



**TACTUS**

# ALESSANDRO SCARLATTI

Sinfonie di Concerto Grosso  
Opere per flauto e continuo

ACCADEMIA DELLA MAGNIFICA COMUNITÀ  
ENRICO CASAZZA





## **Tactus**

Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta battuta.  
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.

©2007 - Riedizione 2014

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.

[www.tactus.it](http://www.tactus.it)



24 bit digital recording

CD1 Recording, editing, mastering: Matteo Costa

CD2 Recording: Gico Pavan, Matteo Costa, Gabriele Robotti.

CD2 Editing, mastering: Matteo Costa

English translations: Priscilla Worsley (CD1), Candace Smith (CD2)

Computer Design: Tactus s.a.s.

L'editore è a disposizione degli aventi diritto.





## CD1

A fronte di una produzione vocale che conta oltre cento melodrammi, una quarantina di oratori e più di settecento cantate profane con basso continuo e strumento obbligato ancora in gran parte da riscoprire, il *corpus* strumentale di Alessandro Scarlatti appare sotto l'aspetto quantitativo ben misera cosa.

Eppure - nonostante non possano nemmeno vantare le pagine più famose cui è legata la fama postuma del compositore palermitano - questi lavori rivestono una straordinaria importanza, in quanto ci consentono di valutare con immediatezza lo stile di un compositore che, ormai giunto nell'ultima fase della sua parabola creativa, appare sospeso tra la gloriosa tradizione contrappuntistica e un felice melodizzare che guarda decisamente verso il futuro.

Un posto di particolare rilievo spetta in questo ambito alle dodici *Sinfonie di Concerto grosso* che - come riferisce l'autografo conservato al British Museum di Londra - vennero «cominciate il primo giugno» 1715. Non sono chiari i motivi che spinsero il cinquantacinquenne Scarlatti a dedicarsi a un ambito repertoriale che sino ad allora aveva snobbato quasi completamente. Secondo alcuni questo interesse venne stimolato dalla necessità di aumentare le entrate con una raccolta strumentale che - una volta pubblicata - avrebbe potuto fruttargli denari e onori soprattutto in Inghilterra (questa ipotesi spiegherebbe anche il perché il manoscritto sia finito a Londra), mentre altri studiosi vedono nel clamoroso successo ottenuto dai *Concerti grossi* op. VI di Arcangelo Corelli - apparsi postumi in una curatissima edizione a stampa nel 1714 - la molla che avrebbe spinto Alessandro Scarlatti ad 'avvicinarsi' al grande compositore di Fusignano.

Entrambe le considerazioni appaiono più che plausibili e possono essere estese anche ai quasi contemporanei *VI Concertos in Seven Parts*, che nel 1740 ricevettero l'onore della stampa grazie all'editore londinese Benjamin Cooke.

L'organico delle *Sinfonie di Concerto grosso* prevede accanto a due violini, alla viola, al violoncello e al basso continuo l'alternarsi di uno o due flauti, un oboe (che nella *Sinfonia IV* in mi minore può essere sostituito da un violino) e una tromba, grande protagonista accanto al flauto della *Sinfonia II* in re maggiore «concertata con li ripieni».

Per quanto riguarda il flauto, strumento al centro di questi lavori, non è inutile ricordare il famoso episodio della visita resa nel 1725 a Scarlatti dal giovane Johann Joachim Quantz. Secondo le cronache dell'epoca, l'ormai anziano maestro provava da sempre una naturale avversione per gli strumenti a fiato, che giudicava insopportabilmente stonati. Dopo numerose insistenze di Johann Adolph Hasse - amico di Quantz e allievo del compositore palermitano - Scarlatti si convinse a





ricevere il futuro precettore di Federico II di Prussia, accettando di scrivere un paio di «soli per flauto» espressamente per lui.

Nelle *Sinfonie di Concerto grosso* - scritte dieci anni prima di questo memorabile incontro - Scarlatti riserva al flauto una scrittura tecnicamente lineare e priva di soverchie difficoltà ma ricca di un'espresività chiaramente evidente nella cantabilità distesa dei movimenti lenti, un fatto che secondo alcuni confermerebbe la scarsa fiducia nelle risorse tecniche di questo strumento.

Tra i lavori più significativi di questa raccolta vale la pena di citare la *Sinfonia II* in re maggiore, che si apre con un Spiritoso nel quale gli squilli dal sapore inconfondibilmente militare della tromba accompagnata dal flauto ora in terza ora in sesta creano un clima di eccitazione che ben presto si placa nella cantabilità del successivo Adagio, nel quale il flauto raggiunge un delicato livello di introspezione. Questa oasi dolcemente contemplativa lascia ben presto il posto a un Allegro brillante e pervaso di vitalità, nel quale la tromba e il flauto evidenziano le loro distinte nature espressive.

Un altro breve Adagio dai toni intimistici prelude al grandioso Presto che con le superbe sonorità della tromba chiude fastosamente quello che è forse il lavoro più brillante dell'intera raccolta.

Di carattere diametralmente opposto è invece la *Sinfonia IV* in mi minore per flauto e oboe, la cui concitazione del movimento iniziale crea un'atmosfera drammatica di straordinaria incisività. Seguendo lo schema di alternanza degli *affetti* presente nella maggioranza dei lavori coevi, questa tensione si stempera in una cantabilità distesa e ricca di fascino, nella quale si può talora ravvisare qualche reminiscenza vivaldiana, chiudendo festosamente con una vivacissima giga dai tratti inconfondibilmente popolareggianti.

GIOVANNI TASSO

## CD2

Nulla si conosce delle ragioni che portarono Alessandro Scarlatti ad investigare con improvviso impeto il repertorio strumentale (del 1715 sono le Variazioni su *La Folia*, del 1716 Dieci partite, una Toccata per studio di cembalo, Tre toccate, ognuna seguita da fuga e minuetto), dopo 36 anni di riforme e nobili eccitazioni in privilegiato rapporto con la voce fatta teatro. Si può pensare ad una possibile commissione esterna. Oppure a calcoli editoriali, visto l'improvviso successo di vendite che l'anno precedente aveva consacrato la pubblicazione postuma dei Concerti grossi dell'op.VI scritti da Arcangelo Corelli. Ma quando ne ascolterete le polifonie pure e diafane





immaginatevi quest'uomo di 55 anni che crea il suo palcoscenico immaginario lontano da quel fecondarsi di verso e suono che trascinava dentro l'orchestra l'imprevedibilità della psiche umana. Inevitabile pensare ad altri scetticismi riservati alla musica pura. Ancora per penna di un sommo riformatore della drammaturgia, quel Giuseppe Verdi sessantenne che, «nei momenti d'ozio di Napoli» (lettera al conte Arrivabene del 16 aprile 1873, dopo la prima di Aida al San Carlo), scrisse il suo unico Quartetto, eseguito «una sera in casa mia senza dargli la minima importanza». Scetticismo sempre affermato, nella convinzione che quella del camerismo -e quindi della musica strumentale- «in Italia sia pianta fuori clima» (lettera a Bettòli del 27 febbraio 1878). Scarlatti doveva pensarla allo stesso modo, eppure il mercato editoriale, la sensibilità dei nobili, il lento affrancarsi del repertorio strumentale dalle retoriche vocali e forse le stesse riforme strumentali sperimentate del figlio Domenico (allora trentenne) stavano aprendo in tutta Europa nuovi mercati culturali al gioco dei suoni. Nelle 12 Sinfonie di concerto grosso («cominciate al primo giugno 1715») Alessandro ci appare oggi come un patriarca austero e spaesato, schizofrenicamente ostinato a separare gli umani affetti dall'intersecarsi di polifonie e melos. Musica che sbatte le sue ali nell'aria di una cupola cristallina, che non cerca commercio con la drammaturgia delle forme, del tragico e dell'ingegno comico, anzi la ignora fino all'estremo sublime, quando nella maggior parte delle sue linee solistiche sottomette il canto all'orizzonte di una angusta ottava. Maschera pura e ascetica la sua, linee private dell'imprevedibilità degli affetti, in semplici combinazioni formali che nella macroforma non vengono squarciate dall'irruzione di un improvviso Adagio o Allegro, e nella microforma rinunciano a modulazioni improvvise o a diagrammi melodici troppo ispidi. Che non tenta di spendere «quei tesori d'armonia» (come riconosceva ancora Verdi) che la parola aveva trasformato in bellezza sonora, e neppure di arricchire la tavolozza dei contrasti strumentali, come avveniva nella parallela produzione operistica (ad esempio: nel Tigrane, sempre del 1715, una coppia di corni sbalza le sue trame sopra il «concerto di oubuò», cioè di oboi). Penetrare di un antico sentire come un cuneo incastonato fra nuove modernità strumentali e teatrali, e qui il pensiero va ad un altro operista ferito dai tempi, con l'epigonismo straziante e puro che Richard Strauss affidò nel 1945 alle sue *Metamorphosen*. Se la sollecitazione formale venisse da Corelli, di cui le Sinfonie di concerto grosso ricalcano l'anacronismo della scansione a più movimenti mutuata della sonata secentesca, il pudore tematico e l'indifferenza ai bagliori strumentali di scuola veneziana (Albinoni, Marcello, Vivaldi, che aveva già pubblicato le raccolte dell'*Estro armonico* e de *La stravaganza*), si tratterebbe di un duplice anacronismo, dato che dei Concerti di Corelli si ha notizia fossero stati composti almeno vent'anni prima. Il titolo stesso (ma potrebbe essere anche una invenzione apocrifia delle successive edizioni, mancando a noi





l'autografo) sembra volere fondere la sinfonia avanti l'opera, di cui Scarlatti fu maestro fondatore, alla pratica della sinfonia con episodi fuggati o canonici (li troviamo come incipit dell'Allegretto e dell'Allegro nella *Sinfonia n.8*) fino alla dialettica di masse e colori del concerto grosso.

Questa sovrana assenza di psicologismi, questa indifferenza alla eccitazione cinetica, questo attingere al lago della memoria quasi come un neo-storicismo ante litteram si esalta nella sua gestualità domestica, estranea a quel pensare compositivo basato, al contrario, sulla gestualità di grandi masse di archi. Da qui l'esecuzione a parti reali, ed il confronto con le due Sinfonie per flauto e basso continuo datate giugno 1699, anch'esse regolate in flussi di apollinea luminosità, sfiorando il pensiero di un distico di Tagore: «Il fiore si nasconde fra l'erba / ma il vento sparge il suo profumo».

CARLO DE PIRRO



## CD1

Compared with his vocal compositions of over a hundred melodramas, forty oratorios and more than seven hundred profane cantatas with basso continuo and instrumental obbligato, most of which are still to be rediscovered, the quantity of instrumental music composed by Alessandro Scarlatti would almost seem to be hardly worth mentioning.

Yet, even though this collection does not include the more well-known works the Palermitan composer is posthumously famous for, these compositions are immensely important, in that they allow us to immediately assess the style of Scarlatti, then nearing creative decline, which appears to be suspended between the glorious contrapuntal tradition and beautiful melodies that look decidedly towards the future. The twelve *Sinfonie di Concerto Grosso* are of particular significance in this context, according to the autograph in the British Museum in London, and were “*cominciate il primo giugno*” (started on the first of June) 1715. It is not clear why the fifty-five year old Scarlatti decided to dedicate himself to a repertory that, up until then, he had practically ignored.

Some say that his interest was stimulated by the necessity to increase his income with an instrumental collection that, when published, would have earned him money and fame, above all in





England (this theory would also explain why the manuscript is in London). Other music scholars saw the extraordinary success of the *Concerti Grossi* Op. VI by Arcangelo Corelli (a very special edition of which was published after his death in 1714) as the reason for Alessandro Scarlatti's wanting to "get closer" to the famous composer from Fusignano. Both hypotheses seem plausible and can also be extended to the almost contemporary *IV Concertos in Seven Parts*, which had the honour of being printed in 1740 by the London publisher Benjamin Cooke. The *Sinfonie di Concerto Grosso* are written for two violins, a viola, a cello and basso continuo, and one or two flutes, or an oboe (which can be replaced by the violin in the *Sinfonia IV* in E minor) and a trumpet, which has the leading role with the flute, in the *Sinfonia II* in D major "*concertata con li ripieni*". As regards the flute, the instrument featured most in these works; it is interesting to remember the famous visit that Scarlatti paid to the young Johann Joachim Quantz in 1725. According to the chronicles of that time, Scarlatti, who was an old man by then, had always had a natural aversion to wind instruments, which he said were unbearably out of tune. After Johann Adolph Hasse, a friend of Quantz and pupil of the Palermitan composer, had insisted again and again, Scarlatti agreed to receive the future preceptor of Frederik II of Prussia, and write some "*soli per flauto*" especially for him.

In *Sinfonie di Concerto Grosso*, written ten years before this memorable meeting, Scarlatti wrote the flute part which is technically linear and not excessively difficult, but full of expression, most evident in the extended melody of the slow movements and which, according to some, would confirm that he did not think much of the technical resources of this instrument. One of the most significant works in this collection is the *Sinfonia II* in D major, which opens with a *Spiritoso* in which the decidedly military sound of the trumpet, accompanied by the flute at thirds and then sixths, creates an exciting atmosphere that soon calms to the melodies of the next *Adagio*, in which the flute finds a delicate level of introspection. This sweet contemplative oasis soon makes way for a sparkling and lively *Allegro*, in which the trumpet and flute highlight their distinctive expressive characteristics. Another short *Adagio* announces the grandiose *Presto* that, with the superb sound of the trumpet, magnificently closes what it perhaps the most outstanding work in the whole collection. The *Sinfonia IV* in E minor for flute and oboe is exactly the opposite in character; the excitement of the first movement creates an extraordinarily incisive dramatic atmosphere. True to the way of alternating the *affetti* in most works at that time, the tension dissolves into a relaxed and charming *cantabile*, which sometimes reminds us of Vivaldi, and ends joyously with a lively *giga* of decidedly popular origin.

GIOVANNI TASSO



## CD2

Nothing is known of the motivation which led Alessandro Scarlatti to throw himself suddenly into the exploration of instrumental music, following 36 years of noble endeavors and reforms which evolved from a privileged rapport with vocal music for the theater. For in 1715, he composed the *Variazioni su La Folia*, and in 1716 the *Dieci partite*, *Toccata per studio di cembalo*, and *Tre toccate*, ognuna seguita da fuga e minuetto. Perhaps these works resulted from a commission, or were part of a publishing scheme, considering the sudden commercial success in the previous year of the posthumous edition of Arcangelo Corelli's *Concerti grossi*, op. VI. But as you listen to the pure and diaphanous polyphony of these pieces, try and imagine this 55-year-old man as he creates his imaginary stage, far from fertile terrain of words and music, which the unpredictability of the human psyche brings to the orchestra. Inevitably, other doubts reserved for “*pure music*” come to mind as well. Consider, for example, the champion reformer of dramaturgy, sixty-year-old Giuseppe Verdi, who, “*in a moment of indolence in Naples*” (recounted in his letter to Count Arrivabene dated 16 April 1873, following the debut of *Aida* at the Teatro San Carlo), composed his only Quartetto, performed “*one evening in my home, without giving it the slightest importance*”. This skepticism was fostered by the conviction that chamber music—and thus instrumental music in general—“in Italy is a plant growing in the wrong climate” (see the letter to Bettoli of 27 February 1878). Scarlatti must have been of the same mind. And yet, the publishing market, the sensibility of the aristocracy, the slowly growing independence of instrumental repertoire from vocal rhetoric, and perhaps the instrumental reforms themselves explored by his son Domenico (then thirty years of age), all contributed to the opening up of new cultural markets for this game of sounds throughout Europe. If we look today at the 12 *Sinfonie di concerto grosso* (“*begun on 1 June 1715*”), we see Alessandro as an austere patriarch, out of his element, schizophrenically intent on separating human affects from the interweaving of polyphony and melos. This music flaps its wings in the air beneath a crystal dome; it seeks no intercourse with the dramaturgy of forms, tragedy and comic invention. Indeed, its disregard for drama reaches the point of the sublime extreme as when, in the great majority of his soloistic lines, the vocal part is confined to the horizon of a narrow octave.

Alessandro dons a pure and ascetic mask: his lines are deprived of the unexpectedness of the affects, woven together in simple formal combinations which on a large scale are not rent asunder by the eruption of a sudden *Adagio* or *Allegro*, and on a small scale reject sudden modulations or excessively thorny melodic designs. No attempt is made to spend “*those treasures of harmony*” (acknowledged once again by Verdi) which the word had transformed into sonorous beauty. Nor to





enrich the palate of instrumental contrasts, as was the case in his parallel operatic production (see, for example, *Il Tigrane*, again from 1715, where a pair of horns boldly enter the scene over the “*concerto di oubuoè*”, i.e., the oboes). A penetration of an antique feeling, like a wedge driven between new instrumental and theatrical modernity (and here there comes to mind another opera composer who has been ill-treated by time: Richard Strauss, with the heartrending and pure imitation entrusted to his *Metamorphosen* in 1945). Formally speaking, an appeal is made to Corelli, whose *Sinfonie di concerto grosso* retrace the anachronism of the division into multiple movements borrowed from the seventeenth-century sonata, as well as the thematic reserve and indifference to the instrumental brilliance of the Venetian school (Albinoni, Marcello and Vivaldi, who had already published his collections *Estro Armonico* and *La stravaganza*). Here, though, we find a twofold anachronism, given that Corelli’s concertos were actually composed at least twenty years previously. The title itself (which might have been an apocryphal invention created for the later editions, since the autograph copy is missing) seems an attempt to fuse the *la sinfonia avanti l’opera* (founded masterfully by Scarlatti himself) with the practice of the *sinfonia* with fugal or canonic episodes (see the incipit of the *Allegretto* and the *Allegro* in the *Sinfonia n. 8*), leading up to the dialectic of mass and color present in the *concerto grosso*.

This sovereign absence of psychological designs, this indifference to kinetic stimulation, this drawing from the lake of memory in a sort of neo-historicism before its time: this music exalts in its domestic gesture, extraneous to that compositional conception which is based, on the contrary, on the gesture of large masses of strings. From this comes the decision to perform this music with one instrument on a part, and to juxtapose it against the two *Sinfonie per flauto e basso continuo*, dated June 1699. These works, too, are governed by floods of Apollian luminosity, reminiscent of a couplet by Tagore: “The flower conceals itself among the grass / but the wind scatters its perfume.”

CARLO DE PIRRO

### Strumenti / Instruments

flauto/ *flute*  
violino / *violin*  
violino / *violin*  
viola / *viola*  
violoncello / *cello*  
clavicembalo / *harpsichord*

modello Stanesby senior, Francesco Li Virghi 1985  
modello Stradivari, V. Sannino 1915  
modello Balestrieri, F. Simeoni 1997  
modello Stradivari, A. Lanaro 1999  
modello Stradivari, Loeiz Honoré 1990  
copia Giusti 1693, M. Weiss 1999





## CD1

### Sinfonie di Concerto Grosso (I-VI) e Concerto per flauto e continuo

#### Sinfonia I per 2 flauti, 2 violini, viola e basso in Fa maggiore / F Dur

1. Allegro	0:52
2. Adagio	0:53
3. Allegro	1:34
4. Adagio	0:50
5. Allegro	1:26

#### Sinfonia II per tromba, flauto, 2 violini, viola e basso in Re maggiore / D Dur

6. Spiritoso	0:53
7. Adagio	1:06
8. Allegro	1:51
9. Adagio	1:31
10. Presto	1:57

#### Sinfonia III per flauto, 2 violini, viola e basso in Re minore / D-moll

11. Vivace	0:43
12. Adagio	1:36
13. Andante	1:34
14. Adagio	1:28
15. Allegro	1:58

#### Sinfonia IV per flauto, oboe, 2 violini, viola e basso in Mi minore / E - moll

16. Vivace	0:53
17. Adagio	1:17
18. Allegro	1:37
19. Adagio	2:08
20. Allegro	1:53

#### Sinfonia V per 2 flauti, 2 violini, viola e basso in Re minore / D Moll

21. Spiritoso e staccato	1:00
22. Adagio	1:38
23. Allegro	1:52
24. Adagio	1:50
25. Allegro assai	1:25

#### Sinfonia VI per flauto, 2 violini, viola e basso in La minore / A-moll

26. Vivace	0:44
27. Adagio	1:46
28. Allegro	1:42
29. Adagio	1:56
30. Allegro	1:08

#### Concerto per flauto, 2 violini e basso in La minore / A-moll

31. Allegro	1:49
32. Largo	1:41
33. Fuga	2:28
34. Piano	2:20
35. Allegro	2:05

Total Time 53:24





## CD2

### Sinfonie di Concerto Grosso (VII-XII) e Sinfonie per flauto e continuo

#### Sinfonia VIII

1. Allegretto	01:02
2. Adagio	01:24
3. Allegro	01:38
4. Adagio	00:50
5. Vivace	01:16

#### Sinfonia VII

6. Moderato	00:42
7. Moderato	02:10
8. Grave	02:17
9. Allegro	01:13

#### Sinfonia IX

10. Vivace	00:39
11. Adagio	01:28
12. Moderato	01:51
13. Adagio	01:29
14. Allegretto	01:14
15. Menuet	00:57

#### Sinfonia in G per flauto e b.c.

16. [senza indicazione di tempo]	01:10
17. [senza indicazione di tempo]	00:44
18. Allegro	00:54
19. Allegro	00:54
20. [senza indicazione di tempo]	02:12
21. [senza indicazione di tempo]	01:34

#### Sinfonia X

22. Vivace	00:44
23. Adagio	01:36
24. Allegro	02:01
25. Adagio	01:32
26. Allegretto	01:27

#### Sinfonia in F per flauto e b.c.

27. [senza indicazione di tempo]	02:03
28. Largo	02:07
29. Minuet	00:37

#### Sinfonia XI

30. Spiritoso	00:40
31. Lento	02:19
32. Allegro	01:41
33. Adagio	01:20
34. Allegro	01:23

#### Sinfonia XII

35. Adagio	02:13
36. Andante giusto	01:56
37. Adagio	02:23
38. Andante moderato	02:16

Total Time 56:50

**TACTUS**

DDD  
TB 661990

© 2014  
Made in Italy

# ALESSANDRO SCARLATTI

(1660-1725)

## Sinfonie di Concerto Grosso Opere per flauto e continuo

Tactus Serie Bianca / *Tactus White Series*



TB 650390  
ARCANGELO CORELLI  
Sonate a tre da Chiesa e da Camera  
*Church and Chamber Triosonatas*  
Ensemble Aurora · Enrico Gatti



TB 672257  
ANTONIO VIVALDI  
Concerti per molti strumenti  
*Concertos for various instruments*  
MODO ANTICO · Federico Maria Sardelli



TB 460090  
Gli Organi di S. Petronio in Bologna  
*The Organs of S. Petronio in Bologna*  
Luigi Ferdinando Tagliavini · Liuwe Tamminga



TB 650701 - DOMENICO GABRIELLI  
Opera completa per Violoncello  
*Complete Cello Works*  
Bettina Hoffmann · MODO ANTICO