

Alessandro Scarlatti

Das kompositorische Schaffen

Analecta musicologica

Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung
des Deutschen Historischen Instituts in Rom

Band 56

Alessandro Scarlatti

Das kompositorische Schaffen

Herausgegeben von
Sabine Ehrmann-Herfort und Gerhard Kuck



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Praha

Übersetzung der italienischen Beiträge ins Deutsche von Gerhard Kuck

Auch als eBook erhältlich:
ISBN 978-3-7618-7139-3

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2024 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Umschlagabbildung: Porträt des italienischen Komponisten Alessandro Scarlatti (1660–1725),
Gemälde, Öl auf Leinwand, 18. Jahrhundert (Original nicht erhalten), Collocazione: MM-06 –
Il Farinelli e l'opera italiana nel Settecento, Inventario: B 11839 / B 39159, Museo internazionale
e biblioteca della musica, Bologna

Innengestaltung und Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

ISBN 978-3-7618-2141-1

www.baerenreiter.com

Inhalt

Einleitung <i>Sabine Ehrmann-Herfort</i>	7
Scarlatti riscoperto. Alessandro Scarlatti and Opera 1677–1687 <i>Louise K. Stein</i>	19
Die Bedeutung des Herzogs von Medinaceli für Alessandro Scarlattis Schaffen zwischen 1687 und 1702 <i>José María Domínguez</i>	62
Überlegungen zu den Opern von Alessandro Scarlatti nach 1702 <i>Francesca Menchelli-Buttini</i>	102
Historische und evolutive Dynamik im Oratorienschaffen von Alessandro Scarlatti <i>Johann Herzog</i>	144
»By the genius and abilities of Ales. Scarlatti«. Anmerkungen zu Scarlattis Kantatenœuvre <i>Andrea Zedler</i>	287
Alessandro Scarlatti – »der fruchtbarste und originellste Komponist von Kammerkantaten« <i>Giulia Giovani und Simone Ciolfi</i>	294
Alessandro Scarlattis geistliche Musik <i>Luca Della Libera</i>	354
Die spekulative Kunst des Komponierens. Scarlatti und das polyphone Madrigal <i>Silke Leopold</i>	390
Alessandro Scarlattis Instrumentalmusik <i>Sarah-Denise Fabian</i>	404
Personenregister	476
Register der Werke Alessandro Scarlattis	491

Einleitung

Alessandro Scarlatti (1660–1725), der aus einer Musikerfamilie stammte, kannte sie alle, die italienischen Kulturregionen. In ganz Italien hat er versucht, Fuß zu fassen, freilich nicht immer mit demselben Erfolg. So verbindet sein Lebenslauf den tiefen Süden des Landes mit Mittel- und Oberitalien. Geboren wurde Scarlatti in Palermo auf Sizilien, am südlichen Ende der italienischen Halbinsel. Neapel und Rom, beide auf dem italienischen Festland gelegen, gehörten später zu seinen bevorzugten Aufenthaltsorten. Für den Hof von Ferdinando de' Medici in Florenz und für Venedig nahm er Kompositionsaufträge an und erhoffte sich dadurch Chancen für eine Anstellung, die sich allerdings in beiden Fällen nicht realisieren ließ.¹ Doch waren bereits Ende des 17. Jahrhunderts gerade Scarlattis Opern – zumindest gefühlt – überall in Italien präsent. So konstatierte das Vorwort zu Scarlattis *Penelope la casta* (Neapel 1696) überaus selbstbewusst, der Komponist habe in den vergangenen sechzehn Jahren sechzig Opern für Rom, Neapel und für verschiedene weitere Theater Italiens geschaffen.² Dementsprechend verband Scarlattis Œuvre um 1700 Italien zu einer Art kultureller Einheit. In seinen späten Lebensjahren änderte sich diese Situation, weil sein Komponieren partiell als konservativ wahrgenommen wurde und vielfach nicht mehr dem aktuellen Publikumsgeschmack entsprach. Trotzdem war Scarlattis kompositorischer Lebenslauf – sieht man einmal von seinem venezianischen Aufenthalt ab – zu seinen Lebzeiten eine Erfolgsgeschichte, unabhängig davon, dass sich gerade in Neapel auch vielfältige Widerstände und Proteste gegen den Komponisten formierten, weil man seine Konkurrenz fürchtete und das Feld nicht einem ›Zugereisten‹ überlassen wollte.³

* * *

1 Zur Biografie von Alessandro Scarlatti vgl. Edward J. Dent, *Alessandro Scarlatti. His Life and His Works*, London 1960; Benedikt Johannes Poensgen, *Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti*, Diss. Hamburg 2004, 2 Bde., online <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/1108> (letzter Zugriff: 23. Juni 2023), Bd. 1: *Zur Biographie und zu den Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis*, S. 1–59, insbes. S. 28–31; Roberto Pagano, *Alessandro and Domenico Scarlatti. Two Lives in One*, Translated by Frederick Hammond, Hillsdale / NY 2006 (Lives in Music Series 6); ders., *Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite in una*, Lucca 2015; Norbert Dubowy, Art. *Scarlatti, Alessandro*, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45978> (letzter Zugriff: 23. Juni 2023).

2 Matteo Noris und Alessandro Scarlatti, *Penelope la casta. Drama per musica*, Neapel 1696, »Amico Lettore«: »venendo con questo à compire il numero di sessanta Opere Drammatiche, che in sedici anni, in Roma, in Napoli, ed in diversi Teatri d'Italia hà posti in Musica«.

3 Vgl. Poensgen, *Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti* (wie Anm. 1), S. 13 f.

Scarlatti riscoperto

Alessandro Scarlatti and Opera 1677–1687

Louise K. Stein

Abstract: This essay explains Alessandro Scarlatti's embeddedness in the musical life of Rome and Naples to 1687 through a compact tour of his operas, including his earliest works for the Roman stage and the operas composed for Naples during the tenure of Spanish viceroy Gaspar de Haro y Guzmán, marquis del Carpio (d. 1687). Scarlatti rose to prominence in Rome despite his youth and status as an outsider (he was a Sicilian immigrant), thanks to the fluent originality of his music and enthusiastic support from influential patrons in an epoch in which opera in Rome was a multiply contingent enterprise and the pope's permission could be withheld or rescinded at any moment. Scarlatti's music was particularly useful to Carpio as Spanish ambassador to the Holy See. Once he became viceroy of Naples, Carpio engineered Scarlatti's transfer to Naples and subsequently appointed him *maestro* of the Neapolitan royal chapel. The composer was absolutely essential to Carpio's larger project – raising the quality and production standards of opera in Naples. This survey of Scarlatti's operas to 1687 describes the typology of the operas, the nature of the arias, operatic casting, the circumstances of production (where known), the extant musical sources, and the chronology and organization of opera seasons. A focus on Scarlatti's relationship with the marquis del Carpio sheds new light on the composer's career and politics, as well as his contributions to a powerfully collaborative production team in Naples.

The Roman Context for Scarlatti's Early Operas

Late seventeenth-century Rome was a city full of musicians where large-scale profane musical activities were supported by competing patrons without a single or unified 'public'.¹ Though patrons sometimes collaborated, Rome lacked centralized

1 The foundational research for this essay was enriched in myriad ways by suggestions from Valeria De Lucca, Luca Della Libera, José María Domínguez, Dinko Fabris, Teresa Gialdroni, Rosalind Halton, Arnaldo Morelli, Margaret Murata, Guido Olivieri, and Agostino Ziino, whose collegial generosity is gratefully acknowledged. For more about Scarlatti and opera to 1687, see Louise K. Stein, *The Marqués, the Divas, and the Castrati. Opera in the Early Modern Spanish Orbit*, New York (forthcoming 2024).

Die Bedeutung des Herzogs von Medinaceli für Alessandro Scarlatti's Schaffen zwischen 1687 und 1702

José María Domínguez

Abstract: This article considers the operas composed by Alessandro Scarlatti from 1687 to 1702 combining for the first time an in-depth analysis of historical sources with musical analysis. Firstly, historiographical issues are discussed, explaining why the main contributions have not resulted in a satisfactory overview of the 35 new theatrical works composed in those years. New sources are considered when explaining the complex connections between Rome and Spanish Naples, in which Scarlatti's operatic output in those years should be framed. The second part of the article deals with single operas and questions regarding musical form and style. An overview of the operas composed for carnival seasons from 1688 to 1702 is presented, considering the number of singers involved and the number of scenes per act. Such an approach, stemming from music-dramaturgical analysis, make it possible to identify new patterns in the formal arrangement of operas that had not previously been taken into account. The final part of the article examines the physical and musical production of operas, taking a close look at the carnival season of 1696–1697 and at the cycle of five librettos written by Stampiglia for viceroy Medinaceli (three of them set to music by Scarlatti), focusing on ancient Roman history, as a means to promote a wider dissemination of the cultural discourse that was being developed at that time within the Accademia Palatina.

Scarlatti's Schaffensperiode, die hier untersucht werden soll, ist bisher noch nicht angemessen gewürdigt worden. Der bis auf die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung zurückgehende Vergleich mit Giovanni Bononcini und die Tendenz, die Werke beider perspektivisch auf Händel zu beziehen, haben den Blick auf ein Gesamtbild verstellt, das es ermöglichen würde, Aspekte wie den Geschmack der Mäzene und das neapolitanische System der Opernproduktion zu vertiefen.¹ Einige Ausnahmen

¹ Vorliegender Beitrag beruht teilweise auf Forschungen im Rahmen des Projektes *Promotion, Sponsorship and Practice of the Arts in Aristocratic Families in Rome (1644–1740). The Contribution of the Archives of Roman Families to the History of Performing Arts*, das vom European Research Council (ERC), grant agreement n° 681415, 2016–2021, finanziert wurde. Mein Dank geht an die Projektleiterin Anne-Madeleine Goulet für ihre Unterstützung im Rahmen der Projektes, an Chiara Pelliccia für ihre Hilfestellung bei der Abfassung des Beitrages und an Gorka Rubiales für die Auswahl

Überlegungen zu den Opern von Alessandro Scarlatti nach 1702

Francesca Menchelli-Buttini

Abstract: This essay discusses Alessandro Scarlatti's late operas, from *Tito* and *Tiberio* (the last ones composed for Naples in 1702) to *Griselda* (Rome 1721). It considers the musical settings fully ascribed to Scarlatti, leaving aside revisions and *pasticci*.

Some preliminary thoughts are offered on the principal elements of plot and on the models and their adaptation in the case of long-standing librettos. Following this excursus, the interactions between music, word and gesture are examined in four operas: *Mitridate* (Venice 1707), *L'amor volubile e tiranno* (Naples 1709), *La principessa fedele* (Naples 1710) and *Telemaco* (Rome 1718). This choice is the result of a combination of pertinence and necessity, paying attention to timelines, places, genres and the availability of complete scores rather than single arias or collections of arias. A separate section deals with comic scenes, while the questions of dramaturgical choices and compositional means are addressed as transversal issues. The final part explores the introductory sinfonias; situations having a visual impact calling for instrumental insertions; instances that accommodate *obbligato* recitative; the use in arias or ensembles of special instrumental colouring (wind instruments or instrumental soloists) or changes in meters and tempo, in relation to concepts, characters or feelings; the juxtaposition of rhythmic variability with symmetrical treatment.

Der vorliegende Beitrag spannt den Bogen im Wesentlichen von den letzten noch für Neapel komponierten Opern *Tito Sempronio Gracco* und *Tiberio imperatore d'Oriente* bis zur römischen *Griselda* von 1721, nach Scarlattis Zählung das 114. Werk, wobei in dieser Zahl wohl alle Überarbeitungen und *Pasticci* eingerechnet sind.¹ Angesichts der umfangreichen, im Übrigen nicht einfach zu dokumentierenden Produktion

¹ Ich danke dem Konservatorium in Benevento, an dem ich Musikgeschichte unterrichte, für die Freistellung von der Lehre, die mir die Abfassung dieses Beitrages ermöglicht hat.

Nach analogen Zeugnissen zu Albinoni und Vivaldi scheint die Zählung ein unter den Zeitgenossen weitverbreiteter Usus gewesen zu sein; vgl. Reinhard Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Florenz 2008, Bd. 1, S. 10f. Ein Katalog von Scarlattis Theaterwerken mit den jeweiligen Quellenangaben findet sich bei Carl Reginald Morey, *The Late Operas of Alessandro Scarlatti*, Ann Arbor / Mich. 1974; Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Köln 1976 (Analecta musicologica 16), Bd. 2, S. 222–226; Malcolm Boyd, *Scarlatti, Alessandro*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, Bd. 22, S. 378–396: 394.

Historische und evolutive Dynamik im Oratorienchaffen von Alessandro Scarlatti

Johann Herzog

Abstract: Alessandro Scarlatti's oratorios are well known, and about half of his almost forty compositions are still available today. Scarlatti was active in the late 17th and early 18th century. Towards the end of the 17th century, after a long period of development, starting with the spiritual exercises of St Filippo Neri, the oratorio was formally established. It was equally significant that even though it too was continually developed, the basso continuo as a technical parameter retained its importance.

Scarlatti thus found himself – in terms of both genre and composition – in a peculiar position, consolidating tradition on the one hand and espousing radical change on the other. This was well expressed by the triumph of the metastasian oratorio poetry, and by the introduction of the galant style and the phasing out of the thoroughbass.

A certain development can also be seen in Scarlatti's oratorio composition. The librettos of his first oratorios appear to be quite archaic and the tonal language still noticeably related to the recitar cantando, while in the later works the libretti seem to be moving, astonishingly, towards the metastasian model. Furthermore, the mature baroque tonal language was showing the first signs of dropping the thoroughbass as a compositional technique.

However, in the course of his highly personal style change, Scarlatti composed a great number of magnificent works, which could also be seen as a model for future generations.

Alessandro Scarlattis umfangreiches Oratorienchaffen wurde zwar schon immer anerkannt und berücksichtigt, eine historisch-stilistische und vor allem gattungsspezifische Einordnung des Œuvres wurde dabei allerdings meist nur am Rande vorgenommen: verständlicherweise, handelt es sich doch bei dem genialen Meister um jemanden, der in der Musikgeschichte und der spezifischen Entwicklung der Kompositionstechnik, trotz der vorhandenen Gemeinplätze – so bezüglich seiner Rolle bei der Herausbildung der Da-capo-Arie – eher durch eigentümliche Ortlosigkeit gekennzeichnet wird.¹ Schon seine lokale Zugehörigkeit, kombiniert mit entspre-

¹ Die Oratorien Scarlattis wurden, wenn auch eher gönnerhaft, schon in der ersten in moderner Zeit entstandenen, zwar nicht mehr ganz aktuellen, doch weiterhin klassischen Monografie von Edward J. Dent (1905) über Leben und Werk des Palermitaners betrachtet. Einen neueren Ansatz präsentierte dann Lino Bianchi (1969 und 1972 [siehe Anm. 77 bzw. 40]), der in Scarlatti einen di-

»By the genius and abilities of Ales. Scarlatti« Anmerkungen zu Scarlattis Kantatenoëuvre

Andrea Zedler

Abstract: After the early death of Alessandro Scarlatti's father (before 1678), the young musician left Palermo to gain a foothold in Rome. His early patrons included culturally influential figures of Roman society such as Cardinal Benedetto Pamphilj and the exiled Swedish Queen Christina. Christina founded a literary academy, which gave birth to the Accademia dell'Arcadia. This academy brought together many of Scarlatti's other patrons like Prince Francesco Maria Ruspoli and Cardinal Pietro Ottoboni. The latter was probably crucial in Scarlatti's admission to the Arcadians in 1706. A large number of texts that Scarlatti set to music originate in the setting of the Roman academy, e. g. those by Antonio Ottoboni, the father of the above-mentioned ecclesiastical dignitary.

With more than 600 cantatas (mostly for solo voice and basso continuo), which have been preserved in thousands of copies, Scarlatti influenced the genre like almost no other composer of his time. One characteristic of these cantatas for Roman patrons catches the eye: the exclusivity of the compositions for certain performance contexts. The cantatas were composed for the *accademie* and *conversazioni* of the Roman elite and unlike numerous other compositions, they were hardly ever circulated in the form of handwritten or printed copies, because they remained stored in the libraries of the aristocracy before they were rediscovered from the late 18th century onwards. Therefore, Berthold Over's thesis on the exclusivity of Handel's Roman cantatas for his Roman patrons, which has recently been verified by the example of Antonio Caldara's cantatas for Ruspoli, appears to favour Scarlatti in that particular context as well. The article aims to give an overview of Scarlatti's Roman cantatas, relating them to the more exclusive group of compositions on texts by Antonio Ottoboni and singles out one typical cantata to demonstrate the specifics in more detail.

Nach dem frühen Tod von Scarlattis Vater, dem Sänger Pietro Scarlata, verließ Alessandro 1672 Palermo, um in Rom Fuß zu fassen, was dem jungen Musiker rasch gelang. Bereits mit 18 Jahren wurde er am 16. Dezember 1678 zum Kapellmeister der Kirche San Giacomo degli Incurabili gewählt. Zu seinen frühen Mäzenen zählten kulturpolitisch einflussreiche Persönlichkeiten der römischen Gesellschaft: Neben Kardinal Benedetto Pamphilj war dies insbesondere die im römischen Exil lebende schwedische Ex-Königin Christina, die Scarlatti seit mindestens 1679 protegierte und ihm 1684 den Titel eines Kapellmeisters verlieh. Christina hielt in

Alessandro Scarlatti – »der fruchtbarste und originellste Komponist von Kammerkantaten«

Giulia Giovani und Simone Ciolfi

Abstract: The essay presents Alessandro Scarlatti's chamber cantatas from different viewpoints, using both historical and analytical methodologies and looking at different sources.

Focusing on collectors and historiographers active in Italy and elsewhere during the 18th and 19th centuries, the first part of the essay analyses the mutability of opinion on Alessandro Scarlatti's cantatas. A reflection on the current dissemination of Scarlatti's manuscripts in public libraries leads us to focus on unknown sources preserved in private collections, identifiable by looking at auction catalogues printed since 1740. We give an overview of printed sources, describing four cantatas attributed to Scarlatti (op. 1) and printed by Roger in 1701.

The second part of the essay analyses the various types of aria present in this repertoire, which are much more varied than what one might expect. The recitatives of these cantatas are a sophisticated musical universe. Starting from the opinions of contemporaries and later scholars, and looking at manuscripts of music theory written by Scarlatti himself, the essay attempts to give coherence to the open form of Scarlatti's recitatives. This style is based on the tensions of the text in accordance with harmonic solutions that work as *topoi* in relation to specific textual expressions, which are often also formulaic. Rhetoric, harmonic and textual formulas are combined in recitatives to recreate an ideal prose rich in ancient suggestions. In the final part, the musical features of the cantatas printed by Roger in 1701 and attributed to Scarlatti are discussed.

Im Jahre 2014 schrieb Teresa Gialdroni einen Aufsatz mit dem Titel *Un catalogo »autentico« delle cantate di Alessandro Scarlatti. È possibile?*¹ Ohne den unschätzbaren

1 Teresa M. Gialdroni, *Un catalogo »autentico« delle cantate di Alessandro Scarlatti. È possibile?*, in: *Devozione e passione. Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli–Roma, 15–16 dicembre 2010), hrsg. von Luca Della Libera und Paologgiovanni Maione, Neapel 2014, S. 119–135. Wir danken der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom für die Anregung, diesen Beitrag zu schreiben. Die Autorin und der Autor haben sich die Aufgaben wie folgt aufgeteilt: Giulia Giovani hat die ersten drei Abschnitte verfasst (»Der nachträgliche Ruhm von Alessandro Scarlattis Kantaten«; »Alessandro Scarlatti in den Auktionskatalogen«; »Druckausgaben von Alessandro Scarlattis Werken«), Simone Ciolfi die letzten beiden (»Rezitativ und Arie«; »Formale Modelle und Sinn für das Ungewöhnliche«).

Alessandro Scarlatti's geistliche Musik

Luca Della Libera

Abstract: In Alessandro Scarlatti's endless catalogue, including operas, oratorios, cantatas and instrumental music, sacred music seems to be quantitatively inferior compared to the secular repertoire. However, Scarlatti wrote church compositions throughout his life. This essay is divided into five parts. The first concerns the relationship between the composer and the musical institutions in which he worked, between Rome and Naples, and the different contexts and relationships in which Scarlatti worked in both cities, both as a chapel master and as the author of music commissioned by individual patrons. The second part investigates the situation regarding musical sources, their typology and above all their diffusion from both a chronological and geographical point of view. For example, Germany is the country in which the greatest number of sources of Masses and Psalms are preserved. A thorough investigation into the edition of the *Mottetti Sacri*, printed first in Naples and then in Amsterdam under the title *Concerti Sacri*, is conducted, as it is the only case of printed editions in all of Scarlatti's production. This is followed by a paragraph on the composer's reception, starting with the very emblematic case of the *Miserere*, commissioned by the Pontifical Chapel. This score, far removed from the model of Allegri's *Miserere*, testifies to Scarlatti's outlook and attitude, being little given to compromise. The final part focuses on a comparison between Scarlatti's *Stabat Mater* and that of Giovanni Battista Pergolesi. Even though the two scores were composed in the same context, they reveal profound stylistic and expressive differences.

Kapellmeister in Rom und Neapel

Der junge Scarlatti gelangte wahrscheinlich um 1672 aus seiner Geburtsstadt Palermo nach Rom. Damals vermochten ihm allein Einrichtungen aus dem kirchlichen Umfeld eine gewisse wirtschaftliche Stabilität zu sichern. Im postkonziliaren Klima hatte hier seit dem Beginn des Jahrhunderts die Zahl fester musikalischer Ensembles in den großen Kirchen und Basiliken stark zugenommen, überdies waren zahlreiche neue religiöse Kongregationen und Laienbruderschaften entstanden.¹

¹ Zur Biografie und zu den Archivalien vgl. Luca Della Libera, *La musica sacra romana di Alessandro Scarlatti*, Kassel 2018; englische Ausgabe: ders., *The Roman Sacred Music of Alessandro Scarlatti*, London / New York 2022.

Die spekulative Kunst des Komponierens Scarlatti und das polyphone Madrigal

Silke Leopold

Abstract: In his monumental standard work *The Italian Madrigal* (1949), Alfred Einstein mentions Scarlatti on just two occasions: as a composer of baroque and decadent arias and cantatas, and for setting Guarini's madrigal »Cor mio deh non languire« to music. Einstein would only have known this one madrigal, printed by Giovanni Battista Martini in 1775 in his *Saggio fondamentale*. Since then, Scarlatti's eight extant madrigals have been published, and their bibliographical provenance has been precisely worked out, without much attention being paid to the music itself. This study is therefore devoted primarily to composition and especially to the textual setting of Scarlatti's madrigals. It also looks into the possible motives why Scarlatti, the composer of operas and cantatas, showed such great interest in a musical form that, at the turn of the 18th century, was already considered archaic and obsolete. Until now, the opinion has prevailed that the five-part polyphonic madrigal continued to be cultivated above all in the urban academies, as if it were an intellectual examination of a musical genre that was in itself extinct. Scarlatti's madrigals, however, can rather be located in the milieu of the high nobility. In a letter in 1706 he sent one of his madrigals to the hereditary prince Ferdinando de' Medici, with a request to the music lover to take a close look at the piece and point out any compositional errors. And the famous »Cor mio deh non languire« is related to Spain's King Charles III, later Emperor Charles VI, and was probably composed for him. This article attempts to provide an explanation for this princely interest in the madrigals.

Verglichen mit den rund 600 Kantaten, die Alessandro Scarlatti der Nachwelt hinterließ, nehmen sich die acht erhaltenen Madrigale scheinbar wie eine Quantité négligeable aus. In der Forschungsliteratur herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass diese Kantaten den Höhepunkt der Gattung darstellen und dass Scarlatti seinerseits das größte künstlerische Augenmerk innerhalb seines breit gefächerten Œuvres auf sie legte.¹ Schon zu Lebzeiten war Scarlatti für seine Kantaten berühmt; und

¹ Stellvertretend für die Fülle der Beiträge und zusammenfassend vgl. Norbert Dubowy, Art. *Scarlatti, (Pietro) Alessandro (Gaspere)*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearbeitete Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 1069–1108.

Alessandro Scarlattis Instrumentalmusik

Sarah-Denise Fabian

Abstract: Instrumental music occupies a peripheral place in Alessandro Scarlatti's Œuvre: compared with the 800 cantatas ascribed to him, there are only about 70 instrumental works. In addition, due to the paucity of surviving source material – and the associated problems of dating and contextualisation – these works have so far received little attention in research and practice. Scarlatti's instrumental music, however, is characterized on closer examination by an astonishing variety of contemporary instrumental forms and traditions.

In his keyboard music for harpsichord or organ, Scarlatti mainly dealt with the toccata. On the one hand the toccatas suggest a didactic purpose, on the other it can be observed that the individual sections tend to be extended to gain a degree of self-sufficiency. In addition, Scarlatti wrote compositions for instrumental ensembles with different combinations of instruments. In this field he integrated the characteristics of different genres, such as the Concerto grosso and Sinfonia. Furthermore, there is a conspicuous preference for the *flauto*, which appears to be placed on an equal footing with the violin and is favoured as a solo instrument.

Überblick und Forschungsstand

Alessandro Scarlattis Instrumentalmusik fristet ein Schattendasein – und zwar sowohl innerhalb seines Œuvres als auch in Bezug auf die wissenschaftliche Beachtung. Scarlatti war schließlich in erster Linie ein Komponist von Vokalmusik. Ob in Rom oder Neapel, ob in finanziell guter oder enger Lage, ob gefördert und unterstützt von Kardinälen oder anderen wichtigen Persönlichkeiten der oberen Gesellschaftsschicht – Scarlatti komponierte zahlreiche Opern, geistliche Vokalmusik und Kantaten.¹ Wenn auch den Instrumentalstimmen in seinen vokalen Kompositionen eine wichtige Rolle zukommt, so sieht Scarlattis Schaffen aufseiten der Instrumentalmu-

¹ Vgl. Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, hrsg. von Siegbert Rampe, mit einer Bibliografie, Kassel 2004, S. 682; Norbert Dubowy, Art. *Scarlatti, (Pietro) Alessandro (Gaspere)*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearbeitete Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 1069–1108: 1093f., 1097–1100; Susan Cotton Perry, *The Development of the Italian Organ Toccata: 1550–1750*, Diss. University of Kentucky 1990, S. 131.