



VIVALDI · BONONCINI · SCARLATTI · LEGRENZI

Dolce Pupillo

SONIA PRINA & LUAN GÓES
LES FURIOSI GALANTES



*Worldwide
First
Recordings*





LUAN GÓES - Countertenor & Conductor (soloist in tracks 1, 3, 6, 8, 9, 11, 13, 16, 18, 19)
SONIA PRINA - Contralto (soloist in tracks 2, 3, 5, 10, 11, 15, 16 and 19)

LES FURIOSI GALANTES

ENRICO PARIZZI - *I Violin* (soloist in track 7)
KASUMI HIGURASHI - *II Violin* (soloist in track 7)
JENNIFER LUTTER - *Viola*
ALEXANDER BOTOS - *Violoncello*
RUBÉN CASTAÑEDA - *Double bass*
BETO CASERIO - *Oboe* (soloist in track 17)
EVA GODARD - *Cornetto*
NICOLAS MARY - *Bassoon*
MORGAN MARQUIÉ - *Theorbo & Lute*
JOÃO RIVAL - *Harpsichord*

Total Time : 79'02

Recorded at the Église de Sauverterre (France), from July 11 to 17, 2022.

Artistic direction and musical editing: Etienne Collard

Sound recording, mixing and mastering: Michel Pierre

Label Manager: Maël Perrigault

Producer: Benoît d'Hau

Photos: Daniele Dentamaro & Jean Jacques Abadie





NICOLA PORPORA (1686-1768)

1. Aria "Empi se mai disciolgo" 3'02
Opera Germanico in Germania (Arminio)
Luan Góes

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

2. Aria "Dormi o fulmine di guerra" 5'31
oratorio La Giuditta (Nutrice)
Sonia Prina

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

3. Duetto "Son nata a lagrimar" 7'17
Opera Giulio Cesare HWV17 (Cornelia and Sesto)
Luan Góes and Sonia Prina

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

4. Sinfonia Dorilla in Tempe RV 709 2'05
(1st movement)

GIOVANNI BONONCINI (1670-1747)

5. Aria "l'Augelletto finché stretto
nel suo carcere" 5'49
Serenata Proteo sul Reno (Zeffiro)
Sonia Prina

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

6. Aria "Gelido in Ogni Vena" 8'45
Opera Farnace RV 711 (Farnace)
Luan Góes

JOHANN KASPAR KERLL (1627-1693)

7. Sonata XII à 2 Violini Solistes* 6'06
Enrico Parizzi and Kasumi Higurashi (soloists)

AGOSTINO STEFFANI (1654-1728)

8. Récitatif "Ohimé, non più perdoni
à un cieco error" 0'57
Opera Tassilone (Tassilone)
Luan Góes

9. Aria "Deh, non far colle tue lagrime
al mio cor la morte amara" 3'54
Opera Tassilone (Tassilone)
Luan Góes

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

10. Aria "Furibondo spira il vento" 4'00
Opera Partenope HWV 27 (Arsace)
Sonia Prina

GIOVANNI LEGRENZI (1626-1690)

11. Duetto "Pur ch'il foco ond'io
m'infiammo" 2'33
Opera Il Giustino (Eufemia and Giustino)
Luan Góes and Sonia Prina

GIOVANNI PAOLO COLONNA (1637-1695)

12. Sinfonia Parte seconda Oratorio il Mosè* 1'44

AGOSTINO STEFFANI (1654-1728)

13. Aria "Lumi, potete piangere" Opera 2'36
Luan Góes

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

14. Sinfonia 3rd act Opera Alcina 0'50

ANTONIO LOTTI (1667-1740)

15. Aria "Discordi Pensieri" 6'11
Opera Teofane (Ottone)
Sonia Prina

GIACOMO CARISSIMI (1605-1674)

16. Duo "Rimanti in pace omai" 2'09
Luan Góes and Sonia Prina

HENRICO ALBICASTRO (1660-1730)

17. Op. 7 n°4 - Concerto (3rd Movement) Adagio 4'49
Beto Caserio (Oboe)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

18. Aria "Mi lusinga il dolce affetto" 6'27
Opera Alcina (Ruggero)
Luan Góes

GIOVANNI BONONCINI (1670-1747)

19. Duetto "Se t'abborro e la tua morte" 3'32
Opera Almahaide (Orcaue and Almiro)
Luan Góes and Sonia Prina

* WORLD PREMIERE RECORDING



La transmission du savoir est avant tout une preuve d'amour et de générosité, c'est pourquoi l'objectif de cet enregistrement est de mettre en avant les relations "maître-disciple" ayant existé dans le monde du chant baroque de l'école italienne. Cet album est une ode aux professeurs et à l'enseignement. L'une des plus belles choses dans l'art du chant est que la transmission du savoir musical se fait, essentiellement, *de bouche à oreille* à travers cette relation de partage et de complicité qui se crée, inévitablement, entre maître et élève (*pupillo*). Le mot *Pupillo* en italien a la connotation d'élève, protégé, celui qui est sous la confiance d'un tuteur pour grandir. C'est pourquoi ce titre se prête bien à la thématique de ce disque. Afin d'incarner ce rapport "maître-disciple" au sein de ce projet, j'ai convié la contralto italienne Sonia Prina, mon dernier maître et mentor, à qui je dois beaucoup dans mon cheminement dans l'art du chant et qui a accepté d'enregistrer avec moi et l'ensemble *Les Furiosi Galantes*, ce disque autour de la transmission musicale pour illustrer la beauté et la douceur de cette puissante et profonde connexion humaine.

J'aimerais dédier ce disque à Sonia Prina pour son dévouement à l'enseignement et tout ce qu'elle m'a apporté sur les plans musical, technique, artistique et humain mais aussi aux facteurs d'orgues Daniel Birouste et Bertrand Lazerme qui, après m'avoir entendu au Brésil, ont tout fait pour que je puisse poursuivre mes études en Europe. Je ne pourrais pas manquer de remercier aussi les maîtres qui ont précédé Sonia et qui ont semé les fondements de cet art qui prend du temps à se forger. C'est pourquoi je leur en suis très reconnaissant et je leur dédie également cet enregistrement. Je remercie donc Maria José Chevitarese pour mes premiers pas dans l'univers du chant, amorcés dès l'âge de 7 ans, au sein de la maîtrise de Rio de Janeiro (*Coral infantil da UFRJ*) ; Marcos Louzada pour la découverte de mon registre de contreténor et toutes les heures qu'il m'a consacrées avec tout son cœur ; Yves Sotin et Mickael Mardayer pour leur bienveillance et perspicacité dans la construction des fondements de ma technique vocale, Heidi Brunner pour sa grande sensibilité, le travail sur le texte et son attachement pour ses élèves ; enfin, pour tous ses précieux conseils musicaux et tout ce qu'elle a pu m'apporter techniquement et artistiquement, un grand merci à Nathalie Stutzmann.



Afin de définir une cohérence musicale, le fil conducteur de ce disque suit les différents chemins de transmission de l'interprétation et des connaissances musicales dans l'Italie baroque. Chaque plage de ce disque est consacrée à un compositeur successivement en lien (maître-disciple) avec le suivant pour créer une chaîne imaginaire du savoir. Cette unité se fera aussi par le choix des pièces, pensées pour mettre en valeur des éléments communs mais aussi mettre en évidence les transformations progressives du style de cette école : du *recitar cantando* du XVII^e siècle aux grands airs en trois parties (*da capo*) de l'*opera seria* du XVIII^e siècle.

Si l'on veut dessiner une généalogie du savoir musical retraçant ses évolutions et ses tournants, sans oublier ses héritages et ses changements, il faut cheminer au sein des lieux de transmission. Les conservatoires constituaient alors les berceaux et les lieux de ralliement de familles entières d'une aristocratie musicale. Les conservatoires italiens, dans leur majorité, sont les héritiers d'institutions caritatives, destinées au départ à des orphelins ou des enfants en situation de pauvreté. En leur sein, la musique était un instrument d'intégration et d'ascension sociale.

Dans une ville comme Naples, par exemple, à l'apogée du baroque (entre la fin du XVI^e siècle et le milieu du XVIII^e siècle), il n'y avait pas moins de quatre conservatoires dans lesquels les professeurs les plus célèbres formaient les futures générations de nouveaux compositeurs. Cet échange direct entre maître et disciple était le fondement de toutes les évolutions techniques et stylistiques de l'écriture musicale. On pourrait donc y lire en filigrane le récit de relations complexes qui se trament en une multitude de pistes encore en germe au XVII^e siècle jusqu'à leur plein développement au XVIII^e siècle avec le mélodrame dit baroque. Ainsi se dessine un flux ininterrompu de transmission du savoir théâtral et musical au sein duquel les barrières entre compositeurs et interprètes sont franchies ou même abolies

Luan Góes



The transmission of knowledge is above all a demonstration of love and generosity, which is why the aim of this recording is to highlight the "master-disciple" relationships that existed in the world of Baroque singing in the Italian school. This album is an ode to teachers and teaching. One of the most beautiful things about the art of singing is that the transmission of musical knowledge takes place, essentially, by word of mouth, through the relationship of sharing and complicity that is inevitably created between master and pupil (pupillo). The Italian word Pupillo has the connotation of pupil, protected, one who is entrusted to a tutor to grow. That's why the title lends itself well to the theme of this album. To embody this "master-disciple" relationship within this project, I invited Italian contralto Sonia Prina, my most recent master and mentor, to whom I owe a great deal in my journey in the art of singing, and who agreed to record, with me and the ensemble Les Furiosi Galantes, this album around musical transmission to illustrate the beauty and gentleness of this powerful and profound human connection.

I'd like to dedicate this recording to Sonia Prina for her dedication to teaching and all she has given me in musical, technical, artistic and human terms, as well as to organ builders Daniel Birouste and Bertrand Lazerme who, after hearing me in Brazil, did everything they could to enable me to continue my studies in Europe. I would also like to thank the masters who preceded Sonia and who laid the foundations of this art, which takes time to forge. I am therefore very grateful to them and dedicate this recording to them too. I'd like to thank Maria José Chevitarese for my first steps into the world of singing, which began at the age of 7, with the Rio de Janeiro choir school (Coral infantil da UFRJ); Marcos Louzada for the discovery of my countertenor register and all the hours he devoted to me with all his heart; Yves Sotin and Mickäel Mardayer for their kindness and perspicacity in laying the foundations of my vocal technique; Heidi Brunner for her great sensitivity, her work on the text and her attachment to her pupils; finally, for all her invaluable musical advice and all that she was able to bring me technically and artistically, a big thank you to Nathalie Stutzmann.



In order to define a musical coherence, the main thread of this album follows the different paths of transmission of musical interpretation and knowledge in Baroque Italy. Each track on this disc is devoted to a composer successively linked (master-disciple) to the next, to create an imaginary chain of knowledge. This unity is also reflected in the choice of pieces, designed to highlight common elements as well as the progressive transformations of the style of this school: from the recitar cantando of the 17th century to the great arias in three parts (da capo) of the opera seria of the 18th century.

If we are to draw a genealogy of musical knowledge, tracing its evolutions and turning points, without forgetting its inheritances and changes, we need to go back to the places where it was transmitted. At the time, conservatories were the cradles and rallying points for entire families of a musical aristocracy. The majority of Italian conservatories are the heirs of charitable institutions, originally intended for orphans or children living in poverty. For them, music was an instrument of integration and social advancement.

In a city like Naples, for example, at the height of the Baroque era (between the late 16th and mid-18th centuries), there were no fewer than four conservatories where the most famous teachers were training future generations of new composers. This direct exchange between master and disciple was the foundation of all technical and stylistic developments in musical writing. In this way, we can read the story of complex relationships that weave their way through a multitude of paths, still in their infancy in the 17th century, until their full development in the 18th century with the so-called Baroque melodrama. The result is an uninterrupted flow of theatrical and musical knowledge, in which the barriers between composers and performers are crossed or even abolished.

Luan Góes





SUR LES TRACES DES DISCIPLES ET DES MAÎTRES

LA DIFFUSION DE LA PENSÉE MUSICALE DANS L'EUROPE BAROQUE

Si nous remontons l'histoire des lieux où la science musicale était transmise et apprise de génération en génération, nous pourrions tracer, branche par branche, une sorte de généalogie du savoir, allant même jusqu'à définir ses évolutions et ses tournants, ses héritages et ses trahisons. Les conservatoires et les chapelles musicales se présenteraient alors comme le lieu de naissance et de ralliement d'une aristocratie imaginaire, dont nous pourrions reconnaître – selon les écoles et les villes – les différentes lignées et les longues descendance en raison des nombreux échanges, fréquentations et métissages pluriels à une époque de voyages et de grands tours.

A considérer les auteurs choisis pour cet enregistrement, nous pouvons identifier, au sein de la grande tradition italienne, différents courants et domaines de développement. Ainsi peut-on reconnaître des ancêtres communs, dans une longue et ininterrompue transmission du savoir qui couvre environ un siècle et demi d'histoire de la musique. Mais il est encore plus intéressant de voir comment ce vaste corpus de connaissances, résumé par l'expression hâtive "d'école italienne", a été reçu, étudié et reproduit au-delà des Alpes.

L'une des grandes capitales de la musique à l'époque baroque était sans aucun doute la ville de Naples qui, en plus des théâtres et des nombreuses chapelles musicales, pouvait se prévaloir de la présence de quatre conservatoires. La figure fédératrice de l'école napolitaine fut celle d'Alessandro Scarlatti (1660-1725), originaire de Palerme et formé à Rome. Bien que la tradition historiographique le considère comme l'élève de Giacomo Carissimi – à l'origine, comme nous le verrons plus loin, d'une descendance florissante – il aurait plus probablement étudié sous la direction de Bernardo Pasquini, autre figure marquante de la Rome du XVII^e siècle. Scarlatti fut une référence pour le théâtre musical de son temps bien au-delà de Naples ou de Rome, comme en témoigne l'influence qu'il exerça sur le jeune Händel lors de son séjour en Italie.

L'historiographie moderne a longtemps attribué à Scarlatti l'invention de l'*aria da capo* et de l'*ouverture (sinfonia)* en trois mouvements au début de l'opéra. Toutefois nous pouvons affirmer de façon quasi certaine que cette attribution est largement inexacte. Nous pouvons cependant reconnaître à Scarlatti le mérite d'avoir esquissé pour chacun de ces éléments un modèle de référence qui deviendra la norme pour une grande partie du XVIII^e siècle.





Rien n'atteste que Scarlatti ait occupé un poste d'enseignement dans l'un des conservatoires de la ville. À l'opposé, notons qu'après sa mort, l'école napolitaine, dont il fut le représentant majeur, suivit une voie différente, abandonnant la sévérité de son écriture au profit d'harmonies plus souples et d'un changement d'esthétique vocale qui, de plus en plus spectaculaire, réclamait toujours plus d'espace pour la virtuosité de l'interprète.

D'autres figures, depuis les chaires des conservatoires napolitains, firent le lien entre la génération de Scarlatti et les générations suivantes : en particulier celle de Gaetano Greco – enseignant composition, contrepont, chant et claviers, au *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* de 1695 à 1728. Greco avait été auparavant l'élève de Giovanni Salvatore et de Gennaro Ursino – ce dernier étant l'assistant de Francesco Provenzale, que nous pourrions légitimement considérer comme le fondateur de l'école napolitaine. Francesco Florimo, dans son ouvrage *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, le considère également comme un élève de Scarlatti en ce qui concerne le contrepont et la composition, mais il n'y a pas de preuves documentées qui le confirment.

La tâche de guider l'école napolitaine de l'expérience scarlattienne vers ce grand renouveau qui commença avec la génération des compositeurs nés dans les années 1680 et 1690 incombait, en quelque sorte, à Gaetano Greco (1657-1728). Parmi ses élèves, citons Francesco Durante, Nicola Porpora, Leonardo Vinci et le très jeune Pergolèse. Francesco Durante – qui succéda à Greco en tant que primo maestro au *Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo* – aurait dû accompagner cette école vers ses résultats extrêmes, devenant le maître le plus recherché par les compositeurs nés dans l'orbite napolitaine dans les années 1710 et 1720 : Niccolò Jommelli, Tommaso Traetta, Niccolò Piccinni, Giovanni Paisiello furent tous, à des époques et dans des lieux différents, ses élèves.

Nicola Porpora (1686-1768) a également été un maître très connu, exerçant son activité à la fois dans une institution publique, au *Conservatorio di Sant'Onofrio*, et en privé. Il fut notamment le maître de chant le plus estimé de sa génération : il suffit de penser que les castrats Carlo Broschi, mieux connu sous le nom de Farinelli, et Gaetano Majorano, connu sous le nom de Caffarelli, furent tous deux ses élèves.

Dans les mêmes années où nous constatons la fin du monopole scarlattien et l'affranchissement progressif des compositeurs napolitains de cet héritage, nous voyons le jeune Vivaldi évoluer à Venise. La biographie d'Antonio Vivaldi (1678-1741) présente de nombreuses lacunes qui nous empêchent de reconstruire avec certitude sa vie, et la période de sa formation musicale ne fait pas exception. Nous savons cependant que son père, Giovanni Battista Vivaldi, originaire de Brescia mais établi à Venise dans son jeune âge, était à la fois barbier et violoniste. C'est en





tant que violoniste qu'il fut admis parmi les musiciens de la prestigieuse *Capella di San Marco* en 1685, la même année où Giovanni Legrenzi (1626-1690) en devint le maître. Deux ans plus tard, en 1687, il fonda avec Legrenzi lui-même et d'autres musiciens, dont le jeune Antonio Lotti (1667-1740), *il Sovvegno dei musici di Santa Cecilia*, une confrérie de musiciens vénitiens. Il n'est donc pas improbable de supposer que le jeune Antonio avait accès aux milieux fréquentés par son père, grandissant à l'ombre de la *Capella di San Marco* et de ses membres les plus illustres. S'il est plausible de penser que les rudiments de la composition lui ont été transmis par son père, il n'est pas exclu que la proximité de Legrenzi et Lotti ait pu exercer une certaine influence sur sa formation.

En remontant dans le temps, nous trouvons la figure insaisissable d'Agostino Steffani, né en 1654 à Castelfranco, alors situé dans les frontières de la Sérénissime. Très jeune encore, nous le voyons évoluer comme chanteur dans la Venise de Francesco Cavalli et de Claudio Monteverdi (mort quelques années plus tôt), dont il absorbe les formes et les modèles comme une sorte de lait maternel. À l'âge de seulement treize ans, en 1667, il quitte cependant l'Italie pour se rendre à Munich auprès de Ferdinand Marie, électeur de Bavière. Commence alors une vie de pérégrinations constantes à laquelle le contraint sa carrière de musicien et de diplomate, entreprise dès l'âge de vingt ans au service de Maximilien II-Emmanuel. Arrivé à Munich, Steffani commence à étudier sous la direction de Johann Caspar Kerll (1627-1693), intégrant ainsi les principes de l'école de Carissimi, dont Kerll avait été l'élève plusieurs années auparavant à Rome. En 1672, il se rend dans la capitale pontificale et complète ses études avec Ercole Bernabei, maître de la *Cappella Giulia*. En retraçant sa biographie, nous pouvons donc relever le paradoxe d'un compositeur originaire de la région vénitienne, formé en Allemagne selon les préceptes de l'école romaine de Carissimi, et appelé à une vie de voyages et de déplacements qui le conduira à exercer une influence directe ou indirecte sur des compositeurs tels que Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann et Johann Sebastian Bach. Les rencontres de Steffani avec le jeune Händel sont bien connues et documentées, d'abord à Hanovre et à Hambourg, puis quelques années plus tard à Rome, en 1706, lors du voyage de formation en Italie du « caro Sassone » (surnom de Händel), probablement encouragé par Steffani lui-même pour des raisons dépassant les simples intérêts musicaux.

Comme nous venons de le mentionner, l'importance de Giacomo Carissimi (1605-1674) en tant que professeur a été considérable. Pour donner une idée approximative mais immédiate de cette importance, il suffit de rappeler les noms et les origines de ses élèves les plus connus : outre Kerll déjà cité, nous pouvons mentionner l'Allemand Johann Philipp Krieger, le parisien Marc Antoine Charpentier et, parmi les Italiens, le Bolognais Giovanni Paolo Colonna. La recherche





historique a également supposé que Bassani, Cesti et Scarlatti étaient des élèves de Carissimi, mais nous n'avons aucune preuve à cet égard : il s'agit de conjectures qui peuvent être déduites de l'écriture musicale et de données biographiques, mais qui ne sont pas étayées par des documents.

Quant à Colonna (1637-1695), nous savons en revanche qu'il fut organiste lors de son séjour à Rome à la *Chiesa di Sant'Apollinare*, où Carissimi était maître de chapelle jusqu'à la date de sa mort. De retour à Bologne, Colonna fut d'abord nommé organiste puis, en 1674, maître de chapelle à la basilique *San Petronio*. C'est à ce titre qu'il se consacre à la formation des meilleurs talents de l'école bolonaise, parmi lesquels émerge le génie de Giovanni Bononcini (1670-1747). Né à Modène et ayant terminé ses études à Bologne, le jeune Bononcini se rendit d'abord à Rome, où il eut l'occasion de voir ses premières œuvres jouées avec succès, puis à Vienne où il fut nommé compositeur de la cour, d'abord au service de Léopold I^{er} de Habsbourg, puis, après un bref intermède à Berlin auprès de la reine Charlotte Sophie de Prusse, au service de Joseph I^{er}. À partir de 1720, après avoir quitté Vienne, il s'installe à Londres où il est appelé à diriger la *Royal Academy of Music* aux côtés de Georg Friedrich Händel et Attilio Ariosti. La coopération avec le « caro Sassone » se transforme cependant en une rivalité acharnée qui divise le monde du théâtre outre-Manche et la noblesse anglaise elle-même entre Händeliens et Bononcinistes. Peut-être plus supposée que réelle, cette rivalité prit des proportions légendaires sous la plume de ses commentateurs qui en firent même l'objet de pamphlets satiriques en vers et en prose. Cependant, cela nous donne une idée assez précise de l'intérêt que l'opéra italien pouvait susciter, ainsi que de l'estime dont jouissait désormais dans toute l'Europe le Modénais Bononcini qui pouvait compter parmi ses partisans les deux divas les plus acclamées sur les scènes londoniennes de l'époque, à savoir le castrat Senesino, né Francesco Bernardi, et la soprano Francesca Cuzzoni.

Bien que partielle et accidentée, cette reconstruction nous donne une image assez claire des modalités de la transmission du savoir musical à l'époque baroque, de ses temporalités et des lieux où elle s'opère, laissant entrevoir deux figures différentes de musiciens : l'une s'employant à nommer et à protéger ce corpus de normes et de préceptes que chaque époque appelle tradition, l'autre vouée au contraire à la remettre en question, dans un frottement dialectique qui, mûrissant au sein de la relation séculaire entre maître et élève, devient le point de départ de leur propre évolution.

Luigi Sebastiani





IN THE FOOTSTEPS OF DISCIPLES AND MASTERS THE SPREAD OF MUSICAL THOUGHT IN BAROQUE EUROPE

If we retraced the history of places where musical knowledge was transmitted and learned from generation to generation, we could draw for each branch a sort of genealogy of knowledge, going so far as to define its evolutions and its turning points, its inheritances and its betrayals. The conservatories and music chapels would then be seen as the birthplace and gathering point of an imaginary aristocracy, where we could recognise - among the schools and cities - the various lineages and long family histories, as the result of numerous exchanges, visits and multiple intermingling, in a period of voyages and grand tours.

When considering the composers chosen for this recording, we can identify, within the great Italian tradition, different currents and domains of development. So we can recognise common ancestors, in a long and uninterrupted transmission of knowledge, which covers a century and a half of the history of music. But it is even more interesting to see how this vast body of knowledge, summarized by the rather hasty expression 'Italian school', has been received, studied and reproduced beyond the Alps.

One of the great music capitals of the baroque period was undoubtedly the city of Naples, which in addition to theaters and several musical chapels could boast of the presence of four conservatories. The central figure of the Neapolitan School was Alessandro Scarlatti (1660-1725), born in Palermo and trained in Rome. Although historiographical tradition considers him to be the pupil of Giacomo Carissimi - at the origin, as we shall see later, of a flourishing line of descendants - he is more likely to have studied under the direction of Bernardo Pasquini, another notable figure in Rome of the 17th century. Scarlatti was a key figure for musical theater of his time, way beyond Naples or Rome, as seen by the influence he had on the young Handel at the time of his visit to Italy.

Modern historiography has long attributed to Scarlatti the invention of the *aria da capo* and the overture (*sinfonia*) in three movements at the start of the opera. However, we can state with near certainty that this attribution is extremely inaccurate. We can nevertheless give Scarlatti the merit of having sketched out for each of these elements a model of reference that was to become the standard for much of the 18th century.

There is no evidence that Scarlatti ever held a teaching post in one of the town's conservatories. On the contrary, we note that, following his death, the Neapolitan school of which he was the



main representative, took a different direction, abandoning the severity of his writing in favor of more flexible harmonies and a change in vocal aesthetic, which became increasingly spectacular, requiring more space for the performer's virtuosity...

Other figures holding chairs at Neapolitan conservatories made the link between Scarlatti's generation and those that followed him: in particular, that of Gaetano Greco, who taught composition, counterpoint, singing and keyboards, at the Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo from 1695 to 1728. Greco had previously been the pupil of Giovanni Salvatore and Gennaro Ursino – the latter being the assistant of Francesco Provenzale, whom we could legitimately consider to be the founder of the Neapolitan School. Francesco Florimo, in his work “La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori” considers him also to be a pupil of Scarlatti with regard to counterpoint and composition, but there is no documentary evidence to confirm this.

The task of guiding the Neapolitan school from the Scarlattian experience toward the great renewal that began with the generation of composers born in the 1680s and 1690s fell into some degree on Gaetano Greco (1657-1728). Among his pupils we can mention Francesco Durante, Nicola Porpora, Leonardo Vinci and the very young Pergolesi. In the same way, Francesco Durante – who succeeded him as first teacher at the Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo – had to guide this school towards its extreme results, becoming the most sought-after master by the composers born in the Neapolitan orbit in the 1710s and 1720s: Niccolò Jommelli, Tommaso Traetta, Niccolò Piccinni and Giovanni Paisiello were all pupils of his, at various periods and places.

Nicola Porpora (1686-1768) was also a highly appreciated master, exercising his métier both in a public institution, at the Conservatorio di Sant'Onofrio, and as a private teacher. He was known to be the most highly esteemed singing teacher of his generation: one has only remember that the castrati, Carlo Broschi (better known by the name of Farinelli), and Gaetano Majorano (known by the name of Caffarelli) were both pupils of his.

During the same years that we witness the end of Scarlatti's monopoly and the gradual emancipation of Neapolitan composers from that heritage, we also see the young Vivaldi evolving in Venice. Antonio Vivaldi's biography (1678-1741) contains several gaps, that prevent us from reconstructing his life with certainty, and the period of his musical formation is no exception. We do know, however, that his father, Giovanni Battista Vivaldi, a native of Brescia but brought to Venice when very young, was both a barber and a violinist. It was as a violinist that he was accepted as a musician in the prestigious Capella di San Marco in 1685, the same





year that Giovanni Legrenzi (1626-1690) became its master. Two years later, he founded together with Legrenzi himself and other musicians, including the young Antonio Lotti, *il Sovvegno dei musici di Santa Cecilia*, an association of Venitian musicians. It is not improbable to imagine the young Antonio had access to the places his father frequented, growing up in the shadow of the Cappella di San Marco and its famous members. So, though it is most plausible to assume that the rudiments of composition were transmitted to him by his father, it is entirely possible that the proximity of Legrenzi and Lotti could have exerted a certain influence on his formation.

Going back in time, we find the elusive figure of Agostino Steffani, born in 1654 in Castelfranco, situated at that time within the borders of the *Serenissima*. While still very young, he could be seen already developing as a singer in the Venice of Francesco Cavalli and Claudio Monteverdi (who had died some years earlier), from he had drawn forms and models as a sort of mother's milk. At the age of only thirteen, he actually left Italy in 1667, to go and join Ferdinand Maria, Elector of Bavaria. Thus began a life of constant travel, imposed by his career as a musician and diplomat that he had undertaken at the age of twenty in the service of Maximilian II Emanuel. Having arrived in Munich, Steffani began to study under the direction of Johann Caspar Kerl (1627-1693), thus adopting the principles of the school of Carissimi, with whom Kerll had studied several years earlier in Rome. In 1672 he moved to the papal capital, completing his studies with Ercole Bernabei, master of the Cappella Giulia. In following his biography, we can therefore see the paradox of a composer originating in the region of Venice, formed in Germany under the principles of Carissimi's school of Rome, and called to a life of travel and movement that led him to exert a direct or indirect influence on such composers as Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann and Johann Sebastian Bach. Steffani's meetings with the young Händel are well-known and documented, first at Hanover and Hamburg, then some years later at Rome, in 1706, during an educational trip to Italy of the 'caro Sassone', probably encouraged by Steffani himself for reasons other than simple musical interests.

As we have just mentioned, the importance of Giacomo Carissimi (1605-1674) as a teacher was considerable. To give a general but direct idea of that importance, we need only remember the names and origins of his best-known pupils : apart from Kerll mentioned above, we can mention the German Johann Philipp Krieger, the Parisian Marc-Antoine Charpentier, and, among the Italians, the Bolognese Giovanni Paolo Colonna. Historical research has also suggested that Bassani, Cesti and Scarlatti were pupils of Carissimi, but we have no proof of this: these are



conjectures that can be deduced from musical writing and biographical data, but which are not supported by documents.

With regard to Colonna (1637-1695), we know on the other hand that he was organist during his stay in Rome at the Chiesa di Sant'Apollinare, where Carissimi was chapel master until the date of his death. On his return to Bologna, Colonna was first appointed organist, then chapel master in 1674 at the basilica of San Petronio. It was in this role that he devoted himself to the training of the best talents of the Bologna school, among whom was to emerge the genius of Giovanni Bononcini (1670-1747). Born in Modena and having finished his studies at Bologna, the young Bononcini first went to Rome, where he had the opportunity to see his first works played with success; he then went to Vienna, where he was appointed court composer, firstly at the service of Leopold 1st of Habsburg, then, after a brief interlude in Berlin with Queen Charlotte Sophie of Prussia, in service to Joseph 1st. In 1720 having left Vienna, he moved to live in London, where he was invited to conduct the Royal Academy of Music, alongside Georg Friedrich Händel and Attilio Ariosti. Collaboration with the 'caro Sassone' deteriorated however into a fierce rivalry, which divided the theatrical world across the Channel and the English nobility itself between Handelians and Bononcinists. Perhaps more imagined than real, this rivalry took on legendary proportions in the descriptions of its commentators, who even composed satirical pamphlets in verse and prose about it. Nevertheless, this gives us quite a clear idea of the interest provoked by Italian opera, as well as the high regard henceforth enjoyed by Bononcini in all of Europe – he could count among his supporters the two most acclaimed stars on the stages of London of the time, the castrato Senesino, born Francesco Bernardi, and the soprano Francesca Cuzzoni.

Even if only partial and uneven, this reconstruction gives us quite a clear picture of the paths of transmission of musical knowledge in the baroque period, the times and places where it took place, revealing two different figures of musicians: the one devoted to naming and preserving the body of norms and precepts that each period calls tradition; the other dedicated, by contrast, to questioning it, in a dialectical friction that matures at the heart of the secular relation between master and pupil, becoming the starting point of their own evolution.

Luigi Sebastiani





The recording of this album was the fruit of a collective sponsorship and would never have been possible without the support and dedication of all those people to whom we are very grateful.