

Alessandro Scarlatti: 12 Sinfonie di concerto grosso

©Italian liner notes

Fu soprattutto La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori di Francesco Florimo a sancire l'investitura ufficiale di Alessandro Scarlatti (1660-1725) a 'maestro dal quale tutti gli altri [maestri napoletani] possono dirsi derivati', portando a compimento un processo di canonizzazione avviato da Kiesewetter, Jahn, Fétis e protrattosi per gran parte dell'Ottocento. La realtà storica ha accenti meno trionfali, ben compendiate nel giudizio di due contemporanei: nel 1729 Bonifacio Pecorone salutava in Scarlatti 'l'Orfeo della Musica, e l'uomo più inteso di contrapunto, che a' di nostri si sia veduto, com'è noto a chi 'l'ha, e dalle sue molte opere è manifesto', mentre nel 1709 Francesco Maria Zambeccari scriveva che Scarlatti 'è un grand'uomo, e per esser così buono riesce cattivo, perché le composizioni sue sono difficilissime e cose da stanza, che in teatro non riescono'; composizioni, insomma, che 'chi s'intende di contrappunto le stimerà; ma in udienza, in teatro, di mille persone, non ve ne sono venti che l'intendono'. La cosiddetta scuola napoletana andava ormai prendendo una direzione diversa dai dettami del suo preteso fondatore, e non fa meraviglia che la stima dei dotti non impedisse al venerato maestro di morire in condizioni di sostanziale indigenza. Indifferente alle preoccupazioni di bottegghino espresse da Zambeccari, l'ascoltatore d'oggi saprà invece apprezzare la maestria contrappuntistica di queste dodici Sinfonie di concerto grosso, tramandate da una partitura parzialmente autografa recante la data d'inizio della composizione ('Cominciate al P[rimo] Giugno 1715') e da un set di parti staccate: sette, secondo l'uso romano, con una parte per il violoncello di concertino distinta da quella del basso di concerto grosso. Entrambi i manoscritti, conservati presso la British Library (R.M. 21.b.14-15), provengono dalla Royal Music Library. La definizione di 'sinfonia di concerto grosso' sembra essere peculiare di Scarlatti: estensivamente applicata all'intera raccolta, è, in realtà, riferita soltanto alla prima delle dodici composizioni ('Sinfonia Prima, di Concerto grosso, con due Flauti'), mentre la seconda è denominata '[Sinfonia] Concertata Con li ripieni' e le restanti sono prive di indicazioni. Nelle parti staccate, raccolte sotto il titolo complessivo di 12 Sinfonia[s] & Concertos, il titolo originale è interpretato per endiadi in analogia con le raccolte coeve di Sinfonie e concerti, come quelle di Giuseppe Bergonzi (1708) o di Luigi Taglietti (1709). Ma tale interpretazione è evidentemente estranea alle intenzioni del compositore, il quale, privilegiando alla definizione di concerto quella di sinfonia concertata, si richiama piuttosto ad una tradizione, attestata nelle Sinfonie a tre e concerti a quattro, Op. V di Torelli (1692) e nelle Sinfonie e concerti a cinque, Op. II di Albinoni (1700), in cui la distinzione terminologica si riflette nella differenza tra la scrittura contrappuntistica delle sinfonie e quella omofonica dei concerti: una concezione destinata, prima di scomparire definitivamente, a rovesciarsi, come nelle VI Sinfonie da camera ed altrettanti concerti da chiesa, Op. II di Andrea Zani (1729), ma ancora viva a Napoli in opere degli anni Trenta come i concerti in sol minore per flauto di Nicola Fiorenza e in re minore per violoncello di Leonardo Leo, che includono un secondo

movimento in forma di fuga e sono perciò intitolati non concerto, bensì sinfonia concertata (Napoli, Conservatorio di musica 'S. Pietro a Majella', M.S. 2258-62, 15.8.5/1). Delle sinfonie scarlattiane una soltanto, l'ultima, reca in aggiunta un titolo caratteristico: La geniale, da intendere secondo la nozione di genio allora corrente, che la terza edizione del Vocabolario degli Accademici della Crusca (Firenze, 1691) rende come 'inclinazione d'animo' e che, in tale accezione, sopravvive in italiano nella locuzione 'andare a genio'. In questo senso, è probabile che il titolo della sinfonia n. 12 non alluda ad un carattere stravagante o comunque straordinario, che nella musica non trova alcun riscontro, ma abbia un significato analogo a quello che Vivaldi doveva attribuire al suo Favorito, RV 277. Geniale, dunque, nel senso di 'congeniale', prediletta dal pubblico o dal suo autore.

Otto delle dodici sinfonie sono concerti per flauto dolce, formalmente poco dissimili dai sette di Scarlatti inclusi in una miscellanea napoletana di ventiquattro Concerti di Flauto [...] Di Diversi Autori, risalenti a quegli stessi anni. (Per una disamina del manoscritto e una confutazione della datazione tradizionale al 1725, si rinvia alle note dello scrivente in Francesco Mancini, 12 Recorder Concertos, Capella Tiberina, Brilliant Classics 94324). Le altre quattro sinfonie, che in partitura sembrano presentarsi come doppi concerti per due flauti (nn. 1, 5), flauto e tromba (n. 2) e flauto ed oboe (n. 4), sono, di fatto, concerti grossi con tre strumenti di concertino, come dimostra la parte di violoncello solo distinta dal basso d'orchestra. Nessun dubbio circa l'opportunità di raddoppiare le parti di concerto grosso, come è richiesto esplicitamente nella sinfonia n. 2 ('Con li ripieni') ed implicitamente nella sinfonia n. 1, dove i violini sono accompagnati da occasionali indicazioni di 'soli' e 'tutti'.

Il manoscritto londinese si presenta, dunque, come una mescolanza di concerti grossi e concerti solistici, secondo una voga inaugurata dall'Op. VIII di Torelli (1709) e culminante nelle artificiose simmetrie dell'Estro armonico e dei concerti Op. III di Manfredini; del resto, non solo a Bologna e a Venezia, ma anche a Roma le raccolte di concerti grossi celano talvolta, dietro l'apparente uniformità dei frontespizi, autentici concerti a solo del primo violino di concertino, che troviamo già adombrati in Corelli (Op. VI, n. 12). Anche l'opzione per un concertino di strumenti a fiato potrebbe forse apparire più originale di quanto non lo fosse all'altezza del 1715. In quello stesso anno, ad Amsterdam, vedeva la luce la prima raccolta a stampa di concerti per oboe, l'Op. VII di Albinoni, mentre a Roma Giuseppe Valentini attendeva alla composizione di 'un'Opera di Concerti grossi con Trombe, Obue, e diversi altri strumenti', la cui pubblicazione, annunciata come prossima nel 1714, non ebbe mai séguito. Rispetto al nitore formale dei concerti di Albinoni, quelli di Scarlatti pagano il prezzo della rinuncia alla moderna forma-ritornello, che pregiudica l'organizzazione tonale in movimenti di ampie dimensioni se non ricorrendo al linguaggio contrappuntistico. Una primitiva forma di ritornello, risalente già all'ultimo decennio del Seicento, fa la sua comparsa nei movimenti omofonici, ma si risolve in una serie di

episodi modulanti che, alternando concertino e concerto grosso, approdano a tonalità sempre diverse, a mo' di blocchi tonali contrapposti, senza alcuna distinzione strutturale tra 'soli' e 'tutti'. Come in Torelli e nel primo Albinoni, sono frequenti i movimenti che si aprono con un motto riproposto immediatamente nella tonalità della dominante o del relativo maggiore.

Ogni sinfonia consiste di cinque movimenti, con tre tempi veloci che incorniciano due tempi lenti; laddove la sinfonia cominci con un tempo lento o moderato, come nei nn. 7 e 12, il numero dei movimenti si riduce a quattro. Soltanto la n. 9 presenta l'aggiunta di un minuetto conclusivo come sesto movimento. La breve introduzione in tempo veloce, coronata da una cadenza sospesa, è debitrice dello spiritato Presto iniziale delle sinfonie d'opera, mentre il secondo o il terzo movimento è invariabilmente una fuga a uno o due soggetti, più ampia ed articolata di quelle corelliane, generalmente limitate all'esposizione. Più varia la fisionomia dei movimenti lenti: talvolta imitativi, talvolta di transizione, basati su progressioni armoniche, ma soprattutto lirici, nello spirito del concerto moderno. Le affinità con la sinfonia operistica si riaffacciano nel finale, in forma binaria e tempo ternario composto. Caratteristica delle sinfonie nn. 1 e 3 è la notazione 'autentica' del tempo di tarantella, in tempo binario con terzine, quale ricorre negli esempi di tarantella riportati nel *Magnes, sive De arte magnetica* di Athanasius Kircher (Roma, 1641), III, viii, 2. La fascinosa ambiguità ritmica della notazione secentesca, successivamente soppiantata da un flusso regolare in 6 o 12 ottavi, sopravvisse a lungo nel canto popolare, come mostrano ancora le registrazioni effettuate in Salento nel 1959 da Diego Carpitella (Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Archivi di Etnomusicologia). Curioso contributo alla conoscenza del folklore mediterraneo da parte del Maestro palermitano, così spesso tacciato di pedanteria da antichi e moderni.

ALESSANDRO LATTANZI

Sulla registrazione

La registrazione delle Sinfonie di concerto grosso di Alessandro Scarlatti è avvenuta in due sessioni distinte e con disposizioni spaziali diverse, scelte anche in funzione dei rispettivi ambienti di registrazione. Nel primo CD gli strumentisti sono distribuiti per sezioni, come d'uso, mentre nel secondo si è scelta una disposizione "corelliana", prendendo a modello la stampa di C. Schor per l'Applauso musicale di Bernardo Pasquini (1687) e col sussidio della documentazione archivistica: il concertino è collocato in primo piano e separato dai ripieni, che sono disposti dietro su gradinate.

Come organico si è scelto quello del concerto grosso romano, a Scarlatti così familiare. La proporzione fra strumenti acuti e bassi è quasi paritaria, conformemente ai dati offerti dalle liste di pagamento negli archivi romani, da cui si ricava che negli anni 1680-1720 la somma degli strumenti bassi e intermedi coincide o è addirittura superiore al numero dei violini.

Non sappiamo se le Sinfonie siano state eseguite a Napoli o a Roma; in entrambe le città, comunque, il diapason era più basso che nell'Italia settentrionale. Il tono corista di Roma, ossia quello della Cappella Giulia, era in quegli anni intorno ai 384 Hz (considerando che poteva oscillare di un semitono per i cambiamenti stagionali) e a Napoli doveva essere ancora più basso. Abbiamo dunque scelto un diapason di 392 Hz sulla base della documentazione esistente, degli strumenti superstiti e di quanto riferito da Giovanni Battista Doni nelle Annotazioni sopra il *Compendio de' generi e de' modi della musica* (Roma, 1640), p. 181: "...senza uscire della nostra Italia, potiamo conoscere, che ne' paesi più meridionali gl'instrumenti fondamentali delle Musiche (che sono hoggidi massimamente gl'Organi, e Clavicembali) s'accordano in un Tuono più basso; & ne' settentrionali in un più alto, ò acuto. Et così cominciando da Napoli, si conosce che il Tuono dell'Organo, v'è più grave che questo di Roma d'un semituono; questo è sotto quel di Firenze, un'altro semituono; quel di Firenze altrettanto sotto quel di Lombardia; & questo parimente più grave di mezzo tuono di quel di Venetia: di modo che raccogliendo tutta la somma, il Tuono Venetiano è più alto del Napolitano un ditono, ò terza maggiore". Un diapason più basso conferisce al suono un colore diverso e, come scrive Praetorius nel *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1618-20), II, p. 16, "non si può negare che con questo diapason [più basso] il clavicembalo acquista, come ogni esperto cembalero sa, un suono più dolce ed amabile che se lo si fosse intonato secondo il Kammerton; così come i flauti e gli altri strumenti hanno un suono più soave in quel tono basso che nel tono regolare e riescono totalmente diversi all'udito..." ('Und ist zwar nicht ohne, daß man in diesem Thon den Clavicymbeln (wie verständige Instrumentmacher wissen) ein lieblicher und anmütigern Resonantz geben und zuwenden kan, mehr, als wenn man sie nach dem Cammer Thon abtheilet; Wie denn auch die Flötten und andere Instrumenta in solchem niedern Thon lieblicher, als im rechten Ton lauten, und fast gar eine andere art im gehör ... mit sich bringen').

ALEXANDRA NIGITO