

**cpo**

**Alessandro Scarlatti**  
*L'estro intelligente*  
**Toccatas**

Marcello Di Lisa



# Alessandro Scarlatti 1660–1725

## L'estro intelligente

### Toccatas and keyboard works

1	<b>Toccatà in A minor</b> [Presto]	<b>3'18</b>			
2	<b>Aria in A minor</b> * [Andante]	<b>1'13</b>			
	<b>Toccatà and gigue in D major</b>	<b>4'23</b>			
3	Allegro, Un poco largo	3'09			
4	Giga: Allegro	3'09			
	<b>Toccatà, fugue and corrente in F major</b>	<b>5'01</b>			
5	Allegro, Adagio, Presto	2'09			
6	Fuga: Allegro	1'42			
7	Corrente	1'10			
	<b>Toccatà and gigue in D minor</b>	<b>4'26</b>			
8	Allegro, Adagio	2'46			
9	Giga: Allegro	1'40			
10	<b>Adagio in G major</b> [Adagio]	<b>3'39</b>			
	<b>Toccatà in A major</b> *	<b>10'52</b>			
11	[Moderato]	4'36			
12	Larghetto	4'18			
13	Alla Fransé: Allegro	1'58			
	<b>Toccatà and fugue in D minor</b>				<b>5'05</b>
	14 Allegro				3'19
	15 Fuga: Allegro				1'46
	<b>Adagio and gigue in B flat major</b> *				<b>2'54</b>
	16 [Adagio]				1'29
	17 [Giga]				1'25
	<b>Toccatà and aria in D minor</b>				<b>3'11</b>
	18 [Presto]				1'29
	19 Aria alla francese: Andante				1'42
	20 <b>Toccatà in G minor</b> * Adagio				<b>3'46</b>
	21 <b>Allegro in C major</b> [Allegro]				<b>1'30</b>
	22 <b>Toccatà in C minor</b> * [Adagio]				<b>4'48</b>
	<b>Toccatà, gigue and partita in A major</b>				<b>3'03</b>
	23 [Allegro]				0'46
	24 [Giga]				0'48
	25 [Partita alla lombarda]				1'29
					<b>Total time 57'22</b>

\*premiere recording

**Marcello Di Lisa** Harpsichord

Harpsichord by Franco Barucchieri after Giovanni Battista Giusti 1693



All rights of the producer and of the owner of the work reserved.  
Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broad-  
casting of this record prohibited.

**cpo** 555 401-2

Recording: Rome, Palazzo Gra, May 1-4, 2019

Producer, Sound engineer and Editing: Michael Seberich

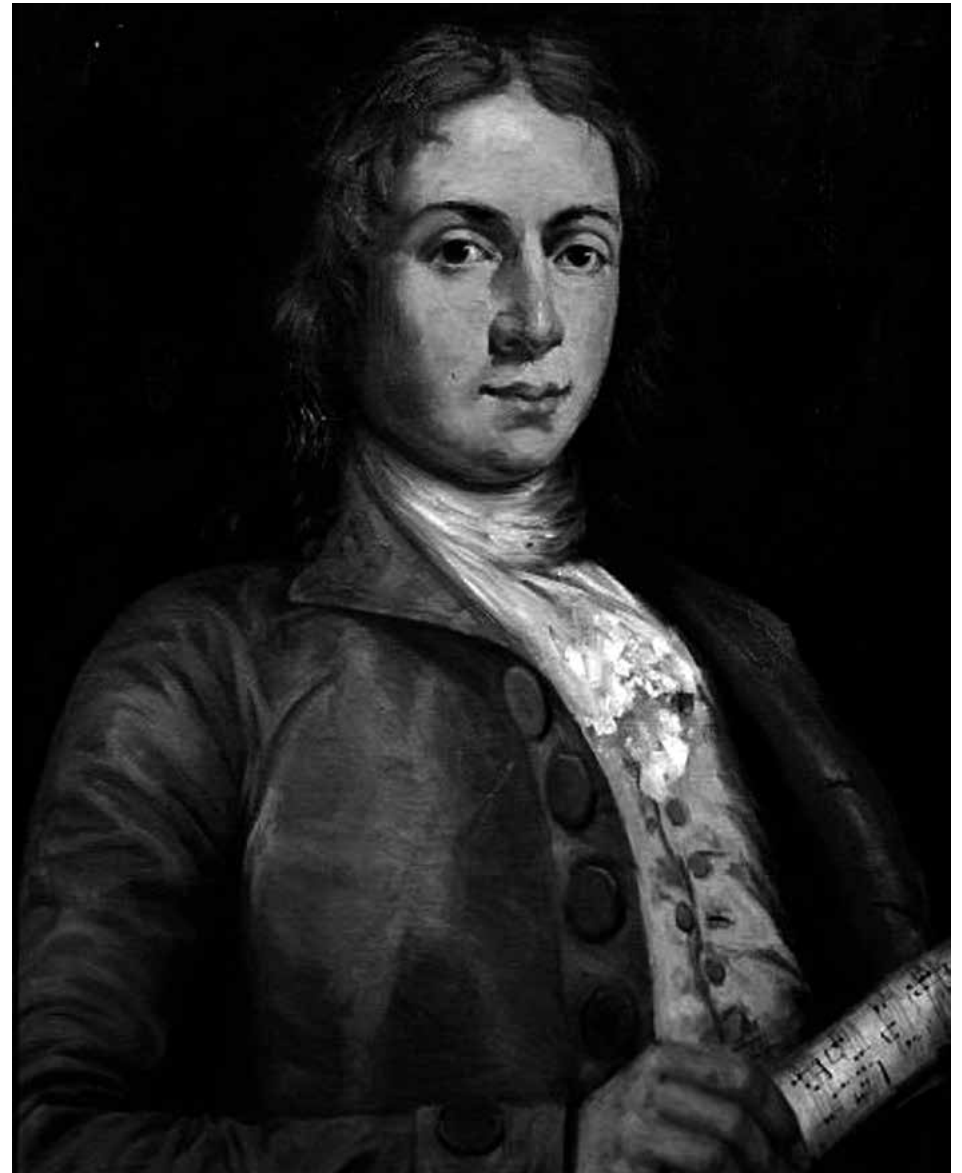
Cover Painting: Marietta Robusti, (La Tintoretta), Selbstbildnis, ca. 1580,  
Florenz, Galleria degli Uffizi

© Cover: Artothek, 2022

Design: Lothar Bruweleit

**cpo**, Lübecker Straße 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2022 – Made in Germany



**Alessandro Scarlatti**

## **Die intelligente Eingebung**

### **Die Toccata von Alessandro Scarlatti**

#### **Einleitung**

In Alessandro Scarlattis Werkverzeichnis nimmt die Vokalmusik mit ihren Kantaten, Melodramen, Serenaden, Madrigalen, geistlichen Werken und anderen Kreationen einen breiten Raum ein. Die Instrumentalmusik andererseits bildet zwar nicht die Majorität, ist aber dennoch sehr bedeutend und läßt sich in zwei Gruppen unterteilen: In die Orchester- und Kammermusik (Sinfonien, Konzerte und Sonaten) sowie die Musik für Tasteninstrumente. Hier finden wir in der Hauptsache verschiedenartige Toccata, daneben aber auch Partiten, Fugen und eine nicht näher definierte Gruppe von Orgel- und Cembalostücken, die entweder einzeln oder in Verbindung mit den eigentlichen Toccata überliefert wurden. Dabei handelt es sich um Tänze in den damals üblichen Formen (Gigues, Correnten, Menuette, Allemanden), und um Arien und Sätze ohne eindeutige Identität, die jedoch allesamt dazu beitragen, einer nur scheinbar monothematischen Sammlung Farbe und Vielfalt zu verleihen.

Bei der Konzeption des vorliegenden Aufnahmevorhabens mußte es daher mein Ziel sein, Scarlatti als einen großen Meister der Doktrin und des Kontrapunkts darzustellen und somit jenen Aspekt zu würdigen, der den Kern seiner Persönlichkeit ausmacht. Zugleich wollte ich aber auch in seiner Claviermusik nach weniger bekannten, ungewöhnlicheren Merkmalen suchen, die uns meiner Meinung nach ein umfassenderes, facettenreicheres und vielseitigeres Bild Scarlattis vermitteln – das Bild eines Mannes, der eben nicht nur der erhabene Hüter der neapolitanischen Tradition, sondern auch ein Komponist war, der für die Verlockungen der Melodie empfänglich war und seine Freude an überraschenden,

unkonventionellen Erfindungen hatte. Und darüber hinaus das Bild eines Musikers, der die durchdachte Virtuosität zu seinem Markenzeichen gemacht hat – mit andern Worten: die intelligente Eingebung.

#### **Die Toccata: kurze Phänomenologie einer Gattung**

Wo aber ist der Ursprung für Alessandro Scarlattis Claviermusik? Wir wollen einen Schritt zurückgehen. Hinter ihm liegt ein mindestens zweihundert Jahre langer Weg der Erfindungen und Experimente, der damit begann, daß Marco Antonio Cavazzoni im Jahre 1523 in Venedig eine aus Liedern, Ricercari und Motetten bestehende Anthologie für Orgel veröffentlichte, die in der Art virtuoser Improvisationen den ersten Versuch darstellte, ein Repertoire für Tasteninstrumente zu schaffen und die Instrumentalmusik aus ihrer historischen Rolle als Dienerin der Gesangkunst zu befreien. Von da an entwickelte sich die Orgelmusik in verschiedene Richtungen – zum Beispiel durch Andrea Gabrieli (ganz zu schweigen von der Gestalt des Jakob Buus oder dem Schaffen des Spaniers Antonio de Cabezón) und vor allem durch Girolamo Cavazzoni, der im Gegensatz zu seinem Vater Antonio die Möglichkeiten der Tasteninstrumente in polyphonischer und polythematischer Hinsicht erweiterte und so tatsächlich zur Entwicklung der späteren Fugenstruktur beitrug.

In dieser kompositorischen Stimmung entstand auch die Toccata. Dem Lautenrepertoire entlehnt, war sie anfangs eine Form der Orgel Improvisation, die als kurze Instrumentaleinleitung diente. Bald aber wurde daraus etwas Komplexeres, das allmählich eine klarer definierte und artikulierte Struktur gewann – nicht zuletzt dank der Experimente, die Komponisten wie die Venezianer

Annibale Padovano und Andrea Gabrieli, der Neapolitaner Antonio Valente und Luzzasco Luzzaschi in Ferrara anstellten. Der wirkungsvollste Anstoß jedoch kam von Claudio Merulo, dem Fürsten unter den Organisten seiner Zeit: Er erreichte im 16. Jahrhundert den Gipfel eines Toccatamodells, in dem die Experimente Cavazzonis zu einer brillanten Synthese geführt wurden. Merulos Toccata besteht *de facto* aus verschiedenen gegensätzlichen Abschnitten, die indes durch ihre strukturelle Kohärenz und durch neuartige rhythmisch-harmonische Spannungen miteinander verbunden sind: Durch rasche Figurationen ausgezeichnete Episoden wechseln mit akkordischen Momenten und streng kontrapunktischen Abschnitten und umreißen so die Urgestalt jener »Toccata und Fuge«, die im frühen 18. Jahrhundert vor allem durch Johann Sebastian Bach zu Beispielen von höchstem Niveau geführt wurde.

Es sollte zwei Generationen dauern, bis der begabte Merulo in Italien einen würdigen Nachfolger fand, durch den ein neuer, höherer Bezugspunkt für die Komposition von Claviermusik im allgemeinen und Toccata im besonderen entstand. Gemeint ist Girolamo Frescobaldi. Weder ein so erstklassiger Musiker wie Giovanni Gabrieli oder seine venezianischen Kollegen Giovanni Picchi und der jüngere Tarquinio Merula noch die Neapolitaner Jean de Macque, Ascanio Maione und Giovanni Maria Trabaci hatten es vermocht, das von Claudio Merulo erreichte Niveau zu übertreffen – und das trotz der kalkulierten Virtuosität, auf die sich die Kompositionstechnik der erstgenannten Gruppe hinbewegte, trotz der gewagten chromatischen Experimente und Versuche mit *durezza armoniche* der letzteren und trotz der von ihrem Erfinder Trabaci selbst als »extravagante Konsonanzen« bezeichneten Zusammenklänge, die allesamt auf Frescobaldis Stil keinen geringen Einfluß hatten.

Natürlich dürfen nicht vergessen, daß dies auch die Jahre der großen englischen Clavierspieler, der Erben William Byrds waren – mithin eines John Bull, Thomas Morley und Orlando Gibbons und anderer, ganz zu schweigen von einer so zentralen europäischen Komponistenpersönlichkeit wie Jan Pieterszoon Sweelinck, der die sogenannte nordische Orgel- und Cembaloschule begründete, die dann in Komponisten wie Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reincken und Georg Böhm ihren Höhepunkt fand.

Frescobaldi ist jedoch der Ausgangspunkt der gesamten Orgeltradition des 16. Jahrhunderts und gleichzeitig derjenige, der ihr Ende sanktioniert. Als das erste Buch seiner Toccaten 1615 in Rom erschien, war das neue Jahrhundert in vollem Gange, und zwar durch eine authentische barocke Dekonstruktion der Eigenschaften, die Merulo Toccata zu einem der Eckpfeiler der Musik des 16. Jahrhunderts gemacht hatten. Ausgehend von den Experimenten der Neapolitaner formulierte Frescobaldi das Konzept der Modalität neu, unter anderem durch die kühne Verwendung von Akkorden; er zerbrach die Einheit der kompositorischen Architektur, die eine Errungenschaft der venezianischen Toccata gewesen war; er differenzierte die Sprache der Toccata auf rhythmischer, melodischer und harmonischer Ebene bis zum Äußersten, indem er die Technik der Variation ausgiebig nutzte und so kontrastierende Motive innerhalb ein und desselben Stücks vervielfachte; und schließlich suchte er im musikalischen Diskurs nicht nach überraschenden Ergebnissen, sondern nach Affekten und machte aus seinen Kompositionen einen instrumentalen Kontrapunkt zu Monteverdis zweiter Praxis.

Frescobaldi hatte viele Anhänger, aber sein poetischer und introvertierter Stil fand keine Erben. Michelangelo Rossi und Johann Jakob Froberger, die seine

besten Schüler waren, zeigen zweifellos seine Handschrift, doch obwohl einerseits die Extrovertiertheit und andererseits (vor allem bei Rossi) die chromatischen und dissonanten Kühnheiten der Toccaten verstärkt wurden, fehlt ihnen das Wesentliche, das die unverwechselbare Handschrift ihres Meisters war. Froberger ist ihm in seiner natürlichen Neigung zum liebevollen Cantabile näher als Rossi, findet aber wie dieser eine klare formale Architektur und ein ausgeklügelteres Gleichgewicht zwischen Bravour-Episoden und fugierten Abschnitten, wobei er den rhapsodischen Geist verliert, der die Musik Frescobaldis auf so einzigartige Weise charakterisiert.

Gleichwohl macht Frescobaldis Lektion in verschiedenen Richtungen Schule: Außerhalb Italiens beherzigt sie der »Österreicher« Alessandro Poglietti, in Frankreich findet man sie in den durch Froberger gefilterten Präludien von Louis Couperin, und in Italien wird sie von den Neapolitanern Giovanni Salvatore und Bernardo Storace aufgegriffen.

Doch wir stehen an einem weiteren Wendepunkt. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts bereitete ein toskanischer Komponist in Rom eine weitere entscheidende Synthese der Erfahrungen vor, die man bislang im Umgang mit den Tasteninstrumenten gesammelt hatte: Bernardo Pasquini. Durch ihn veränderte die Toccata ihr Gesicht. Sie wurde melodischer und homophoner, die kontrapunktische Struktur verlor sich – und führte so ins 18. Jahrhundert. Die Satzweise verlor den für diese Gattung typischen Improvisationscharakter, wurde zugunsten einer direkteren Expressivität vereinfacht und formte so die ersten cembalistischen Beispiele der *sonata a due*, der Vorläuferin der Sonaten von Domenico Scarlatti.

Ohne Pasquini hätten auch die Toccaten von Alessandro Scarlatti ganz anders ausgesehen. Ohne Pasquini wäre das Erbe eines Merulo und eines Frescobaldi

auf völlig andere Weise erfüllt worden. Bei Scarlatti fand ihr Vermächtnis seine größte technische und formale Synthese; es erlebte zugleich aber auch gewissermaßen seine letzte Phase: Tatsächlich begann jetzt die glanzvolle Reise einer neuen Generation, zu der Alessandro berühmter Sohn Domenico, die Neapolitaner Francesco Durante und Leonardo Leo sowie Jean-Philippe Rameau, vor allem aber so fundamental bedeutsame Komponisten wie Georg Friedrich Händel und mehr noch Johann Sebastian Bach gehörten, die in ihren Clavierwerken den musikalischen Diskurs auf eine andere Ebene heben sollten. Sie alle verdanken indes einen großen Teil ihrer Kunst jenem Alessandro Scarlatti, der sowohl als Verschmelzungspunkt wie als Vermittler zwischen der glorreichen, wenngleich verfallenen Tradition der beiden vorherigen Jahrhunderte (mit ihren italienischen Höhepunkten Merulo, Frescobaldi und Pasquini) und der im 18. Jahrhundert machtvoll einsetzenden Moderne fungierte.

## Die Toccaten von Alessandro Scarlatti

Was aber zeichnet die Toccaten von Alessandro Scarlatti auf besondere Weise aus? Ein offenkundiges Merkmal ist ohne Frage die Demonstration einer skurrilen, unberechenbaren Virtuosität. Diese wird jedoch zur selben Zeit durch eine Gesamtschau kontrolliert, die eine klare, erkennbare Form bestimmt. Sechzehntelsequenzen entfalten sich – ein typisches Stilmerkmal der Scarlatti'schen Toccaten – in der Komposition wie ein *perpetuum mobile* und zeigen dem Hörer sowohl technisches Können als auch das Bekenntnis zu einem echt italienischen Geschmack. Das gilt für die, unser Programm eröffnende Toccata in a-moll, in der sich von Anfang an dieses Gefühl einer unerschöpflichen Be-

wegung voller Ungestüm aufdrängt. Und das ist keine isolierte Episode: Die Vorliebe fürs *perpetuum mobile* zeigt sich in Scarlattis Toccaten immer wieder und erscheint mit ähnlicher Hitze und Fantasie in den beiden d-moll-Toccaten (14 und 18), in dem fröhlicheren melodischen Impetus der Toccata D-dur 3 und in der gegliederten Toccata F-dur 5 mit ihren zwei kontrastierenden Vortragsweisen – erst ruhig, dann entfesselt.

Diese besondere Art des Komponierens, in der ohne jeden Zweifel die virtuosen Improvisationen der Toccata des 16. Jahrhunderts bis zum Äußersten getrieben sind – diese Schreibweise findet ihre Entsprechung in der Technik der Arpeggien, mit denen Scarlattis Werke gespielt sind: Akkordische Momente sind dies, die entweder einleitende Funktionen erfüllen 20 oder, wie in 5, 8 und 18, als Abschluß und/oder Überleitung dienen. Einer in handschriftlichen Quellen und Traktaten wie Francesco Gasparinis *Armonico pratico* schön dokumentierten Praxis zufolge waren solche Momente weitgehend ins Ermessen des Interpreten gestellt. Ausnahmen bilden graphische Hilfsmittel wie die diagonale Ausrichtung der Akkorde, die die gewünschte Richtung des Arpeggios anzeigt und bisweilen auch bei Scarlatti zu finden ist, oder bestimmte feste Gewohnheiten – beispielsweise die Anpassung der Spieltechnik an die Art des jeweiligen Instruments: Je nachdem, ob man ein Stück auf der Orgel oder dem Cembalo spielte, änderte sich nämlich auch die Ausführung der Akkorde – im ersten Fall *tenuto*, im zweiten nacheinander –, wie die Überschrift einer Scarlattis'schen A-dur-Toccata bezeugt, in der es heißt: »per Organo, e per Cembalo, dov'è arpeggio sù l'Organo è tenuta, e dove'è tenuta sù l'Organo, sù il Cembalo s'arpeggia« (»für Orgel und für Cembalo, wo das Arpeggio auf der Orgel gehalten wird, und wo es auf der Orgel gehalten wird, wird es auf dem Cembalo arpeggiert«).

Als führender Vertreter der neapolitanischen Schule unternahm Alessandro Scarlatti auch ausgiebige Experimente mit harmonischen Härten. In diesem Zusammenhang möchte ich zunächst *Un poco largo* erwähnen, das sich unmittelbar an den trompetenartigen Beginn der Toccata D-dur 3 anschließt und die Fanfaren mit einer überraschenden, lebhaften Bewegung dissonanter Intervalle auslöscht; dann die Toccata in g-moll 20, die sich fast ausschließlich in einer absteigenden Chromatik ergeht; das Stück in G-dur 10, das ich in Ermangelung einer Überschrift als *Adagio* bezeichnet habe und das sich durch Ligaturen corellischen Charakters auszeichnet. (Letzteres stammt, wie auch die erwähnte g-moll-Toccata, aus einer Handschriftensammlung der Universitätsbibliothek von Coimbra in Portugal, in der auch die hier erstmals eingespielten Stücke 2, 16, 17 und 21 enthalten sind.)

Das historisch überlieferte Bild eines Alessandro Scarlatti als des Bewahrsers der ältesten und strengsten Tradition, als des gelehrten Meisters der Form und Harmonik ist weitgehend auf kontrapunktische Kompositionen wie etwa die Fugen zurückzuführen, die einen der bekanntesten und populärsten Teile seiner Claviermusik ausmachen. Aus eben diesem Grunde habe ich beschlossen, nur zwei dieser Stücke einzuspielen, die sich voneinander unterscheiden und jeweils mit einer Toccata verbunden sind: Die eine in d-moll 15 ist nach einem kanonischen Satz zu vier Stimmen komponiert; die andere in F-dur 6 besteht gleichfalls aus vier Stimmen, ist aber graphisch, wie bei Scarlatti nicht selten, auf zwei Partien reduziert und verlangt daher eine Wiedergabe, die das Gefühl der polyphonen Fülle wiederherstellt, an der es dem Notentext naturgemäß fehlt.

Neben diesen quasi institutionalisierten Aspekten der Scarlattis'schen Toccaten wollte ich, soweit das in einer einzigen Aufnahme möglich ist, der Vielfalt und

Vielgestaltigkeit des Clavierrepertoires Rechnung tragen, das ihm in der handschriftlichen Überlieferung zugeschrieben wurde. In erster Linie sind das die Tänze 4, 7, 9, 17 und 24–25 sowie die Arien 2 und 19, ob sie nun selbständige Stücke oder phantasievolle Ergänzungen der Toccaten sind, wie das viele Cembalo- und Orgelkollektionen des italienischen Barock belegen. Es sind aber auch Stücke, die vom Pfad der eigentlichen Toccata abweichen wie die Toccata in d-moll 8, die eigentlich ein viel moderneres Beispiel der *sonata a due* darstellt, die die typischen Elemente des um die Jahrhundertwende entstandenen Flöten- und Violinrepertoires aufnimmt und assimiliert.

Darüber hinaus sind unter dem mehr oder weniger klaren Namen Alessandro Scarlatti viele weitere Werke für Tasteninstrumente überliefert, die aber so deutlich in die Moderne des 18. Jahrhunderts streben, daß ein gewisser Zweifel an der Urheberschaft Scarlattis angebracht ist. Das gilt für die Toccata in A-dur 11–13, deren *Cantabile* einen unbestreitbar galanten Charakter verrät, und für die Toccata in c-moll 22, die nicht nur mit Alessandro Scarlattis Stil zu vereinbarende Merkmale enthält, sondern auch solche, die – wie das Überschlagen der Hände – eher für seinen Sohn Domenico charakteristisch sind (wie die beiden letztgenannten Stücke stammt auch diese Toccata aus dem Fondo Nosedà des Mailänder Konservatoriums).

Es muß jedoch gesagt werden, daß Alessandro Scarlatti auch abseits seines Schaffens für Tasteninstrumente im Laufe seines Lebens wiederholte Male großen Wagemut bewiesen und innovative Impulse erprobt hat, die oftmals neue kompositorische Wege aufzeigten, die der nächsten Generation zugute kamen – Johann Sebastian Bach nicht ausgeschlossen. Neben dieser bisweilen ans Bizarre grenzenden Kühnheit erscheint bei Alessandro Scarlatti wie in einem Wasserzeichen

auf verschiedene, mitunter überraschende Weise die unverkennbar neapolitanische Seele – nicht nur in den Tänzen und melodischen Abschnitten, sondern auch in den Mäandern der dichtesten Virtuosität, wo sich an einem Wendepunkt, bei einem plötzlichen Richtungswechsel die Zugehörigkeit zu einem vertrauten, seit Jahrhunderten konsolidierten Vokabular mit ehrlichster Authentizität manifestiert.

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

## Danksagungen

Mein Dank gilt Michael Seberich, dessen wertvolle Ratschläge als Beteiligter wie als Freund mir sowohl bei der Aufnahme als auch bei der klanglichen Konzeption der Einspielung sehr geholfen haben.

Danken möchte ich auch Claudio Caponi, der das Cembalo mit Akribie und Kompetenz vorbereitet und für die Aufnahme dieser Musik in einen optimalen Zustand versetzt hat.

Und schließlich danke ich Rossella aus Herzens- und Verstandesgründen.

Der Cembalist **Marcello di Lisa**, Gründer und Leiter des *Concerto de' Cavalieri*, ist seit vielen Jahren bei internationalen Konzerten und Festivals präsent – unter anderem im Wiener Musikverein, dem Amsterdamer Concertgebouw, dem Auditorio Nacional in Madrid, in der Hamburger Elbphilharmonie, den Philharmonien von Essen und Köln, dem Münchner Herkulesaal, dem Arsenal zu Metz, dem Centro Cultural de Belém in Lissabon, in De Bijloke Gent und De Singel Antwerpen sowie beim Festival Enescu, dem Bremer Musikfest, dem Rheingau Musik Festival, den Tagen Alter Musik Regensburg, dem Festival d'Ambronay und dem Festival de Radio France.

Als Spezialist für Alessandro Scarlatti hat er für **cpo** und Sony zahlreiche Aufnahmen gestaltet und eingespielt, die internationale Aufmerksamkeit fanden. Er hat die ersten neuzeitlichen Opern- und Serenadenaufführungen realisiert, darunter Scarlattis *Erminia* und Vivaldis *Tito Manlio* in der selten gegebenen Fassung von 1720, die von einigen führenden Rundfunkanstalten Europas aufgezeichnet und ausgestrahlt wurde.

Neben seinen musikalischen Studien der Fächer Klavier, Cembalo und Komposition promovierte er an der Universität zu Pisa, wo er auch an Studienzeitschriften über antikes Denken mitarbeitete, in griechischer und lateinischer Philologie und Literatur. Im Bereich der musikwissenschaftlichen Forschung widmet er sich dem Studium der römischen Musik des späten 17. und 18. Jahrhunderts, wobei sein Hauptaugenmerk auf den unveröffentlichten Werken Alessandro Scarlattis liegt.

**Marcello Di Lisa**

© Lorenzo Franzi





## Imaginative and Intelligent Brilliance The Toccatas of Alessandro Scarlatti

### Introduction

Vocal music in the form of cantatas, melodramas, serenatas, madrigals, and sacred compositions accounts for an extremely vast number of entries in Alessandro Scarlatti's catalogue of works. By contrast, instrumental music represents a portion of his oeuvre that does not enjoy majority status, though it is highly significant; and it can be subsumed under two categories: orchestral and chamber compositions—sinfonias, concertos, sonatas—and works for keyboard instruments. The latter works for the most part consist of toccatas of various types but also include partitas, fugues, and a not very clearly defined inventory of pieces for organ and harpsichord transmitted as single works or linked to toccatas. These pieces involve dances in forms in use at the time—gigues, courantes, minuets, allemandes—airs, and works lacking a clear identity but nevertheless, taken together as a whole, doing their part to lend color and variety to a body of works that is only seemingly monothematic.

While planning this recording project, I therefore certainly intended to pay due attention to Scarlatti as a great master of doctrine and counterpoint, an aspect constituting the core of his identity. However, I also wanted to explore his keyboard oeuvre in quest of characteristics that are perhaps less known and less usual but that in my view enable us to form a fuller, more multifaceted, and more varied picture of Scarlatti: not only the picture of a solemn guardian of the tradition of the Neapolitan school but also the picture of a composer with a feeling for the alluring charms of melody and for the pleasure of surprising invention beyond the

established schemes. And, what is more, the picture of a musician who lent his personal stamp to rational virtuosism: the stamp, to be specific, of imaginative and intelligent brilliance.

### The Toccata: A Brief Phenomenology of a Genre

But to what does Alessandro Scarlatti's keyboard oeuvre trace its origins? Let us take a step back in time. Before him, for at least two centuries, an older path marked by invention and experimentation had been laid out. Things had begun in 1523, when Marco Antonio Cavazzoni published an anthology of canzonas, ricercars, and motets for organ in Venice. This collection of works displayed the character of virtuoso improvisation and represented the first attempt to create a repertoire dedicated to keyboard instruments and to emancipate instrumental music from its historical role as "the handmaid of vocal music." From this moment on, organ compositions developed in various directions, for example, with Andrea Gabrieli (not to mention the person of Jacques Buus, or the music of Antonio de Cabezón in Spain) and in particular with Girolamo Cavazzoni, who, continuing beyond his father Marco Antonio, enlarged the potentialities of the keyboard in polyphonic and polythematic respects and did in fact contribute to the subsequent formalization of fugue structure.

It was in this compositional environment that the toccata made its appearance. Borrowed from the repertoire for lute, the toccata came into existence as a form of improvisation on the organ functioning as a short instrumental introduction. Very soon, however, it evolved into something more complex and gradually assumed a more clearly defined and articulated shape, also

owing to the experiments of composers such as Annibale Padovano and Andrea Gabrieli himself in Venice, Antonio Valente in Naples, and Luzzasco Luzzaschi in Ferrara. However, it was Claudio Merulo, the prince of organists during his epoch, who provided the most powerful developmental impulse, conveying to its sixteenth-century apex a model of the toccata representing a brilliant synthesis of Cavazzoni's experimental endeavors. Merulo's toccata form is constituted by various sections of diverse nature that nonetheless are interconnected by structural coherence and by innovative rhythmic and harmonic tension: episodes characterized by rapid figurations alternate with chordal moments and parts of rigorous contrapuntal texture—thereby delineating the archetype of the "Toccata and Fugue" established during the first half of the eighteenth century in examples of the highest level, above all the one set by Bach.

Music history would have to wait two generations before a worthy successor to Merulo's talent was found in Italy, for an individual capable of establishing a new, higher point of reference in the composition of toccatas and in general of music for keyboard instruments: we are speaking of Girolamo Frescobaldi. Neither the Venetians Giovanni Gabrieli (certainly a musician of the first order of greatness during those years), Giovanni Picchi, and, later, Tarquinio Merula, nor the Neapolitans Jean de Macque, Ascanio Maione, and Giovanni Maria Trabaci actually succeeded in surpassing the level reached by Merulo, despite the development of compositional technique toward calculated virtuosism by the former group and the bold experiments conducted by the latter group in chromaticism, in *durezza armoniche*, and in what Trabaci himself called *consonanze stravaganti*—experiments that in every way exercised no little influence on Frescobaldi's style.

To be sure, we should not forget that these were also the years of the great English keyboard heirs to the legacy of William Byrd, such as, among others, John Bull, Thomas Morley, and Orlando Gibbons—not to mention the foundational presence, on the Continent during this epoch, of a composer of the rank of Jan Pieterszoon Sweelinck, the founding father of the so-called Northern school of the organ and harpsichord, which would reach its culmination in the music of composers such as Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reincken, and Georg Böhm.

Nevertheless, Frescobaldi himself was the culminating point of the entire organ tradition of the sixteenth century; at the same time, however, he was the composer who sanctioned its end. When the first book of his toccatas was published in Rome in 1615, the new century announced its arrival with all its strength and did so by means of an authentically Baroque deconstruction of the qualities that had rendered Merulo's toccata one of the principal achievements in sixteenth-century music history. On the basis of experimental work by the Neapolitans, Frescobaldi made a number of advances. He reformulated the concept of modality, also by audacious use of chords; fragmented the unity of the compositional architecture, which had been one of the conquests of the Venetian toccata; engaged in the greatest degree of differentiation in toccata language on the rhythmic, melodic, and harmonic planes, fully availing himself of variation technique and in this way multiplying motifs in conjunction with their contrasts within one and the same work; and, finally, did not aim at extravagant show but rather sought to convey the affections involved in musical discourse, thereby making his compositions an instrumental counterpart to the Monteverdian *seconda pratica*.

Frescobaldi made many converts, even if his poetic and introverted disposition did not produce heirs. Michelangelo Rossi and Johann Jacob Froberger, who were his best pupils, surely manifested the mark of his influence, but on the one hand intensified the imaginative brilliance and on the other hand—in particular in the case of Rossi—the chromatic and dissonant boldness of the toccatas, so that they no longer possessed the essence that was their master's unmistakable signature. Froberger, more than Rossi, resembled Frescobaldi in his natural inclination for affective cantability, but, like Rossi, he relied on clearly defined formal architecture and more logical equilibrium among episodes of bravura and fugal sections, thereby eliminating the rhapsodic spirit that uniquely characterizes Frescobaldi's music.

The example set by Frescobaldi, however, radiated more broadly and in various directions: outside Italy it reappeared in "the Austrian" Alessandro Poglietti and, filtered through Froberger, in the preludes of Louis Couperin. In Italy, via the Neapolitan school, it was revived in the works of Giovanni Salvatore and Bernardo Storace.

However, we have now reached a new turning point. During the pivotal years of the mid-seventeenth century, in Rome, a composer who came from Tuscany prepared the ground for a later decisive synthesis of the keyboard experiments conducted prior to that time: Bernardo Pasquini. It was with Pasquini that the toccata changed its appearance, reorienting itself along melodic and homophonic paths, with a rarefaction of contrapuntal structure propelling it toward the eighteenth century. Its compositional technique lost the character of improvisation proper to the genre and was simplified in the interest of a more immediate expression, shaping the first harpsichord examples of the *sonata a due*, the precursor form of Domenico Scarlatti's sonatas.

Without Pasquini the toccatas of Alessandro Scarlatti also would have been different than they turned out to be. Without Pasquini the inheritance of Merulo and Frescobaldi would have been consolidated and transmitted in a completely different manner. In Scarlatti this inheritance achieved its highest synthesis, both on the technical plane and on the formal plane, while also experiencing, so to speak, its final phase: a new generation in fact even then was initiating its illustrious course, the generation of Alessandro's celebrated son Domenico, of the Neapolitans Francesco Durante and Leonardo Leo, of Jean-Philippe Rameau, and above all of composers of fundamental importance like Handel and even more so Bach, who in their keyboard works would rebuild the musical discourse on a diversified basis. However, all of these composers owed a great deal of their artistry to Alessandro Scarlatti, who was the point of fusion as well as the mediator between the glorious but decadent tradition of the two previous centuries—precisely with Merulo, Frescobaldi, and Pasquini as its cardinal points in Italy—and eighteenth-century modernity, which even then was powerfully asserting itself.

### **The Toccatas of Alessandro Scarlatti**

What, then, are the specific characteristics of the toccatas of Alessandro Scarlatti? Certainly, as an obvious trait, the display of an imaginative and unpredictable virtuosism that at the same time was controlled by a vision of the whole endowing them with a recognizable and decodifiable form. Sequences of sixteenths spread out in the compositional whole like an incessant *perpetuum mobile*—a distinctive styleme in Scarlatti's toccatas—and present to the listener a display of bravura

technique as well as a declaration of adherence to an authentically Italian taste. This is the case in the Toccata in A minor [1], with which this recording opens and in which this sensation of inexhaustible motion takes hold with impetuosity right from the very beginning. But this is not an isolated episode: the predilection for *perpetuum mobile* recurs in Scarlatti's toccatas and in fact is represented with analogous fervor and fantasy in two of the Toccatas in D minor on this program ([14] and [18]), in the Toccata in D major [3], with a more joyful melodic élan, and in the articulated Toccata in F major [5], with a contrasting approach to execution—first calm, then allowed to run wild.

This particular mode of composition, which very obviously represents an elaboration, carried to the extreme, of the virtuosic improvisations of the sixteenth-century toccata, has its counterpart in the arpeggio technique disseminated in Scarlatti's works, with chordal elements in an introductory function [20] and in a concluding/transitional function ([5], [8], and [18]). According to a practice very well attested in our sources in manuscripts and treatises—above all in *L'Armonico pratico* of Francesco Gasparini—such elements in large part were left up to the interpreter's discretion. Here an exception is formed by graphic expedients such as the diagonal orientation of the chords, which sometimes is also found in Scarlatti in order to indicate the desired direction of the arpeggio, or in codified procedures, for example, in the adaptation of playing technique in relation to the type of instrument. When it happens that one and the same work is sounded on the organ or on the harpsichord, it is true, the modality in which the chords are executed also changes—held in the former case and with a note spread in the latter case—as the heading of a Toccata in A major by Scarlatti himself attests. Here we read: "For organ and for harpsichord, where there is an

arpeggio on the organ, it is held, and where it is held on the organ, it is arpeggiated on the harpsichord."

As a leading exponent of the Neapolitan school, Alessandro Scarlatti likewise could not have failed to engage in multiple experimental ventures in the *durezze armoniche*. In this respect, I would like to mention several works in particular: the *Un poco largo* that follows the trumpet-style incipit of the Toccata in D major [3] without a break and brings the fanfares to a sudden end with vibrant motion at dissonant intervals; the Toccata in G minor [20], executed, almost in its entirety, in descending chromaticism; and the "acephalous piece" in G major [10], which I have called *Adagio*. This work characterized by *ligature* of Corellian flair has been selected, like the Toccata in G minor cited previously, from a manuscript collection in the holdings of the Library of the University of Coimbra, in Portugal, which also contains other compositions presented here in their recording premieres ([2], [16], [17], and [21]).

All things considered, the historically transmitted picture of the Alessandro Scarlatti who was a repository of time-honored rigorous tradition and a gifted master of form and harmony owes in large part to contrapuntal compositions such as the fugues, which constitute one of the most famous and most frequently performed group of works in his keyboard oeuvre. It was precisely for this reason that I decided to record only two of them, different from each other and both linked to a toccata: one, in D minor [15], is composed in accordance with a canonic structure consisting of four voices; the other, in F major [6], is also in four voices, though it is written in a simplified form with two voices—a convention that is not infrequent in Scarlatti—but necessitates execution attentive to the goal of restoring the sensation of polyphonic fullness, which the musical text in this specific case lacks by its very nature.

Besides these aspects, institutionalized ones, so to speak, of Alessandro Scarlatti's toccatas, I wanted to take into consideration—as much as is possible in the space of a single recording—the variety and the multi-form nature of the repertoire for keyboard instruments attributed by the manuscript tradition to Scarlatti: first and foremost by way of the dances ([4], [7], [9], [17], and [24]–[25]) and the airs ([2] and [19]), which are independent pieces and fantastical completions of the toccatas, in accordance with a practice attested in many anthologies for harpsichord and organ from the Italian Baroque but also in works distancing themselves from the paths taken by the toccata genre, such as, for example, the Toccata in D minor [14], which in reality is a much more modern example of the *sonata a due* that has acquired and assimilated typical elements of the flute or violin repertoire straddling two centuries.

Moreover, many other keyboard compositions more or less explicitly associated with the name of Alessandro Scarlatti have come down to us, works of an élan tending toward eighteenth-century modernity that is so extroverted as to lead us in actual fact to entertain some doubts about the authenticity of Scarlatti's authorship. This is the case in the Toccata in A major ([11]–[13]), a work of a cantability displaying an undeniable *galant* taste, or in the case of the Toccata in C minor [22]—which, like the last two works cited—is from the Fondo Nosedà of the Milan Conservatory; besides stylemes compatible with Scarlatti's compositional style, it at the same time requires the use of performance ploys, such as, for example, the crossing of the hands, that are really more proper to Alessandro's son Domenico than to the elder Scarlatti.

Nevertheless, it must be said that, even outside his keyboard oeuvre, Alessandro Scarlatti demonstrated great boldness and vigorous innovative tendencies

many times during the course of his life while often indicating new compositional paths that would be profitably pursued by the succeeding generation, Bach not excluded. Along with this audacity, which at times goes straight over into bizarreness, there always emerges in Alessandro Scarlatti, as if in filigree, in a diffuse and sometimes unexpected manner, the unmistakable Neapolitan spirit, not only in the dances and in the melodic sections but also in the meanderings of the most concentrated virtuosism, where at a single turn, in an unforeseen change of direction, membership in a *lessico familiare*, a familial lexicon consolidated over the centuries, manifests itself with the most highly evident authenticity.

*Marcello Di Lisa*

*Translated by Susan Marie Praeder*

**A word of thanks** goes to Michael Seberich, whose treasured advice, participative as well as friendly, helped me so much both during the recording and during the phase of the discographic sound design.

Thanks to Claudio Caponi, who prepared the harpsichord with meticulousness and competence, rendering it into optimal condition for the recording of this music.

Lastly, thanks to Rossella, for many reasons of the heart and the mind.

## **Marcello Di Lisa**

Harpsichordist, founder and conductor of the period instrument orchestra Concerto de' Cavalieri, Marcello Di Lisa has appeared at international venues such as Musikverein in Vienna, Concertgebouw Amsterdam, Auditorio Nacional de Madrid, Elbphilharmonie, Philharmonie Essen, Philharmonie Köln, Herkulessaal München, Arsenal de Metz, Centro Cultural de Belém in Lisbon, De Bijloke, De Singel, George Enescu Festival, Musikfest Bremen, Rheingau Musik Festival, Tage alter Musik Regensburg, Festival d'Ambronay, Festival de Radio France among others.

An Alessandro Scarlatti specialist, passionately dedicated to the rediscovery of forgotten works from the Italian Baroque, he has premiered operas and serenatas, including Scarlatti's Erminia and the rare 1720 version of Vivaldi's Tito Manlio, that were broadcast live by major networks.

Marcello Di Lisa has also planned and carried out numerous recordings for **cpo** and Sony Classical to critical acclaim.

Besides his musical studies of piano, harpsichord and composition, he completed a PhD in Philology and Greek and Latin Literature at the University of Pisa, collaborating with several journals in the field of ancient philosophy. As a musicologist he is engaged in the study of the late 17th and 18th century Roman musical heritage, with particular attention to the unpublished works of Alessandro Scarlatti.

**cpo**

**Alessandro Scarlatti**  
**L'Olimpia · L'Arianna**  
Su le sponde del Tebro

Adriana Fernandez  
Concerto de' Cavalieri  
Marcello Di Lisa



**cpo**

**Alessandro Scarlatti**  
**NISI DOMINUS**  
**SALVE REGINA**

Bertagnolli · Fernandez · Mingardo  
Oro · Zanasi · Abete  
CONCERTO DE' CAVALIERI  
Marcello Di Lisa



## L'estro intelligente Le Toccate di Alessandro Scarlatti note di Marcello Di Lisa

### Introduzione

Nel catalogo delle opere di Alessandro Scarlatti la musica vocale occupa uno spazio vastissimo, tra cantate, melodrammi, serenate, madrigali e composizioni sacre. La musica strumentale ne rappresenta invece una parte non maggioritaria ma comunque assai significativa, ed è ridicibile a due gruppi: le composizioni orchestrali e da camera – sinfonie, concerti, sonate – e quelle per strumento a tastiera. Queste ultime si articolano per lo più in toccate di vario genere, ma anche in partite, fughe e in un insieme non ben definito di pezzi per organo e per cembalo, pervenuti singolarmente o legati alle toccate stesse. Si tratta di danze nelle forme consuete del tempo – gigue, correnti, minuetti, allemande – di arie, e di brani privi di una chiara identità, che tuttavia nel loro insieme contribuiscono a dare colore e varietà a un corpus solo in apparenza monotematico.

Nell'ideare il progetto di questa registrazione, mi sono dunque senz'altro proposto di dare conto dello Scarlatti grande maestro di dottrina e di contrappunto, un aspetto che costituisce il nucleo della sua identità. Ho voluto però altresì ricercare, all'interno della sua produzione per tastiera, caratteristiche forse meno note e consuete che a mio parere restituiscono di Scarlatti un'immagine più ampia, multiforme e poliedrica: non soltanto quella del solenne custode della tradizione della scuola napoletana, ma anche di un compositore sensibile alle lusinghe della melodia, al piacere dell'invenzione inattesa e fuori dagli schemi. E, inoltre, l'immagine di un musicista che fece del virtuosismo ragionato il proprio sigillo: quello, appunto, dell'estro intelligente.

### La toccata: breve fenomenologia di un genere

Ma qual è l'origine della produzione tastieristica di Alessandro Scarlatti? Facciamo un passo indietro. Dietro di lui c'è infatti un percorso di invenzioni e sperimentazioni antico almeno due secoli, a partire da quando nel 1523 Marco Antonio Cavazzoni pubblicò a Venezia un'antologia di canzoni, ricercari e mottetti per organo dal carattere di improvvisazione virtuosistica, che rappresentano il primo tentativo di creare un repertorio dedicato agli strumenti a tastiera e di emancipare la musica strumentale dal suo ruolo storico di ancella della vocalità. Da quel momento in poi le composizioni organistiche si svilupparono in direzioni diverse, ad esempio con Andrea Gabrieli (per tacere della figura di Jakob Buus, o dell'opera di Antonio de Cabezón in Spagna) e in particolare con Girolamo Cavazzoni che, differenziandosi dal padre Marco Antonio, ampliò le potenzialità della tastiera in senso polifonico e politematico, e di fatto contribuì alla successiva formalizzazione della struttura della fuga.

In questa temperie compositiva apparve la toccata. Mutuata dal repertorio per liuto, essa nacque come una forma di improvvisazione organistica che fungeva da breve introduzione strumentale. Ben presto però si evolse in qualcosa di più complesso e assunse via via un assetto sempre più definito e articolato, grazie anche agli esperimenti di autori come Annibale Padovano e lo stesso Andrea Gabrieli a Venezia, Antonio Valente a Napoli e Luzzasco Luzzaschi a Ferrara. La spinta evolutiva più efficace fu tuttavia data da Claudio Merulo, il principe degli organisti della sua epoca, il quale portò all'apice cinquecentesco un modello di toccata che rappresenta una sintesi brillante delle sperimentazioni dei Cavazzoni. La toccata di Merulo è infatti costituita da varie sezioni di natura diversa e nondimeno tra

loro legate da una coerenza strutturale e da una tensione ritmica e armonica innovative: episodi caratterizzati da rapide figurazioni si alternano a momenti accordali e a parti dalla rigorosa scrittura contrappuntistica, delineando l'archetipo della *Toccata* e *fuga* istituzionalizzata nel primo Settecento in esempi di altissimo livello, uno su tutti quello di Bach.

Occorre attendere due generazioni perché il talento di Merulo trovasse in Italia un degno successore, capace di stabilire un nuovo, più alto punto di riferimento nella composizione delle toccate e in generale della musica per tastiera: parliamo di Girolamo Frescobaldi. Né i veneziani Giovanni Gabrieli – pur musicista di prima grandezza in quegli anni – Giovanni Picchi e, più tardi, Tarquinio Merula, né i napoletani Jean de Macque, Ascanio Maione e Giovanni Maria Trabaci erano infatti riusciti a superare il livello raggiunto da Merulo, nonostante l'evoluzione della scrittura in senso virtuosistico escogitata dai primi e gli arditi esperimenti compiuti dai secondi sul cromatismo, sulle *durezze* armoniche e su quelle che Trabaci stesso chiamò *consonanze stravaganti*, esperimenti che ad ogni modo influenzarono non poco lo stile di Frescobaldi.

Certo, non si può dimenticare che quelli furono anche gli anni dei grandi tastieristi inglesi eredi di William Byrd, come John Bull, Thomas Morley e Orlando Gibbons tra gli altri, per non parlare della fondamentale presenza, nell'Europa dell'epoca, di un compositore del valore di Jan Pieterszoon Sweelinck, capostipite della scuola organistica e cembalistica cosiddetta nordica che culminò poi in autori come Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reincken e Georg Böhm.

Frescobaldi tuttavia è il punto di arrivo dell'intera tradizione organistica cinquecentesca, ma allo stesso tempo è colui che ne sancisce la fine. Quando nel 1615 appare a Roma il primo libro delle sue Toccate, il secolo

nuovo si avverte infatti in tutta la sua potenza, attraverso una decostruzione autenticamente barocca delle qualità che avevano reso la toccata di Merulo uno dei capisaldi del Cinquecento musicale. A partire dalle sperimentazioni dei napoletani, Frescobaldi riformula il concetto di modalità, anche per mezzo di un uso audace dell'accordo; frammenta l'unità dell'architettura compositiva, che era stata una conquista della toccata veneziana; differenzia al massimo grado il linguaggio toccatistico sul piano ritmico, melodico e armonico, servendosi diffusamente della tecnica della variazione e moltiplicando così motivi tra loro contrastanti all'interno di uno stesso brano; e, infine, non ricerca la prodezza strabiliante ma piuttosto gli affetti nel discorso musicale, rendendo le sue composizioni un controcanto strumentale della seconda pratica monteverdiana.

Frescobaldi fece molti proseliti, anche se la sua natura poetica e introversa non trovò eredi. Michelangelo Rossi e Johann Jakob Froberger, che furono i suoi migliori allievi, ne rivelano senz'altro l'impronta ma, esasperando da un lato l'estrosità e dall'altro – in particolare nel caso di Rossi – l'arditezza cromatica e dissonante delle toccate, sono privi di quell'essenzialità che fu la firma inconfondibile del loro maestro. Froberger, più di Rossi, gli si avvicina per una naturale predisposizione alla cantabilità affettuosa ma, come Rossi, ritrova un'architettura formale definita e un più ragionato equilibrio tra episodi di bravura e sezioni fuggate, perdendo lo spirito rapsodico che caratterizza in modo unico la musica di Frescobaldi.

La lezione frescobaldiana, tuttavia, va più lontano e in varie direzioni: fuori dall'Italia la si ritrova nell'«austriaco» Alessandro Poglietti e, filtrata da Froberger, nei preludi di Louis Couperin. In Italia, attraverso la scuola napoletana, essa rivive nei lavori di Giovanni Salvatore e Bernardo Storace.

Siamo però a un nuovo punto di svolta. Al volgere della metà del Seicento, a Roma, un compositore venuto dalla Toscana si appresta a un'ulteriore, decisiva sintesi delle esperienze tastieristiche fino ad allora compiute: Bernardo Pasquini. È con lui che la toccata cambia volto, orientandosi in senso melodico e omofonico, con una rarefazione della struttura del contrappunto che la proietta verso il Settecento. La scrittura perde il carattere di improvvisazione propria del genere e si semplifica in funzione di un'espressività più immediata, modellando i primi esempi cembalistici di *sonata a due*, antesignana delle sonate di Domenico Scarlatti.

Senza Pasquini, anche le Toccate di Alessandro Scarlatti sarebbero state altra cosa. Senza Pasquini l'eredità di Merulo e di Frescobaldi sarebbe giunta in modo del tutto diverso. In Scarlatti essa trova la sintesi più alta sia sul piano tecnico che su quello formale, ma vive anche la sua fase per così dire conclusiva: una nuova generazione stava infatti proprio allora iniziando il suo luminoso percorso, quella del celebre figlio Domenico, dei napoletani Francesco Durante e Leonardo Leo, di Jean-Philippe Rameau, ma soprattutto di compositori fondamentali come Händel e ancor più Bach, che nelle loro opere per tastiera avrebbero reimpostato il discorso su un piano diverso. Tutti costoro però devono molto della loro arte ad Alessandro Scarlatti, che è il punto di fusione, nonché il tramite, tra la tradizione gloriosa ma decadente dei due secoli precedenti – i cui punti cardinali in Italia sono per l'appunto Merulo, Frescobaldi e Pasquini – e la modernità settecentesca che si stava proprio allora potentemente affermando.

## Le toccate di Alessandro Scarlatti

Quali dunque le caratteristiche specifiche delle Toccate di Alessandro Scarlatti? Senz'altro, come tratto evidente, l'esibizione di un virtuosismo estroso e imprevedibile ma allo stesso tempo controllato da una visione d'insieme che ne determina una forma riconoscibile e decodificabile. Sequenze di semicrome si dipanano nella composizione come un incessante moto perpetuo – uno stilema distintivo nelle toccate di Scarlatti – e rappresentano nei confronti dell'ascoltatore uno sfoggio di bravura tecnica, ma anche una dichiarazione di appartenenza a un gusto autenticamente italiano. È il caso della Toccata in la minore [1] con cui si apre la registrazione e in cui questa sensazione di movimento inesauribile si impone con impetuosità fin dal principio. Ma non è un episodio isolato: la predilezione per il *perpetuum mobile* è ricorrente nelle toccate di Alessandro, si ripresenta infatti con analoghi ardore e fantasia in due delle Toccate in re minore in programma ([14] e [18]), nella Toccata in re maggiore [3] con più gioioso slancio melodico e nell'articolata Toccata in fa maggiore [5] con atteggiamento esecutivo contrastante – prima calmo, poi sfrenato.

Questo particolare modo di comporre, che con tutta evidenza rappresenta un'elaborazione portata all'estremo delle improvvisazioni virtuosistiche della toccata cinquecentesca, trova il suo controcanto nella tecnica dell'arpeggio, di cui i lavori di Scarlatti sono disseminati, momenti accordali dalla funzione introduttiva [20], conclusiva e/o transitoria ([5], [8] e [18]). Secondo una prassi ben attestata nelle fonti manoscritte e trattatistiche – una su tutte *L'Armonico pratico* di Francesco Gasparini – tali momenti erano in gran parte lasciati all'arbitrio dell'interprete. Fanno eccezione espedienti grafici come l'orientamento diagonale degli accordi

che si trova a volte anche in Scarlatti per indicare la direzione voluta dell'arpeggio, o come alcune consuetudini consolidate, per esempio l'adattamento della tecnica esecutiva in relazione al tipo di strumento. A seconda che si suonasse un medesimo brano all'organo o al clavicembalo, infatti, cambiava anche la modalità di esecuzione degli accordi – tenuti nel primo caso e distesi nel secondo – come testimonia l'intestazione di una toccata in la maggiore dello stesso Scarlatti, in cui si legge per *Organo*, e per *Cembalo*, *dov'è arpeggio sù l'Organo è tenuta, e dov'è tenuta sù l'Organo, sù il Cembalo s'arpeggia*.

Quale esponente di primo piano della scuola napoletana non possono altresì mancare in Alessandro Scarlatti molteplici sperimentazioni sulle *durezze* armoniche. A tal proposito segnalo l'*Un poco largo* che segue senza soluzione di continuità l'incipit trombettistico della Toccata in re maggiore [3], spegnendo d'improvviso le fanfare con un movimento vibrante di intervalli dissonanti; la Toccata in sol minore [20], quasi tutta giocata sul cromatismo discendente; il brano acefalo in sol maggiore [10] che ho nominato *Adagio*, caratterizzato da *ligature* dal sentore corelliano e proveniente, come la toccata in sol minore citata in precedenza, da una collezione manoscritta della Biblioteca dell'Università di Coimbra, in Portogallo, contenente anche altre musiche presentate qui in prima registrazione ([2], [16], [17] e [21]).

Tuttavia, l'immagine storicamente tramandata di uno Scarlatti depositario della tradizione più antica e rigorosa, dotto maestro di forme e di armonie, è dovuta in gran parte alle composizioni contrappuntistiche come le fughe, che costituiscono una delle sezioni più note e frequentate della sua produzione per tastiera. Proprio per questo motivo ho deciso di inciderne soltanto due, diverse tra loro ed entrambe legate a una toccata: una, in re minore [15], è composta secondo una scrit-

tura canonica a quattro voci; l'altra, in fa maggiore [6], è anch'essa a quattro voci benché sia graficamente semplificata a due parti – una consuetudine non infrequente in Scarlatti – e richiede pertanto un'esecuzione attenta a restituire la sensazione di pienezza polifonica di cui il testo musicale è nel caso specifico per sua natura mancante.

Oltre a questi aspetti per così dire istituzionali delle toccate di Alessandro Scarlatti, ho voluto dare conto – per quanto possibile nello spazio di una singola registrazione – della varietà e della multiformità del repertorio per tastiera a lui attribuito dalla tradizione manoscritta: innanzitutto attraverso le danze ([4], [7], [9], [17] e [24]-[25]) e le arie ([2] e [9]), che siano pezzi indipendenti oppure fantasiosi completamenti delle toccate, secondo un uso attestato da molte raccolte per cembalo e per organo del barocco italiano; ma anche con brani che si discostano dai percorsi del genere toccatistico, come ad esempio la Toccata in re minore [8], in realtà un ben più moderno esempio di *sonata a due* che acquisisce e assimila elementi tipici del repertorio flautistico e violinistico a cavallo tra i due secoli.

Inoltre, sotto il nome più o meno esplicitato di Alessandro Scarlatti ci sono giunte molte altre composizioni per tastiera, il cui slancio verso la modernità settecentesca è così estroverso da consentire in effetti qualche dubbio sulla reale paternità scarlattiana. È il caso della Toccata in la maggiore [11]-[13], la cui cantabilità ha un innegabile sapore galante, o della Toccata in do minore [22] – proveniente, come gli ultimi due brani citati, dal Fondo Nosedà del Conservatorio di Milano – che accanto a stilemi compatibili con la scrittura di Scarlatti richiede allo stesso tempo artifici esecutivi, come ad esempio l'incrocio delle mani, semmai più propri del figlio Domenico che del padre Alessandro.

C'è però da dire che, anche al di fuori della produzione per tastiera, Alessandro Scarlatti ha dato più volte prova, nel corso della sua vita, di grande arditezza e di slanci innovativi, indicando spesso nuove vie compositive a vantaggio degli autori della generazione successiva, non escluso Bach. Accanto a questa audacia, che a tratti sconfinava addirittura nella bizzarria, emerge comunque sempre in Alessandro Scarlatti, come in filigrana, in modo diffuso e talvolta inatteso, l'anima inconfondibilmente napoletana, non solo nelle danze e nelle sezioni melodiche ma anche nei meandri del più denso virtuosismo, dove a una svolta, a un cambio improvviso di direzione, si manifesta con la più aperta autenticità l'appartenenza a un lessico *famiglia-reconsolidato* da secoli.

*Un ringraziamento a Michael Seberich, del cui prezioso consiglio, allo stesso tempo partecipe e amichevole, mi sono tanto giovato sia durante la registrazione sia nella fase di concezione discografica del suono.*

*Grazie a Claudio Caponi, che con meticolosità e competenza ha preparato il clavicembalo, mettendolo nelle condizioni ottimali per registrare questa musica.*

*Infine, grazie a Rossella, per molte passioni e ragioni.*



## **Marcello Di Lisa**

Clavicembalista, fondatore e direttore di Concerto de' Cavalieri, Marcello Di Lisa è da anni presente in stagioni concertistiche e festival internazionali – tra cui Musikverein di Vienna, Concertgebouw di Amsterdam, Auditorio Nacional di Madrid, Elbphilharmonie di Amburgo, Filarmonica di Essen, Filarmonica di Colonia, Herkulesaal di Monaco, Arsenal di Metz, Centro Cultural de Belém a Lisbona, De Bijloke, De Singel, Festival Enescu, Musikfest Bremen, Rheingau Musik Festival, Tage alter Musik Regensburg, Festival d'Ambronay, Festival de Radio France.

Specialista di Alessandro Scarlatti, ha progettato e realizzato numerose incisioni discografiche per **cpo** e Sony, e ha presentato in prima esecuzione in epoca moderna opere e serenate, come ad esempio l'Erminia di Scarlatti e la rara versione del 1720 del Tito Manlio di Vivaldi, filmate e trasmesse da alcune delle principali emittenti europee.

Accanto agli studi musicali di pianoforte, clavicembalo e composizione, ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia e Letterature Greca e Latina presso l'Università di Pisa, collaborando con riviste di studi sul pensiero antico. Nell'ambito della ricerca musicologica, si dedica allo studio della musica romana del tardo '600 e del '700, con particolare attenzione alle partiture inedite di Alessandro Scarlatti.

**Marcello Di Lisa**

© Lorenzo Franzi

