



ALESSANDRO SCARLATTI
TOCCATAS



ALEXANDER
WEIMANN

ŒUVRES COMPLÈTES POUR CLAVIER
COMPLETE KEYBOARD WORKS
VOLUME 1

ACD2 2321

ATMA

Baroque

ALESSANDRO SCARLATTI

1660-1725

TOCCATAS

ŒUVRES COMPLÈTES POUR CLAVIER
COMPLETE KEYBOARD WORKS
VOLUME 1
SÄMTLICHE WERKE FÜR TASTENINSTRUMENTE
BD. 1

ALEXANDER WEIMANN
CLAVECIN | HARPSICHORD | CEMBALO

- 1 Toccata *d'ottava stesa* (Preludio Presto), Adagio (Cantabile ed appoggiato), Presto, Fuga, Adagio (Cantabile ed appoggiato) 9:47
en ré mineur | D minor | d-moll
- 2 Follia 7:27
en ré mineur | D minor | d-moll
- 3 Toccata, Fuga 4:54
en ré mineur | D minor | d-moll
- 4 Toccata, Fuga, Minuetto 3:53
en sol majeur | G major | G-Dur
- 5 Toccata (Arpeggio), Fuga, Allegro, Corrente 9:50
en sol mineur | G minor | g-moll
- 6 Toccata (Adagio/Andante/Adagio/Allegro) 5:04
en fa majeur | F major | F-Dur
- 7 Toccata, Fuga 5:02
en la mineur | A minor | a-moll
- 8 Toccata (– /Adagio/Presto), Fuga (Allegro), Corrente 5:14
en fa majeur | F major | F-Dur
- 9 Toccata *prima* 4:55
en sol majeur | G major | G-Dur
- 10 Toccata, Fuga, Allegro, Minuetto, Presto 7:32
en mi mineur | E minor | e-moll
- 11 Toccata (Arpeggio/Presto/Allegro) 4:38
en sol majeur | G major | G-Dur

Comparé au reste de sa production, l'œuvre de clavier d'Alessandro Scarlatti (1660-1725) paraît bien modeste. Alessandro Scarlatti a composé quelque huit cents cantates profanes, bien au-delà de cent opéras, trente-cinq oratorios et au moins deux cents messes, sans oublier les nombreux madrigaux, sérénades, œuvres de musique de chambre et orchestrales. Elle tiendrait sur 3 CD et regrouperait trente toccatas, diverses variations, notamment la célèbre *Follia d'Espagne* [2], quelques fugues, sonates et mouvements variés et, finalement, une collection de courtes *Études* conçues dans un but pédagogique, dont la plupart sont disponibles en éditions modernes.

Scarlatti semble s'être tourné vers le clavecin, l'orgue et la harpe surtout vers la fin de sa vie. Essoufflé par l'atmosphère de travail exténuante et compétitive qui régnait à Rome et Venise, cet homme maussade au début de la cinquantaine décida d'élire domicile à Naples. Compositeur semi-retraité avant le temps, il enseigna également pour redresser les difficultés financières récurrentes qui le tourmentaient. Il forma notamment des élèves tels Della Ciaja, Cotumacci, Geminiani, Mancini et Zipoli. À la fin de sa vie, il se prit d'une amitié quasi paternelle pour le compositeur Hasse. Bien sûr, il fut aussi responsable de la formation de son fils Domenico, du moins au début. Il allait par la suite transférer cette responsabilité à Gasparini, une preuve s'il en faut que Scarlatti se soit acquitté de son rôle de parent avec sérieux et compétence. Quoi qu'il en soit, il fut sûrement très populaire comme éducateur et compositeur pour clavier, vu que ses pièces pour de tels instruments furent vite répandues et rapidement publiées, ont souvent été copiées et se retrouvent aujourd'hui dans les collections de plusieurs bibliothèques à travers l'Europe et même de l'Amérique du Nord.

Toccatà d'ottava stesa (Preludio Presto), Adagio (Cantabile ed appoggiato), Presto, Fuga, Adagio (Cantabile ed appoggiato) en ré mineur [1]

Cette composition écrite comme une fantaisie à plusieurs mouvements attira le respect à cause de sa longueur et de la maîtrise de sa forme. Les musicologues l'ont même comparée à la Sonate en *si* mineur de Liszt. Elle en impose probablement tout autant à quiconque s'attaque à son interprétation, à cause de deux passages passablement difficiles à jouer, l'un à la fin de la première partie, l'autre dans la fugue. La gamme entière de l'opulent vocabulaire du clavier est mise en relief, alors que des sections de la fugue et les dernières mesures du dernier Adagio semblent prévenir la surprenante conclusion de la *Follia* qui suit. La structure de la pièce ressemble à l'esprit de la *Fantaisie chromatique* de Bach. Des éléments de l'adagio évoquent le prélude en *mi* bémol mineur dans la première partie du *Clavier bien tempéré*.

Follia [2]

Les 29 variations de cette œuvre construite sur le modèle de l'ostinato, bien prisé de tous les compositeurs, portent le thème à ses limites harmoniques, rythmiques, techniques et émotionnelles. Scarlatti explore les nouvelles possibilités du clavier (dans les variations 17 à 19) et ouvre grand l'herméticité tonale au moyen d'abruptes *acciaccature* (dans la variation 24). La tension croît tout au long des cinq dernières variations pour choir soudain lors d'une descente abrupte et, à notre plus grand étonnement, l'œuvre se termine sur une question ouverte sans retourner à la tonalité d'origine.

Toccatà, Fuga en ré mineur [3]

Cette pièce suit la tradition des toccatas italiennes et du sud de l'Allemagne au XVII^e siècle (comme celles de Frescobaldi et de Froberger) et prend certaines libertés avec son usage de l'opulente ornementation florentine. La fugue, sérieuse, est écrite dans le *stile antico*.

Toccata, Fuga, Minuetto en sol majeur [4]

Une des caractéristiques des deux premières parties est la notation de numéros pour certains accords de la main gauche, qui apparaissent sous la basse et représentent l'ajout possible d'un impromptu dans le *basso continuo*. Ce qui est propre à beaucoup de la musique écrite pour le clavier au XVIII^e siècle, c'est que cette notation est écrite de manière idiomatique et souvent sténographique, expliquant partiellement l'effet désiré, une improvisation en partie suggérée et faisant place à la spontanéité.

Toccata (Arpeggio), Fuga, Allegro, Corrente en sol mineur [5]

L'introduction remonte au XVII^e siècle et se réfère au langage du *lamento* et sa sœur spirituelle, la *toccata all'elevazione*. La douloureuse perte d'un être bien-aimé, ou encore la mort de Jésus-Christ, dont le sacrifice se trouve au cœur même du rituel catholique, est évoquée dans cette toccata par des sonorités hardies (*durezza*), des ligatures qui deviennent des dissonances, et la liberté formelle de l'interprétation. La lancée musicale s'accroît durant les trois derniers mouvements, jusqu'à en devenir rapide et menaçante.

Toccata (Adagio/Andante/Adagio/Allegro) en fa mineur [6]

Dans un mouvement en quatre parties, suivant le modèle de la *sonata da chiesa*, un motif ascendant de six notes est répété et varié dans une approche contrapuntique et figurative.

Toccata, Fuga en la mineur [7]

Les premières mesures présentent uniquement une série de notes basses et de chiffres ainsi que le terme *arpeggio*. Au sujet de ce mot, deux contemporains de Scarlatti viennent à l'esprit : Geminiani pour le violon et Gasparini pour le *basso continuo*. Ces deux compositeurs pratiquaient l'*acciaccatura*, c'est-à-dire une brève note d'embellissement qui fait s'immiscer une soi-disant dissonance harmonieuse dans l'accord. Alessandro et son fils Domenico prisaient cette technique inspirée par les possibilités sonores de la *guitarra spagnuola*.

Toccata (– /Adagio/Presto), Fuga (Allegro), Corrente en fa mineur [8]

Au travers les riches contrastes des nombreuses parties de cette toccata, dont les sections arborent des indications de tempo, ainsi que l'incorporation d'un mouvement de danse rapide suivant la fugue, une petite suite se cristallise.

Toccata (« prima ») en sol mineur [9]

La toccata est en deux mouvements et la partition foisonne d'indications de doigté sous forme d'étranges symboles pittoresques qui ont avivé l'intérêt des musicologues. Ces derniers considèrent que ce rare document montre l'évolution en cours au début du XVIII^e siècle. Certains passages arborent les indications de doigté traditionnelles : regroupées en paires, en un système de « bons » et de « mauvais » doigtés, et spécialement le rappel de ne pas utiliser le pouce de la main droite, et avec de minuscules pauses dans l'articulation entre les notes (Tomas de Sancta Maria recommande de la jouer « *con limpieça y distinction* »), et ainsi de suite. D'autres indications de mesure semblent être représentées par des discordances aléatoires d'intérêt didactique, semblables aux techniques de Geminiani qui recommandait aux violonistes de renverser la direction conventionnelle de l'archet comme exercice pour former l'harmonie du mouvement du bras d'archet. Alors que certaines parties ne diffèrent aucunement des indications de doigté modernes, il y existe, malgré tout, certains détails qui transmettent d'importants renseignements à propos de la métrique, notamment la réalisation des hémioles. Cette œuvre, composée de deux mouvements, fait état du progrès réalisé dans cette forme.

Toccata, Fuga, Allegro, Minuetto, Presto en mi mineur [10]

J. S. Bach utilise le thème du début dans sa Toccata pour orgue en *ré* mineur, dite « Dorienne », en y modifiant seulement quelques notes. J'y ai humblement ajouté, à la chronologie habituelle de toccata, fugue, allegro et menuet, un presto dont on n'a fait qu'une fois mention, et dont la figuration refait surface dans le prélude en *si* bémol majeur de la première partie du *Clavier bien tempéré*.

Toccatà (Arpeggio/Presto/Allegro) en sol mineur [11]

Au début et à la fin de la première partie, seules les progressions d'accords sont écrites, à la manière d'un prélude non-mesuré, ce qui donne lieu à une interprétation improvisée suivant l'imagination et l'humeur de l'exécutant. Un minuscule Presto mène au dernier mouvement rapide, qui — après un moment de belle complaisance — se termine laconiquement.

Une grande variété de formes musicales est reflétée dans ces  uvres. Très souvent, la question de l'allocation instrumentale (clavecin ou orgue ?) demeure sans réponse. Par exemple, on peut très bien s'imaginer la Toccatà et fugue en ré mineur [3] jou e à l'orgue. Un enregistrement de l'intégrale des œuvres pour clavier devrait tenir compte des deux possibilités. Certains indices nous portent à croire que tout ce qui est joué *arpeggio* au clavecin devrait être joué *tenuto*   l'orgue. Bien sûr, en cela la loi de la production des sons respectifs est honorée, ce qui indique que plusieurs de ces pièces peuvent être jouées sur l'un ou l'autre instrument.

Une analyse stylistique devrait pouvoir révéler l'influence des compositeurs allemands contemporains de Scarlatti comme Krieger, Muffat et Pachelbel, ainsi que l'influence de ses collègues italiens comme Durante, Greco, Pasquini et Veneziano. Scarlatti, en les incorporant dans son écriture pour le clavier, a aussi assimilé des éléments du répertoire du violon caractéristiques de Corelli.

Nous avons la certitude que Handel connaissait personnellement Scarlatti, dont il avait scrupuleusement étudié — tout comme Bach — la musique pour clavier. Certaines des pièces de Scarlatti ont été composées à la même époque que le premier volet du *Clavier bien tempéré*, les six *Partitas* et le *Clavierübung I* de Bach. Les musicologues pensent qu'on peut trouver dans les œuvres pour le clavier de Scarlatti des liens avec le grand Bach.

En tant que compositeur pour le clavier, Alessandro Scarlatti (ainsi que son fils le plus célèbre) mérite tout le respect que nous portons déjà à ses œuvres vocales.

ALEXANDER WEIMANN
TRADUCTION : LES BEAUX ÉCRITS   2005

Given the fact that Alessandro Scarlatti (1660-1725) wrote some 800 secular cantatas, far more than 100 operas and 35 oratorios and at least 200 masses, not forgetting the numerous madrigals, serenades he composed and the considerable amount of chamber music to say nothing of the variety of instrumental works, his production for keyboard instruments is somewhat modest in terms of quantity. It would fit on 3 CDs, contains a good 30 toccatas, miscellaneous variations, among them the notorious *Follia d'Espagna* [2], some free fugues as well as sonatas and suite movements and finally a collection of short and recognizable  tudes conceived for the purpose of instructing and serving as examples. Most of these are accessible in modern editions.

Apparently Scarlatti turned to the harpsichord and to the organ, as well as to the harp, particularly in the last years of his life. Worn down by the gruelling and scheming work atmosphere in Rome and Venice, the peevish 50 year-old moved to Naples to find his last place of residence there. As a kind of early semi-retired composer, he also worked as a teacher to alleviate his recurring and tormenting financial difficulties and among other things, devoted himself to training students such as Della Ciaja, Cotumacci, Geminiani, Mancini, and Zipoli. At the end of his life he developed a quasi paternal friendship with the composer Hasse. Of course he also tutored his son Domenico. However, at some point he transferred Domenico's musical education to Gasparini which proves that he tried to fulfil his parental role with the highest professional and personal sense of duty. In any case, he must have been very popular as an educator and composer for the keyboard because his pieces were disseminated and published rapidly, have often been copied and can nowadays be found in numerous libraries scattered across Europe and even North America.

ALESSANDRO
SCARLATTI
TOCCATAS

Toccata d'ottava stesa (Preludio Presto), Adagio (Cantabile ed appoggiato), Presto, Fuga, Adagio (Cantabile ed appoggiato) in D major [1]

This composition, which is written as a fantasy with numerous movements, gained respect because of its length and masterful form. Musicologists even compared it to Liszt's piano sonata in B minor. In fact, it is probably likewise feared by those who know it because of two hardly playable passages, which occur at the end of the first part and in the fugue. All sorts of rich keyboard vocabulary unfold and sections of the fugue as well as the end of the last Adagio even forebode the surprising end to the following Follia. The structure of the piece resembles the spirit of Bach's *Chromatic Fantasy*. Elements of the adagio are echoed in the E-flat-minor prelude of the first part of the *Well-tempered Clavier*.

Follia [2]

The 29 variations of this composition on the famous ostinato model, well loved by many composers, take the theme harmonically, rhythmically, technically, and emotionally to its limits. Scarlatti explores new keyboard possibilities (in Variations 17 to 19) and opens up the tonal inflexibility with abrupt *acciaccature* (in variation 24). The piece builds up tension over the last five variations and comes to a sudden and rough halt descending abruptly and, to our unbelieving astonishment, ending in an open question without returning to the original key.

Toccata, Fugue in D minor [3]

This piece follows the tradition of the Italian and Southern German toccatas of the 17th century (such as those of Frescobaldi and Froberger) and takes liberties with its use of generous Florentine ornamentation. Likewise, the serious fugue is written in the *stile antico*.

Toccata, Fuga, Minuetto in G major [4]

A peculiarity of the first two parts are numbers for certain chords for the left hand that are annotated underneath some bass notes and stand for the possibility of an impromptu working out like in a *basso continuo*. It is typical for a large part of the keyboard music of the 18th century, that it was written down in an idiomatic and often stenographic manner that partly described a desired effect, partly suggested improvisation and left some room for spontaneous elements.

Toccata (Arpeggio), Fuga, Allegro, Corrente in G minor [5]

The introduction leads back to the 17th century and refers to the language of the lament and its spiritual sibling, the "Elevation Toccata". The painful loss of a beloved one or the death of Jesus Christ, whose sacrifice is at the heart of the Roman-Catholic ritual, is evoked through the *toccata all'elevazione* by bold sounds (*durezza*), which are ligatures that become dissonances, and formal freedom of the playing. The musical movement increases to a rapid and harrowing speed in the course of the last three movements.

Toccata (Adagio/Andante/Adagio/Allegro) in F major [6]

In a single, four-section movement, following the model of the *sonata da chiesa*, an ascending motive of six notes is repeated and varied in a contrapuntal and figurative approach.

Toccata, Fugue in A minor [7]

The opening bars only contain a series of bass notes and figures as well as the term *arpeggio*. In connection to this term, two contemporaries of Scarlatti come to mind: Geminiani for the violin and Gasparini for the basso continuo. Both practiced the *acciaccatura*, the short embellishing note that smuggles a well-dosed, so-called harmonious dissonance into the chord. Alessandro equally liked to use this technique as did his son Domenico, inspired by the techniques of the *guitarra spagnuola*.

Toccata (– /Adagio/Presto), Fugue (Allegro), Corrente in F major [8]

Through the rich contrasts of the many parts of this toccata, whose sections carry tempo indications, as well as the incorporation of a rapid dance movement following the fugue, a little suite finally crystallizes.

Toccata (“prima”) in G major [9]

This Toccata consists of two movements and abounds with fingerings in the form of strange and picturesque symbols and thereby attracted the attention of musicologists. It is appreciated as a rare document showing the evolutionary change that took place in the early 18th century. Some passages convey the traditional fingerings: grouped as pairs, as a system of “good” and “bad” fingers, especially the reminder of avoiding using the thumb of the right hand, with hardly any noticeable breaks in the articulation between the notes (Tomas de Sancta Maria recommends it should be played “*con limpieça y distinction*”) and so on. Other bar arrangements seem to be represented by random inconsistencies of didactical interest, similar to Geminiani’s techniques, who recommended to the violinists to reverse the conventional setting of the bow movement as an exercise to train the harmony of the bow arm. While some parts do not differ from modern fingerings, still some details are found that convey meaningful information concerning metric, such as the realization of the hemiolas. This composition incorporates progressiveness in its form as a sonata consisting of two movements.

Toccata, Fuga, Allegro, Minuet, Presto in E minor [10]

J. S. Bach uses the theme at the beginning for his organ Toccata in D minor, the so-called Dorian, by changing only a few notes. I humbly added a presto, which has only been mentioned once and whose figuration returns in the prelude in B flat major of the first part of the *Well-tempered Clavier*, to the usual chronology of Toccata, Fugue, Allegro and Minuet.

Toccata (Arpeggio/ Presto/ Allegro) in G major [11]

For the beginning and the end of the first part, only a progression of chords is given in the music, much like the *Prélude non-mesuré*, thus providing an improvisatory performance depending on the player’s imagination and mood. A tiny Presto movement serves as bridge to the last rapid movement which, after a moment of almost self-indulgence, ends laconically.

A wide spectrum of musical forms is reflected in the compositions. Very often the question of the instrumental allocation (harpsichord or organ) cannot be answered definitely. For example, one can very well imagine the Toccata and Fugue in D minor [3] being played on the organ. A complete recording of all of the keyboard works would have to consider both alternatives. There are hints that everything that is played *arpeggio* on the harpsichord should be played *tenuto* on the organ. Of course this follows the law of the respective sound production and apparently means that many of the pieces can be played on one instrument as well as on the other.

A stylistic analysis will be able to establish traces of contemporary German composers such as Krieger, Muffat, and Pachelbel, but also influences from Italian colleagues such as Durante, Greco, Pasquini, and Veneziano. Scarlatti also assimilates elements of the violin repertoire typified by Corelli and incorporates them into his keyboard writing.

We know with certainty that Handel knew Scarlatti personally, whose production of keyboard music he, as well as Bach, studied inquisitively. Some of Scarlatti’s pieces were written around the time Bach composed his *Well-tempered Clavier I* as well as his six *Partitas* of the *Clavierübung I*. This suggests to musicologists that links to the great Bach may be found in Scarlatti’s works for the keyboard.

As a composer for the keyboard, Alessandro Scarlatti (but the same is also true for his famous son) deserves all the consideration that we already have for his vocal compositions.

Angesichts der Tatsache, dass Alessandro Scarlatti (1660-1725) etwa 800 weltliche Kantaten, weit über 100 Opern und mehr als 35 Oratorien geschrieben hat, von den gut 200 Messen, zahlreichen Madrigalen, Serenaten, einem beachtlichen Haufen Kammermusik und diversen Instrumentalwerken ganz zu schweigen, erscheint sein Schaffen für Tasteninstrumente quantitativ recht bescheiden. Es passt auf 3 CDs, beinhaltet gut 30 Toccaten, diverse Variationen, etwa die berühmte *Follia d'Espagna* [2], einige freie Fugen sowie Sonaten- und Suitensätze, schliesslich eine Sammlung kurzer und erkennbar für den Unterricht konzipierter Etüden und Lehrbeispiele, und ist uns weitgehend in modernen Ausgaben leicht zugänglich.

Offenbar hat sich Scarlatti dem Cembalo und der Orgel, wie auch der Harfe, vor allem in seiner letzten Lebensphase zugewandt. Von der aufreibenden und intriganten Arbeitsatmosphäre in Rom und Venedig zermüht, zog er 50-jährig verdrossen nach Neapel und fand dort seinen Alterswohnsitz. Als Komponist in einer Art Vorruhestand arbeitete er nun auch als Lehrer, um die bis in die letzten Tage seines Lebens chronisch peinigende Geldnot zu lindern, und widmete sich unter anderem der Ausbildung von Della Ciaja, Cotumacci, Geminiani, Mancini und Zipoli. Am Ende seines Lebens verbindet ihn eine väterliche Freundschaft mit Hasse. Natürlich unterrichtete er auch Sohn Domenico, übertrug jedoch dessen professionelle Ausbildung den Händen Gasparinis, was nahelegt, dass er ein hohes berufliches aber auch persönliches Ethos in seiner Rolle als Vater zu erfüllen suchte. Als Pädagoge und Komponist auf dem Gebiet der Tastenmusik jedenfalls muss er sehr populär gewesen sein, denn seine Klavierstücke verbreiten sich rasch, werden oft kopiert und sind heute auf viele Bibliotheken verstreut, quer durch Europa und sogar in Nordamerika.

Toccatà d'ottava stesa (Preludio Presto), Adagio (Cantabile ed appoggiato), Presto, Fuga, Adagio (Cantabile ed appoggiato) in d-moll [1]

Diese als mehrsätzliche Fantasie breit angelegte Komposition erwarb durch ihre Ausdehnung und meisterhafte Gestalt exemplarische Beachtung. In der Musikwissenschaft wurde sie sogar mit Liszts Klaviersonate in h-moll verglichen. Und in der Tat ist sie wegen zweier kaum spielbarer Passagen, am Ende des ersten Teils und der Fuge, unter denen, die sie kennen, wahrscheinlich ebenso gefürchtet. Allerhand reiches pianistisches Vokabular wird entfaltet, und Abschnitte der Fuge wie auch der Schluss des letzten Adagio prophezeien sogar das überraschende Ende der darauffolgenden Follia. Die Architektur und Gesamterscheinung des Stückes erinnern an den Geist der Chromatischen Fantasie von J.S. Bach. Elemente des Adagio finden sich wieder im Präludium es-moll aus dem Wohltemperierten Klavier, Teil I.

Follia [2]

Die 29 Variationen dieses bei allen Komponisten beliebten Ostinato-Modells führen das Thema harmonisch, rhythmisch, spieltechnisch und emotional zu seinen Grenzen. Scarlatti etabliert neue klavieristische Möglichkeiten (in Variation 17 bis 19), sprengt die tonale Enge mit brüskem *Acciacature* (in Variation 24), und lässt das Stück, nach einem grossräumig in den letzten 5 Variationen entwickelten Spannungsbogen, jäh und roh enden, in einem Höllenfahrtsgestus wild abwärts stürzend und abrupt - zu unserem ungläubigen Erstaunen - als offene Frage stehenbleibend, ohne versöhnliche Rückkehr zur Ausgangstonart.

Toccatà, Fuga in d-moll [3]

Dieses Stück bewegt sich in der Tradition der italienischen und süddeutschen Toccaten des 17. Jahrhunderts (Frescobaldi, Froberger) und nimmt sich die Freiheit grosszügig florierender Ornamentik. Die ebenfalls seriöse Fuge ist im *stile antico* gehalten.

Toccata, Fuga, Minuetto in G-Dur [4]

Die ersten beiden Teile weisen als Besonderheit auf, dass unter einigen Basstönen für die linke Hand Akkordziffern stehen, die eine Stegreifausführung, in der Art des *basso continuo* bedeuten. Für einen grossen Teil der Klaviermusik im 18. Jahrhundert schreibt der überlieferte Notentext nicht unbedingt wörtlich und bindend vor, was der Spieler zu tun hat, sondern bedient sich einer idiomatischen, häufig stenographischen Schrift, teils einen Effekt beschreibend, teils als Anregung zur Improvisation und Freiraum für spontane Elemente.

Toccata (Arpeggio), Fuga, Allegro, Corrente in g-moll [5]

Die Einleitung versetzt zurück in das 17. Jahrhundert und greift die Sprache des Lamento (Tombeaux) und seiner geistlichen Schwester, der Elevationstoccata, auf. Klangliche Kühnheiten (*durezza*), sich zu Dissonanzen entwickelnde Liegetöne (*ligature*) und madrigalische Freiheit des Vortrags schildern den Schmerz über den Verlust der/des Geliebten oder den Tod des Jesus Christus, dessen geheimnisvollen Opfers am Höhepunkt des römisch-katholischen Ritus gedacht wird, wenn die *toccata all'elevazione* erklingt. Im Lauf der drei folgenden Sätze erfährt die musikalische Bewegung eine beängstigende, radikale Beschleunigung.

Toccata (Adagio/Andante/Adagio/Allegro) in F-Dur [6]

In einer einsätzigen Form, die jedoch nach dem Modell der *sonata da chiesa* vier Teile aufweist, wird wiederholt ein sechstöniges aufsteigendes Motiv auf verschiedene Weise kontrapunktisch und figurativ verarbeitet.

Toccata, Fuga in a-moll [7]

Als Eröffnung steht in den Noten nur eine Reihe von Basstönen und Ziffern, sowie die Bezeichnung *Arpeggio*. Im Zusammenhang mit diesem Begriff erinnern zwei Zeitgenossen Scarlatti, Geminiani für die Geiger, und Gasparini für die Generalbassspieler, an die *Acciacatura*, also das gezielte und dosierte Einschmuggeln von sozusagen wohlklingenden Dissonanzen in die Akkorde. Alessandro verwendet diese Technik

ebenso gerne wie sein Sohn Domenico, inspiriert durch die klanglichen Möglichkeiten der *guitarra spagnuola*.

Toccata (–/Adagio/Presto), Fuga (Allegro), Corrente in F-Dur [8]

Durch die kontrastreiche Vielgliedrigkeit dieser Toccata, deren einzelne Abschnitte Tempobezeichnungen tragen, sowie durch die Einbeziehung eines auf die Fuge folgenden raschen Tanzsatzes kristallisiert sich eine kleine Suite.

Toccata (prima) in G-Dur [9]

Zweisätzig und durchgehend mit Fingersatzbezeichnungen in Form merkwürdiger pittoresker Symbole versehen, weckte diese Toccata Aufmerksamkeit in der musikwissenschaftlichen Fachwelt. Sie wird als seltenes Dokument eines im frühen 18. Jahrhundert stattfindenden evolutionären Wandels geschätzt. Einige Passagen vermitteln das traditionelle Fingersatzbild: paarweise Gruppierung, System der “guten” und “schlechten” Finger, Vermeidung des Daumens vor allem der rechten Hand, kaum wahrnehmbar winzige Artikulationspäuschen zwischen den Noten (Tomas de Sancta Maria: “con limpieça y distinction”) usw. Andere Taktgruppen scheinen durch willkürliche Inkonsistenz didaktische Interessen zu vertreten, analog zu Geminiani, der den Geigern empfiehlt, die konventionellen Stricharten übungshalber umzukehren, um das Ebenmass im Bogenarm zu pflegen. Während sich einerseits ein paar Stellen nicht von modernen Fingersätzen unterscheiden, finden sich andererseits Details, die in metrischer Hinsicht wertvolle Informationen vermitteln, etwa bei der Ausführung von Hemiolien. Auch formal verkörpert diese Komposition Fortschrittlichkeit in ihrem Auftreten als zweisätziges Sonate.

Toccata, Fuga, Allegro, Minuet, Presto in e-moll [10]

Das Anfangsmotiv verwendet J.S. Bach unter Änderung weniger Noten für seine Orgeltoccata in d-moll, die sogenannte Dorische. Der in den Manuskripten verbürgerten Abfolge von Toccata, Fuga, Allegro und Minuet erlaube ich mir ein einsam überliefertes Presto anzufügen, dessen Figuration im Präludium B-Dur aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klavieres wiederkehrt.

Toccata (Arpeggio/Presto/Allegro) in G-Dur [11]

Beginn und Ende des ersten Teils sind lediglich als Folge von Akkorden in der Art eines *Prélude non-mesuré* notiert und in ihrer Auslegung dem Einfall und der Stimmung des Spielers überlassen. Ein winziges Presto stiftet die Verbindung zum hurtigen Folgesatz, der nach einer Beinahe-Reminiszenz lakonisch endet.

In den Kompositionen spiegelt sich ein vielfältiges Spektrum der musikalischen Formen wieder. Sehr oft wird die Frage der Instrumentenzuweisung (Cembalo oder Orgel) nicht endgültig beantwortet werden können. So lässt sich beispielsweise Toccata und Fuge in d [3] sehr gut auf der Orgel gespielt vorstellen, und eine Gesamteinspielung aller Tastenwerke wird beiden Alternativen gebührenden Tribut erweisen müssen. Wir finden ein paar Mal den Hinweis, das alles was auf dem Cembalo *arpeggio* realisiert wird, auf der Orgel *tenuto* gespielt werden soll. Dies folgt selbstredend der Natur der jeweiligen Klangerzeugung und bedeutet offensichtlich, dass viele der Stücke auf beiden Instrumenten gleich gut funktionieren.

Eine stilistische Analyse wird Spuren der deutschen Zeitgenossen und Klavierkomponisten Krieger, Muffat und Pachelbel nachweisen können, aber auch Einflüsse italienischer Kollegen wie Durante, Greco, Pasquini und Veneziano. Scarlatti assimilierte natürlich auch Elemente des durch Corelli verkörperten violinistischen Repertoires, und arbeitete sie in seinen Klaviersatz ein.

Händel hat Scarlatti nachweislich persönlich gekannt und mit Gewissheit, wie auch Bach, dessen Klavierschaffen neugierig studiert. Einige der Stücke Scarlattis bewegen sich in grosser zeitlicher Nähe zum Wohltemperierten Klavier I, wie auch den 6 Partiten der Clavierübung I, und legen es der Musikforschung nahe, Verbindungen nachzuspüren.

Alessandro Scarlatti verdient, neben seinem berühmten Sohn, auch als Klavierkomponist die Hochachtung, die wir seinem Vokalwerk entgegenbringen.

ALEXANDER WEIMANN

Alexander Weimann est devenu l'un des musiciens les plus en demande de sa génération, recherché comme soliste, musicien de chambre et directeur d'ensembles. C'est ainsi qu'il s'est produit aux festivals de Boston, Tanglewood, Vancouver, Graz, Salzburg, Vienne, Brême, Halle, Irsee, Karlsruhe, Schleswig-Holstein, Londres, Bruxelles et Utrecht. Il est membre de Tragicomedia et est invité régulièrement entre autres par les Boréades, l'ensemble Cantus Cölln, le Freiburger Barockorchester, le Gesualdo-Consort, Tafelmusik et les Voix Baroques. En 2003, il lançait son propre ensemble, Tempo Rubato. Ces dernières années, il a dirigé avec succès la production du groupe d'opéra I Confidenti au Théâtre Rococo du Château Sanssoucis. Il a accepté récemment la direction de l'Académie Baroque de Montréal.

Après avoir été assistant à l'opéra d'Amsterdam, de Bâle et de Hambourg, il met sur pied ses propres productions: *La Serva Padrona* de Pergolesi avec le Freiburger Barockorchester, *le Beggar's Opera* de Pepusch au palais Théâtre de Gotha, *Orlando Furioso* de Handel et *Moro per Amore* de Stradella au Teamtheater de Munich, *Seliges Erwägen* de Telemann présenté à la Semaine Européenne de Passau, l'opéra pastiche *Capriole d'Amore* au festival Handel de Halle 2004, et en 2005, l'oratorio *Clodoveo* de Caldara aux festivals de Montréal, Vancouver et Berlin.

Né à Munich en 1965, où il a étudié l'orgue, la musique sacrée, la musicologie (sa thèse *summa cum laude* a porté sur le récitatif dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach), le théâtre, le latin médiéval et le piano-jazz. Il a reçu l'appui du Conseil de la Radio Bavaroise, du Service allemand d'échange Académique (DAAD) et la bourse Cusanuswerk. Outre ses cours réguliers, il a suivi de nombreux cours de maître en clavecin et interprétation de la musique ancienne. Pour enraciner sa formation dans les bases de la musique occidentale,



ALEXANDER
WEIMANN

il s'est impliqué pendant quelques années dans l'interprétation du chant grégorien. En 1997, son groupe Le Nuove Musiche a remporté le premier prix au Premio Bonporti à Rovereto. De 1990 à 1995, monsieur Weimann a enseigné les matières théoriques, l'improvisation et le jazz à la Musikhochschule de Munich. Depuis 1998, il donne des classes de maître en clavecin et interprétation de la musique ancienne dans diverses institutions telles l'Université Lunds de Malmö, la Musikhochschule de Brême et en Amérique du Nord, les universités Berkeley (Californie), Dartmouth (New Hampshire), et comme coach vocal à l'Université de Montréal.

Monsieur Weimann vit présentement à Berlin et à Montréal.

In recent years, Alexander Weimann has emerged as one of the most sought-after ensemble directors, soloists, and chamber music partners of his generation. As such, he could be heard in festivals in Boston, Tanglewood, Vancouver, Graz, Salzburg, Vienna, Bremen, Halle, Irsee, Karlsruhe, Schleswig-Holstein, London, Brussels, and Utrecht. He is a member of the Ensemble Tragicomedia, as well as a frequent guest of the Boréades, Cantus Cölln, the Freiburger Barockorchester, the Gesualdo-Consort, Tafelmusik, and Les Voix Baroques, to name a few. In 2003, he launched his new ensemble, called Tempo Rubato. He has also successfully directed at the Rococo Stage of the Palace Theatre at Sanssoucis, the opera group I Confidenti. He recently took over the artistic direction of Académie Baroque de Montréal.

After assistance work at opera houses in Amsterdam, Basel, and Hamburg, he stepped forward with his own productions: Pergolesi's *La Serva Padrona* with the Freiburger Barockorchester, Pepusch's *Beggar's Opera* staged at the Palace Theater of Gotha, Handel's *Orlando Furioso* and Stradella's *Moro per Amore* for the Teamtheater of Munich, Telemann's *Seliges Erwägen*, presented during the European Week held at Passau, the opera pastiche *Capriole d'Amore* at the 2004 Handel Festival of Halle, and in 2005, the Caldara oratorio *Clodoveo* at festivals in Montreal, Vancouver, and Berlin.

Weimann was born in 1965 in Munich where he studied the organ, church music, musicology (M.A. with Distinction on the recitatives in J.S. Bach's work), theatre, Medieval Latin and Jazz piano. He was supported by the Bavarian Radio Council, the German Academic Exchange Service (DAAD) and a Cusanuswerk Grant for the Highly Talented. In addition to his studies, he has attended numerous master classes in harpsichord and historical performance. To ground himself further in the roots of Western music, he involved himself intensively for some years with Gregorian chant. In 1997, his group Le Nuove Musiche won the first prize at the Premio Bonporti in Rovereto. From 1990 to 1995, Weimann taught musical theory, improvisation and jazz at the Munich Musikhochschule. Since 1998, he has been giving master classes in harpsichord and performance for early music at various institutions such as Lunds University in Malmö, the Bremen Musikhochschule but also at North-American universities such as Berkeley (California) and Dartmouth (New Hampshire), and most recently, as a vocal coach, at the Université de Montréal.

Weimann currently lives in Berlin and Montreal.

Alexander Weimann avancierte in den vergangenen Jahren zu einem der begehrtesten Ensembleleiter, Solisten und Kammermusikpartner seiner Generation. Dabei reiste er um die ganze Welt und war in den letzten Jahren zu hören auf Festivals wie Boston, Tanglewood, Vancouver, Graz, Salzburg, Wien, Bremen, Halle, Irsee, Karlsruhe, Schleswig-Holstein, London, Bruxelles, Utrecht. Er ist Mitglied des Ensembles Tragicomedia sowie häufiger Gast von beispielsweise Boréades, Cantus Cölln, Freiburger Barockorchester, Gesualdo-Consort, Tafelmusik, Les Voix Baroques... Beim Alte-Musik-Festival des WDR in Herne hob er 2003 das Ensemble Tempo Rubato aus der Taufe, das sich in erster Linie dem unerschöpflichen Repertoire an Kantaten, Oratorien und Opern des 17. und 18. Jahrhunderts verpflichtet hat. Auch leitet er seit einigen Jahren mit grossem Erfolg auf der Rokoko-Bühne des Schlosstheaters Sanssouci die freie

Operntruppe I Confidenti, und übernahm kürzlich die künstlerische Leitung der Académie Baroque de Montréal.

Nach Assistenzen an den Opernhäusern Amsterdam, Basel und Hamburg trat er mit eigenen Produktionen hervor, so Pergolesis *La Serva Padrona* mit dem Freiburger Barockorchester, Pepuschs *Beggar's Opera* am Schlosstheater Gotha, Händels *Orlando Furioso* und Stradellas *Moro per Amore* am Teamtheater München, Telemanns *Seliges Erwägen* bei den Europäischen Wochen Passau, dem Opernpasticcio *Capriole d'Amore* 2004 bei den Händelfestspielen Halle, und 2005 Caldaras *Clodoveo* in Montréal, Vancouver und Berlin.

Weimann wurde 1965 in München geboren, wo er Orgel, Kirchenmusik, Musikwissenschaft (Magister Artium mit Auszeichnung über Rezitative bei J. S. Bach), Theaterwissenschaft, Latein des Mittelalters und Jazz-Piano studierte. Hierbei wurde er unterstützt durch den Bayerischen Rundfunkrat, den Deutschen Akademischen Austausch-Dienst (DAAD) und die Hochbegabtenförderung des Cusanuswerks. Neben seinem Studium besuchte er unzählige Meisterklassen in Cembalo und Historischer Aufführungspraxis. Um die abendländische Musik von ihren Wurzeln her kennen und verstehen zu lernen, beschäftigte er sich einige Jahre lang intensiv mit dem Gregorianischen Choral. 1997 gewann seine Gruppe Le Nuove Musiche den Ersten Preis des Premio Bonporti in Rovereto. Von 1990 bis 95 unterrichtete Weimann Musiktheorie, Improvisation und Jazz an der Münchner Musikhochschule, seit 1998 gibt er Meisterklassen in Cembalo und Aufführungspraxis früher Musik an verschiedenen Institutionen, so der Lunds Universität in Malmö, der Musikhochschule in Bremen, und auch nordamerikanischen Universitäten wie Berkeley/CA und Dartmouth/NH, sowie als vocal coach an der Université de Montréal.

Weimann lebt in Berlin und Montréal.

Réalisation, enregistrement et montage / *Produced, recorded and mastered by: Johanne Goyette*
Église Saint-Alphonse-Rodriguez, Saint-Alphonse (Québec), du 14 au 17 octobre 2003 / *October 14 to 17, 2003*
Clavecin / *Harpichord* : **David Werbeloff**, Boston 2002, d'après un clavecin d'un facteur italien anonyme de la fin du XVII^e siècle, attribué à Giacomo Ridolfi, Musée d'instruments de Berlin. / *After a harpsichord by a late-17th-century anonymous Italian maker, attributed to Giacomo Ridolfi, Musical Instrument Museum, Berlin.*
Courtoisie de / *Courtesy of: Benjamin Krepp, Arlington, Massachusetts, USA.*
Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*
Photos: **Klaus Neumann**
Couverture / *Cover art: Garzoni, Giovanna (1600-1670), Chiot, tasse et biscottes, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence, Italie. Photo: Scala / Art Resource, NY.*