di Loreto. Su estilo, intensamente patético, mezcla armonías densas y expresivas con ingeniosos contrapuntos imitativos, como se aprecia en el segundo movimiento de este concierto, donde parece predominar la búsqueda de contrastes entre diferentes colores instrumentales. Quizá debido a su amistad con Valentini, Mancini conocía ciertamente bien la flauta de pico, como se aprecia en sus magníficas 12 Sonatas publicadas en Londres en 1724.

El violinista Francesco Barbella se formó en el Conservatorio de Loreto, del cual sería más tarde el maestro de instrumentos de cuerda. Es padre del más conocido Emanuele, elogiosamente recordado por Burney. Este “concerto” tiene una forma insólita, ya que empieza como una sonata a solo, pero prescinde de la flauta en el Largo. Exceptuando el primer movimiento, la textura es a tres voces, como en la sonata en trio. El esquema de *sonata da chiesa* en cuatro movimiento podría revelar el posible destino de esta obra elegante y sobria.

Violinista y compositor, Nicola Fiorenza pertenece al periodo de máxima difusión de la música napolitana en Europa, que coincide con la generación de Pergolesi, Vinci y Leo. Su reputación como maestro de cuerda en Loreto se vio enturbiada por la excesiva brusquedad de sus métodos, que le causaron incluso la pérdida del puesto. No obstante, su obra, toda manuscrita, merecería ser examinada más a fondo, sobre todo por su posible contribución al desarrollo de la sinfonía y del concierto. Pese a ser una obra temprana, este concierto muestra un seguro manejo de la forma y un gran dominio de las largas líneas en estilo *cantabile* de los movimientos lentos.

Domenico Sarri fue alumno en Sant’Onofrio y se convirtió en uno de los principales compositores de ópera seria. Su *Didone abbandonata*, de 1724, es conocida por ser el primer libreto importante de Metastasio, y el estreno de su *Achille in Sciro* en 1737 inauguró el nuevo Teatro San Carlo. Por la claridad de su diseño narrativo, el concierto revela la mano experta del compositor de teatro. Tras un Largo donde la flauta despliega su canto como una *prima donna*, un ajetreado Allegro se recrea entre vivaces ritmos sincopados y rápidos arpegios. El Larghetto, introducido por la flauta, reserva a la orquesta un melancólico anticlímax, mientras que el enérgico Spiritoso final evoca el carácter exaltado y arrollador de la *tarantella*.

“Napoli, sì come ciascuno di voi molte volte può avere udito, è ne la più fruttifera e dilettevole parte di Italia, al lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice forse quanto alcuna altra che al mondo ne sia. La quale da popoli di Calcidia venuti sovra le vetuste ceneri de la Sirena Partenope edificata, prese et ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovane.”

Jacopo Sannazaro, *Arcadia* (1504)

[As all of you will oft have heard, Naples is the most fertile and delightful part of Italy, at the sea's edge, a famous and most noble city, rich in arms and learning as perhaps none other in the world. Raised by the people of Chalcis on the ancient ashes of the siren Parthenope, it took, and still retains, the venerable name of the young woman there buried.]

Legend has it that Naples arose on the spot where the beguiling siren Parthenope chose to die. In doing so, she had symbolically entrusted to the city the custody of her song. Music was the hallmark of the Neapolitans in a land which had always been governed by foreigners. By the middle of the 17th century, Naples excelled as one of the great Italian musical centres. The enthusiastic accounts of travellers such as Meyer, De Brosses and Burney compare its musical life to that of Venice, Dresden and Paris.

The Neapolitan *maniera* was so characteristic that it almost came to share an equal footing with the Italian style. Many baroque composers adopted it, especially those who, like Haendel or Hasse, had been in direct contact with it. Among its most recognizable stylistic features one could highlight a certain use of the minor mode and its modal variants, or the expressive handling of the chord known as the “Neapolitan sixth”, and of the dramatically charged interrupted cadence, for which the Italians coined the expression *di inganno* (= *deception*). The arias of Neapolitan operas would have a determining influence on modern popular song, owing to the unmistakable lyricism of their *melos*, sweet and melancholy, sentimental and immediate.

During the first half of the 18th century, the main centres of musical education in Naples were the four Conservatories: Annunziata, Santa Maria di Loreto, Sant’Onofrio and Pietá dei Turchini. There, orphans, abandoned children and young *castrati* sold by their poor families, were given daily classes of singing, counterpoint, continuo playing and violin.

These *figlioli musicci* were put through their paces each week in religious services and, occasionally, in private residences or at the opera. Witnesses unanimously attest to the exceptional level of their per-

formances. Apart from the Director of Music, the Conservatories had two main instrumental teachers, one for strings and one for wind instruments. The most outstanding pupils soon took charge of the new arrivals. Many of them quickly became competent professionals suited to any type of musical activity.

Among the musical personalities linked to Naples are composers such as Provenzale, A. Scarlatti, Pórpóra, Mancini, Leo, Vinci, Hasse and Pergolesi, and singers like Farinelli and Caffarelli. But Naples was also renowned for its prestigious instrumentalists, like the violinists Nicola Matteis, Pietro Marchitelli and Giuseppe Avitrano, the cellists Rocco Greco, Francesco Alborea and Salvatore Lanzetti, and the keyboard players Gaetano Greco and Domenico Zipoli (who was to take his art to the missions of South America), as well as the brilliant Domenico Scarlatti. However, Neapolitan instrumental music continues to be little known, unlike Venetian music. The huge collection of manuscripts from the archives of the old Conservatories is presently housed in the library of the Conservatory of San Pietro a Maiella, where it lies waiting to be rescued from oblivion.

The works for flute on this recording come from one of those manuscripts. Its title is *Concerti di Flauto, Violini, Violetta, e Basso, di Diversi Autori*, and brings together 24 compositions for recorder soloist with string and bass continuo accompaniment. Their authors are among the most important composers of the time: Francesco Mancini, Roberto Valentini, Francesco Barbella, Alessandro Scarlatti, Domenico Sarri and G. Battista Mele. The manuscript is dated 1725, the year of Alessandro Scarlatti's death. So it falls within the period of transition between the first Neapolitan school and the following generation, characterized by more "galante" manners with a greater leaning towards international tastes.

At that time, in Italy, the recorder was called simply a *flauto*. We also know that it was studied in the conservatories of Naples along with other wind instruments. The recorder enjoyed a longstanding tradition in Italy. As far back as 1535, Silvestro Ganassi had dedicated to it his "Fontegara," one of the oldest instrumental treatises and still, in 1677, Bartolomeo Bismantova referred to it as "il flauto italiano". Because of its agility and precise tuning, it was particularly ideal for improvising *diminuzioni* and highly valued in string chamber music.

In this same period, the new transverse flute began its unstoppable ascent, at times in direct competition with the old recorder, as several works by Vivaldi and Telemann written for both instruments bear witness. The flautist Johann Joachim Quantz recounts that he visited the venerable Scarlatti in

Nápoles that very year 1725, and begged him to compose something for the transverse flute. The aged maestro, not without confessing his misgivings towards wind instruments (that “blow and make everything sound out of tune”), agreed to dedicate a few sonatas to it. Since there are two sonatas in the manuscript that bear his name, it has been suggested that they could be one and the same.

Despite its title, the Manuscript's *concerti* are in fact a deliberate mixture of different genres, such as the sonata (*da camera*, *da chiesa*, solo or trio) and the *sinfonia da camera*, as well as the typical Venetian style solo concerto, with its orchestral *ritornelli* and brilliant solo passages. This formal experimentation on occasions has the soloist yielding protagonism to the orchestra in a dialogue of timbres between flute and strings, while, at other times, what prevails is the polyphonic, imitative texture. With all due respect to the typical effects of theatrical music, the slow movements favour the lyrical pathos of the operatic aria.

Along with Jacques Paisible and J. Chr. Schickhardt, Roberto Valentini (the Italianized form of Robert Valentine) is one of the few recorder players of old who has not been relegated to anonymity. Born into a family of musicians in Leicester, England, he began his career as flautist, oboist and composer in the Rome of Corelli. There, between 1708 and 1710, he met Haendel who, in all probability, dedicated the flute parts in some of his Italian cantatas to him. Valentini settled in Naples around 1715. His works, successfully published in London and Amsterdam, are deliberately modelled on Corelli and Haendel, and show certain analogies with the works of Francesco Mancini.

Valentini's trajectory reminds us of another aspect related to the popularity of the recorder. Many literary people and musicians, among them Haendel himself, as well as his Roman patrons and many diplomats and foreign visitors, were fervent followers of the poetic ideals of Arcadia. This aesthetic concept had arisen precisely from the contemplation of the natural environment of Naples, and pursued the recreation of mythology set in those surroundings. A cliché of musical theatre inspired by Arcadia, especially widespread in Rome and Naples, was the association of the recorder with idyllic pastoral scenes.

Francesco Mancini, who had been a student at the Pietá dei Turchini conservatory, was to become Scarlatti's successor as director of the Conservatorio de S. Maria di Loreto. His intensely moving style mixes dense, expressive harmonies with ingenious imitative counterpoint, as can be appreciated in the second movement of this concerto where the search for contrast between different instrumental

colours seems to predominate. Perhaps thanks to his friendship with Valentini, Mancini was a great connoisseur of the recorder, as can be appreciated in his magnificent 12 Sonatas published in London in 1724.

The violinist Francesco Barbella studied at the Conservatorio de Loreto, where he would later hold the position of string teacher. He is the father of the better known Emanuele, so highly praised by Burney in his memoirs. This “concerto” has an unusual structure, since it begins like a solo sonata but omits the recorder in the Largo. Except for the first movement, the texture is three voiced, as in a trio sonata. The *sonata da chiesa* format in four movements could give us a clue to the possible destination of this elegant, restrained work.

Violinist and composer, Nicola Fiorenza belonged to the period of the greatest spread of Neapolitan music throughout Europe, coinciding with the generation of Pergolesi, Vinci and Leo. His reputation as string teacher in Loreto was somewhat clouded by the excessive harshness of his methods which eventually cost him the loss of his post. However, his opus, all manuscript, deserves to be examined more closely, above all for its possible contribution to the development of the symphony and the concerto. Despite being an early work, this concerto shows a confident handling of the form and great control of the long *cantabile* lines of the slow movements.

Domenico Sarri was a student at the Sant’Onofrio Conservatory and became one of the main composers of *opera seria*. His *Didone abbandonata*, of 1724, is known to be the first important libretto written by Metastasio, and the first performance of his *Achille in Sciro* in 1737 inaugurated the new Teatro San Carlo. The clarity of the concerto’s narrative design, reveals the expert hand of a theatre composer. Following a Largo in which the flute unfolds its song like a *prima donna*, a hectic Allegro delights in dizzying syncopated rhythms and dazzling arpeggios. The Larghetto, introduced by the flute, reserves a melancholy anticlimax for the orchestra, while the energetic finale, marked Spiritoso, evokes the irresistible exhilaration of the *tarantella*.

“Napoli, si come ciascuno di voi molte volte può avere udito, è ne la più fruttifera e dilettevole parte di Italia, al lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice forse quanto alcuna altra che al mondo ne sia. La quale da popoli di Calcidia venuti sovra le vetuste ceneri de la Sirena Partenope edificata, prese et ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovane.”

Jacopo Sannazaro, *Arcadia* (1504)

[Comme chacun d'entre vous l'aura déjà entendu plusieurs fois, Naples se situe en la partie la plus fertile et agréable d'Italie, au bord de la mer; fameuse et très noble ville, heureuse en lettres qu'en armes peut-être plus qu'aucune autre. Edifiée par des peuples venus de Calcidie sur les antiques cendres de la sirène Parthénope, elle prit, et a encore, le nom vénéré de cette jeune fille, ici enterrée.]

La légende voulut que Naples apparaisse à l'endroit que la belle sirène Parthénope avait choisi pour se laisser mourir. Ainsi, celle-ci avait symboliquement laissé à la ville la protection de son chant. La musique était le signe d'identité des napolitains, en une terre qui, depuis toujours, avait été gouvernée par des étrangers. Déjà à la moitié du ^{xviii} siècle, Naples était considérée comme l'un des grands centres musicaux italiens. Les récits enthousiastes de voyageurs tels Meyer, De Brosses ou Burney comparent sa vie musicale avec celle de Venise, Dresde ou Paris.

La *manière* napolitaine était si caractéristique qu'elle est presque arrivée à être assimilée au style italien. Beaucoup de compositeurs de l'époque baroque l'adoptèrent, particulièrement ceux qui, comme Haendel ou Hasse, avaient eu directement contact avec elle. Parmi ses traits esthétiques plus emblématiques, on peut mettre en valeur une utilisation particulière du mode mineur et de ses variantes modales, ou de l'emploi expressif de l'accord connu comme «sixte napolitaine», et de la cadence rompue, que les italiens baptisèrent *di inganno* («de supercherie»), qui n'est pas exempte de sens dramatique. Les airs des opéras napolitains exercèrent une influence déterminante dans la chanson populaire moderne, en raison du lyrisme si reconnaissable de leur *melos*, doux et mélancolique, sentimental et immédiat.

Pendant la première moitié du ^{xviii} siècle, les centres principaux de formations musicales à Naples étaient les quatre conservatoires de la Annunziata, Santa Maria di Loreto, Sant'Onofrio et la Pietà dei Turchini. Orphelins, enfants abandonnés et jeunes eunuques vendus par les humbles familles, y recevaient des classes quotidiennes de chant, contrepoint, accompagnements au clavier et au violon.

Les *figlioli musici* s'exhibaient chaque semaine pendant les services religieux, et, parfois, dans des résidences privés ou à l'opéra. Les témoignages coïncident en ce qui concerne le niveau exceptionnel de leurs exécutions. En plus du maître de chapelle, il y avait dans les conservatoires deux maîtres principaux d'instrument, l'un pour les cordes et l'autre pour les vents. Les élèves les plus avancés ne tardaient pas à prendre en charge les nouveaux venus. Nombreux d'entre eux devenaient rapidement des professionnels capables d'affronter tous les genres d'activité musicale.

Parmi les personnalités musicales liées à Naples, on trouve des compositeurs comme Provenzale, A. Scarlatti, Pórpora, Mancini, Leo, Vinci, Hasse et Pergolesi, et des chanteurs comme Farinelli et Caffarelli. Mais Naples se fit également remarquée par ses prestigieux instrumentistes comme les violonistes Nicola Matteis, Pietro Marchitelli y Giuseppe Avitrano, les violoncellistes Rocco Greco, Francesco Alborea et Salvatore Lanzetti, et les clavecinistes Gaetano Greco et Domenico Zipoli (qui portera son art jusqu'aux missions sud-américaines), en plus du génial Domenico Scarlatti. Pourtant, la musique instrumentale napolitaine continue à être peu connue, contrairement à la musique vénitienne. L'énorme quantité de manuscrits qui proviennent des anciens conservatoires est aujourd'hui conservée dans la bibliothèque du conservatoire de San Pietro a Maiella, où elle attend d'être sauvée de l'oubli.

Les œuvres avec flûtes de ce disque proviennent de l'un d'entre eux. Le titre du recueil est *Concerti di Flauto, Violini, Violetta, e Basso, di Diversi Autori*, recueil qui réunit 24 compositions pour une flûte à bec soliste accompagnée par des cordes et la basse continue. Les auteurs qui y sont réunis font partie des compositeurs les plus importants de l'époque : Francesco Mancini, Roberto Valentini, Francesco Barbella, Alessandro Scarlatti, Domenico Sarri y G. Battista Mele. Le manuscrit est daté de 1725, année de la mort d'Alessandro Scarlatti. Il s'inscrit en conséquence dans la période de transition entre la première école napolitaine et la génération suivante, caractérisée par des manières plus "galantes" et plus inclinée vers les goûts internationaux.

On avait alors l'habitude en Italie, de nommer simplement *flauto* la flûte à bec. Nous savons aussi que l'on étudiait cet instrument dans les conservatoires de Naples, aux côtés des autres instruments à vent. Déjà en 1535, Silvestro Ganassi lui avait dédié son "Fontegara", un des plus anciens traités instrumentaux, et, encore en 1677, Bartolomeo Bismantova l'appelait "il flauto italiano". Grâce à son agilité et sa précision dans la justesse, elle était particulièrement adaptée pour improviser des *diminuzioni* et appréciée dans la musique de chambre avec cordes.

A cette même époque, la nouvelle flûte traversière commençait son imparable ascension, et elle le faisait parfois en compétition directe avec l'ancienne flûte à bec, comme le mettent en évidence plusieurs pièces de Vivaldi et de Telemann qui peuvent être jouées par les deux instruments. Le flûtiste Johann Joachim Quantz nous raconte qu'il visita le vénérable Scarlatti à Naples justement en cette année 1725, et il le pria de composer quelque chose pour la flûte traversière. L'ancien maître, non sans confesser sa méfiance envers les instruments à vent (qui « soufflent et sonnent toujours faux »), accepta de lui dédier quelques sonates. Comme dans le recueil il y a deux sonates qui portent son nom, on a pensé qu'il pouvait s'agir de ces dernières.

Contrairement à leurs titres, les *concerti* du manuscrit correspondent en réalité un mélange intentionné de différents genres, comme la sonate (de *camera*, *da chiesa*, a solo ou en trio) et la *sinfonia da camera*, en plus du typique concerto soliste de style vénitien, avec ses *ritornelli* orchestraux et ses brillants solos. Cette expérimentation formelle entraîne, qu'à certaines occasions, le soliste cède le rôle protagoniste aux parties orchestrales, en un dialogue de timbres entre la flûte et les cordes, alors que dans d'autres, prévalent la texture polyphonique et l'imitation. Sans dédaigner les typiques effets de la musique théâtrale, les mouvements lents privilégient le pathétique lyrisme de l'air d'opéra.

Avec Jacques Paisible et J. Chr. Schickhardt, Roberto Valentini (nom italianisé de Robert Valentine) est l'un des quelques flûtistes à bec anciens qui ne sont pas tombés dans l'anonymat. Venant d'une famille de musiciens de Leicester en Angleterre, il commence sa carrière de flûtiste, hautboïste et compositeur dans la Rome de Corelli. Là, pendant les années 1708-1710, il connaît Haendel qui, selon toute probabilité, lui destine les parties de flûte de certaines de ses cantates italiennes. Valentini se serait établi à Naples vers 1715. Ses œuvres, publiées avec succès à Londres et Amsterdam, imitent intentionnellement les modèles de Corelli et Haendel, et présentent certaines analogies avec celles de Francesco Mancini.

La trajectoire de Valentini met en évidence un autre aspect à mettre en relation avec la diffusion de la flûte à bec. De nombreux lettrés et musiciens, dont Haendel, ainsi que leurs protecteurs romains et beaucoup de diplomates et visiteurs étrangers, étaient de fervents adeptes des idéaux poétiques de l'Arcadie. Ce concept esthétique était né justement de la contemplation de la nature qui entourait Naples, et poursuivait la récréation de la mythologie classique qui utilisait ces lieux comme décor. Un topos du théâtre musical inspiré dans l'Arcadie, était l'association de la flûte à bec avec les scènes idylliques et pastorales.

Francesco Mancini, qui avait été élève à la Pietà dei Turchini, devait devenir le successeur de Scarlatti à la direction du conservatoire de S. Maria di Loreto. Son style, intensément pathétique, mélange des harmonies denses et expressives avec d'ingénieux contrepoints imitatifs, comme on peut l'apprécier dans le deuxième mouvement de ce concerto, où la recherche entre différentes couleurs instrumentales paraît prédominer. Peut-être à cause de son amitié avec Valentini, Mancini connaissait certainement bien la flûte à bec, comme en témoignent ses magnifiques douze sonates publiées à Londres en 1724.

Le violoniste Francesco Barbella se forma au conservatoire de Loreto, duquel il sera plus tard le maître des instruments à cordes. C'est le père du plus connu Emanuele, élogieusement peint par Burney. Ce "concerto" a une forme insolite, vu qu'il débute comme une sonate a solo mais se passe de la flûte dans le Largo. Si l'on excepte le premier mouvement, la texture est à trois voix, à l'instar de la sonate en trio. Le schéma de *sonata da chiesa* en quatre mouvements pourrait révéler la possible destination de cette pièce élégante et sobre.

Violoniste et compositeur, Nicola Fiorenza est actif pendant la période de diffusion maximale de la musique napolitaine en Europe, qui coïncide avec la génération de Pergolesi, Vinci et Leo. Sa réputation en tant que maître de cordes à Loreto a été troublée par l'excessive brutalité de ses méthodes, qui allèrent jusqu'à lui faire perdre son poste. Toutefois, son œuvre, toute manuscrite, mériterait d'être examinée plus en profondeur, surtout pour la contribution possible qu'elle a eu sur le développement de la symphonie et du concerto. En dépit d'être une œuvre de jeunesse, ce concerto met en évidence une utilisation sûre de la forme et un grand contrôle des longues lignes en style *cantabile* des mouvements lents.

Domenico Sarri fut élève à Sant'Onofrio et se convertit en un des principaux compositeurs d'opéra *seria*. Sa *Didone abbandonata*, de 1724, est connue pour utiliser le premier livret important de Metastasio, et la première de son *Achille in Sciro* en 1737 inaugure le nouveau Teatro San Carlo. Par la clarté de dessin narratif, le concerto révèle la main experte du compositeur de théâtre. Après un Largo où la flûte déploie son chant comme une *prima donna*, un Allegro agité s'amuse de vifs rythmes syncopés et de rapides arpèges. Le Larghetto, introduit par la flûte, réserve à l'orchestre un climat mélancolique, alors que l'énergique Spiritoso final évoque le caractère exalté et entraînant de la *tarantella*.

“Napoli, sì come ciascuno di voi molte volte può avere udito, è ne la più fruttifera e dilettevole parte di Italia, al lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice forse quanto alcuna altra che al mondo ne sia. La quale da popoli di Calcidia venuti sovra le vetuste ceneri de la Sirena Partenope edificata, prese et ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovane.”

Jacopo Sannazaro, “Arcadia”, (1504)

La leggenda volle che Napoli sorgesse sul posto che la bella sirena Partenope aveva scelto per lasciarsi morire, quasi a ricevere in custodia l’eredità del suo canto. La musica era il segno di identità dei napoletani in una terra che da sempre era stata dominata da governi stranieri. Fin dalla metà del XVII secolo Napoli era uno dei grandi centri musicali italiani e suscitava l’ammirazione dei visitatori stranieri, come Meyer, De Brosses o Burney, che compararono il suo ambiente musicale con quello di Venezia, Dresda o Parigi.

La maniera napoletana era così caratteristica che giunse quasi ad essere identificata con lo stile italiano. Fu adottata da molti compositori barocchi, specialmente quelli che, come Haendel o Hasse, avevano avuto con essa un contatto diretto. Fra i suoi aspetti più riconoscibili emergono un certo uso del modo minore e delle sue varianti modali, il dolente accordo di “sesta napoletana” o la cadenza d’inganno, termine non scevro di una connotazione drammatica. Le arie dell’opera napoletana ebbero un influsso determinante sulla canzone popolare moderna, con il loro inconfondibile lirismo, dolce e malinconico, sentimentale ed immediato.

Nella prima metà del XVIII secolo, le grandi scuole musicali di Napoli erano i quattro Conservatori dell’Annunziata, Santa Maria di Loreto, Sant’Onofrio e la Pietà dei Turchini, dove orfani, fanciulli abbandonati e giovani castrati venduti dalle loro misere famiglie, ricevevano lezioni quotidiane di canto, contrappunto, accompagnamento sulla tastiera e violino. I “figlioli musici” si esibivano ogni settimana nei servizi religiosi, e, a volte, anche in residenze private e nel teatro. Molte testimonianze concordano nel considerare il loro livello come eccezionale. Oltre che su un maestro di cappella, i Conservatori contavano su due maestri principali di strumento, uno per gli archi ed un altro per i fiati. Gli allievi più provetti si facevano carico ben presto dei più giovani. Molti di loro diventavano in poco tempo dei professionisti idonei per qualsiasi attività musicale.

Fra le personalità musicali napoletane, troviamo compositori come Provenzale, A. Scarlatti, Porpora, Mancini, Leo, Vinci, Hasse e Pergolesi, e cantanti come Farinelli e Caffarelli. Ma Napoli vide nascere anche importanti strumentisti, fra cui i violinisti Nicola Matteis, Pietro Marchitelli e Giuseppe Avitrano, i violoncellisti Rocco Greco, Francesco Alborea e Salvatore Lanzetti, i clavicembalisti Gaetano Greco e Domenico Zipoli (che avrebbe portato la sua arte fino in America del Sud), nonché il geniale Domenico Scarlatti.

Purtroppo la musica strumentale napoletana continua ad essere ancora poco conosciuta, al contrario di ciò che è successo con quella veneziana. L'enorme quantità di manoscritti degli antichi Conservatori è confluita oggi nell'odierno Conservatorio di San Pietro a Maiella, dove attende di essere riscattata dall'oblio.

I lavori con flauto di questo disco appartengono ad uno di essi, che, sotto il titolo "Concerti di Flauto, Violini, Violetta, e Basso, di Diversi Autori", riunisce 24 composizioni per un flauto dolce solista, archi e basso continuo. I suoi autori sono alcuni fra i più importanti compositori di quell'epoca: Francesco Mancini, Roberto Valentini, Francesco Barbella, Alessandro Scarlatti, Domenico Sarri e G. Battista Mele. Il manoscritto è datato 1725, l'anno in cui morì Alessandro Scarlatti. Appartiene quindi al periodo di transizione fra la prima scuola napoletana e la generazione successiva, caratterizzata da maniere più "galanti" e da una maggiore inclinazione verso i gusti internazionali.

In quei tempi in Italia il flauto dolce era ancora chiamato semplicemente "flauto". Sappiamo che si studiava nei Conservatori di Napoli insieme agli altri strumenti a fiato. Il flauto dolce si avvaleva di una lunga tradizione in Italia. Già nel 1535 Silvestro Ganassi gli aveva dedicato la sua "Fontegara", uno dei trattati strumentali più antichi, ed ancora nel 1677 Bartolomeo Bismantova lo definiva come "il flauto italiano." Per la sua agilità e la precisione nell'intonazione era particolarmente apprezzato per improvvisare diminuzioni e per unirsi agli archi nella musica da camera.

In questo stesso periodo il nuovo flauto traverso iniziava la sua irresistibile ascesa, spesso in diretta concorrenza con l'antico flauto dolce, come si apprezza in alcuni lavori di Vivaldi e di Telemann dedicati ai due strumenti. Il flautista Johann Joachim Quantz racconta che, in quello stesso anno 1725, conobbe il venerabile Scarlatti a Napoli, e che lo pregò di scrivere qualcosa per il suo flauto traverso. Il vecchio maestro, non senza confessare la sua diffidenza verso gli strumenti a fiato (che "soffiano e lo stonano

tutto”), accettò e compose alcune sonate. È stato suggerito che queste potrebbero essere le due sonate del manoscritto che portano il suo nome.

Nonostante il titolo, i “concerti” del Manoscritto presentano in realtà un accostamento intenzionale di vari generi, come la sonata (da camera, da chiesa, a solo ed in trio) e la sinfonia da camera, oltre al tipico concerto solista di stile veneziano, con i suoi ritornelli orchestrali ed i suoi brillanti assolo. Questa sperimentazione formale fa sì che, in certe occasioni, il solista ceda il protagonismo alle parti orchestrali, in un dialogo di timbri fra il flauto e gli archi, mentre in altre prevalga una dimensione più polifonica ed imitativa. Senza rinunciare ai tipici effetti della musica teatrale, i movimenti lenti tendono a privilegiare il patetico lirismo dell’aria d’opera.

Insieme a Jacques Paisible e a J. Chr. Schickhardt, Roberto Valentini (nome italianizzato di Robert Valentine) è uno dei pochi flautisti dolci della musica antica che non è rimasto nell’anonimato. Apparteneva ad una famiglia di musicisti di Leicester in Inghilterra, comincia la sua carriera di flautista, oboista e compositore nella Roma di Corelli. Negli anni fra 1708 e 1710 entra in contatto con Haendel, che molto probabilmente gli dedica le parti di flauto di alcune delle sue cantate italiane. A partire dal 1715 Valentini è attivo a Napoli. I suoi lavori, pubblicati con un certo successo a Londra e Amsterdam, imitano intenzionalmente Corelli e Haendel, e presentano certe analogie con quelli di Francesco Mancini. La biografia di Valentini ci permette di ricordare un particolare aspetto legato alla diffusione del flauto dolce. Vari letterati e musicisti, fra cui lo stesso Haendel, così come i suoi protettori romani e molti fra i diplomatici e i viaggiatori stranieri, erano ferventi seguaci degli ideali poetici dell’Arcadia. Questo concetto estetico era nato proprio in connessione con la contemplazione della natura che circondava Napoli e si prefiggeva di far rivivere la mitologia classica ambientata in quegli scenari. Un *topos* del teatro musicale ispirato dall’Arcadia, particolarmente diffuso a Roma e Napoli, era l’associazione del flauto dolce alle scene idilliche e pastorali.

Francesco Mancini, già allievo della Pietà dei Turchini, sarebbe diventato il successore di Scarlatti alla direzione del Conservatorio di S. Maria di Loreto. Il suo stile, intensamente patetico, accosta dense ed espressive armonie a ingegnosi contrappunti imitativi, come si osserva nel secondo movimento del suo concerto, dove sembra predominare la ricerca di contrasti fra i differenti colori strumentali. Forse per la sua amicizia con Valentini, Mancini conosceva certamente bene il flauto dolce, per il quale scrisse le sue magnifiche 12 Sonate, pubblicate a Londra nel 1724.

Il violinista Francesco Barbella si formò nel Conservatorio di Loreto, dove diventò più tardi il maestro principale degli archi. Fu il padre del più noto Emanuele, violinista elogiato da Burney. Questo “concerto” presenta una forma insolita, giacché si apre come una sonata a solo e non prevede l'utilizzo del flauto nel Largo. Con l'eccezione del primo movimento, la scrittura è a tre voci, come nella sonata in trio. Lo schema di sonata da chiesa in quattro movimenti potrebbe indicare la possibile destinazione di questa elegante e sobria composizione.

Violinista e compositore, Nicola Fiorenza appartiene al periodo di massima diffusione della musica napoletana in Europa, che coincide con la generazione di Pergolesi, Vinci e Leo. La sua reputazione come maestro degli archi a Loreto è inficiata dal ricordo dell'eccessiva bruschezza dei suoi metodi, che gli causarono perfino la perdita del posto. Ciò nonostante, la sua produzione, tutta manoscritta, meriterebbe un esame più attento, soprattutto per il suo possibile contributo allo sviluppo della sinfonia e del concerto. Pur trattandosi di uno dei suoi primi lavori, nel concerto dimostra una notevole maestria formale, specie nelle lunghe linee cantabili dei movimenti lenti.

Domenico Sarri fu allievo del Sant'Onofrio e divenne uno dei principali compositori d'opera. La sua *Didone abbandonata* del 1724 è conosciuta come il primo libretto importante di Metastasio, mentre *Achille in Sciro* fu scelta per inaugurare nel 1737 il Teatro San Carlo. Per la chiarezza del piano narrativo, il concerto rivela la mano esperta del compositore di teatro. Dopo un Largo dove il flauto spiega il suo canto come una primadonna, un agitato Allegro si diverte fra ritmi sincopati e rapidi arpeggi. Il Larghetto, introdotto dal flauto, riserva all'orchestra un malinconico anticlimax, mentre l'energico Spiritoso finale rievoca il carattere esaltato e impetuoso della tarantella.



LA DISPERSIONE en ENCHIRIADIS:



EN 2026

Blas de Laserna. El mundo al revés
Erika Escribá-Astaburuaga
LA DISPERSIONE
Joan B. Boils



EN 2031

Martín y Coll
Ignasi Jordà
LA DISPERSIONE
Joan B. Boils

Agradecimientos:

Agostino Cirillo, Barry Sargent,
José Ángel Jesús-María (Gestor Cultural Ayuntamiento de Requena),
Sonia Cervera, Javier Roda, Julio Roig,
Silvia Rodríguez, Fernando Paz, Pedro Cárcel (Bodegas Vereda Real),
Guillem y Arnau Antich, Societat Musical de Guadassuar.

Grabación realizada los días 17, 18, 19 y 20 de julio y 7 de septiembre de 2012
en la Iglesia de Santa María de Requena (Valencia).

Toma de sonido y edición: Jorge G. Bastidas (dbc estudios - Requena, Valencia).

Productor: Raúl Mallavibarrena

Asesor musical: Ignasi Jordà.

Edición: Luis Osca, Juan Perfecto Osca, David Antich, Joan B. Boïls, Ignasi Jordà.
Fotografía portada CD y portada libreto: Javier Roda & La Pepa (www.javierroda.es)

Fotografías libreto: Sonia Cervera, Julio Roig.

Diseño: Juan Bautista García (juan@holocentro.com)

© & © Enchiriadis 2012. Español - English- Français - Italiano. Made in Austria. Sony DADC.

Duración total: 68:33