

TACTUS

ALESSANDRO SCARLATTI

Opera omnia per tastiera - Vol. I

Francesco Tasini *clavicembalo*



Tactus Letteralmente “tocco”. Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta battuta.
Literally “stroke” or “touch”. The Renaissance Latin term for what is now called a beat.
Buchstäblich “Schlag”. Begriff, mit dem in der Renaissance, ausgehend vom Lateinischen, das bezeichnet wurde, was heute Takt genannt wird.
Littéralement “coup”, “touchement”. Terme provenant du latin, par lequel on indiquait à la Renaissance ce qu’aujourd’hui on appelle la mesure.

© 2007

Tactus s.a.s. di Serafino Rossi & C.
Via Tosarelli, 352 - 40055 Villanova di Castenaso - Bologna - Italy
tel. +39 51 781970 - Fax +39 51 781986
e-mail: info@tactus.it - web page: <http://www.tactus.it>

*In copertina: Andrea Vaccaro: Ritratto di Alessandro Scarlatti
Napoli, Conservatorio “S. Pietro a Maiella”*

1^a Edizione 2007

*24 bit digital recording
Tecnico del suono, Editing, Mastering: Erik Galliani*

*Computer Design: Tactus s.a.s.
Stampa: KDG Italia s.r.l.*

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto.

Alessandro (*Pietro Gaspare*) **Scarlatti** fu considerato il «corifeo» non solo della celebre *Scuola Napolitana* ma anche dell'intera scuola italiana ed europea. Grande operista ed oratorista, stimatissimo compositore di numerosissime cantate da camera (oltre 600), di musica sacra e strumentale, «[...] fu allora chiamato l'onor dell'arte ed il capo dei compositori», «il maestro da cui tutti gli altri possono dirsi derivati» (F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Napoli 21881-3, vol. II, p. 161).

Nato a Palermo il 2 maggio 1660, lasciò la Sicilia nel 1672 per trasferirsi a Roma, dove forse studiò brevemente con Giacomo Carissimi (1605-74). Senz'altro a Roma subì l'influenza dei grandi musicisti del tempo, e soprattutto della scuola degli operisti veneziani, largamente eseguiti sulle scene romane: Francesco Cavalli, Antonio Cesti, Giovanni Legrenzi, Antonio Sartorio e Alessandro Stradella. E ancora, forgiò indubbiamente il suo senso strumentale nell'ambiente in cui viveva Arcangelo Corelli (1653-1713), col quale fu in intimi rapporti (cfr. Giovanni Mario Crescimbeni, *L'Arcadia*, Roma 1711). Le prime notizie come compositore risalgono al 1679 quando scrisse un oratorio per l'Arciconfraternita del SS. Crocifisso e la sua prima opera - *Gli equivoci nel sembante* - fu eseguita con successo al Teatro Capranica. Già *Maestro di Cappella di Sua Maestà la Regina Cristina di Svezia* (1626-89), venne nominato nel 1684 maestro della Cappella Reale di Napoli, posto che ricoprì ininterrottamente per ben diciotto anni. Nel 1702, insieme al figlio Domenico (1685-1757), lasciò Napoli e si recò a Firenze presso il principe Ferdinando III de' Medici, figlio del Granduca di Toscana, già suo estimatore e protettore. Si recò poi a Roma entrando al servizio del Cardinale Ottoboni, ottenendo per la sua protezione la nomina a Vice Maestro di Cappella della Basilica di Santa Maria Maggiore. Il 26 aprile 1706, unitamente ad Arcangelo Corelli (*Arcomelo*) e Bernardo Pasquini (*Protico*), fu ammesso nell'*Arcadia* sotto il nome di *Terpandro*. Verso la fine del 1708, su invito del Cardinale Grimani - Vicerè austriaco - riprese l'incarico di Maestro di Cappella a Napoli, ove rimase per dieci anni. Secondo la tradizione, esercitò l'insegnamento al *Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo*, poi in quelli di Sant'Onofrio e della Madonna di Loreto. Fu poi nuovamente a Roma, infine dal 1722 o 23 tornò a Napoli, ove rimase sino alla morte.

Come affermava Francesco Florimo, Alessandro «si rese celebre in tutti i generi, e fu il primo che meglio contribuì a fissare e perfezionare nel contrappunto la chiarezza e la cantabile disposizione delle parti, non meno che l'espressione e la grazia nella composizione, conservandovi la nobiltà e semplicità convenevoli». Molti allievi gli vennero attribuiti: Grossi volle annoverare fra di essi anche Giovanni Battista Pergolesi (Gennaro Grossi, *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*, Napoli 1819), mentre Florimo gli assegnò quali allievi tutti i musicisti napoletani del tempo. Dei suoi insegnamenti si giovarono certamente Johann Adolf Hasse (1699-1783; detto «il caro Sassone»), Francesco Durante (1684-1755), Francesco Geminiani (1687-1762), Carlo Cotumacci (1709-85), il

figlio Domenico. Leonardo Leo (1694.1744) dovette senz'altro subirne l'influenza quando fu organista nella Reale Cappella sotto la sua direzione (C. Sartori).

Recentemente si è rivalutata l'importanza di Alessandro anche come vero fondatore dell'importante «scuola tastieristica napoletana», della grande tradizione di una città, Napoli, «considerata come la capitale dell'armonia, la sorgente da cui si sono irradiati, in ogni altra parte d'Europa, il genio, il gusto e la cultura» (Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London 1771). La grande lezione di Alessandro Scarlatti, un tempo oscurata notevolmente dalla considerazione unilaterale del *corpus* sonatistico del figlio Domenico, si espande - direttamente o indirettamente - sulla produzione tastieristica dei coetanei Gaetano Greco (1657-1728) e Francesco Mancini (1672-1737); e ancora, la sua azione si ravviva ed acquista il significato pieno se messa a raffronto con il successivo cembalismo virtuosistico di Francesco Durante e di Leonardo Leo. La misura della reputazione di cui Alessandro godeva all'inizio del XVIII secolo, si può dedurre dall'enorme quantità di copie manoscritte delle sue opere che si conservano nelle biblioteche di tutta Europa; e questo rilievo vale anche e soprattutto per le sue composizioni per tastiera.

Ad esempio, le musiche raccolte in questo CD provengono da diverse e svariate fonti manoscritte: *Arpeggio, Fuga, Corrente* da **Napoli** (Bibl. del Cons. «S. Pietro a Maiella», ms. 71; *Toccate per Cembalo di diversi Autori*); *Toccata, Primo Tono. Fuga per Organo, Fuga 2.° Tono, Fuga 3.° Tono, Toccata, Fuga (Allegro)* da **New Haven** (Yale University, Misc. ms. 164, appartenuto alla collezione privata di H. M. Higgs); le suites [*Toccata*], *Fuga, Fuga* e [*Toccata*] *Largo, Allegro, [Fuga]* da **Torino** (Bibl. Nazionale, Fondo Foà-Giordano ms. 394); una *Toccata* da **Coimbra** (Bibl. General da Universidade Seccaò Dos Reservados, ms. MM 60: *Sonate Per Organo Del Sig.^r Alessandro Scarlatti*); una *Toccata per Cembalo (Spiritoso, Largo)* da **Milano** (Bibl. del Cons., Fondo Nosedà, L 22-7); infine la celebre *Toccata VII del Primo tono* con *Folia* ancora da un ms. conservato a **Napoli** (Bibl. Cons., ms. 9478: *Primo e Secondo Libro di Toccate del Sig.^r Cavaglère Alessandro Scarlatti*).

Senz'altro, per apprezzare adeguatamente le composizioni per tastiera di Alessandro Scarlatti occorre da parte dell'esecutore un'azione di particolare rilievo e cura per conferire un gesto vivo e pieno alla traccia testuale. Quanto sta sulla pagina - a volte oggettivamente povero e sovente appena in abbozzo - va considerato come un mero canovaccio cui è necessario attribuire vivacità e pienezza tramite una consapevole operazione interpretativa e improvvisativa. Sovente si richiede un intervento di maggior spessore inventivo soprattutto nelle sezioni toccatistiche in *arpeggio*. Senza dubbio la resa di questi passi deve tener conto della diffusa prassi del basso continuo; in particolare, per gli aspetti di pienezza del suono e di finezza espressiva, ci si può rifare alla lezione esemplificata da Francesco Gasparini (1661-1727) ne *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (Venezia 1708) ed alla trattazione dell'*acciacca-*

tura, in cui si ricerca una grande varietà dinamica nel riempire e svuotare la compagine accordale. L'importanza dell'impiego dell'*acciaccatura* e del *tatto* viene sottolineata da Francesco Saverio Geminiani, allievo diretto di Alessandro Scarlatti, nella sua opera *A Treatise on good Taste in the Art of Musick being the second Part of the Rules* (Londra 1749).

Nelle musiche registrate abbiamo operato - sulle tracce abbozzate dallo stesso Scarlatti - una notevole azione di ricerca eufonica, con il riempimento accordale nelle due mani in passaggi toccatistici, tramite l'impiego della stessa pedaliera per note fondamentali armoniche. Per le sezioni toccatistiche ed in *arpeggio* è di notevole interesse e punto di riferimento la prassi attestata del basso ciccato, vera scuola di apprendimento della tastiera e dei rudimenti della composizione. Lo stesso Alessandro ci offre non pochi esempi di tale pratica: vanno ricordate le regole *Per accompagnare il Cembalo ò pure Organo, ò altro strumento in consonanza*, le *Varie Lezioni per sonare il Cembalo* e le *Varie introduzioni per sonare, e mettersi in tono delle compositioni* che trovano riscontro in diverse fonti (Modena, Bibl. Estense, Ms. Campori App. 2404 -Y.L.9.41; Londra, British Library, Ms. Add. 14244); in quest'ultima fonte si trovano pure delle *Regole per Principianti* che figurano anche nel Ms. Add. 31517, nel Ms. 126 D. 4 di Montecassino e all'inizio del Ms. Higgs. Assai preziosa per la prassi esecutiva è l'indicazione che si trova nel Ms. Higgs nella *prima introduzione* in Sol maggiore (cfr. *Varie introduzioni per sonare, e mettersi in tono delle compositioni*): questa *introduzione* si apre con lungo passo di semicrome affidate alla mano destra, mentre la sinistra ha un semplice Sol tenuto per due misure con l'annotazione *Qui si fà consonanza con la mano sinistra*.

Per quanto riguarda il modo di «trattare» le *Fughe*, occorre fare riferimento diretto alla pratica del *Partimento*, scuola di composizione di grado elevato ed ampio settore pedagogico-didattico. Per *partimento* si intende lo schema di un brano polifonico (*Fuga*) indicato su una voce o linea che, con frequenti cambiamenti di chiave (corrispondenti all'entrata del *Tema* nelle diverse tessiture), consiste in parte di elementi di basso cifrato, in parte di tratti tematici, in modo che possa servire da base per un'esecuzione estemporanea del pezzo su uno strumento a tastiera. Suonare su *partimento* era un elemento comune - in particolare nell'alveo della scuola napoletana del XVIII secolo - della didattica tastieristica, e grado avanzato delle *Regole per ben sonare il cembalo o organo* (come recita l'intitolazione di un'opera di Bernardo Pasquini [1637-1710]). Quindi le *Fughe* lasciate da Alessandro Scarlatti vanno considerate come una semplice messa in *intavolatura* (cioè su due righe) dello schema di base delle linee tematiche, come una stesura leggermente facilitata di un *partimento*. Richiedono indubbiamente un adeguato riempimento armonico ed una condotta reale a tre o quattro voci, qualità celebrata sommamente nel modo di suonare di Francesco Durante, quando eseguiva le. «sue sonate di cembalo, che pure erano *capricci, studi e fughe sempre a quattro parti*». A questo riguardo ci soccorrono anche esempi d'autore ove vengono realizzati o per così dire «sciolti» a 4 parti esempi

di *partimenti*: ci limitiamo a citare i modelli lasciati da Andrea Basili (1705-77) nella sua *Musica universale armonico pratica dettata dall'istinto, e dalla natura illuminata dai veri precetti armonici, opera utile per i studiosi di Contrapunto, e per i Suonatori di Grave Cembalo, ed Organo, esposta in ventiquattro esercizi* (Venezia 1776).

Circa la prassi dell'impiego della pedaliera per ottenere un effetto di pienezza eseguendo i *bassi fondamentali*, abbiamo non poche testimonianze negli stessi *ordinamenti* dei Conservatori napoletani, in particolare per quanto concerne la formazione propria dell'organista (*Del Professore d'Accompagnamento d'Organo*):

[...] *Lo Scolaro, che ha appreso il meccanismo dell'applicazione delle dita, e particolarmente quello della ligatura, e lo studio dell'accompagnamento passi ad apprendere il meccanismo del pedale, la maniera d'usarlo a tempo colla guida del basso fondamentale.*

(*Relazione de La Commissione del Reale Collegio di Musica A Sua Eccellenza Il Segretario di Stato, Ministro dell'Interno,*

Napoli 23 dicembre 1816, a firma di Francesco Saverio De Rogati e Leonardo Marinelli)

Quest'abitudine all'esecuzione col pedale delle note fondamentali dell'armonia era una qualità e specialità - attestata da più parti - propria e distintiva dell'organista e del contrabbassista; ad esempio, nella *relazione* sopra citata, a proposito dell'insegnamento del contrabbasso (*Del professor di Controbasso*) vengono consigliati i *partimenti* di Giuseppe Saratelli e di Fedele Fenaroli per esercitarsi «a far sentire le basi fondamentali sulle quali si alza l'edificio dell'Armonia». In questo CD abbiamo spesso impiegato la pedaliera a guisa di Contrabbasso che esegue larghe note fondamentali.

La vivacità, l'inventiva e la fantasia di Alessandro Scarlatti sono qualità note, come pure l'incisivo carattere motorio dei suoi brani, il tipico gusto per il cosiddetto «perpetuum mobile». Possiamo notare ancora la tendenza per le «durezza», nella tradizione che discende da Frescobaldi e da Giovanni De Macque. Infine va sottolineata l'imponenza della struttura della *Toccata VII del Primo tono* (Napoli, 1723) posta a chiusura del CD, *Toccata* che nell'estesa disposizione (*Preludio [Presto]*, *Adaggio [Cantabile, è appoggiato]*, *Presto, Fuga [Presto]*, *Adagio, Folia [29 Partite]*) assimila lo spirito della *Sonata da Chiesa*.

Francesco Tasini

Clavicembalo italiano di Anonimo del XVIII secolo (Ferrara), restaurato da Roberto Mattiazzo (Bologna) nel 2001.

Due registri di 8 piedi. Ambito della tastiera: SOL-1 - DO6, con prima ottava «corta» del tipo: SOL [= SI], LA [DO#], SI [RE#]. I tasti DO, RE, MI, FA, SOL, LA, Sib, SI, DO della prima ottava presentano sono uniti alla pedaliera; ambito della pedaliera «in sesta: DO1 - DO2. Il temperamento impiegato è quello di Luigi Malerbi (1782-1843), simile al temperamento di Giacomo Ferdinando Sievers. La = 340 Hertz

Alessandro (Pietro Gaspare) Scarlatti was considered the “coryphaeus”, not only by the famous *Neapolitan School* but also the whole Italian and European schools. The great composer of operas and oratorios and revered writer of more than six hundred chamber cantatas, and sacred and instrumental music, “[...] *fu allora chiamato l'onor dell'arte ed il capo dei compositori*”, “*il maestro da cui tutti gli altri possono dirsi derivati*” “[...] he was called art itself and leader of all composers”, “the maestro from whom all the others could consider themselves to be derived”) F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Naples 1881-1883, vol. II, page 161).

Alessandro Scarlatti was born in Palermo on 2nd May 1660. He left Sicily in 1672 to move to Rome, where he may briefly have studied with Giacomo Carissimi (1605-1674). In Rome he was certainly influenced by the greatest musicians of that time and, above all, the school of Venetian opera composers, whose works were frequently performed in theatres there, such as Francesco Cavalli, Antonio Cesti, Giovanni Legrenzi, Antonio Sartorio and Alessandro Stradella. He developed his feeling for instrumental music when associating with Arcangelo Corelli (1653-1713), with whom he had a very close relationship (see GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, Rome 1711). The earliest news we have of Alessandro Scarlatti as a composer was in 1679 when he wrote an oratorio for the Arciconfraternita del SS. Crocifisso, and his first opera, *Gli equivoci nel sembiante*, was a success when performed at the Teatro Capranica. He was the maestro di cappella to HM Queen Cristina of Sweden (1626-1689), and went on to be appointed maestro of the Royal Cappella in Naples in 1684, a post he held continuously for eighteen years. In 1702, he left Naples with his son Domenico (1685-1757), and went to stay in Florence with Prince Ferdinando III de' Medici, the Grand Duke of Tuscany's son, who was already his admirer and patron. From Florence he went on to Rome and entered the service of Cardinal Ottoboni, who managed to get him appointed Vice Maestro di Cappella of the Basilica of Santa Maria Maggiore. On 26th April 1706 he was admitted to the Accademia dell'Arcadia under the name *Terpandro*, with Arcangelo Corelli (*Arcomelo*) and Bernardo Pasquini (*Protico*). Towards the end of 1708 he was called by Cardinal Grimani - the Austrian Viceroy - to take up the post of maestro di cappella in Naples, where he stayed for ten years. It is said that he taught at the Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo, and later in the Sant'Onofrio and Madonna di Loreto Conservatories. He returned to Rome, but in 1722 or 1723 he finally went back to Naples, where he remained until his death.

As Francesco Florimo wrote, Alessandro “was famous in every genre, and it was he who best contributed to establishing and perfecting the clear and melodious disposition of the parts in counterpoint, as well as the expression and gracefulness in composition, conserving the appropriate nobility and simplicity”. Many musicians were said to have been his students: Grossi considered Giovanni Battista Pergolesi to be one of them (GENNARO GROSSI, *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*, Naples 1819), whilst Florimo asserted that all the musicians working in Naples at

that time had been his students. Musicians that had definitely benefited from his teaching were Johann Adolf Hasse (1699-1783; called “the dear Saxon”), Francesco Durante (1684-1755), Francesco Geminiani (1687-1762), Carlo Cotumacci (1709-85), and his son Domenico. Leonardo Leo (1694-1744) was certainly influenced by him when he was the organist at the Royal Chapel, under his direction (C. Sartori). Recently the importance of Alessandro Scarlatti has been reevaluated particularly as the real founder of the important “Neapolitan keyboard music school”, of the great tradition of the city of Naples “considered the capital of harmony, the source from which genius, refined taste and culture emanated to the rest of Europe” (CHARLES BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy*, London 1771). Alessandro Scarlatti’s great music, at one time considerably obscured by preference for his son Domenico’s corpus of sonatas, directly or indirectly influenced the keyboard works of his contemporaries Gaetano Greco (1657-1728) and Francesco Mancini (1672-1737). His compositions revive and acquire their full meaning when compared with the later virtuoso harpsichord music of Francesco Durante and Leonardo Leo. The entity of Alessandro Scarlatti’s reputation at the beginning of the 18th century can be deduced from the enormous quantity of manuscript copies of his works conserved in libraries all over Europe - this is true, above all, of his keyboard compositions. The music on this CD, for example, is from different manuscript sources: *Arpeggio, Fuga, and Corrente* from **Naples** (Conservatory library “S. Pietro a Maiella”, Ms. 71; *Toccate per Cembalo by various composers*); *Toccata, Primo Toni. Fuga per Oregano, Fuga 2.° Tono, Fuga 3.° Tono, Toccata, Fuga (Allegro)* from **New Haven** (Yale University, Misc. Ms. 164, belonged to the private collection of H. M. Higgs); the suites [*Toccata*], *Fuga, Fuga* and [*Toccata*] *Largo, Allegro, [Fuga]* from **Turin** (Bibl. Nazionale, Fondo Foà-Giordano Ms. 394); a *Toccata* from **Coimbra** (Bibl. General da Universidade Secca Dos Reservados, Ms. MM 60: *Sonate Per Organo Del Sig. Alessandro Scarlatti*); a *Toccata per Cembalo (Spiritoso, Largo)* from **Milan** (Conservatory Library, Fondo Noseda, L 22-7); and the famous *Toccata VII* of the *Primo tono* with *Folia* from a Ms. Conserved in **Naples** (Conservatory Library, Ms. 9478: *Primo e Secondo Libro di Toccate del Sig. Cavaglere Alessandro Scarlatti*). For Alessandro Scarlatti’s keyboard compositions to be fully appreciated the performer must carefully apply lively and full expression to the written score which is sometimes rather sparse and often just a sketch, so should be considered to be simply an outline to which to add vivacity and intensity through attentive interpretation and improvisation. Often the performer is required to be more inventive, above all in the toccata sections in *arpeggio*. Undoubtedly the performance of these passages must take into account the widespread practise of basso continuo; for the intensity of sound and refinement of expression it is particularly worth looking at the example lesson published in the book by Francesco Gasparini (1661-1727), *L’Armonico Pratico al Cimbalo* (Venice 1708) and the treatise on the *acciaccatura* in which there is a search for greater dynamic variety by filling in and “emptying” the chords. The importance of the use of the *acciaccatura* and *tatto* (touch) is emphasised by Francesco

Saverio Geminiani, one of Alessandro Scarlatti's own students, in his *A Treatise on good Taste in the Art of Musick being the second Part of the Rules* (London 1749).

In the music recorded here we have carried out extensive research into euphony, according to the indications outlined by Scarlatti, by filling the toccata-like passages in with chords in both hands, and using the pedal board to play the fundamental harmonic notes. In the toccata-like sections and in *arpeggio* the practise of using a figured bass is of considerable interest, and a reference point for learning about the keyboard and the rudiments of composition. There are many examples of this practise in Scarlatti's music: for example the rules *Per accompagnare il Cembalo ò pure Organo, ò altro strumento in consonanza, le Varie Lezioni per sonare il Cembalo* (for accompanying the harpsichord or Organ or other instrument of the same pitch and the *Varie introduzioni per sonare, e mettersi in tono delle compositioni* (Various introductions to playing, and performing compositions) to be found in many sources (Modena, Bibl. Estense, Ms. Campori App. 2404 - Y.L.9.41; London, British Library, Ms. Add. 14244); in the latter there are some *Regole per Principianti* (rules for beginners) also to be found in Ms. Add. 31517, in Ms. 126 D. 4 in Montecassino and Ms. Higgs. The indication in the Higgs manuscript in the *prima introduzione* in G major (see *Varie introduzioni per sonare, e mettersi in tono delle compositioni*) is very useful for the performing practise: this *introduzione* opens with a lengthy passage of semiquavers in the right hand, whilst the left hand holds down a G for two bars; a note in the score says *Qui si fà consonanza con la mano sinistra*, (here harmony is created with the left hand). As far as the way to "treat" fugues is concerned, direct reference must be made to the practise called *Partimento*, a school of high level composition and great pedagogical-teaching value. *Partimento* is the scheme of a polyphonic piece (fugue) written for one voice or on one staff that, with frequent changes of key (corresponding to the entry of the theme in the various *testitura*) consists partly in elements of a figured bass and partly in thematic passages, so that it can be used as the bass for the extemporaneous performance of the piece on a keyboard instrument. Playing using *partimento* was a common element of keyboard teaching, particularly in the 18th century Neapolitan school, and an advanced level of the *Regole per ben sonare il cembalo o organo* (the title of a work by Bernardo Pasquini [1637-1710]). So the *fugues* by Alessandro Scarlatti handed down to us should be considered a simple tablature (written on two lines) of the basic scheme of the thematic lines, like slightly simplified writing of a *partimento*. This undoubtedly required an adequate harmonic filling and a real passage for three or four voices, a characteristic particularly evident in the way Francesco Durante played, when he performed "*sue sonata di cembalo, che pure erano capriccio, Studi e fughe sempre a Quattro parti*" (his harpsichord sonatas, which were also a capriccio, studies and fugues always in four parts"). Examples of *partimenti* by important musicians come to our rescue, written or, so to speak, "blended" into four parts: we will only mention, though, the models by Andrea Basili (1705-1777) in his *Musica universale armonico pratica dettata dall'istinto, e dalla natura*

illuminata dai veri precetti armonici, opera utile per i studiosi di Contrapunto, e per i Suonatori di Grave Cembalo, ed Organo, esposta in ventiquattro esercizi (Practical universal harmonic music, dictated by instinct, and by the illuminated nature of the various harmonic precepts, a useful work for those studying counterpoint, and players of the bass on the Harpsichord and the Organ, in twenty-four exercises) (Venice 1776). As far as the practise of using the pedal board to play the fundamental basses is concerned, to get the full effect we managed to find a lot of information in the regulations of the Neapolitan Conservatories, particularly as regards the education of organists (*Del Professore d'Accompagnamento d'Organo*):

[...] *Lo Scolaro, che ha appreso il meccanismo dell'applicazione, delle dita, e particolarmente quello della ligatura, e lo studio dell'accompagnamento passi ad apprendere il meccanismo del pedale, la maniera d'usarlo a tempo colla guida del basso fondamentale.*

([...] The Student, who has learnt the mechanism of applying the fingers and particularly that of legatura, and study of accompaniment should go on to learning the mechanism of the pedal, the way to use keeping time, guided by the fundamental bass.

(Report by the commission of the Royal College of Music To His Excellency the Secretary of State, Home Office, Naples 23rd December 1816, signed by Francesco Saverio De Rogati and Leonardo Marinelli).

It seems that the practise of playing the fundamental notes of the harmony on the pedals was a quality and speciality only of organ and double bass players; for example in the above report, when talking about teaching the double bass, (*Del professor di Controbasso*) the *partimenti* by Giuseppe Saratelli and Fedele Fenaroli are recommended for practise “*a far sentire le basi fondamentali sulle quali si alza l'edificio dell'Armonia*” (to hear the fundamental bass notes on which the Harmony is built). In this CD we have often used the pedals in the same way as the double bass to play the long fundamental notes. Alessandro Scarlatti's vivacity and inventiveness, and imagination are well-known, in the same way as the incisively mobile character of his works, and the typical taste for the so-called “*moto-perpetuo*”. It is worth noting the tendency for “hardness” in the musical tradition of Frescobaldi and Giovanni De Macque. To conclude, we would emphasise the grandeur of the structure of *Toccata VII* of the *Primo tono* (Naples, 1723) that concludes the CD, a *Toccata* that, in the extended version (*Preludio* [*Presto*], *Adaggio* [*Cantabile, è appoggiato*], *Presto*, *Fuga* [*Presto*], *Adagio*, *Folia* [*29 Partite*]), assumes something of the atmosphere of a *Sonata da Chiesa*.

Francesco Tasini

Translation by Priscilla Worsley

Alessandro (*Pietro Gaspare*) **Scarlatti** fut considéré comme étant le «coryphée» non seulement de la célèbre *Scuola Napolitana* mais aussi de toute l'école italienne et européenne. Grand compositeur d'opéra et d'oratorios, particulièrement estimé pour ses nombreuses cantates de chambre (plus de 600) et pour sa musique sacrée et instrumentale, «[...] il fut appelé à l'époque l'*onor dell'arte* et le *capo dei compositori*», «le Maître duquel tout les autres peuvent affirmer être les descendants» (F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Naples 2^e1881-3, vol. II, p. 161).

Né à Palerme le 2 mai 1660, il quitta la Sicile en 1672 pour s'établir à Rome où il étudia peut-être avec Giacomo Carissimi (1605-74) pendant un bref laps de temps. A Rome, il subit sans aucun doute l'influence des grands musiciens de l'époque et surtout de l'école des compositeurs d'opéras vénitiens, largement exécutés sur les scènes romaines: Francesco Cavalli, Antonio Cesti, Giovanni Legrenzi, Antonio Sartorio et Alessandro Stradella. On peut encore affirmer qu'il se forgera indéniablement une connaissance de la musique instrumentale dans le milieu au sein duquel vivait Arcangelo Corelli (1653-1713) avec lequel il entretint des rapports personnels (cfr. GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, Rome 1711). Les premières notices le concernant en tant que compositeur remontent à 1679, l'année durant laquelle il composa un oratorio pour l'*Arciconfraternita del SS. Crocifisso* et son premier opéra – *Gli equivoci nel sembiante* – qui fut exécuté avec succès au Teatro Capranica. Quoique étant déjà *Maestro di Cappella di Sua Maestà la Regina Christine di Svezia* (1626-89), il fut nommé en 1684 *Maestro de la Cappella Reale* de Naples, un poste qu'il occupa de manière ininterrompue pendant dix-huit ans. En 1702, accompagné par son fils Domenico (1685-1757), il quitta Naples pour se rendre à Florence auprès du prince Ferdinando III de Médicis, fils du Grand Duc de Toscane qui était déjà depuis un certain temps son estimateur et son protecteur. Il se rendit ensuite à Rome où il entra au service du Cardinal Ottoboni et obtint, grâce à sa protection, la nomination en tant que *Vice Maestro di Cappella* de la Basilique de Sainte Marie Majeure. Le 26 avril 1706, en même temps qu'Arcangelo Corelli (*Arcomelo*) et Bernardo Pasquini (*Proffico*), il fut admis au sein de l'*Arcadia* sous le nom de *Terpandro*. Vers la fin de 1708, sur l'invitation du Cardinal Grimani - Viceroi autrichien -, il reprit la fonction de *Maestro di Cappella* à Naples où il resta pendant dix ans. La tradition veut qu'il occupa un poste d'enseignement au *Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo* et ensuite dans ceux de *Sant'Onofrio* et de la *Madonna di Loreto*. Par la suite, il se rendit de nouveau à Rome et enfin, à partir de 1722 ou 1723, il retourna à Naples où il demeura jusqu'à sa mort.

Comme l'affirmait Francesco Florimo, Alessandro Scarlatti «se rendit célèbre dans tous les genres et fut le premier qui contribua de manière significative à fixer et à perfectionner, en ce qui concerne le contrepoint, non seulement la clarté et l'aspect cantabile des parties mais aussi l'expression et la grâce de la composition, en conservant la noblesse et la simplicité qui lui sied». De nombreux élèves lui furent attribués: Grossi voulut également compter au nombre de ceux-ci Giovanni Battista Pergolèse (GENNARO GROSSI, *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*, Naples 1819) alors que Florimo lui attribua, comme ayant été ses élèves, tous les musiciens napolitains de l'époque. Johann Adolf Hasse (1699-1783 dit «il caro Sassone»), Francesco Durante (1684-1755), Francesco Geminiani (1687-1762), Carlo Cotumacci (1709-85) et son fils Domenico profitèrent certainement

de son enseignement. Leonardo Leo (1694-1744) subit sans aucun doute son influence à l'époque à laquelle il fut organiste au sein de la *Reale Cappella* sous sa direction (C. Sartori).

A une époque récente, l'importance d'Alessandro Scarlatti a également été réévaluée en tant que véritable fondateur de l'importante «*école napolitaine pour clavier*» et de la grande tradition d'une ville comme Naples, «*considérée comme étant la capitale de l'harmonie et la source à partir de laquelle se sont diffusés, dans l'Europe entière, le génie, le bon goût et la culture*» (CHARLES BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy*, Londres 1771). La grande leçon d'Alessandro Scarlatti, jadis éclipsée par la considération unilatérale envers le *corpus* des sonates de son fils Domenico, se répercute – directement ou indirectement – sur la production pour clavier de ses contemporains Gaetano Greco (1657-1728) et Francesco Mancini (1672-1737); son action se ravive encore plus et acquiert son entière signification en la confrontant avec l'écriture virtuose pour clavecin successive de Francesco Durante et de Leonardo Leo. L'importance de la réputation dont jouissait Alessandro Scarlatti au début du XVIII^e siècle peut être déduite par l'énorme quantité de copies manuscrites de ses œuvres, conservées dans les bibliothèques de l'Europe entière; cette importance vaut aussi et surtout pour ses compositions pour clavier.

Un exemple illustrant parfaitement cela nous est donné par les compositions présentes dans ce CD, provenant de sources manuscrites diverses et variées: *Arpeggio, Fuga, Corrente* provenant de **Naples** (Bibl. du Cons. «*S. Pietro a Maiella*», ms. 71; *Toccate per Cembalo di diversi Autori*; *Toccata, Primo Tono. Fuga per Organo, Fuga 2.° Tono, Fuga 3.° Tono, Toccata, Fuga (Allegro)* de **New Haven** (Yale University, Misc. ms. 164, ayant appartenu à la collection privée de H. M. Higgs); les suites [*Toccata*], *Fuga, Fuga* et [*Toccata*] *Largo, Allegro, [Fuga]* de **Turin** (Bibl. Nazionale, Fondo Foà-Giordano ms. 394); une *Toccata* de **Coimbra** (Bibl. General da Universidade Seccao Dos Reservados, ms. MM 60: *Sonate Per Organo Del Sig.^r Alessandro Scarlatti*); une *Toccata per Cembalo (Spiritoso, Largo)* de **Milan** (Bibl. du Cons., Fondo Noseda, L 22-7) et enfin la célèbre *Toccata VII* du *Primo tono* avec *Folia*, encore d'un ms. conservé à **Naples** (Bibl. Cons., ms. 9478: *Primo e Secondo Libro di Toccate del Sig.^r Cavagliere Alessandro Scarlatti*).

Pour apprécier de manière adéquate les compositions pour clavier d'Alessandro Scarlatti, il convient sans aucun doute de la part de l'interprète d'être particulièrement critique et soucieux pour obtenir une lecture vive et étoffée du texte musical. Ce qui se trouve sur la page – de temps à autre objectivement pauvre et souvent à peine ébauché – doit être considéré comme un simple canevas auquel il est nécessaire d'attribuer vivacité et plénitude au moyen d'une démarche consciente quant à l'interprétation et à l'improvisation. Il est souvent requis une intervention plus importante du point de vue de l'invention surtout dans les sections, dans le style de la toccata, en *arpeggio*. Le rendement de ces passages doit sans aucun doute tenir compte de la pratique largement diffusée de la basse continue; quant aux aspects concernant en particulier la plénitude du son et la finesse expressive, on peut se référer aux leçons illustrées par les exemples de Francesco Gasparini (1661-1727) dans *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (Venise 1708) et au développement de l'*acciaccatura* grâce à laquelle on recherche une grande variété dynamique dans le fait de remplir et de vider la structure des accords.

L'importance de l'utilisation de l'*acciaccatura* et du *tatto* est particulièrement mise en évidence par Francesco Saverio Geminiani, un élève d'Alessandro Scarlatti, dans *A Treatise on good Taste in the Art of Musick being the second Part of the Rules* (Londres 1749). Dans les pièces enregistrées ici nous avons effectué – sur les traces ébauchées par Scarlatti lui-même – une importante recherche du point de vue euphonique, avec le remplissage des accords aux deux mains dans les passages dans le style de la toccata, en utilisant même le pédalier pour les notes fondamentales de l'harmonie. Pour les sections dans le style de la toccata en *arpeggio*, il est particulièrement intéressant de prendre comme référence la pratique bien connue de la basse chiffrée comme étant une véritable école d'apprentissage des instruments à clavier et des rudiments de la composition. Alessandro Scarlatti nous offre lui-même de nombreux exemples d'une telle pratique: il faut rappeler les règles *Per accompagnare il Cembalo ò pure Organo, ò altro strumento in consonanza* (pour accompagner au clavecin ou même à l'orgue, ou avec n'importe quel instrument de ce type), les *Varie Lezzioni per sonare il Cembalo* (les diverses leçons pour jouer du clavecin) et les *Varie introduzioni per sonare, e mettersi in tono delle compositioni* (diverses introductions pour jouer et arranger des compositions) qu'on peut retrouver dans diverses sources (Modène, Bibl. Estense, Ms. Campori App. 2404 -Y.L.9.41; Londres, British Library, Ms. Add. 14244); dans cette dernière source se trouvent même des *Regole per Principianti* (règles pour les débutants) qui figurent aussi dans le Ms. Add. 31517, dans le Ms. 126 D. 4 de Montecassino et au début du Ms. Higgs. Notons à quel point est précieuse pour la pratique exécutive l'indication qui se trouve dans la *prima introduzione* en Sol majeur du Ms. Higgs (cfr. *Varie introduzioni per sonare, e mettersi in tono delle compositioni*): cette *introduzione* commence par un long passage en double croches, confié à la main droite alors que la main gauche a un simple Sol tenu pendant deux mesures avec l'annotation *Qui si fà consonanza con la mano sinistra* (Ici on doit exécuter des consonances avec la main gauche).

En ce qui concerne le mode de «traiter» les *Fughe*, il convient de faire référence directement à la pratique du *Partimento*: une école de composition de haut niveau et de grande importance dans le secteur pédagogique et didactique. Par le terme *partimento* on entend le schéma d'une pièce polyphonique (*Fuga*), noté sur une voix ou une ligne qui, avec de fréquents changements de clefs (correspondant à l'entrée du *Tema* dans les diverses tessitures), est fait en partie d'éléments de basse chiffrée et en partie de traits thématiques de manière qu'ils puissent servir de base pour une exécution improvisée de cette pièce sur un instrument à clavier. Jouer un *partimento* représentait un élément commun – en particulier dans le cadre de l'école napolitaine du XVIII^e siècle – de la didactique destinée aux instruments à clavier et un niveau avancé des *Regole per ben sonare il cembalo o organo* (comme l'indique le titre d'une oeuvre de Bernardo Pasquini [1637-1710]). Les *Fughe* laissées par Alessandro Scarlatti doivent donc être considérées comme une simple mise en *intavolatura* (tablature) (c'est-à-dire sur deux portées) du schéma de base des lignes thématiques comme étant une version légèrement simplifiée d'un *partimento*. Elles requièrent sans aucun doute un remplissage harmonique et une conduite réelle à trois ou quatre voix: une qualité particulièrement célébrée dans la manière de jouer de Francesco Durante quand il interprétait «ses sonates pour clavecin qui étaient toutefois des

capricci, des studi et des fughe sempre a quattro parti». A ce propos nous sommes également secourus par des compositeurs qui ont réalisé ou pour ainsi dire «résolu» à 4 parties des exemples de *partimenti*; nous nous contenterons de citer les modèles proposés par Andrea Basili (1705-77) dans son *Musica universale armonico pratica dettata dall'istinto, e dalla natura illuminata dai veri precetti armonici, opera utile per i studiosi di Contrapunto, e per i Suonatori di Grave Cembalo, ed Organo, esposta in ventiquattro esercizi* (Venise 1776).

A propos de la pratique du pédalier et pour obtenir un effet de plénitude en exécutant les *bassi fondamentali*, nous avons de nombreux témoignages dans les *ordinamenti* des Conservatoires napolitains, particulièrement en ce qui concerne la formation de l'organiste lui-même (*Del Professore d'Accompagnamento d'Organo*):

[...] *Lo Scolaro, che ha appreso il meccanismo dell'applicazione delle dita, e particolarmente quello della ligatura, e lo studio dell'accompagnamento passi ad apprendere il meccanismo del pedale, la maniera d'usarlo a tempo colla guida del basso fondamentale.*

(Que l'étudiant qui possède la technique des doigtés, et particulièrement celle de la ligature, et qui a étudié l'art de l'accompagnement, apprenne à se servir du pédalier et la manière de l'utiliser en mesure, en étant guidé par la basse fondamentale.)

(*Relazione de La Commissione del Reale Collegio di Musica A Sua Eccellenza Il Segretario di Stato, Ministro dell'Interno, Naples, le 23 décembre 1816, sous les signatures de Francesco Saverio De Rogati et Leonardo Marinelli*)

Cette habitude, consistant à exécuter avec le pédalier des notes fondamentales de l'harmonie, représentait une qualité et une spécialité – largement attestée – qui distinguait en particulier les organistes et les contrebassistes; dans la *relazione*, citée ci-dessus, et à propos de l'enseignement de la contrebasse (*Del professor di Controbasso*) sont par exemple conseillés les *partimenti* de Giuseppe Saratelli et de Fedele Fenaroli pour s'exercer «à faire entendre les bases fondamentales sur lesquelles est construit l'édifice de l'Harmonie». Dans ce CD nous avons souvent utilisé le pédalier en guise de Contrebasse qui exécute de longues notes fondamentales.

La vivacité, l'imagination et la fantaisie d'Alessandro Scarlatti sont des qualités bien connues comme aussi le caractère moteur incisif de ses compositions et le goût typique pour le soi-disant «*perpetuum mobile*». Nous pouvons encore noter la tendance pour les «*durezze*» dans la tradition qui remonte à Frescobaldi et à Giovanni De Macque. Pour finir, nous devons souligner la majesté de la structure de la *Toccata VII du Primo tono* (Naples, 1723), placée en clôture de ce CD: une *Toccata* qui, par son ample structure (*Preludio [Presto]*, *Adaggio [Cantabile, è appoggiato]*, *Presto, Fuga [Presto]*, *Adagio, Folia [29 Partite]*), résume parfaitement l'esprit de la *Sonata da Chiesa*.

Francesco Tasini

Traduction: Michel van Goethem

Francesco Tasini ha compiuto gli studi musicali presso i Conservatori di Bologna e Milano, diplomandosi «cum laude» in Organo e Composizione organistica (con W. van de Pol), Clavicembalo e Composizione (con G. Manzoni). Ha conseguito a pieni voti la laurea al DAMS con una tesi sull'opera XV del musicista secentesco Maurizio Cazzati. Numerose sono le pubblicazioni e le revisioni critiche di opere tastieristiche italiane dei secoli XVII e XVIII da lui editte: musiche di M. SANTUCCI (Paideia-Bärenreiter), A. B. Della CIAIA (Ut Orpheus); in collaborazione con A. Macinanti, musiche di A. SCARLATTI, G. B. MARTINI; i *Fiori Musicali* di G. FRESCOBALDI (Ut Orpheus), *Organum Italicum* I-II-III (Carrara). Fa parte del Comitato Editoriale per l'edizione dell'*opera omnia* organistica di M.E. BOSSI (Carrara) ed è co-direttore della Rivista «Arte Organistica & Organaria». Autore di numerosi saggi sulla prassi esecutiva e l'organologia, ha curato la prima traduzione italiana del trattato *Orgelprobe- Collaudo dell'Organo* (1698) di A. Werckmeister (Turris Editrice, Cremona 1996). Vincitore di numerosi concorsi di Composizione, suoi lavori sono pubblicati da Suvini-Zerboni (Milano); il brano *Dossologia Trinitaria per Grand'Organo* è edito da Carrara (Bergamo 2000).

È membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna, nella classe dei Compositori, e della Commissione Diocesana di Musica Sacra dell'Arcidiocesi di Bologna. Ha inciso oltre 45 CD per *Tactus*, *Ermitage*, *Edipan*, *Dynamic*, *Bottega Discantica* e *Mondo Musica* (tra cui il I e II Libro di *Toccate d'Intavolatura d'organo* di C. Merulo, il I e II Libro di *Ricercate* di G.M. Trabaci, il I e II Libro di *diversi Capricci* di A. Mayone, il I libro di *Capricci* di Frescobaldi; 1 CD di Concerti vivaldiani personalmente trascritti per organo e pubblicati da Butz). È titolare di Organo e Composizione organistica presso il Conservatorio «G. Frescobaldi» di Ferrara.



1	<i>Arpeggio</i>		4:42
2	<i>Fuga</i>		3:01
3	<i>Corrente</i>		1:10
		[Napoli, ms. 71]	
4	<i>Toccata</i>		4:18
5	<i>Primo Tono. Fuga</i>		3:28
6	<i>Fuga 2° Tono</i>		2:34
7	<i>Fuga 3.° Tono</i>		2:56
		[New Haven, ms. 164 = ms. Higgs]	
8	<i>Toccata</i>		3:54
		[Coimbra, ms. MM 60]	
9	<i>Toccata</i>		3:26
10	<i>Fuga (Allegro)</i>		2:46
		[New Haven, ms. 164 = ms. Higgs]	
11	<i>Toccata per Cembalo (Spiritoso, Largo)</i>		5:32
12	[<i>Toccata</i>]		2:52
13	<i>Fuga</i>		2:38
14	<i>Fuga</i>		1:56
		[Milano, Fondo Nosedà, L 22-7]	
15	[<i>Toccata</i>] <i>Largo, Allegro, [Fuga]</i>		4:32
		[Torino, Fondo Foà-Giordano, ms. 394]	
16	<i>Toccata VII, Primo tono. Toccata per Cembalo d'ottava stesa. Napoli, 1723</i> (<i>Preludio, Adagio, Presto, Fuga, Adagio, Follia</i>)		22:36
		[Napoli, ms. 9478]	

Total Time 01:12:21

Francesco Tasini *clavicembalo*

clavicembalo italiano di Anonimo del XVIII secolo (Ferrara),
restaurato da Roberto Mattiazio (Bologna) nel 2001



DDD

TC 661911

© 2007

Made in Italy

Text in:
 Italiano
 English
 Français
 by

Francesco Tasini

Registrazione
 17 Agosto 2005
 Casa Tasini
 Ferrara - Italia



8 007194 1103724

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Opera omnia per tastiera

Vol. I

[1]	<i>Arpeggio</i>		4:42
[2]	<i>Fuga</i>		3:01
[3]	<i>Corrente</i>		1:10
		[Napoli, ms. 71]	
[4]	<i>Toccata</i>		4:18
[5]	<i>Primo Tono. Fuga</i>		3:28
[6]	<i>Fuga 2° Tono</i>		2:34
[7]	<i>Fuga 3.° Tono</i>		2:56
		[New Haven, ms. 164 = ms. Higgs]	
[8]	<i>Toccata</i>		3:54
		[Coimbra, ms. MM 60]	
[9]	<i>Toccata</i>		3:26
[10]	<i>Fuga (Allegro)</i>		2:46
		[New Haven, ms. 164 = ms. Higgs]	
[11]	<i>Toccata per Cembalo (Spiritoso, Largo)</i>		5:32
[12]	[<i>Toccata</i>]		2:52
[13]	<i>Fuga</i>		2:38
[14]	<i>Fuga</i>		1:56
		[Milano, Fondo Nosedà, L 22-7]	
[15]	[<i>Toccata</i>] <i>Largo, Allegro, [Fuga]</i>		4:32
		[Torino, Fondo Foà-Giordano, ms. 394]	
[16]	<i>Toccata VII, Primo tono. Toccata per Cembalo d'ottava stesa. Napoli, 1723</i> <i>(Preludio, Adagio, Presto, Fuga, Adagio, Follia)</i>		22:36
		[Napoli, ms. 9478]	

Total Time 01:12:21

Francesco Tasini *clavicembalo*
 clavicembalo italiano di Anonimo del XVIII secolo (Ferrara),
 restaurato da Roberto Mattiazzo (Bologna) nel 2001

