



CONCERTO



worldpremiere

Orchestra da camera di Napoli
diretta da Enzo Amato

musicmedia



Sinfonie Napolitane

Niccolò Jommelli (Aversa 1714 - Napoli 1774): “*Temistocle*” - 1757

- | | | |
|------|---------------------------|----------|
| [1]. | Allegro con molto spirito | [0'53""] |
| [2]. | Andante | [2'52""] |
| [3]. | Allegro assai | [1'42""] |
- Worldpremiere*

Giovanni Battista Pergolesi (Jesi 1710 - Pozzuoli 1736):

“*Sinfonia in Re maggiore da: Lo frate 'nnamurato*” - 1732

- | | | |
|------|-------------------|-----------|
| [4]. | Allegro spiritoso | [1 '28""] |
| [5]. | Andante | [2'27""] |
| [6]. | Allegro assai | [1'12""] |

Nicola Fiorenza (? - Napoli 1764): “*Sinfonia in la minore*” - 1728 (?)

- | | | |
|------|---------------|----------|
| [7]. | Moderato | [3'58""] |
| [8]. | Allegro | [3'49""] |
| [9]. | Amoroso-Largo | [2'19""] |
- Worldpremiere*

Antonio Sacchini (Firenze 1730 - Parigi 1786):

“*Sinfonia in Re maggiore*” (?)

- | | | |
|-------|------------------|----------|
| [10]. | Allegro assai | [2'23""] |
| [11]. | Andante grazioso | [2'21""] |
| [12]. | Allegro assai | [1'27""] |
- Worldpremiere*

Orchestra da Camera di Napoli

diretta da Enzo Amato

Nicola Piccinni (Bari 1728 - Passy 1800):

"Sinfonia in Re maggiore" (?)

- | | |
|------------------------|---------|
| [13]. Allegro assai | [3'02"] |
| [14]. Andante con moto | [2'44"] |
| [15]. Allegro presto | [2'15"] |
| <i>Worldpremiere</i> | |

Pasquale Anfossi (Taggia 1727 - Roma 1797):

"Sinfonia "Venezia" - 1775

- | | |
|----------------------|---------|
| [16]. Allegro | [3'20"] |
| [17]. Andante | [2'51"] |
| [18]. Allegro | [1'43"] |
| <i>Worldpremiere</i> | |

Pietro Guglielmi (Massa Carrara 1728 - Roma 1804):

"Sinfonia in Sol maggiore" (?)

- | | |
|----------------------|---------|
| [19]. Allegro assai | [4'23"] |
| <i>Worldpremiere</i> | |

Niccolò Jommelli (Aversa 1714 - Napoli 1774):

"Sinfonia dalla Messa Solenne concertata in Re Maggiore" (1766)

- | | |
|----------------------|---------|
| [20]. Allegro ~ | [3'24"] |
| <i>Worldpremiere</i> | |



Sinfonie Napolitane di Sandro Cappelletto

A Napoli, a Napoli! Dal Sud e dal Nord dell'Italia che ancora non c'era, ma riconosceva in quella città la residenza della capitale della musica. A Napoli dall'Europa, per imparare. Strumentisti, compositori, cantanti, storici ed enciclopedisti li vogliono andare, devono. Anche Leopold Mozart, educatore severo quanto infallibile nel proporre al figlio le migliori opportunità, condurrà lì il quattordicenne Wolfgang Amadeus. I teatri, quelli vecchi e il nuovo splendore del San Carlo, i celebrati quattro Conservatori, i maestri che insegnano e creano, rendono nel Settecento Napoli luogo imprescindibile di formazione, in modo così tenace da riverberare l'egemonia ancora nei primi decenni del secolo successivo. Un'epopea concretissima raccontata, con erudizione, cultura e affetto, anche da Benedetto Croce. Poi, l'Ottocento ha sentito a lungo il bisogno di rimuovere il padre, di imporre nuovi gusti, di cancellare, per affermare se stesso, l'eredità ricevuta. Quelle musiche uscivano di repertorio, le partiture si ammonticchiavano negli angoli più polverosi delle biblioteche. Avverte nel 1840 il Marchese di Villarosa, pubblicando le "Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli": *"Se di taluni compositori non ho rapportato altre loro produzioni armoniche, che forse avran fatte, la cagione ne è stata che queste non sono mai pervenute a mia cognizione"*. Solo a partire dai primi decenni del nostro secolo (il piacere della memoria è privilegio e dannazione tutto contemporaneo) l'ansia di recuperare ogni lacerto del passato ha riaperto quelle pagine. Nasceva il tempo della citazione, del neoclassicismo creativo, poi della filologia, delle scoperte, degli studi e delle esecuzioni "d'epoca". Si incideva nella storia della fruizione musicale un solco profondo e lungo, non ancora concluso. Un contributo nuovo viene da questo disco, che propone brani soltanto strumentali di sette compositori. Tutti "napoletani", o per nascita o di formazione, e quasi tutti - solo il troppo colterico maestro di violino don Nicola Fiorenza sfugge alla regola - europei, spinti dalle condizioni e dalle richieste del mercato ad esibire i rispettivi talenti nelle corti e nei teatri del continente. A Napoli si arrivava da giovani, da Napoli si ripartiva, con il necessario diploma, indispensabile "imprimatur": in città, l'offerta di musica superava la domanda. Sulle spalle di questi artisti "Wanderer", attraverso migliaia di chilometri faticosamente percorsi, di opere dappertutto rappresentate, grava il merito di aver reso la lingua italiana, quella cantata e suonata, un codice familiare ad ogni musicista del diciottesimo secolo.

Le musiche qui incise attraversano l'intero arco del secolo e consentono di approfondire l'aspetto più trascurato di quella scuola: l'identità della musica strumentale e, più precisamente, il contributo al genere della sinfonia, destinato in quegli anni e in tutta Europa ad accogliere nuove urgenze espressive. Sinonimo di consonanza per i Greci, soltanto nel Quattrocento il termine sinfonia inizia ad indicare delle composizioni per strumenti, ma ancora non rivela quale destinazione, quale struttura debbano avere. "Sinfonia" è il brano strumentale che precede l'intermedio, ma anche l'introduzione all'opera, spesso

riciclabile da un titolo all'altro e destinata a servire da segnale d'allarme dell'imminente inizio. Figlia profana del concerto grosso, diventa sacra se compresa in un contesto liturgico; consanguinea della Sonata da camera o da chiesa, può essere concertante, se uno o più strumenti assumono il ruolo di solisti, accanto al nucleo insostituibile dell'orchestra d'archi, destinato a restare maggioritario anche quando gli organici raggiungeranno dimensioni più considerevoli. Nel 1934, con una punta di nazionalismo congruo a quegli anni, Gino Roncaglia, in un volume dedicato allo studio del "Melodioso Settecento Italiano", rivendicava all'Italia - e a Fausto Torrefranca, che lo avrebbe ampiamente motivato - il merito di avere "aperto la via del *sinfonismo*": non Mannheim, non Vienna, non Cannabich, Stamitz o Haydn, ma Milano e Giovan Battista Sammartini erano stati i veri pionieri. Oggi costretti ad essere meno provinciali, sappiamo che la "via del *sinfonismo*" è una larghissima strada che valica i confini geografici e comprende in sé molte diramazioni di un'esigenza comune: organizzare nei diversi tempi di un racconto le idee, le immagini, i colori di una sensibilità musicale nuova e di una conflittualità culturale che nella forma bi-tematica, nel processo di esposizione e sviluppo dei temi troverà la sua formalizzazione. E nella "Sinfonia" vive e vivrà, in posizione centrale, un'altra idea simbolo del Settecento, superstita anche nei periodi di più radicale rimozione del periodo: la cantabilità del suono, il riferimento dell'invenzione strumentale alla voce, la richiesta alle corde o ai fiati di frasteggiare e dosare il fiato e l'emissione, come sapevano i "virtuosi". "*Piangiamo*", risposero gli orchestrali del teatro "Aliberti" in Roma, quando l'evirato cantore Gaspare Pacchierotti, durante una replica dell'"Arbace", chiese loro perché mai avessero interrotto di suonare, di accompagnarlo. Apoteosi del patetismo, intimo e straziante. Il processo che questo disco documenta conferirà alla "Sinfonia", già alla fine del Settecento, un segno egemone alla musica strumentale e nella sua ricezione. Non sei compositore, se non usi una grande orchestra per scrivere grandi sinfonie. Le mode passano: oggi, sinfonie non se ne scrivono più. "Sacre, avanti l'opera, concertanti", sinfonie 'vere e proprie': i lavori dei maestri "napolielli" documentano le diverse forme allora possibili al genere e sono sempre compresi nella struttura in tre movimenti, ad eccezione della "Sinfonia" di **Pietro Guglielmi**, che si risolve in un unico tempo. Le partiture emergono in autografo o in copie coeve, dalla biblioteca di San Pietro a Maiella, dove hanno riposato molto a lungo. Tranne il titolo di Pergolesi, tutti gli altri sono qui presentati in prima esecuzione. Al momento dell'inaugurazione del San Carlo, nel 1737, l'orchestra del teatro era formata da 2 cembali, 24 violini, 6 viole, 3 violoncelli, 3 contrabbassi, 2 oboi, 3 fagotti, 2 trombe. Tra conflitti sindacali, pubblici enomi, rimproweri di scarsa attitudine, nel tempo i musicisti aumenteranno, diventeranno meno numerosi, restando però sempre la formazione più numerosa della città: più ridotte (12 violini, 2 viole, 3 celli...) erano le orchestre di due altri principali teatri, i "Fiorentini" e il "Nuovo". Negli stessi anni, a Mannheim, il principe elettore del Palatinato stipendiava 20 violini, 4 viole, 4 violoncelli, 2 contrabbassi, 4 oboi, 2 trombe, 3 trombette (clarinos), 2 fagotti, 2 timpani. Più archi e meno fiati, a Napoli. Il gusto di privilegiare quella famiglia strumentale, e i suoi componenti più lievi, sembra persistere nelle due scelte meno rispettose delle indicazioni degli autografi compiute in questa occasione dall'Orchestra da Camera

di Napoli. Negli "Allegri" della Sinfonia di Anfossi sono scomparse le trombe, rinunciando ad una possibile macchia di colore per uniformare la tinta dell'intera Sinfonia. Il tratto d'avvio appartiene a **Niccolò Jommelli** (Aversa 1714 - Napoli 1774) pastore arcade nel nome di Anione Eteoclide. Scelta impeccabile, nel dichiarare antiprovincialismo: napoletano attivo a Roma, Bologna, Venezia, Vienna, Stoccarda, conosce prima Metastasio, poi i riformatori del melodramma e il coreografo Jean Georges Noverre, i sinfonisti di Mannheim. La sinfonia "avanti" il "Temistocle" (1757) - tre movimenti che s'imperlano uno nell'altro - rivela, nel suono più spesso, nel rilievo prestato ai fiati, l'ampiezza di queste frequentazioni internazionali, mentre ribadisce la centralità del momento cantabile, costruito e fraseggiato "pian e forte", attorno al respiro di una melodia. Nell'Allegro finale, la ripresa variata è prestito, esplicito quanto comune, della prassi vocale del "da capo". Nella Sinfonia dal "Frate innamorato" (1732) di **Giovanni Battista Pergolesi** (Iesi 1710 - Pozzuoli 1736) vive quel brio felice, giocoso, furbo, quella voglia di ridere e di dire attraverso la musica che sappiamo appartenere al suo genio e al tempo dell'opera buffa. L'energia, così luminosa all'alzarsi del sipario, poi si distende, le spire si allargano nella composta carezza dell' "Andante", la sapidità diventa tenerezza, come ritroviamo nei tre atti del "Frate", nei patemi di Ascanio per Nina e Nena, le due belle sorelle che, per consentire la ancora inevitabile conciliazione finale, scoprirà poi essere *sue* sorelle. Poco sappiamo di **Nicola Fiorenza** (? - Napoli 1764). A lungo docente di violino e violoncello al Conservatorio di Santa Maria di Loreto, i suoi modi estremamente violenti verso i ragazzi - ne provocarono - come ricorda Salvatore Di Giacomo - infine l'allontanamento: li bastonava, li minacciava con la spada. Troppo, anche in tempi in cui i didatti non si distinguevano per tenerezze. Bravo e potente, sostituiti Domenico de Matteis in qualità di primo violino della Cappella Reale. "Nel sonare questo strumento non avea in quel tempo chi lo eguagliasse", scrive il Villarosa. Fu maestro di Antonio Sacchini, che imparò bene il violino e poi, per consiglio dello stesso didatta, capi che "per sonar meglio bisognava conoscere a fondo la Musica... e si dispose ad andar nella scuola di Durante". Nella progressione ascendente che caratterizza il Moderato iniziale della "Sinfonia in la minore", ritroviamo un diffuso cliché del Settecento: una crescente tensione risolta con compostezza classica, in contenuta enfasi, senza troppo appassionate esplosioni di suono, mentre più libero divaga il disegno del primo violino: la norma e la libertà. Anche in un autore minore, e sedentario, persiste l'adesione ad un linguaggio comune, quella ricerca di un solido equilibrio - gli scavi avviati a metà Settecento, l'emersione delle città sepolte dal Vesuvio rendono ancora più familiare l'idea di una ferma classicità - come garanzia di un ordine che può anche comprendere al suo interno la digressione. Marcato e solenne è lo stacco dell' "Allegro assai" di **Antonio Sacchini** (Firenze 1730 - Parigi 1786): piglio decisamente "sinfonico", dispiegata energia, ribattuta nelle cadenze conclusive. Operista attivo a Monaco, Stoccarda, Londra e Parigi, aderisce alla riforma di Gluck più negli aspetti strumentali che nell'impaginazione drammaturgica del melodramma; e la "Sinfonia in re maggiore" rivela l'adesione alla poetica nuova dell' "Empfindsamkeit": nelle sospese sillabazioni del canto durante l' "Andante grazioso", nella persistenza inquieta, "mozartiana" dell'accompagnamento riconosciamo ombre destinate ad

allungarsi, una sensibilità non solo "larmoyante", ma ormai parente possibile della tragicità: il lato tenebroso del secolo dei lumi. "In memoriam" di Sacchini, **Niccolò Piccinni** (Bari 1728 - Passy 1800) scrive un elogio funebre: da dieci anni si trovava anche lui a Parigi, invitato dal marchese Caracciolo, ambasciatore in Francia della corte di Napoli. Nel periodo più infuocato della Rivoluzione, preferirà tornare a Napoli, dove aveva studiato e conosciuto i primi successi, e ora invece assaporava la privazione degli arresti domiciliari, prima di scegliere ancora la Francia, dove viene nominato direttore del Collegio Musicale di Parigi. Operista insaziabile, celebrato autore della "Cecchina" (Roma, 1760, libretto di Carlo Goldoni da una propria commedia ispirata a "Pamela", un romanzo di Richardson), comprime nella concisione della sua "Sinfonia" - non conosciamo l'anno, né l'occasione - una cornucopia di idee e spunti, ancora lontani da un adeguato sviluppo ed elaborazione, attraversati da una vivacissima ansia ritmica che lascia il desiderio di uno sguardo meno volante, più desideroso di approfondire quegli incisi sbazzati dalla mano veloce e così abile. La "Sinfonia" di **Pasquale Anfossi** viene composta nel 1775 a Venezia, dove il maestro in quegli anni insegnava. In una lettera del 1783 Mozart definisce il compositore "*molto cognito napoletano*". Esempio inesattezza. Anfossi (1727-1797) era ligure, di Taggia, e dopo aver attraversato l'Europa, morì a Roma. Ma a Napoli - anche lui con Francesco Durante - aveva studiato durante gli anni della formazione. Tanto bastava per considerarlo per sempre figlio e testimone di quella scuola. Numerosi sono i prestiti accertati di Mozart da Anfossi. Dalla scena drammatica "Ah, non sai qual pena sia", tratta dalla Zemira, all'aggiunta di tre arie per rappresentazioni viennesi de "Il Curioso indiscreto", alla "Contraddanza K 607" del febbraio 1791, desunta da "Il trionfo delle donne", data a Vienna con grande successo nel 1786. Non stupirà allora di trovare, nella coda dell' "Andante", un inciso, due volte ripetuto, breve ma fortemente caratterizzato nella dinamica, che presenta, all'ascolto più che alla lettura, un'immediata assonanza ritmica con l'"incipit" del "Confutatus maledictis", l'ultima sezione del "Requiem", che, nella parte del basso e del canto, Mozart riuscì a completare prima di morire. Citazione, ricordo anche inconscio, "plagio" come noi oggi potremmo chiamarlo, se dimenticissimo la frequenza settecentesca del prestito, diffuso e consentito in una società musicale che ancora non conosceva il diritto d'autore, la nevrosi dell'originalità a tutti i costi (anche quando costa troppo, rispetto al prodotto) e poteva contare sull'assenza di ogni sistema di riproduzione del suono? La vastità delle invenzioni tragiche di Mozart su quel motivo, mentre ribadisce l'autonoma grandezza del suo genio, conferma la nobiltà di quelle battute di Anfossi, che conducono l'andamento lirico-patetico del movimento verso un esito tragico, conforme ad una sensibilità che ha ormai affermato le proprie ragioni espressive. Nell' "Allegro finale" risalta il gioco antifonale tra gli archi, il veloce, incisivo fraseggio della sezione centrale, la consueta doviziosa concentrazione di spunti in un ridotto arco di tempo.

A Napoli, anch'egli per studiare con Francesco Durante, giunge **Pietro Guglielmi** (Massa 1728 - Roma 1804), capostipite di una breve dinastia di compositori. L'esordio nell'opera buffa - destino comune nel "cursus honorum" del tempo - avviene nel 1757; poi, è il tempo del consueto viaggio italiano ed europeo,

che lascia tracce evidenti anche nella "Sinfonia in sol maggiore", compresa in un "Allegro" assai luminoso e sonoro, brioso, vivace nel ritmo che incalza e rallenta, nel contrappunto timbrico dei fiati, improvviso di addensamenti degli archi gravi, conferma della sua riconosciuta competenza strumentale. Considerato epigono della scuola cembalistica della prima metà del secolo e del suo monotematismo felice, Guglielmi consegna qui una struttura musicale più ampia e articolata, dove ancora vive quella guizzante eredità.

La conclusiva "Sinfonia" di **Jommelli** (1766, autografo conservato a Stoccarda, copia di otto anni successiva custodita a San Pietro a Maiella) è tratta dalla "Messa a quattro voci con strumenti obbligati", da lui composta per l'apertura della "Nuova Ducal Cappella" del duca di Württemberg, dove prestava onoratissimo servizio. Il suo carattere vivacemente teatrale ribadisce una caratteristica, anch'essa perduta, della musica di quel tempo: la sua fruibilità fuori contesto, il prestito continuo fra l'ambito sacro e quello profano, il protagonismo senza confini di un lessico nel quale una società riconosceva se stessa, le proprie funzioni ed esigenze, chiedendo anche ai compositori di rappresentarle.

L'interpretazione dell'**Orchestra da Camera di Napoli** rientra nel genere delle "historically informed performances": (presumere di) sapere come si suonava allora, senza tuttavia porsi l'angoscioso obiettivo di raggiungere un "modo" settecentesco, quando tutte le altre condizioni, di esecuzioni, di ascolto, di fruizione di questa musica, sono mutate. Dopo alcuni decenni in cui l'ansia filologica, fra tanti meriti, ha reso molto concreto il rischio di insterilire la vivacità esecutiva, si apprezza l'autonomia della scelta. Le sonorità si espandono ampie, l'orchestra sottolinea con la dovuta attenzione non solo l'alternanza dei "*piani*" e dei "*forti*", ma anche le loro diverse gradazioni, rende il valore espressivo dei "*rallentando*" e dei "*diminuendo*", conosce il piacere dell'abbandono cantabile e della "*messa di voce*" quanto la felicità delle accelerazioni improvvise del racconto. Concerta, accompagna e risponde alle emersioni solistiche, sbalza in dosato rilievo la presenza degli strumenti a fiato. Meriti che si aggiungono all'impegno, all'idea felice di restituire alla nostra conoscenza queste pagine perdute.

L' **Orchestra da Camera di Napoli** nasce con l'intento di dedicare la sua attività culturale allo studio, alla valorizzazione e alla diffusione del fenomeno "700 Napoletano", contribuendo alla "Nuova Rinascenza" Partenopea, attraverso il recupero di valori, di uomini e di opere a torto dimenticati. Tra le sue varie attività vanno ricordate: la partecipazione agli eventi Alfonsiani sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica; la partecipazione alla Festa Europea della Musica patrocinata dal Ministero della Cultura Francese; le esecuzioni, in prima assoluta, della "Messa in re maggiore" per soli, coro e orchestra e del "Requiem" di Niccolò Jommelli (Aversa, Convegno Internazionale su Jommelli).

Sinfonie Napolitane by Sandro Cappelletto

To Naples, to Naples! From the South to the North of Italy, which was yet to be born, though recognizing in that city the capital of music. To Naples from Europe, to learn. That's where instrumentalists, composers, singers, historians and encyclopaedists want to go. That's where they have to be. Even Leopold Mozart, strict tutor who never failed to offer his son the best opportunities, would take 14-years-old Wolfgang Amadeus to Naples. In the 18th century theatres, both old and new - as the magnificent San Carlo -, the celebrated four Conservatories, the Maestros teaching an composing there make Naples a very important educational centre. Its strong influence didn't cease until the first decades of the next century.. This glorious period was described with knowledge, culture and love by Benedetto Croce. Then, it was oblivion. For long the 19th century was permeated with desires to kill the father, to impose new trends, to erase the legacy with the past in order to save itself. That music ran out of repertoire, scores piled out in dusty libraries. In 1840 the Marquis of Villarosa, publishing "the Memories of Music Composers of the Kingdom of Naples" so warns: *"The reason I couldn't report any further production by certain composers, though it might exist, is that such production has never come to my knowledge."*

Only at the beginning of this century (the pleasure of memories is a torture/pleasure typical of our times) the urge to retrieve every link with the past had made us open these pages again. It was the time of quotations, of a creative neoclassicism, then a philology, of discoveries, of period studies and performances. In the history of musical fruition a long and yet unfinished track was being recorded. A new contribution comes from this record, which offers instrumental pieces by seven composers. They were all Neapolitans by birth or heritage and, except for the too quick-tempered don Nicola Fiorenza - Maestro of violin - all Europeans. For business reasons they were pushed to perform their talent in the theatres and courts of Europe.

Musicians arrived in Naples young and departed with the necessary diploma as a fundamental imprimatur. In town the number of musicians was higher than the requests.

Thanks to these wandering artists, who travelled for thousands of miles performing all over the continent the Italian language, both sung and played, became familiar to every 18th-century musician. The music recorded here cuts across the whole century, allowing to study the most forgotten aspect of that culture: the identity of instrumental music and, more precisely, the contribution to the symphonic genre, which in those years would host new forms of expression. Synonym of consonance for the Greeks, the term 'symphony' begins to define instrumental compositions only in the 15th century, when the world doesn't refer to a precise structure. A 'sinfonia' is the instrumental piece preceding the 'intermedio', but also the introduction to the opus, often interchangeable from a title to another, which

signals the beginning. It's the stepdaughter of 'concerto grosso': it becomes sacred if comprised in a liturgical contest. It's closely related to chamber or church Sonatas. It can be concerting if one or more instruments have a solo role near the unchangeable core of the orchestra, which should constitute the majority even when orchestras started to grow in size. In 1934, with a tip of nationalism typical of those years, Gino Roncaglia in a volume dedicated to the study of the Melodious Italian 18th century gave to Italy - and to Fausto Torrefranca who gave him motivation - credit for "paving the way to symphonism". Not Mannheim, not Vienna, Cannabich, Stamitz or Haydn were its first pioneers, but Milan and Giovam Battista Sammartini.

Today, forced to be less provincial, we know that the "route of symphonism" is a highway which crosses geographical borders and comprises many aspects of a common need. The goal is to organize the ideas, images and colours of a new musical feeling and cultural conflict through the different phases of a tale. This new approach is expressed in the double-theme form in the process of displaying and developing. Another idea symbol of the 18th century - which wants the sound to be singable, instrumental creativity to refer to the voice and strings and winds to phrase, moderating their emission as the virtuosos could do - will have a major role in the 'Sinfonia', surviving even during the years of most radical detachment from that period. "We're crying", the orchestra members of the Alibert theatre in Rome answering castrato singer Gaspare Pacchierotti during a replica of the 'Arbace' when he asked them why they had stopped playing and accompanying him: it's the apotheosis of pathos, intimate and heartbreaking.

The process documented in this disc gives the 'Sinfonia' an important role in instrumental music and its reception already at the end of the 18th century: a 'composer' was such only if used a great orchestra to write great symphonies. Trends come and go. Today, nobody writes symphonies anymore. "Sacred, before the opus, concertant, real and true symphonies": the work of Neapolitan Maestros document the various forms of the genre which were then possible and are always comprised in the structure of three movements, except for **Pietro Guglielmi's** 'Sinfonia' which develops as a single unit. The scores, some original and other reproduced, come from the library of San Pietro a Maiella, where they had rested for a long time. All titles, except for Pergolesi's, are presented here for the first time. When the San Carlo was inaugurated, in 1737, the theatre orchestra was formed by 2 hapsichords, 24 violins, 6 violas, 3 violoncellos, 3 contrabasses, 2 oboes, 3 bassoons, 2 trumpets.

Through union conflicts, appreciation and dislike the musicians will rise and decrease, though always remaining the most numerous formation in the city. The orchestras of the two other major theatres, the 'I Fiorentini' and the 'Nuovo', were smaller (12 violins, 2 violas, 3 cellos...). During the same years in Mannheim the Prince Elector Palatine had 20 violins, 4 violas, 4 violoncellos, 2 contrabasses, 4 oboes, 2 trumpets, 3 clarinos, 2 bassoons, 2 timbals. In Naples there were more strings and fewer winds. The tendency to privilege that particular family of instruments and its lighter members seems to persist in to choices which appear to be the least respectful of the autographs' indications, performed in this instance


by the Chamber Orchestra of Naples. Trumpets have disappeared from the 'Allegri' of Anfossi's Sinfonia. In order to uniform the shade of the whole Sinfonia the Orchestra preferred not to add a touch of colour to it. The beginning part is by **Niccolò Jommelli** (Aversa 1714 - Naples 1774). Arcadian shepherd' by the name of Anfone Eteoclide. Impeccable choice in his declared anti-provincialism: a Neapolitan active in Rome, Bologna, Venice, Vienna, Stuttgart, he meets Metastasio and then the reformers of the music drama, choreographer Jean Georges Noverre and the Mannheim symphonists. In its thicker sound and in the central role played by the wings the symphony 'avanti il Temistocle' (1757) - three movements that merge into one other - reveals the centrality of the singable movement, built and phrased '*pian e forte*' around the theme of a melody. In the final Allegro the varied repeat is typically borrowed from the vocal practice of the '*da capo*'.

In the 'Sinfonia del Frate Innamorato' (1732), by **Giovanni Battista Pergolesi** (Jesi 1710 - Pozzuoli 1736) there's a brio that is happy, playful and bright. It makes you want to laugh and to say through music how we can belong to its genius and to the time of the 'opera buffa'. The energy, so bright when the curtains lift, can then spread out: its coils relax into the tender caress of the 'Andante'. Flavour turns into tenderness, as in the three acts of 'The Friar' where Ascanio worries about Nina and Nena, the two pretty sisters who will turn out to be his own sister, thus allowing a still inevitable final reconciliation.

We know little about **Nicola Fiorenza** (? - Naples 1764). He had taught violin and violoncello for a long time at the Conservatory of Santa Maria di Loreto. His extremely rough manners with his pupils caused him to be eventually dismissed. As Salvatore Di Giacomo recalls: "*he used to club them and threaten them with the sword*". It was too much, even for a time when teachers were certainly not too tender with their students. Talented and powerful, he replaced Domenico de Matteis as first violin in the Royal Chapel.

As Villarsosa reports: "*Playing that instrument he wasn't equalled by anyone in those days*".

He was the teacher of Antonio Sacchini who learned the violin very well and then was advised by Fiorenza that "*in order to play better you must have deep knowledge of music. He, then, prepared himself to go to the school of Durante*". In the ascending progression which characterizes the initial Moderato of the 'Symphony in A minor' we find a common cliché of the 18th century: a growing tension resolved with the classic composure and contained emphasis, without too passionate sound explosions, while the first violin has a main role where norm and freedom alternate. Adhesion to a common language persists even in a minor and sedentary author: it's that search for a solid balance (the diggings started around the half of a century, the surfacing of the towns buried by the Vesuvius make the idea of a static classicism even more familiar) as guarantee for an order that can even include digression. Marked and solemn is the staccato of the 'Allegro Assai' by **Antonio Sacchini** (Florence 1730 - Paris 1786). There's a clear 'symphonic' tone to it: energy, displayed and repeated in the final cadenzas. Active performer in Munich, Stuttgart, London and Paris, he agreed to Gluck's reform more in the instrumental aspects than in the dramaturgic interpretation of the music drama. The 'Symphony in D major' reveals his interest in the new



poetry of the 'Empfindsamkeit'. In the lingering phrase of the singing during the 'Andante Grazioso', in the anxious 'Mozartian' persistence in accompaniment we recognize shadows that are doomed to grow longer. It's a sensibility which, perhaps, has a tragic nature: the dark side of the century of enlightenment. **Niccolò Piccinni** (Bari 1728 - Passy 1800) writes an eulogy in memory of Sacchini. For the previous ten years he, too, had been living in Paris, invited by the Marquis Caracciolo, the court of Naples' ambassador in France. During the hottest period of the Revolution he returns to Naples, where he had studied and scored his first successes and is confined to house arrest. He decides to go back to France, where he is appointed Director of the Music College of Paris. Tireless performer, celebrated author of the 'Cecchina' (Rome, 1760, libretto by Carlo Goldoni from one of his comedies that was inspired by 'Pamela', a novel by Richardson), he manages to squeeze into his 'Sinfonia' (neither the year nor the occasion are known) a quantity of ideas and hints still far from an adequate elaboration, containing a very lively rhythmical anxiety which leaves the listener with a desire for a less superficial approach and for a deeper analysis of those drafts jotted by a quick and skilful hand.

Pasquale Anfossi's 'Sinfonia' was composed in Venice in 1775, where the Maestro was teaching. In a letter of 1783 Mozart defines the composer "*the well famed Neapolitan*". However, Mozart was wrong. Anfossi (1727 - 1797) was from Taggia, Liguria, and, after travelling throughout Europe, died in Rome. But in Naples he had studied during the early years (he, too, was a pupil of Francesco Durante). That was enough to consider him forever a son and interpreter of that school. Numerous are Mozart's borrowings from Anfossi: from the dramatic scene "Ah non sai qual pena sia..."(Oh you don't know how painful it is...) taken from the 'Zemira', to the addition of three melodies for the Vienna performances of 'Il Curioso Indiscreto' (The Prying Curious) and the Counterdance K 607n of February 1791, taken from 'Il Trionfo delle Donne' (The Triumph of Women) performed with great success in Vienna in 1786. Not surprisingly at the end of the 'Andante' there is short but strong refrain, repeated twice. Listening to it we can find an immediate rhythmical assonance with the 'incipit' of the 'Confutatis Maledictis', the last section of the Requiem that, in the part for bass and vocals, Mozart completed before he died. Quotation, subconscious memory: could we call it plagiarism if we forgot the common custom in the 18th century to lend and borrow material, widespread and allowed by the music community which still hadn't invented royalties and the neurosis of originality at all costs (even when it is too expensive in relation to the product) and couldn't count on the absence of any sound reproduction device?

The vastness of Mozart's tragic inventions on that motive, while confirming the autonomous greatness of his genius, renders justice to the nobility of Anfossi's measures which lead the lyric-pathetic trend of the movement toward a tragic end, conform to a sensibility that has by now asserted its expressive reasons. In the 'Allegro finale' the antiphonal play among the strings, the quick and incisive phrase in the central part, the usual careful concentration of cues in a limited period of time stand out.

Pietro Guglielmi (Massa 1728 - Roma 1804), too, arrives in Naples, first of a short dynasty of

composers, to study with Francesco Durante. His debut in the 'Opera Buffa' - common step in the 'cursus honorum' of the time - is in 1757. It's then time for the typical Italian and European journey, which leaves evident traces in the 'Symphony in G Major', included in a very bright and soundful 'Allegro'. It is full of joy, lively, in the rhythm which has sudden accelerations and in the tone contrast of the winds where grave instruments are suddenly concentrated together, proving his acknowledged instrumental competence. Considered the descendant of the harpsichord school of the first half of the century and its happy monothematism, Guglielmi displays here a wider and more articulated musical structure in which that flashing heritage still lives on. The conclusive 'Sinfonia' by **Jommelli** (1766, original preserved in Stuttgart. A copy of 8 years later is held in San Pietro a Maiella) is taken from the 'Four-Part Mass with obbligato' that he composed for the opening of the 'Nuova Ducal Cappella' of the Duke of Wuertemberg's, for whom he had been successfully performing. The symphony's lively and theatrical confirms another lost characteristic of the time: it can be used out of context, and there is constant interaction between the sacred and the mundane. Evident is the unlimited protagonism of a lexicon in which a community recognized itself, its function and needs, requiring composers to represent him.

The interpretation by the **Chamber Orchestra of Naples** can be included in the genre of the 'historically informed performances', in which the performers pretend to know how music was played without necessarily having to reach an 18th century sound, as all performing and listening condition of this music have changed. After some decades in which philologic anxiety threatened to repress lively performances freedom of choice is now appreciated. Sonorities can spread wide, the orchestra underlines with due attention not only the alternation of '*piani*' and '*forti*', but also their different gradations, and it renders the expressive value of the '*rallentando*' and the '*diminuendo*': it knows the pleasure of singability and of the 'voice mass' as well as the joy of sudden accelerations in the tale. It concerts, accompanies and replies to the solo peaks, giving proper relevance to the presence of string instruments. These merits add to the commitment and to the splendid idea of bringing back these long forgotten pages.

The **Chamber Orchestra of Naples** wants to dedicate its cultural activity to the study, the appreciation and the spreading of the Neapolitan 1700's, contributing to Naples' 'New Renaissance' with the revisitation of values, artists and works that were wrongly forgotten. Among the orchestra's various activities: Participation to the "Eventi Alfonsiani", patronized by the President of the Republic. Participation to the European Festival of music, patronized by the French Ministry of Culture. Première performance of the "Mass in D minor" for soloists, chorus and orchestra by Niccolò Jommelli. Première performance of the "Requiem" by Niccolò Jommelli (Aversa, International Jommelli meeting)

Credits

Produzione: Andrea Maria Panzuti

Assistente musicale/Music Assistant: Guido D'Angelo

Ingegnere del suono/Sound Engineer: Giulio Cataldo

Produttore esecutivo/Executive Producer: Massimo Samataro

Registrazione/Recording: effettuata presso gli studi storici della Phono Type Record, Napoli

Editing: Coltempo, Roma

Traduzioni/Translations: Alberto Pirovano

Note introduttive/Booklet by: Sandro Cappelletto

Post-produzione e masterizzazione a 64 bit: Studio Bartók, Bernareggio (Milano)

Grafica: Studio Bertin

Immagine di copertina: Gianluca Corona, Cachi 2006 - olio su tela

Gianluca Corona

È nato a Milano nel 1969. Dopo essersi diplomato in pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano, nel 1994 diventa allievo di Mario Donizetti. Pittore, disegnatore, ritrattista, privilegia, nelle sue opere, soggetti di natura morta e di figura in genere, sempre con particolare attenzione all'uso delle tecniche e alla scelta dei materiali. Vive e lavora a Milano.

Gianluca Corona was born in Milan (Italy) in 1969. He earned his diploma in painting at the Accademia di Belle Arti di Brera, Milan. In 1994, he became a student of the painter Mario Donizetti. As painter, drawing and portrait artist, his work primarily features still lifes and figure painting, paying particular attention to pictorial technique and the selection of materials used. He lives and works in Milan.

