



ALESSANDRO SCARLATTI

COMPLETE KEYBOARD WORKS  
VOLUME 2

ALEXANDER WEIMANN  
ORGAN

ACD2 2528

2 CD

ATMA Classique

# ALESSANDRO SCARLATTI

1660-1725

## COMPLETE KEYBOARD WORKS ŒUVRES COMPLÈTES POUR CLAVIER VOLUME 2

ALEXANDER WEIMANN  
ORGAN | ORGUE

### CD1

- 1 **Toccata, Un poco Largo, Allegro** in D major | *en ré majeur* [ 5:10 ]
- 2 **Toccata aperta d'Organo, Balletto, Vivace** in A minor | *en la mineur* [ 4:20 ]
- 3 **Varie Partite obligate al basso** in C major | *en do majeur* [ 3:31 ]
- 4 **Toccata, Grave, Allegro, Presto, Minuetto** in A minor | *en la mineur* [ 4:59 ]
- 5 **Toccata, Allegro, Andante, Adagio assai, Andante, Adagio, Fuga Allegro assai** in C major | *en do majeur* [ 11:11 ]
- 6 **Toccata, Arpeggio, Fuga** in C major | *en do majeur* [ 5:13 ]
- 7 **Toccata, Giga** in A major | *en la majeur* [ 4:30 ]
- 8 **Partite varie** in C major | *en do majeur* [ 10:27 ]

### CD2

- 1 **Toccata, Arpeggio, Allegro, Arpeggio, Follia** in D minor | *en ré mineur* [ 12:41 ]
- 2 **Toccata, Fuga, Allegro** in D major | *en ré majeur* [ 4:50 ]
- 3 **Toccata, Arpeggio, Fuga** in G major | *en sol majeur* [ 6:49 ]
- 4 **Toccata, Largo, Allegro, Fuga** in A minor | *en la mineur* [ 4:15 ]
- 5 **Toccata, Fuga Primo Tono** in D minor | *en ré mineur* [ 7:06 ]
- 6 **Toccata, Minuetto** in A major | *en la majeur* [ 3:01 ]
- 7 **Toccata, Arpeggio** in G major | *en sol majeur* [ 10:29 ]

## ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

### WORKS FOR KEYBOARDS

From the beginning of his career, Alessandro Scarlatti's compositions commanded extraordinary admiration. Even after his death, his vocal works continued to be held in high repute (by musicologists, at least) for their outstanding quantity and quality. Scholars and musicians tended to neglect his instrumental works, however, compared to his copious cantatas, serenades, operas, and sacred vocal music, his instrumental compositions appeared few and almost evanescent. They were soon relegated to the dark corners of the archives, without extensive assessment.

Composers of the *seicento* typically produced more vocal works than other kinds of music. Why do we continue to fall for traditional misconceptions of the quality of their instrumental music? Alessandro Scarlatti's keyboard compositions should no longer be considered mere practice pieces for students, and inferior to his vocal works.

Alessandro Scarlatti's fame rose meteorically as the 17th century came to a close. For decades, while working for the governing aristocrats in Rome, he also accepted contracts from sponsors in Florence, Venice, and especially Naples, a city which turned out to be of great importance in the development of opera. Increasingly he accepted teaching duties, his reluctance to do so soon overcome by the desire to improve his notoriously straitened finances. Only at the end of his prolific life did he turn his attention to composing for the keyboard and also for the harp.

This CD continues a project of recording all Alessandro Scarlatti's keyboard compositions. I have left out those short, sketchy pieces which are clearly exclusively pedagogical in nature; alternative versions of toccatas; and a few pieces whose authorship cannot, at present, be indisputably determined. The quality of a piece also informed the decision as to whether to include it. Which pieces are for organ and which for harpsichord? The answer is essentially subjective. The choices I have made here are not intended to be definitive. I have, in a few cases, combined what are recorded in the sources as single movements, or reordered them. Thus I have put together some toccatas and fugues into pairs or suites, and assembled other pieces into structures similar to that of a sonata. I do not present my choices as final verdicts. Rather, I would like this recording to serve as an invitation to explore Alessandro Scarlatti's keyboard works.

## WORKS FOR THE ORGAN

### DISC 1

**Toccata, Un poco Largo, Allegro in D major** | The impetus and mood in the beginning remind one of J. S. Bach's *Prelude in D major* for organ, and demonstrates the importance and quasi-universal validity of the characteristics of key. In this case, we are dealing with festive, fanfare-like delight, and so the Toccata winds up in a bath of D major. There is a calm but vibrant middle part, characterized by painful intervals, insistent dissonances, and chromaticism. The closing part is a swift and spooky gigue.

**Toccata aperta d'Organo, Balletto Allegro, Vivace in A minor** | Almost hesitatingly, the introduction displays both the mode and the mood of the piece, in preparation for what is to come. The second part is a small suite, with an Introduction; a flamboyant Corrente, constructed like a *da capo* aria, but with a long coda; and a Gigue. The Vivace that I have added survived as a lone piece, a *Canario*, really; it reminds me of a phantom scurrying by in a *danse macabre*.

**Varie Partite obligate al basso in C major** | Variations on an unchanging bass line (and therefore a spectrum of chord progressions) is one of the most popular forms in improvised music in the Baroque era, and today. This example consists of 12 variations on what is, initially, a six-bar model. As the variations develop, the energy, length of phrases, and momentum of both hands involved all increase.

**Toccata (Grave), Allegro, Presto, Minuet in A minor** | The serious, but not gloomy, Toccata is based on a four-note idea, which is developed four times. The second movement (Allegro) is a short Fugato in which many liberties are taken. The Presto that follows is, in structure and type, the model of an instrumental aria. Its structure is A-B-A (exposition, middle part, and *da capo*); and it has a brisk, even-numbered meter. I have added an unconnected minuet which resembles a miniature rondo.

**Toccata, Allegro, Andante, Adagio assai, Andante, Adagio, Fugue (Allegro assai) in C major** | An outstanding and lavish Toccata, conveying an attitude of confident virtuosity which no longer has anything to prove, opens a colorful and multifaceted cycle which would be better understood if it were classified as a sonata or suite. Character pieces of different tempos, sound volume, and nature follow one another in varied measures. The organisation, in several short single movements, builds a bridge to composers such as Bruhns, Buxtehude, Lübeck, Tunder ... and, naturally, to the young Bach. A very violinistic, transparent, and captivating fugue ends this impressively theatrical piece.

**Toccata (Arpeggio) and Fugue in C major** | In the slow introduction, one finds traces of the elevation toccata (see volume I). In this toccata, which is based on two motives, we find dissonant and melodious sections characterized by periods of unbridled joy of movement. A pair of themes in double counterpoint forms the base of the fugue, and radiates the pure joy of playing. The composer's notation, as was the practice, is somewhat sketchy; the musician must insert additional voices while playing...

**Toccata and Giga in A major** | A detailed and elaborate first movement engages in extensive invention within the traditional restrictions of the toccata (or even of the sonata), but without becoming self-indulgent. Barely a bar goes by without the theme and/or its counterpart being picked-up, suggested, processed, or prepared. The predominantly two-voice movement is consistently played on two keyboards, and finds its formal continuation in the following gigue, so fleeting yet so lucid.

**Partite varie in C major** | This unusual four-movement structure entitled "Partitas" is found at the end of L. F. Tagliavini's exemplarily edition of a manuscript at Biblioteca Estense di Modena. Authorship cannot be unequivocally determined, but I have decided to rule *in dubio pro reo* (in case of doubt, rule in favour of the defendant). Behind its harmless surface, this virtuosic piece is witty, driven, and of astonishingly intricate construction. Problems involving strange hand crossovers and the possible use of two manuals need to be resolved in a playful manner.

## DISC 2

**Toccata (Arpeggio), Allegro, Arpeggio, Follia in D minor** | Just as in the famous model of the "Toccata d'ottava stesa" followed by the notorious Follia variations, the sequence of movements here is clearly recorded in the sources. The beginning, a rather conventional and predictable device, leads to a short connecting piece which, with each of its chord changes, defies all harmonic presumptions. The 22 variations on the ubiquitous Follia motif, perhaps as popular as blues music later on, do not go down the experimental path of their more widely-known siblings (recorded in volume I). Here the focus is not on the melodic and harmonic daring, but rather on changing tone colour, movement, and pace.

**Toccata, Fugue, Allegro in D major** | I have chosen to precede the pair of suites bequeathed to us as a Fugue and an Allegro with a well suited Toccata, one that integrates the multiplicity of stylistic currents found in the early 18th century, when Corelli's influence was especially noticeable. The Fugue is built symmetrically, with well balanced theme, counter theme, and interlude sections. It leads to a very rapid triple measure that seamlessly snuggles up to and answers the fugue, just as a galliard does after a pavane.

**Toccata, Arpeggio, Fugue in G major** | This piece actually contains three movements: at the end of the toccata there is an expanded transition which, as is often is the case, is merely noted as a series of chords. This forms a greatly enlarged cadenza, the first part of which unfolds rather exuberantly and unexperimentally, to become infused with the traditionally sunny character of G major. The next movement can be divided into several parts: a free exposition, and a quick-paced second section which could just as well have been designated a Presto. At first glance, the theme that forms the basis for this fugue is harmless, but as it develops it becomes quite capricious.

**Toccata, Largo & Allegro, Fugue in A minor** | Not only is the slow introduction gentle, almost faint-hearted, but so are the more animated Toccata and the reflective, strongly formulated Fugue. Starting with a sighing introduction, all three parts develop arches of suspense; and in the case of the fugue, this suspense is given formidable expansion. In a peculiar way, this piece is constantly interpenetrated by grief but, at the same time, by pestering energy.

**Toccata and Fugue in D minor** | This toccata was handed down to us as a single piece. I have linked it to a lone fugue in the same key. What distinguishes this pairing is the contrast between parts. The introduction is open, impetuous, and unconstrained. The fugue, on the other hand, respects the constraints of tradition vocal polyphony from which, only at the end, and only briefly, does it emancipate itself.

**Toccata and Minuet in A major** | Even though it was written using a regular 4/4 time signature, this toccata feels associative, improvised, and free; the relationship between the planned and the unplanned will never be completely determined. Rather than being interpreted literally, the laconic, minimally notated Minuet can be taken as a base for ornamentation. Much of the notation in keyboard music of the 1700's feels descriptive rather than mandatory.

**Toccata, Arpeggio in G major** | This multipart (even though written as a single movement) toccata was transmitted to us in two alternate versions. One has a relatively short finale, the other a long, harmoniously open one. For this recording, I have chosen the more elaborate version. In the first of what are essentially four parts, the hands play lines in free association with each other. At the end, comes a group of chords marked *arpeggio*; their interpretation is up to the performer. The second part begins with a recitative dialog between the soprano and the bass. This leads, by means of an improvised continuation, to the middle of the toccata where nothing other than a series of monolithic chords is to be found in the score. The border between the third and fourth sections is not easy to determine, because the whole second half of the work consists of a broadly applied *Accelerando*. All ends simply.

ALEXANDER WEIMANN

TRANSLATION: LOUIS BOUCHARD

REVISED BY SEAN MCCUTCHEON

## ALEXANDER WEIMANN

Recently appointed Artistic Director of the Pacific Baroque Orchestra, Alexander Weimann is one of the most sought after ensemble directors, soloists, and chamber music partners of his generation. He has traveled the world as a member of Tragicomedia, as a guest of Freiburger Barockorchester, Gesualdo Consort, Tafelmusik, and as music director of Les Voix Baroques and Le Nouvel Opéra. Lately, he conducted the Portland Baroque Orchestra in Handel's *Messiah* and performed Bach's harpsichord concertos with Les Violons du Roy. He has been invited to play as a soloist by the symphony orchestras of both Québec City and of Montréal. Upcoming obligations include guest conducting with Scotia Symphony and Victoria Symphony. After working as an assistant conductor at the Amsterdam, Basel, and Hamburg opera houses, he directed many of his own productions, most recently Caldara's *Clodoveo*, a Canadian-German co-production mounted in Montréal, Vancouver, and Berlin, and, for Festival Vancouver, Handel's *Resurrezione*, Rameau's *Pygmalion* and Purcell's *Fairy Queen*. Weimann can be heard on numerous CDs and radio stations. Critics around the world unanimously praised the first volume of his recording of the complete keyboard works by Alessandro Scarlatti, and his album of Buxtehude's *Membra Jesu Nostri* (Prix Opus) was nominated for a Juno Classic Award. As fortepiano soloist, he conducted the German ensemble Echo du Danube in concertos by Wagenseil. Born in Munich, he studied the organ, church music, musicology (his thesis on Bach's recitatives was received summa cum laude), theatre, medieval Latin, and jazz piano. Weimann taught music theory and improvisation in Munich, and has been giving master classes in harpsichord and historical performance practice worldwide. For several years, he has been coaching voice students at the Université de Montréal.



Photo: Julien Faugère

## ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

### ŒUVRES POUR CLAVIER

Dès sa prime jeunesse, Alessandro Scarlatti est déjà pleinement admiré et reconnu comme un compositeur d'exception. Ce phénomène extraordinaire se répétera également après sa mort, alors que l'intérêt — ne serait-ce que sur le plan musicologique — se manifeste de nouveau pour sa musique vocale, particulièrement appréciée pour l'excellence de sa facture et l'ampleur de son corpus. Malgré cette reconnaissance, ses compositions instrumentales sont pourtant longtemps restées dans l'ombre de ses œuvres vocales, celles-ci n'attiraient à peine l'attention des érudits et des musiciens. Contrairement au très grand nombre de ses cantates, sérénades, opéras et musiques sacrées, les compositions instrumentales de Scarlatti semblaient sans intérêt, voire inexistantes. Celles-ci ont été rapidement oubliées sans qu'on s'y attarde davantage.

Pour de très nombreux compositeurs du *seicento*, l'œuvre vocale de Scarlatti constituait la part la plus significative et la plus importante de ce grand maître. Curieusement, il est aujourd'hui difficile de réduire ce riche héritage en fonction de cette seule idée reçue. En effet, les compositions pour clavier d'Alessandro Scarlatti ne devraient aucunement être considérées comme inférieures à sa musique vocale ou encore comme de simples morceaux destinés à l'apprentissage d'œuvres pour clavier. Le dilemme est encore plus grand lorsqu'il s'agit de départager ce à quoi doivent faire face les musicologues quand vient le temps de décrire la musique italienne pour clavier du XVII<sup>e</sup> siècle : quel est le lien qui unit la production de Girolamo Frescobaldi et celle de Domenico Scarlatti ? Il semble pourtant qu'un élément insondable lie ces deux figures musicales, tant du point de vue compositionnel, technique que stylistique.

La difficulté réside dans le choix d'une terminologie adéquate pour saisir la portée réelle de cette évolution du style instrumental.

À Rome, dans le XVII<sup>e</sup> siècle finissant, la carrière d'Alessandro Scarlatti a été pour le moins fulgurante, période au cours de laquelle celui-ci avait travaillé durant quelques décennies pour les principaux milieux aristocratiques de la Ville éternelle. C'est à cette époque qu'il acceptât des contrats de clients de Florence, de Venise mais surtout de Naples, une ville qui fut d'une importance formidable dans le développement de l'opéra. Ce n'est vraisemblablement qu'à la fin de sa carrière éminemment féconde que Scarlatti se tourna vers la composition d'œuvres pour le clavier, de même que pour la harpe. Il semblerait que la raison pour laquelle il avait consacré autant de temps à l'écriture de ce type d'œuvres et à l'enseignement correspondait, à des obligations d'ordre financier.

Cet album constitue le deuxième volume du projet de l'enregistrement intégral des œuvres pour clavier d'Alessandro Scarlatti. Cependant, nous n'avons pas intégré l'ensemble des courtes pièces, de même que les esquisses, composées uniquement dans un but purement pédagogique. Il en va de même des versions alternatives de toccates, absentes en raison de l'incertitude de leurs sources.

Une autre question importante se pose ici. Quelle part de ce corpus doit-on attribuer à l'orgue ou au clavecin ? Un tel choix repose essentiellement sur le jugement de l'interprète, à la lumière de ce que lui suggèrent les conventions et pratiques de l'époque. La sélection que je propose ne devrait en aucun cas être considérée comme définitive mais plutôt comme un dialogue avec l'œuvre du maître.

Au moment de la préparation de cet enregistrement, j'ai dû à maintes reprises combiner de simples mouvements ou encore agencer leurs successions dans un même mouvement. Que ce soit pour des toccates, des fugues conventionnelles (en paires ou en suite) ou des pièces dont la structure étaient similaire à une sonate, ces agencements étaient souvent présentés de façon incohérente dans les diverses sources. En aucuns cas, je considère cet ordonnancement comme une structure définitive de ces pièces.

# ŒUVRES POUR ORGUE

## DISQUE 1

**Toccate, Un poco Largo, Allegro en ré majeur** | La force et l'ambiance du début rappelle le *Prélude pour orgue en ré majeur* de J.-S. Bach, qui démontre l'importance et la teneur quasi universelle des caractéristiques des tonalités. Dans ce cas spécifique, on se situe dans la sphère du plaisir festif, presque comme s'il s'agissait d'une fanfare. Le mouvement de la toccate s'élançait alors dans un foisonnement de notes en ré majeur, à la manière d'une *battaglia*, se terminant abruptement, presque sans résolution. Un passage central, plutôt calme mais assez vif, est caractérisé par des intervalles douloureux, des dissonances insistantes et des tentations chromatiques. Le tout se termine par une gigue à donner la chair de poule.

**Toccate aperto d'Organo, Balletto Allegro, Vivace en la mineur** | L'introduction, quasi hésitante, établit prudemment la polarité du mode, de la tonalité et du tempérament du mouvement lui-même afin de préparer la deuxième partie. Cette pièce sans fugue se conçoit comme une petite suite (introduction, courante et gigue). Ce qui fait office de courante est groupé en motifs de deux mesures (*Balletto allegro*) et se révèle flamboyant sur le plan formel : la structure évolue comme une aria da capo déployant de longues codas. Pour le finale, j'ai intégré un « Vivace » qui nous est parvenu comme une pièce orpheline et qui est, en réalité, un *Canario*, qui suggère ici la fuite d'un fantôme issu d'une danse macabre médiévale.

**Partita avec variations sur basse obstinée en do majeur** | Les variations, que celles-ci soient strophiques ou improvisées, sur une ligne de basse obstinée (ce qui suppose le déploiement d'un éventail de mélodies continues) appartiennent aux formes les plus populaires de la musique. Ce qui était vrai à l'époque baroque le demeure encore aujourd'hui. Le modèle retenu dans ce corpus propose 12 variations dont le thème compte 6 mesures et une *cadenza* étoffée. Contrairement aux autres, la 10<sup>e</sup> variation se distingue par une mesure inégale et dans laquelle l'énonciation du thème se voit augmenté à 9 ou 10 mesures. Le dynamisme musical d'ensemble découle de l'interaction des deux mains et de l'énergie inhérente du mouvement.

**Toccate (Grave), Allegro, Presto, Menuet en la mineur** | Cette toccate, qui semble sérieuse mais qui n'est pas du tout lugubre pour autant, exploite essentiellement une seule idée mélodique à 4 notes, qui sera développée à 4 reprises. Le deuxième mouvement (*Allegro*) est un court *fugato* recelant des libertés formelles dont les itérations du thème seront énoncées au complet ou partiellement. À ce stade, le mélomane pourra se demander si la mesure à 6/8 est bel bien composée de deux groupes ternaires. D'un point de vue mathématique, ceux-ci sont peut-être identiques, mais musicalement, ce n'est pas le cas. Par la suite, on retrouve un mouvement marqué *presto*, qui suit la structure et qui observe le modèle typique d'une aria instrumentale. D'abord organisé à la manière *la-si-la* (ABA), pour ce qui est de l'exposition, de la partie centrale et du *da capo* (la répétition), le mouvement comporte aussi un nombre pair de mesures. À la fin, j'ai ajouté un menuet indépendant qui a toutes les caractéristiques d'un petit rondo.

**Toccate, Allegro, Andante, Adagio assai, Andante, Adagio, Fugue (Allegro assai) en do majeur** | Voici une toccate remarquable dont la virtuosité généreuse et parfaitement maîtrisée n'a plus à faire ses preuves. Cette pièce s'engage dans un cycle pittoresque aux facettes nombreuses. L'enchaînement de ses divers mouvements, qui proposent chacun une variété de caractères, de tempi et de volumes sonores, aurait pu porter le nom de sonate ou de suite, des appellations qui lui auraient valu d'être appréciée encore davantage. Sa structure, faite de plusieurs petits mouvements, permet de la rapprocher des œuvres de compositeurs tels que Bruhns, Buxtehude, Lübeck, Tunder et, bien entendu, le jeune Bach. En effet, une fugue transparente et entraînante, qui rappelle la sonorité diaphane des violons, boucle ce programme quasi théâtral et des plus impressionnants. mais aussi par une énergie débordante.



**Toccate (Arpeggio) et Fugue en *do* majeur** | La lente introduction porte ici les traces du type de toccate dite de l'élévation (cf. le Volume I). Dans cette toccate, on trouve en effet des passages à la fois dissonants et mélodieux qui procurent des moments de grand plaisir créés par deux motifs, qui constituent le cœur du mouvement. Un thème jumelé, conçu comme un double contrepoint, forme la base de cette fugue exaltante et si agréable à jouer. La notation du compositeur y est quelque peu rudimentaire, ce qui correspond tout à fait à la tradition de l'époque. Ce côté « lacunaire » réclame du musicien de devoir être en mesure d'y insérer d'autres voix au moment de l'exécution, pour y conférer, au-delà du concept abstrait de l'écriture, une personnalité et une qualité de jeu en adéquation avec ses propres moyens.

**Toccate et Gigue en *la* majeur** | Un premier mouvement, détaillé et soigné, s'élabore sur une invention très poussée mais qui respecte les restrictions inhérentes au genre, ou même sur celui de la sonate, plutôt que de s'égarer dans les méandres de la complaisance. À peine une mesure est-elle jouée que voici un thème, ou encore un contrechant, qui est repris, esquissé, assimilé ou préparé. Le mouvement dominant à deux voix doit son développement mélodique à l'usage méthodique des deux claviers. Il se poursuit par une gigue fugitive mais ô combien maîtrisée.

**Partita avec variations en *do* majeur** | Une structure insolite en quatre mouvements sert ici de support formel à ces « partitas », qui figurent à la fin du magnifique manuscrit de L. F. Tagliavini, un recueil que l'on trouve à la *Biblioteca estense universitaria Modena*. Même si on ne peut déterminer la paternité de ce corpus avec exactitude, j'ai choisi ici d'opter en faveur de l'auteur présumé et d'y aller, comme on dit en latin, *in dubio pro reo*. Paradoxalement, un tel jugement fut assez facile à rendre. En effet, derrière une allure qui, au demeurant, n'a rien d'extraordinaire, se déploie ici le cadre d'une pièce didactique, aussi étonnante que complexe, destiné à mettre en valeur un grand virtuose de l'orgue. On pourrait même penser ici à une forme de poème dans lequel on ne trouverait que de longues strophes, ouvertes au gré de *l'inventio* du compositeur, et dans lequel domineraient les rythmes abstraits. Le tout prend l'allure d'un joyeux festin où les entrecroisements bizarres, tout comme l'usage savant des deux claviers, transcendent les conventions.

## DISQUE 2

**Toccate (Arpeggio), Allegro, Arpeggio, Follia en *ré* mineur** | Reprenant l'articulation de son célèbre modèle, celui de la toccate d'*ottava stresa* avec ses fameuses variations de la *Follia*, les deux éléments fondateurs de ce morceau sont présentés clairement et de manière cohérente. Après un début, dont la mécanique conventionnelle est plutôt prévisible, la pièce innove par des enchaînements en « *arpeggio* » en bousculant l'expérience musicale et en annihilant toute présomption harmonique par la singularité de ses modulations. Les 22 variations sur l'omniprésent motif de la *Follia* — dont la popularité était comparable à ce qu'allaient devenir les formules du blues au XX<sup>e</sup> siècle —, ne sont aucunement comparables à celles que j'ai déjà interprétées, et que j'ai enregistrées pour le premier volume de cette série consacrée aux œuvres pour clavier de Scarlatti. Ici, l'accent n'est pas mis sur la beauté de mélodie et de l'harmonie mais plutôt sur la couleur, le mouvement et le flot des modulations.

**Toccate, Fugue, Allegro en *ré* majeur** | Pour cet assemblage de suites, qui se présente sous forme d'une fugue et d'un allegro, j'ai choisi d'adjoindre une toccate en ouverture. Celle-ci évoque la multiplicité des courants du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'époque où l'influence de Corelli était particulièrement présente. La fugue est construite de manière symétrique et pour ce qui est du thème, du contre-thème et de l'intermezzo, un équilibre judicieux les unit. Le tout culmine par une triple et rapide cadence, qui s'intègre et qui répond parfaitement à la fugue, un peu comme le fait une gaillarde après une pavane.

**Toccate, Arpeggio et Fugue et *sol* majeur** | Cette pièce contient en réalité trois mouvements : à la fin de la toccate, on retrouve une pièce qui, comme c'est souvent le cas, n'est composée que d'une série d'accords. Il en résulte ainsi une *cadenza*. La première partie se révèle plutôt exubérante et sans nécessairement être expérimentale. Par la vertu de la tonalité de *do* majeur, elle revêt un petit côté ensoleillé. Le mouvement peut être subdivisé en de nombreuses parties, à savoir, une libre exposition et une seconde section au rythme soutenu, qui aurait bien pu être un *presto*. À première vue, un thème mélodiquement anodin semble former la base de cette fugue mais celui-ci développe peu à peu son caractère un tantinet capricieux.

**Toccate (Largo & Allegro), Fugue en *la* mineur** | Bien que son introduction soit faite de soupirs empreints de sensibilité, cette pièce se termine par une solide fugue en contrepoint rétrograde, tout comme dans une toccate de caractère plus animé. Chacune des trois parties y propose une progression bien à elle, dont la fugue, qui prend ici une dimension formidable. De façon singulière, cette œuvre oppose la douleur à l'énergie débordante.

**Toccate et Fugue en *ré* mineur** | Cette toccate nous est parvenue comme pièce autonome sans autre mouvement. C'est la raison pour laquelle je l'ai développée pour en faire une fugue dans la même tonalité sans la contrainte d'établir une relation contextuelle avec sa source. Le couplage qui en résulte se distingue ainsi par son caractère dichotomique : l'introduction offre un exemple de souplesse dans les déplacements, et de fougue, sans porter atteinte aux aspects formel, poétique ou logique pour autant. Cependant, la séquence, en soi exigeante pour le musicien, recèle le potentiel compositionnel pour créer une unité esthétique. Par contre, la fugue pose d'emblée des limitations et impose une réserve car celle-ci doit tenir compte de l'équilibre polyphonique d'ensemble, issu de la tradition vocale. Ce n'est qu'à la fin qu'elle peut s'émanciper au profit d'un style plus instrumental.

**Toccate et Menuet en *la* majeur** | Bien qu'écrite dans une mesure régulière à 4/4, cette toccate se présente plutôt comme un enchaînement d'éléments improvisés, libres et extrêmement distinctifs par rapport à son développement, son agencement et à son organisation structurelle. La relation entre ce qui a été consciemment composé et l'intégration d'un geste créateur aléatoire ne pourra jamais être complètement déterminée. Un menuet laconique, voire minimaliste, en ce qui a trait à sa notation musicale, constitue une base à partir de laquelle s'élabore une ornementation et une improvisation plutôt que de figurer dans la partition elle-même. Une grande partie de la musique écrite pour le clavier dans les années 1700 suggère souvent de cette manière le caractère d'ensemble d'un morceau plutôt que de constituer une prescription obligatoire.

**Toccate, Arpeggio en *sol* majeur** | Cette toccate pluripartite et un peu prolixe (même si elle ne contient qu'un seul mouvement) nous est parvenue en deux différentes versions : une comportant un bref finale et une autre déployant un long et harmonieux finale. Pour cet enregistrement, j'ai choisi la version plus élaborée. Essentiellement, ce sont quatre sections qui sont mises de l'avant. La première partie s'articule bien avec les mains, qui doivent jouer les notes librement associées entre elles. À la fin, il ne reste qu'un groupe d'accords qui ont été transcrits en *arpeggio* et qui sont donc laissés à l'ingéniosité d'exécution du musicien. La deuxième partie commence par un long dialogue récitatif entre le soprano et la basse, qui mène, grâce à l'improvisation, au milieu de la toccate où l'on ne trouve qu'une longue série d'accords colossaux. La frontière entre les troisième et quatrième sections n'est pas facile à délimiter car toute la seconde moitié de cette œuvre se déroule comme un *accelerando*, qui se termine simplement et sans prétention.

ALEXANDER WEIMANN

TRADUCTION : LOUIS BOUCHARD

RÉVISION : ALAIN BÉNARD



Photo: Julien Faugère

## ALEXANDER WEIMANN

Récemment nommé directeur artistique du Pacific Baroque Orchestra, Alexander Weimann est l'un des solistes, chambristes et directeurs d'ensemble les plus demandés de sa génération. Il a effectué des tournées dans le monde à titre de membre de Tragicomedia et d'invité de l'orchestre baroque de Fribourg, de même que du Gesualdo Consort et Tafelmusik, et comme directeur musical avec Les Voix Baroques et Le Nouvel Opéra. Récemment, il a dirigé le Portland Baroque Orchestra dans le *Messie* de Handel, il a également interprété des concertos pour clavecin de Bach avec Les Violons du Roy ; les orchestres symphoniques de Québec et de Montréal l'ont aussi invité à titre de soliste. Il est aussi invité par les orchestres symphoniques de Halifax et Victoria, comme chef et soliste. Après avoir travaillé comme chef assistant aux maisons d'opéra des villes d'Amsterdam, de Bâle et de Hambourg, il a dirigé ses propres productions, la plus récente étant *Clodoveo* d'Antonio Caldara, une coproduction canado-allemande présentée à Montréal, à Vancouver et à Berlin ainsi que *Resurrezione* de Handel, *Pygmalion* de Rameau, et *Fairy Queen* de Purcell pour le Festival de Vancouver. Alexander Weimann peut être entendu sur disque et à la radio. L'enregistrement ATMA de l'oeuvre complète pour clavier d'Alessandro Scarlatti a reçu des commentaires élogieux de la critique internationale ; son album consacré aux cantates sacrées *Membra Jesu nostri* de Buxtehude (prix Opus) a reçu une nomination aux prix Juno. À titre de pianofortiste, il a dirigé l'ensemble allemand Écho du Danube dans des concertos de Georg Christoph Wagenseil. Alexander Weimann est né à Munich. Il a étudié l'orgue, la musique d'église et la musicologie (sa thèse sur les récitatifs dans la musique de Bach lui a valu la mention « summa cum laude »), le théâtre, le latin médiéval et le piano jazz. Il a enseigné la théorie musicale et l'improvisation dans sa ville natale et a donné des classes de maître de clavecin et sur l'interprétation de la musique ancienne un peu partout dans le monde. Depuis plusieurs années, Alexander Weimann est vocal coach auprès d'étudiants de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal.

## ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Alessandro Scarlatti erfuhr schon in früher Jugend aussergewöhnliche Bewunderung als Komponist, und auch nach seinem Tod erlosch nie das (zumindest musikwissenschaftliche) Interesse an seiner quantitativ wie qualitativ herausragenden Vokalmusik; dennoch stand sein Schaffen für Instrumente lange im Schatten der Aufmerksamkeit, sowohl seitens der Gelehrten als auch der Praktiker. Es war zu verführerisch, ein derartiges Detail im Gesamtbild zu vernachlässigen; denn angesichts der übergrossen Zahl an Kantaten, Serenaten, Opern und Kirchenmusiken wirkte das Oeuvre für Instrumente unscheinbar, ja verschwindend, und wanderte damit rasch und weitgehend ungeprüft in die unbeleuchteten Winkel der Vergangenheit.

Dass die Vokalwerke im Opus überwiegen, ist ein für viele Komponisten des *seicento* typisches Verhältnis; schwerer zu begreifen scheint jedoch, warum wir uns immer noch das traditionelle Vorurteil zu Eigen machen sollten, Alessandro Scarlattis Tastenkompositionen seien vergleichsweise minderwertig oder dienen lediglich als Studentenfutter. Hinzu kommt erschwerend ein Dilemma, in dem Musikgeschichtler speziell bei der Beschreibung der italienischen Klaviermusik des 17. Jahrhunderts stecken: Zwischen Girolamo Frescobaldi und Domenico Scarlatti klafft stets eine Lücke, kompositionstechnisch wie personell. In mangelhafter oder sozusagen zahnloser Terminologie lauert leicht die Gefahr des Missverstehens, dem besonders Vertreter eines (in den Schablonen unserer Geschichtslehre gesprochen:) stilistischen Übergangs allzu gern zum Opfer fallen.

Nach einem meteorhaften Aufstieg in Rom des ausgehenden 17. Jahrhunderts hatte Alessandro Scarlatti jahrzehntelang für die massgeblichen aristokratischen Zirkel der Ewigen Stadt gearbeitet, aber auch für Auftraggeber in Florenz, Venedig und dem für die weitere Entwicklung der Gattung Oper so bedeutsamen Neapel.

Offenbar erst gegen Ende seines eminent fruchtbaren Lebens wandte er sich als Komponist den Tasteninstrumenten zu (und damit nicht zu vergessen: der Harfe), vermutlich auch im Zusammenhang mit wachsenden Lehrverpflichtungen, die er anscheinend etwas widerstrebend in der Hoffnung eingegangen war, einer finanziell notorisch klammen Situation abhelfen zu können. Der vorliegende Band setzt das Projekt der ersten Gesamteinspielung von Alessandro Scarlattis Tastenkompositionen fort. Ausgelassen wurden alle kurzen, skizzenhaften Stücke, die klar und ausschliesslich pädagogischen Charakter haben, sowie alternative Versionen von häufig in mehreren Quellen überlieferten Toccaten. In einigen wenigen Fällen ist – wenigstens zur Zeit – die Frage der Autorschaft nicht restlos befriedigend zu beantworten, so dass eine indiskutable Zuweisung unmöglich war, und unter anderem auch die Einschätzung der Qualität eines Stückes zur Grundlage der Entscheidung genommen wurde. Eine andere wichtige Frage, nämlich was auf die Orgel gehört und was hingegen auf das Cembalo, ist ebenfalls notwendigerweise zu einem beträchtlichen Grad subjektive Zuordnung, da die Komponisten jener Zeit nur äusserst selten über den Bereich hinaus spezifisch wurden, den die konventionellen Kategorien der Genres ohnehin nahelegen. Die hierzu von mir getroffene Auswahl versteht sich daher mitnichten als endgültig sondern als Anregung zu weitergehender Auseinandersetzung. Zudem sei eigens darauf hingewiesen, dass in etlichen Fällen Einzelsätze oder Satzfolgen, die in den Quellen nicht zusammenhängend auftauchen, von mir in Vorbereitung dieser Aufnahme in eine Verbindung gebracht wurden, sei es als konventionelles Toccata & Fuge – Paar, oder als Suiten- oder Sonatenähnliches Gebilde. Wiederum lag mir nichts ferner, als in dieser Angelegenheit abschliessende Urteile vorzunehmen. Viel eher möchte diese Einspielung insgesamt als Einladung aufgefasst werden, sich intensiver mit dem Klavierschaffen Alessandro Scarlattis zu beschäftigen, um zu eigenen Entdeckungen, Erfahrungen und Lösungen zu gelangen. Das hier vorgelegte Album macht es sich lediglich zur Aufgabe, gewissermassen als Propagandamaterial dazu zu dienen, unser Bild eines aussergewöhnlichen Komponisten der Vollständigkeit ein wenig näher zu führen.

## ORGEL WERKE

### DISK 1

**Toccata, Un poco Largo, Allegro in D-Dur** | Impetus und Stimmung des Anfangs erinnern an das D-Dur Präludium für Orgel von J. S. Bach und rufen uns die Bedeutung und gleichsam universale Gültigkeit der Tonarten-Charakteristik ins Bewusstsein; in diesem Fall handelt es sich um die Sphäre festlicher, fanfarenhafter Freude. Die Toccata endet im Gestus einer *Battaglia* in einem Bad von D-Dur, und mündet recht abrupt und etwas verstörend in einen ruhig schwingenden Mittelteil, der durch schmerzvolle Intervalle, nachdrückliche Dissonanzen und chromatisches Suchen gekennzeichnet ist. Den Abschluss bildet eine behende, geisterhaft vorübereilende Gigue.

**Toccata aperta d'Organo, Balletto Allegro, Vivace in A-Moll** | Die Introduction betreibt beinahe zögernd die Entfaltung des Modus, also der Tonart und vorherrschenden Stimmung des Satzes, in Vorbereitung des Kommenden: Im zweiten Teil entpuppt sich das fugenlose Stück als kleine Suite (aus Introduction, Corrente und Gigue); die geradtaktig gruppierte Courante (Balletto Allegro) ist formal auffallend wie eine Da-Capo-Arie mit recht langer Coda gebaut. Als Finale habe ich ein verwaist überliefertes sogenanntes "Vivace" angehängt, das in Wirklichkeit ein *Canario* ist, in der Gestalt eines wie im Spuk vorbeihuschenden Totentanzes.

**Varie partite obbligate al basso in C-Dur** | Partiten, also strophische und quasi improvisatorische Variationen über einer gleichbleibenden Basslinie (und damit einem Spektrum aufeinander folgender Harmonien) gehören zu den populärsten Formen in der Musik. Das gilt für den Barock wie für die heutige Zeit. Das vorliegende Beispiel bietet 12 Variationen des zunächst sechstaktigen Modells einer leicht erweiterten Kadenz, wobei in der 10. Variation durch Übergang in eine ungerade Taktart das Muster zu 9 bzw. 10 Takten erweitert wird. Unter fairer Einbeziehung beider Hände steigern sich Bewegungsenergie und Impetus.

**Toccata (Grave), Allegro, Presto, Minuetto in A-Moll** | Die ernste, aber nicht finstere Toccata bedient sich im Wesentlichen einer einzigen viertönigen Idee, die in vier Anläufen entwickelt wird. Der zweite Satz (Allegro) ist ein kurzes Fugato, in dem bei aller formalen Freiheit zu jedem Zeitpunkt entweder das vollständige Thema oder ein daraus gewonnenes zwischenspielartiges Produkt erklingt. Hierbei wird der Hörer in der Schwebelage gehalten, ob sich die Taktart 6/8 aus 2 mal 3 oder aus 3 mal 2 Achteln zusammensetzt; mathematisch gesehen mag das identisch sein, musikalisch ist es das keineswegs. Darauf folgt ein mit Presto überschriebener Satz, der in Konstruktion und Bewegungstyp dem Modell der instrumentalen Aria folgt, also erstens in A-B-A (Exposition, Mittelteil und Da Capo) gegliedert ist, und zweitens in munterer Weise einen geradzahligen Takt ausformuliert. Als Schluss wurde von mir ein unzusammenhängend auftauchendes Menuett angefügt, das Züge eines miniaturhaften Rondos trägt.

**Toccata, Allegro, Andante, Adagio assai, Andante, Adagio, Fuge (Allegro assai) in C-Dur** | Eine raumgreifende und grosszügige Toccata im Gestus souveräner Virtuosität, die nichts mehr unter Beweis zu stellen braucht, eröffnet den farbigen und vielfältigen Zyklus, der besser unter dem Begriff Sonate oder Suite zu fassen wäre. In abwechslungsreicher Weise folgen einander Charakterstücke von differenziertem Tempo, Klangvolumen und Gemüt. Die Organisation in mehreren kürzeren Einzelsätzen schlägt eine Brücke zu den Komponisten Bruhns, Buxtehude, Lübeck, Tunder etc. und natürlich auch zum jüngeren Bach. Eine sehr violinistische, transparente und mitreissende Fuge beendet das eindrucksvolle theatralische Programm.

**Toccata (Arpeggio) und Fuge in C-Dur** | In der langsamen Einleitung finden sich Spuren des Typus einer Elevationstoccata (vgl. Band 1). Dissonante und vollklingende Abschnitte gliedern in dieser Toccata Perioden von ungezügelter Bewegungsfreude auf der Basis zweier Kernmotive. Ein im doppelten Kontrapunkt angelegtes Themenpaar bildet die Grundlage einer Fuge, die ungebremste Spielfreude ausstrahlt. In der Schreibweise des Komponisten liegt etwas Skizzenhaftes, darin der Tradition seiner Zeit durchaus entsprechend; es verknüpft sich hiermit die Aufforderung an den Musiker, im Moment des Spielens zusätzliche Stimmen einzuflechten, und ein auf der schriftlichen Ebene abstraktes Modell zu konkretisieren, wenn nicht zu personalisieren, und ihm zur Individualität zu verhelfen.

**Toccata und Giga in A-Dur** | Ein detailreicher, elaborierter erster Satz ergeht sich, wenn Attribute hierbei überhaupt helfen, eher innerhalb der genreüblichen Umzäunung einer ausführlichen Invention oder gar der Sonatenform, denn selbstverloren im Genuss der durch keinerlei nennenswerte Grenzen eingegengten Freiheit der Toccata: Kaum ein Takt vergeht, ohne dass das Thema und/oder seine Gegenstimme aufgegriffen, angedeutet, verarbeitet oder vorbereitet würden. Das vorherrschend zweistimmige Satzmodell findet seine klangliche Umsetzung in der konsequent auf zwei Manuale angelegten Realisierung, und seine formale Fortsetzung in der anschliessenden, so flüchtigen wie luziden Gigue.

**Partite Varie in C-Dur** | Das formal ungewöhnliche viersätziges Gebilde, das hier mit der Hilfsvokabel "Partiten" versehen wurde, befindet sich am Ende des von L. F. Tagliavini vorbildlich vorgestellten Manuskripts aus der Biblioteca Estense di Modena. Die Urhebererschaft wird wohl nicht eindeutig zu bestimmen sein, ich habe mich aber *in dubio pro reo* entschieden. Dieses Urteil fiel nicht allzu schwer, weil es sich um ein witziges, motorisch und architektonisch hinter der harmlosen Oberfläche erstaunlich verzwicktes Lehrstück organistischer Virtuositäten handelt, das die Assoziation eines Gedichtes nahelegt, in dem besonders lange Verse und ein schwer ergründliches und abstraktes Reimschema überwiegen. Bizarre Überkreuzungen der Hände und gründliches Ausschöpfen der Möglichkeiten zweier Manuale wollen spielerisch gelöst werden.

## DISK 2

**Toccata (Arpeggio), Allegro, Arpeggio, Follia in D-Moll** | Wie beim berühmteren Vorbild (der "Toccata d'ottava stesa" mit den unmittelbar folgenden berühmten Follia-Variationen) sind auch hier beide Bestandteile in den Quellen klar zusammenhängend vertreten. Der Beginn, eher konventionelles und vorhersehbares Laufwerk, mündet in einen kurzen, mit "Arpeggio" überschriebenen Verbindungsteil, der aller unserer musikalischen Erfahrungen und harmonischen Vorwegnahmen mit jedem seiner Akkordwechsel spottet. Die 22 Variationen über das allgegenwärtige Follia-Motiv, etwa so populär wie später der Blues, gehen nicht den experimentellen Weg ihres weitaus bekannteren (in Band 1 eingespielten) Geschwisters; der Fokus richtet sich hier nicht auf melodisch-harmonische Gewagtheiten sondern auf wechselnde Klangfarben, Bewegung und Fluss.

**Toccata, Fuge, Allegro in D-Dur** | Der als Paar überlieferten Folge von Fuge und Allegro habe ich eine tonartlich und von der Stimmung her gut passende Toccata vorangestellt; sie ist überaus streicherisch angelegt und integriert die Vielfalt der stilistischen Strömungen des beginnenden 18. Jahrhunderts, wobei insbesondere der Einfluss Corellis klar spürbar wird. Die Fuge ist ebenmässig gebaut und hinsichtlich Thema, Gegenthema und Zwischenspiel sorgfältig ausbalanciert. Sie führt in einen sehr raschen Tripeltakt, der sich nahtlos anschmiegt und auf die Fuge antwortet wie eine Gagliarde auf die Pavane.

**Toccata, Arpeggio und Fuge in G-Dur** | Dieses Stück ist eigentlich dreisätzig: Am Ende der Toccata befindet sich ein ausgedehnter Überleitungsteil, der wie so oft lediglich in einer Serie von Akkorden besteht. Es formt sich eine stark erweiterte Kadenz, in der Gesetze der Stimmführung sowie Regeln harmonischen Fortschreitens nachgeordnet und dem Primat der Überraschung unterworfen sind. Dazu im Widerspruch entfaltet sich der erste Teil eher weitschweifend und gar nicht experimentell, dabei vom traditionell sonnigen Wesen der Tonart G-Dur durchdrungen. Der Satz lässt sich in mehrere Teile zerlegen, nämlich eine freie Exposition und einen hurtigen zweiten Abschnitt, der genauso gut mit Presto bezeichnet sein könnte. Der Fuge liegt ein auf den ersten Blick sangliches und harmloses Thema zugrunde, das im weiteren Verlauf seine durchaus kapriziösen Seiten enthüllt.

**Toccata, Largo & Allegro, Fuge in A-Moll** | Nicht nur die langsame Einleitung, auch die belebtere Toccata sowie die nachdenkliche, kontrapunktisch streng ausformulierte Fuge atmen einen behutsamen, wenn nicht sogar zaghaften Geist. Aus einem seufzenden Anfang aller drei Teile entwickelt sich ein jeweils eigener Spannungsbogen, im Fall der Fuge von beachtlicher Ausdehnung. Dieses Stück ist auf eine eigentümliche Weise durchgehend von Trauer und zugleich drängender Energie durchwirkt.

**Toccat und Fuge in D-Moll** | Diese Toccat ist als Einzelstück, ohne weitere Sätze, überliefert. Deswegen habe ich eine quellenmässig ebenfalls in keinem Kontext stehende Fuge in gleicher Tonart ergänzt. Das Paar zeichnet sich durch Gegensätzlichkeit aus: Die Einleitung statuiert ein Exempel an aufgelockerter, rascher Fortbewegung, ohne allzusehr bekümmert zu sein um formale Konsistenz, dichterische Knappheit oder logische Folgerichtigkeit – jedoch hat selbst die Reihung gut in der Hand des Spielers liegender Motive das Potential, diesem Satz zur ästhetischen Einheit zu verhelfen. Hingegen fasst sich die Fuge schon zu ihrem Beginn in seriöser Zurückhaltung und stellt sich der Tradition der Vokalpolyphonie verpflichtet dar; erst zum Ende hin emanzipiert sich kurzfristig instrumentals Idiom.

**Toccat und Menuett in A-Dur** | Obwohl in regelmässigem 4/4 Takt notiert, reflektiert diese Toccat eher die assoziative Anordnung improvisatorisch freier, hinsichtlich ihrer Ausdehnung, Gruppierung und inneren Organisation überaus differenzierter Elemente; das Verhältnis zwischen Komponiertem und Ungeplantem wird sich kaum je abschliessend bestimmen lassen. Ein lakonisches *Minuet*, minimalistisch, was die musikalische Notation betrifft, dürfte eher als Grundlage zur Ausschmückung und Ausgestaltung aufzufassen sein denn als "buchstäblich" gemeinte Spielanweisung. Ein grosser Teil der (schriftlichen) Klaviermusik um 1700 hat allem Anschein nach eher beschreibenden als vorschreibenden Charakter.

**Toccat (Arpeggio) in G-Dur** | Diese ausladende, mehrteilige (wenn auch einsätzig) Toccat wurde in 2 alternativen Versionen überliefert: einmal mit einem relativ kurzen, und das andere mal mit einem langen, harmonisch offenen Finale. Für die vorliegende Aufnahme wurde die ausführlichere Fassung gewählt. Im Wesentlichen lassen sich 4 Abschnitte erkennen. Der erste Teil verknüpft gut in den Fingern liegende Spielfiguren in freier Assoziation miteinander; an seinem Ende steht eine Gruppe von Akkordverbindungen, die mit *Arpeggio* überschrieben und damit dem Einfallsreichtum des ausführenden Musikers anheimgestellt ist. Das zweite Viertel beginnt mit einem rezitativischen Dialog zwischen Sopran und Bass, der mittels einer improvisatorischen Fortspinnung zur Mitte der Toccat führt, wo in den Noten wiederum nichts weiter als eine Folge monolithischer Akkorde zu finden ist. Die Grenze zwischen dem dritten und vierten Abschnitt ist nicht so einfach zu ziehen, denn die ganze zweite Hälfte des Werkes besteht aus einem breit angelegten *Accelerando*, und endet schlicht und unpräzisiös.

ALEXANDER WEIMANN

## ALEXANDER WEIMANN

Alexander Weimann ist einer der begehrtesten Ensembleleiter, Solisten und Kammermusikpartner seiner Generation. Dabei reiste er um die ganze Welt, als Mitglied des Ensembles *Tragicomedia*, als häufiger Gast von beispielsweise *Freiburger Barockorchester*, *Gesualdo-Consort*, *Tafelmusik...* sowie als musikalischer Leiter von *Les Voix Baroques*, *Le Nouvel Opéra*, *Pacific Baroque Orchestra* und *Tempo Rubato*. Er dirigierte jüngst das Portland Baroque Orchestra in Händels *Messiah*, konzertierte in Bachs Cembalokonzerten mit Les Violons du Roy, und die Symphonieorchester in Québec und Montréal laden ihn regelmässig als Solisten ein; Victoria Symphony und Nova Scotia Symphony Halifax engagierten ihn als Gastdirigenten. Nach Assistenzen an den Opernhäusern Amsterdam, Basel und Hamburg trat er mit eigenen Produktionen hervor, zuletzt mit Caldaras *Clodoveo* als kanadisch-deutsche Koproduktion bei Festivals in Montréal, Vancouver und Berlin, Händels *Resurrezione*, Rameaus *Pygmalion*, Purcells *Fairy Queen* und Monteverdis *Marienvesper*. Er ist auf weit über 100 CDs zu hören, wird in Radiostationen weltweit häufig gespielt, und feierte sein Debut in Nordamerikamit dem Album "Capritio". 2005 erschien Band 1 der ersten Gesamteinspielung aller Tastenwerke von Alessandro Scarlatti. Diese Aufnahme rief einhellig internationale Begeisterungstürme unter den Kritikern hervor. In den vergangenen Jahren nahm er mit *Les Voix Baroques* Buxtehudes "Membra Jesu" (Prix Opus und Juno Nomination) sowie Oratorien von Carissimi auf; als Dirigent und Fortepiano-Solist spielte er mit *Echo du Danube* Konzerte von Wagenseil ein, ausserdem dirigierte er sein Montréalischer Orchester *Tempo Rubato* für die kanadische Starsopranistin Karina Gauvin mit Oratorien-Arien von Händel. Weimann wurde in München geboren, wo er Orgel, Kirchenmusik, Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, Latein des Mittelalters und Jazz-Piano studierte. Von 1990 bis 95 unterrichtete er Musiktheorie und Improvisation an der Münchner Musikhochschule, seitdem gibt er Meisterklassen in Cembalo und Historischer Aufführungspraxis an diversen europäischen und nordamerikanischen Universitäten wie Berkeley/CA, Dartmouth/NH, McGill/QC; seit einigen Jahren betreut er die Gesangs- und Instrumental-Studenten an der Université de Montréal in Kursen zur Aufführungspraxis Alter Musik sowie als Leiter der barocken Opernproduktionen, zuletzt Monteverdis *Poppea*.



ALESSANDRO SCARLATTI  
TOCCATAS  
ACD2 2321



BUXTEHUDE  
MEMBRA JESU NOSTRI  
ACD2 2563



J.S. BACH  
CLAVIERÜBUNG II  
ACD2 2603



GIACOMO CARISSIMI  
ORATORIOS  
ACD2 2622

Chancel Organ / Orgue de chœur  
Wilhelm, Opus 129, 1993  
Église Très-Saint-Rédempteur, Montréal (Québec), Canada.

2 manuals and pedal / 2 claviers manuels et pédalier  
15 stops / jeux  
15 ranks / rangs  
752 pipes / tuyaux  
Mechanical key and stop action / Traction mécanique des claviers et des jeux

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

*Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).*

Produced, recorded and edited by / Réalisation, enregistrement et montage: **Johanne Goyette**  
Église Très-Saint-Rédempteur, Montréal (Québec), Canada.  
April 25, 26, and 27, 2007 / Les 25, 26 et 27 avril 2007

Graphic design / Graphisme: **Diane Lagacé**  
Booklet Editor / Responsable du livret: **Michel Ferland**  
Cover / Couverture: **Garzoni, Giovanna, Still life with Pomegranate**  
Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence, Italy  
Photo: **Nicolo Orsi Battaglini / Art Resource, NY**