



Luca Scandali © D.R.

JOHANN-SEBASTIAN  
**BACH**  
1685-1750

«*Alla  
maniera italiana* »

PIECES POUR ORGUE/ORGAN PIECES

LUCA SCANDALI  
orgue

disques  
**PIERRE VERANY**

Luca SCANDALI, orgue/organ

Équipement/Equipment:

Microphones Schoeps Mk-21

Preamplifier Prism MM-4

Converter A/D Prism "Sound Dream" AD-2

DAT Tascam DA-45 HR 24 bit

24 bit recording

Enregistrement et mastering sur matériel Sonic Studio HD

*Editing and mastering on workstation Sonic Studio HD*

Remerciements/Special thanks to:

Bottega Organaria Dell'Orto & Lanzini, Dormelletto (Novara, Italy),

Silvia Perego,

Associazione culturale S. Eustorgio Musica, Arcore (Milano, Italy)

PV704111

Couverture : Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)

Apollon et Diane (1757)

Vicence, villa Valmarana © d.r.

Johann Sebastian BACH 1685 -1750

[1] - [3] TOCCATA (ADAGIO ET FUGA) C MAJOR BWV 564

[1] Toccata 5'44

[2] Adagio 4'05

[3] Fuga 4'42

[4] ARIA VARIATA ALLA MANIERA ITALIANA BWV 989 8'48

[5] FUGA C MINOR BWV 574 sur un thème de Legrenzi 6'37

[6] - [9] PASTORELLA F MAJOR BWV 590

[6] I 2'20

[7] II 2'44

[8] III 3'04

[9] IV 4'20

[10] FUGA BWV 946 C MAJOR sur un thème d'Albinoni 3'28

[11] - [12] PRAELUDIUM ET FUGA D MINOR BWV 539

[11] Praeludium 2'38

[12] Fuga 5'17

[13] CANZONA D MINOR BWV 588 5'34

[14] FUGA B MINOR BWV 579 sur un thème de Corelli 5'17

[15] FUGA B MINOR BWV 951 sur un thème d'Albinoni 8'27

[16] ALLABREVE D MAJOR BWV 589 6'21

« Lorsqu'on sait choisir avec le bon discernement ce qu'il y a de mieux dans le style musical des différentes nations, il en résulte un style mixte qui, sans aller au delà des limites de la modestie, peut aujourd'hui avec bonne raison être appelé le **style allemand**, pas seulement parce que les allemands ont été les premiers à le concevoir, mais aussi parce que depuis plusieurs années il a été introduit dans un grand nombre de régions d'Allemagne, où il continue à prospérer, sans déplaire ni en Italie, ni en France, ni dans d'autres pays. »

(Johann Joachim Quantz, Sur le Jeu de la Flûte, Berlin, 1752)

L'étude des influences italiennes dans la musique de Johann Sebastian Bach est une recherche de grande envergure et intéressante pour plusieurs genres de composition. Bach se rapprocha du style italien en achetant et en recopiant de sa main plusieurs recueils de compositions. Lui-même affirma s'être procuré, depuis l'époque d'Arnstadt et de Mühlhausen, « en long et en large et très chèrement » un « recueil des meilleures compositions sacrées ».

Bach lui-même a fait exécuter à plusieurs occasions quelques œuvres de Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Giovanni Battista Bassani, Antonio Caldara, Giovanni Battista Pergolesi (le *Stabat Mater*, objet de la parodie bien connue *Tilge, Höchster, meine Sünden*), Francesco Conti et Antonio Lotti (que Bach avait rencontré en personne à la « très italienne » cour de Dresden à l'automne de 1717). À Dresden travaillaient aussi Francesco Maria Veracini et Johann Georg Pisendel qui en 1697 avait étudié avec Francesco Antonio Pistocchi et Giuseppe Torelli à Ansbach et fréquenta Antonio Vivaldi pendant son séjour à Venise en 1716-17.

C'est peut-être en 1703, à Weimar, que Bach se rapprocha pour la première fois de la musique italienne par le biais du violoniste et *Konzertmeister* Johann Paul von Westhoff, qui avait passé une longue période à Rome à la cour de Christine de Suède, probablement dans l'entourage d'Arcangelo Corelli.

En 1713-14 Bach a réalisé plusieurs transcriptions de *concertos* pour l'orgue et le clavecin, surtout d'auteurs italiens, pendant son service en qualité de *Hoforganist* et *Cammer-musicus* du duc régent Wilhelm Ernst à la cour de Weimar. Dans une lettre du 10 avril 1713, l'élève Philipp David Kräuter demande aux autorités scolaires d'Augsburg de pouvoir rester à Weimar parce que le prince Johann Ernst « rentrera de Hollande après Pâques et restera tout l'été, de manière qu'il sera possible d'écouter un grand nombre de belles musiques italiennes et françaises [...] De plus, je sais que M. Bach, dès que ce nouvel orgue sera achevé à Weimar, y jouera sans doute des choses spéciales, originales et assurément incomparables [...] ». En juin 1713 le jeune prince Johann Ernst de Saxe-Weimar rentra en effet de son séjour d'étude à Utrecht, où il avait eu l'occasion d'écouter les concerts de l'organiste de la Nieuwe Kerk d'Amsterdam Jan Jacob de Graaf (qui jouait souvent des transcriptions de *concertos* italiens) et de se rapprocher de l'édition musicale locale, toujours très attentive à la production italienne. Johann Ernst lui-même composa plusieurs *concertos* en style italien et amena à Weimar les fruits de cette expérience, en favorisant la production et la transcription pour le service de la chapelle et de la cour.

Mais ce n'est pas uniquement par le biais des éditions hollandaises que Bach s'est rapproché de la musique italienne : les œuvres de Torelli, Albinoni et Vivaldi étaient largement diffusées, même en copies manuscrites, et celles de Corelli étaient très appréciées, surtout grâce à la diffusion due à Georg Muffat.

Bach s'intéressa aussi à la musique italienne d'un point de vue purement didactique : en 1715 il copia de sa main quatre des *Invenzioni a violino e Basso* op. X (Bologne, 1712) de Francesco Antonio Bonporti ; en outre, selon le témoignage de l'élève Heinrich Nikolaus Gerber, Bach utilisait plusieurs sonates pour violon de Tomaso Albinoni comme modèle dans l'enseignement de la basse continue.

La **Toccata (Adagio et Fugue) en Ut Majeur BWV 564**, inspirée du *concerto* vivaldien en trois parties, est un des exemples les plus réussis de la synthèse entre éléments allemands et italiens, une approche absolument inédite que Bach n'a cependant pas poursuivie longtemps, peut-être parce qu'il était conscient d'en avoir exploité toutes les possibilités de développement. Une hypothèse à propos de la genèse de cette œuvre pourrait être celle de l'assemblage de morceaux écrits dans des périodes différentes et destinés à des orgues ayant des caractéristiques différentes, peut-être pour une exécution publique à l'occasion de l'essai d'un nouvel instrument. La *Toccata* se divise en trois sections bien distinctes : l'*exordium en stylus phantasticus* rappelle l'écriture pour violon de Vivaldi et s'insère dans un contexte caractérisé par un style de *toccata* typique de l'Allemagne méridionale. Le grand solo de pédale qui suit s'inspire, en revanche, des exemples de l'école du Nord et expose le matériau thématique qui sera développé dans la dernière partie de la *Toccata*, partie formellement influencée par le *concerto* vivaldien où le thème principal module aux tonalités proches. Conformément à la tradition italienne le mouvement central est une aria en solo, proche des exemples de Torelli et Vivaldi avec une section finale dans le style de *durezze e ligature*\*. Vient ensuite la *Fuga*, proche des modèles de Buxtehude et élaborée selon la technique du *ritornello*.

L'**Aria Variata alla Man. Italiana BWV 989** fait désormais partie du répertoire pour clavecin, même si l'écriture du thème et de la dernière variation semble demander l'utilisation de la pédale. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse qu'on peut situer dans le genre des *partitas*, caractérisée par des indications de temps héritées de la musique de chambre et par l'utilisation d'une écriture étroitement liée à l'écriture pour violon, inspirée des formules présentes dans les sonates de Corelli et dans les œuvres pour clavier de Bernardo Pasquini.

La **Fugue en ut mineur BWV 574 sur un Thème de Legrenzi** est elle aussi une œuvre de jeunesse. Récemment on a détecté dans la *Sonata* op. II n. 11 « La Mont'Albana » (Venise, 1655) la composition originale d'où Bach a tiré son inspiration pour cette double fugue qui se termine par une section en *stylus phantasticus*, sorte de péroraison en forme de *toccata*, dont le thème est issu du deuxième sujet de la fugue.

Un *unicum* dans la production pour orgue de Bach, datable à 1730 est la **Pastorella en Fa Majeur BWV 590**, une forme qui tire son origine des anciens Noëls traditionnels romains et qui trouve des nombreux exemples dans des œuvres d'auteurs italiens du XVII et du XVIII siècle. La structure en quatre mouvements montre l'influence de la Sonate d'Église de Corelli, selon le schéma *Adagio - Allegro - Adagio - Allegro*, ainsi

que l'influence de la *suite*. Le premier mouvement - le seul qui prévoit l'utilisation de la pédale - utilise les figurations et les modèles de composition typiques des pastorales italiennes. Suivent trois mouvements *manualiter*<sup>\*\*</sup>: une sorte d'Allemande, un air proche pour son style de l'*Adagio* des *concertos* solistes italiens et une Gigue finale caractérisée par une écriture fuguée.

Dans la **Fugue en Ut Majeur BWV 946 sur un Thème d'Albinoni** le thème utilisé est tiré de la Sonate op. I n. 12 (Venise, 1694). Le sujet évolue dans le cadre de l'hexacorde naturel, un cas assez fréquent dans le répertoire italien de la fin de la Renaissance et du début du Baroque. En revanche, dans la **Fugue en si mineur BWV 951 sur un Thème d'Albinoni**, qui remonte à la jeunesse du compositeur, le thème élaboré est tiré du deuxième mouvement de la Sonate op. I n. 8.

Le **Praeludium et Fuga en ré mineur BWV 539** occupe une place importante dans les œuvres de Bach pour orgue. Le Prélude est un court morceau *manualiter*<sup>\*\*</sup> dans le style italien de *durezze e ligature*<sup>\*</sup>, bâti sur une structure formelle symétrique et sur une écriture contrapunctique complexe. La Fugue est une transcription du deuxième mouvement de la Sonate en sol mineur BWV 1001 pour violon seul. Il faut noter les nombreuses analogies avec les formules pour violon utilisées par Corelli dans les *Sonates* op. V (Rome, 1700). Les *Six solo* BWV 1001-1006 ont été écrits à Cöthen aux alentours de 1720 et la version pour orgue de ce morceau, caractérisée par un canevas harmonique et contrapunctique plus dense, pourrait remonter à cette même période ou aux années de Leipzig.

La source la plus ancienne de la **Canzona en ré mineur BWV 588** est le *Möllersche Handschrift*, rédigé, comme l'*Andreas-Bach-Buch*, par Johann Christoph Bach. Sont conservées les 16 mesures finales de la Canzona et il s'agit là d'une des dernières notes de Johann Christoph : le morceau pourrait donc avoir été composé aux alentours de 1707. Bach acheta son exemplaire des *Fiori Musicali* (Venise, 1635) de Girolamo Frescobaldi en 1714 ; on pourrait reconnaître les modèles pour la Canzona, avec sa forme bipartite étroitement liée aux exemples de Frescobaldi dans la production de Johann Jakob Froberger, élève de Frescobaldi entre 1637 et 1641. Dans la première section, écrite dans le caractère du *ricercare*, le thème est accompagné d'un contre-sujet caractérisé par une ligne chromatique descendante. L'utilisation du chromatisme est une confirmation supplémentaire du lien étroit avec le monde de Frescobaldi et permet d'envisager un parallèle avec les *ricercari* chromatiques des *Fiori musicali*. La deuxième partie développe sur un mètre ternaire le sujet et le contre-sujet de la première section et s'achève dans le style de l'*Adagio* frescobaldien.

La **Fugue en si mineur BWV 579 sur un Thème de Corelli** remonte probablement aux années de jeunesse et prend comme modèle le deuxième mouvement de la Sonate d'Eglise op. III n. 4 (Rome, 1689). Malgré une re-élaboration contrapunctique complexe du modèle instrumental original, Bach a gardé dans l'écriture l'esprit de la sonate à trois en montrant, en même temps, l'évolution d'un style personnel déjà bien dessiné.

Le **Alla breve en Ré Majeur BWV 589** appartient au groupe des compositions en *stylus gravis* ou *stylus antiquus* et pourrait remonter à la période de jeunesse. L'indication mensuraliste faisait référence, à l'époque

baroque, à un genre ou à un ensemble de morceaux élaborés d'après les règles et les archétypes du style inspiré de la polyphonie vocale classique dérivée de Palestrina, genre reconnaissable par la technique de composition (mètre, tessiture et façon de mener les parties) par le type de notation et par les figures utilisées. Cette œuvre de Bach montre en outre des références formelles à des modèles torelliens et vivaldiens et, dans ses motifs, des analogies avec le troisième mouvement du *Concerto grosso* op. VI n. 1 en Ré Majeur d'Arcangelo Corelli, lui aussi développé d'après le *stylus gravis* qui, selon Johann Gottfried Walther, « peut entraîner les auditeurs à la dévotion, c'est à dire vers les choses ultimes ».

Bach affrontera encore une fois le style italien pendant les années passées à Leipzig. À l'occasion de la foire de Pâques de 1735 est en effet publiée à Nuremberg la *Zweyter Theil der Clavier Übung* (comprenant le *Concerto nach Italienischen Gusto* en Fa Majeur BWV 971 et l'*Ouverture nach Französischer Art* en si mineur BWV 831), une création absolument inédite qui a, en même temps, le goût d'un adieu. Les morceaux qui la composent, situés aux antipodes du point de vue formel et tonal, semblent vouloir représenter l'impossibilité de conciliation que seule une réunion utopique des goûts, oeuvrée sur le sol allemand neutre, pouvait réussir à surmonter.

Luca Scandali

Traduction de Maria Laura Bardinet Broso

\* chromatismes et dissonances

\*\* au clavier

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Johann Sebastian Bach". The signature is fluid and cursive, with "Johann" on the left, "Sebastian" in the middle, and "Bach" on the right, all connected by a single continuous line.

'If one has the necessary discernment to choose the best from the styles of different countries, a mixed style results that, without overstepping the bounds of modesty, could well be called **the German style**, not only because the Germans came upon it first, but because it has already been established at different places in Germany for many years, flourishes still, and displeases neither in Italy, nor France, nor in other lands.'

Johann Joachim Quantz,  
*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752

The subject of Italian influences in the music of Johann Sebastian Bach is one of vast scope, involving many compositional genres. Bach approached the Italian style by purchasing and copying in his own hand several collections of music. He himself admitted that, after the periods he spent in Arnstadt and Mühlhausen, he procured, 'at great expense', a 'collection of the finest sacred compositions'.

On several occasions Bach arranged performances of works by Giovanni Pierluigi da Palestrina, Marco Giuseppe Peranda, Giovanni Battista Bassani, Antonio Caldara, Giovanni Battista Pergolesi (*his Stabat Mater*, which Bach used as the basis for his motet *Tilge, Höchster, meine Sünden*), Francesco Conti and Antonio Lotti (whom Bach had met at the 'very Italian' court at Dresden in autumn 1717). Francesco Maria Veracini and Johann Georg Pisendel were also working at Dresden at that time. The latter had studied with Francesco Antonio Pistocchi and Giuseppe Torelli at Ansbach in 1697, and had worked with and become a close friend of Antonio Vivaldi during his stay in Venice in 1716-17.

Bach's first real encounter with Italian music possibly came in 1703 at Weimar, through the violinist and Konzertmeister Johann Paul von Westhoff, who had spent a long period in Rome at the court of Christina of Sweden, where he was probably in close contact with Arcangelo Corelli.

In 1713-14, during his service as organist and court musician to Duke Wilhelm Ernst of Weimar, Bach made several transcriptions of organ and harpsichord concertos, mainly by Italian authors. In a letter of 10 April 1713, the student Philipp David Kräuter asked the Augsburg school authorities for permission to remain in Weimar because Prince Johann Ernst 'will be returning from Holland after Easter and will be here throughout the summer, which means that it will be possible to hear many fine musical compositions, both Italian and French. [...] Furthermore, I know that as soon as the new organ is completed in Weimar Mr Bach is bound to play on it pieces that are original, distinctive and certainly incomparable.' In June 1713 the young Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar did indeed return from his studies in Holland (Utrecht), where he had had the opportunity of hearing Jan Jacob de Graaf, the organist of the Nieuwe Kerk in Amsterdam, who often played transcriptions of Italian concertos, and had discovered Italian scores through the enthusiasm of the Dutch music publishers. Johann Ernst himself composed several Italian concertos and brought back with him

to Weimar the fruits of that experience, henceforth favouring the production and transcription of Italian works for chapel and court use.

But it was not only through Dutch editions that Bach discovered Italian music: the works of Torelli, Albinoni and Vivaldi were widely available even as manuscript copies, and those of Corelli were very popular, largely thanks to the efforts made by Georg Muffat for their distribution.

Bach was also interested in Italian music from a purely didactic point of view: in 1715 he copied out four of Francesco Antonio Bonporti's *Invenzioni a violino e Basso op. X* (Bologna, 1712), and according to his pupil Heinrich Nikolaus Gerber, Bach used several of Tomaso Albinoni's violin sonatas as a model for the teaching of continuo.

The **Toccata, (Adagio and Fugue) in C major BWV 564**, inspired by Vivaldi's three-movement concerto, is one of the most accomplished examples of the combination of German and Italian elements – a completely new path, but which Bach did not follow for long, maybe because he felt that he had exhausted its possibilities. The work may in fact be a 'collage' of separate pieces, written at different times and for different organs, possibly for their inauguration. The Toccata is in three very distinct sections: the exordium in *stylus phantasticus* recalls the violin style of Vivaldi and is set in a context characterised by the typically South German toccata style. The following grand 'solo' on the pedal, on the other hand, is inspired by examples from the North German school and states the thematic material that is to be developed in the last part of the toccata, a part influenced in its form by Vivaldi's concerto, in which the main theme modulates to the neighbouring keys. In accordance with Italian tradition, the middle movement is a solo aria, related to examples by Torelli and Vivaldi, with a final section in the *durezze e ligature* style (i.e. the exploration of chromaticism, irregular resolutions and bold dissonances by means of discords – *durezze* – and suspensions – *ligature*). Then comes the Fugue, similar to the models of Buxtehude and elaborated in accordance with the ritornello technique.

The **Aria Variata alla Man. Italiana BWV 989** has now been taken into the harpsichord repertoire, although the theme and final variation seem to require the use of the pedal. This is an early work, which may be placed in the partita genre, characterised by indications of tempo inherited from chamber music and by the use of writing closely related to that for the violin, inspired by formulas found in Corelli's sonatas and Bernardo Pasquini's keyboard works.

The **Fugue in C minor on a theme by Legrenzi BWV 574** is also an early work. It has recently been discovered that Legrenzi's *Sonata op. II no. 11, 'La Mont'Albana'* (Venice, 1655) is the original composition from which Bach took his inspiration for this double fugue, ending with a section in *stylus phantasticus*, a sort of toccata-like peroration, the theme of which is derived from the second subject.

The **Pastorale in F Major BWV 590** (c1730) is the only piece of its kind in Bach's organ output. It was inspired by the seventeenth- and eighteenth-century Christmas pastorales of Italy. The four-movement slow-fast-slow-fast structure shows the influence of Corelli's sonata da chiesa and also that of the dance suite. The first movement – the only one making use of the pedal – uses the figurations and models of composition that are typical of the Italian pastorales. Then follow three movements played on manuals only: a sort of Allemande, an Aria similar in style to the slow movement of Italian concertos for solo instrument, and a final Gigue in fugal style.

In the **Fugue in C major on a theme by Albinoni BWV 946** the theme in question is taken from the second movement of Albinoni's Sonata op. I no. 12 (Venice, 1694). The subject evolves within the ambitus of the natural hexachord; this was quite common in the Italian repertoire of the late Renaissance and early Baroque. The elaborate theme of Bach's **Fugue in B minor on a theme by Albinoni BWV 951** (an early work) is borrowed from the second movement of Sonata op. I no. 8.

The **Prelude and Fugue in D minor BWV 539** holds an important position in Bach's organ works. The Prelude is a short piece played on manuals only in the Italian durezze e ligature style, based on a symmetrical formal structure and complex contrapuntal writing. The Fugue is a transcription of the second movement of the Sonata for solo violin in G minor BWV 1001. Note the many analogies with the violin formulas used by Corelli in his Sonatas op. V (Rome, 1700). The Six Sonatas and Partitas for solo violin BWV 1001-1006 were written at Cöthen around 1720 and the organ version of this piece, characterised by a denser harmonic and polyphonic texture, may date from the same period or else from the Leipzig years.

The earliest source of the **Canzona in D minor BWV 588** is the Möllersche Handschrift (Möller Manuscript) which, like the Andreas-Bach-Buch, was written by Johann Christoph Bach (Bach's eldest brother); the last 16 bars of the Canzona have been preserved. As this is one of Johann Christoph's last annotations, the piece may have been composed around 1707. Bach bought his copy of the Fiori Musicali (Venice, 1635) from Girolamo Frescobaldi in 1714; the models for the Canzona, with its bipartite form closely related to the examples by Frescobaldi, may be recognised in the production of Johann Jakob Froberger, who studied with Frescobaldi from 1637 to 1641. In the first section, written in the style of the ricercare, the theme is accompanied by a countersubject characterised by a descending chromatic line. The use of chromaticism is a further confirmation of the close connection with the world of Frescobaldi and enables us to draw a parallel with the chromatic ricercari of the Fiori musicali. The second section develops in triple metre the theme and countersubject from the first, and ends in the style of the Frescobaldian slow movement.

The **Fugue in B minor on a theme by Corelli BWV 579**, probably an early work, takes as its model the second movement of Corelli's Church Sonata op. III no. 4 (Rome, 1689). Despite a complex contrapuntal

reworking of the original instrumental model, Bach has preserved the spirit of the trio sonata in his writing, while at the same time showing the progression of an already well-defined personal style.

The **Allabreve in D major BWV 589** (possibly an early work) belongs to the group of compositions in *stylus gravis* or *stylus antiquus*. The term Allabreve was used during the Baroque period to refer to a genre or a set of pieces elaborated according to the rules and ideals of the style inspired by classical vocal polyphony of Palestrinian derivation, which is recognisable by the compositional technique (metre, tessitura, linear construction), the type of notation, and the figures used. This piece by Bach shows not only formal references to models by Torelli and Vivaldi but also motivic analogies with the third movement of Corelli's Concerto grosso op. VI no 1 in D major. The latter is also developed in the *stylus gravis*, which, according to Johann Gottfried Walther, 'may move the listener to devotion, that is, to the highest things'.

Bach again tried his hand at the Italian style when he was in Leipzig. Indeed, at Easter 1735 the second part of his Clavier-Übung (including the Italian Concerto in F Major BWV 971 and the French Overture in B minor BWV 831) was published in Nuremberg. This is an absolutely original work, and which also holds something of a farewell. The pieces it contains, completely diverse formally and tonally, appear to be aiming to reconcile the irreconcilable, choosing 'the best from the styles of different countries' and bringing them together on the neutral soil of Germany.

Luca Scandali  
Translation: Mary Pardoe

LUCA SCANDALI est né à Ancona (Italie) en 1965.

Il a obtenu son diplôme d'orgue, avec la mention très bien, et de clavecin avec la même mention au Conservatoire de Musique "G.Rossini" de Pesaro, sous la direction de P.Tarducci; ensuite il y a obtenu le diplôme de Composition sous la direction de M. Ferrante (Conservatoire de Musique "G.Rossini" de Pesaro).

À l'Accademia di Musica Italiana per Organo de Pistoia et à Bologna (S.Petronio) il a suivi les cours de Liuwe Tamminga; ensuite, il a approfondi sa formation musicale avec Ton Koopman, Andrea Marcon et Luigi Ferdinando Tagliavini.

Il s'intéresse tout spécialement à l'exécution de la musique baroque et de la Renaissance, conformément aux traditions d'interprétation de l'époque.

En 1986 il a gagné la bourse d'études "F.Barocci", instituée à Ancona (I) au profit des jeunes organistes.

Finaliste au Concours International d'Orgue de Carouge-Genève (CH) (troisième édition), en 1992 il a remporté le troisième prix au Concours International d'Orgue "Città di Milano" (I) (première édition). Ensuite, en 1994, il a obtenu le quatrième prix au Concours International d'Orgue de Brugge (B) (onzième édition). En 1998, il a remporté le premier prix au prestigieux Concours International d'Orgue "Paul Hofhaimer" de Innsbruck (A) (douzième édition).

Il a été invité pour des séminaires et des masterclasses (Musica Antica a Magnano) et il s'est produit dans nombreux festivals, aussi bien en Italie qu'à l'étranger (Allemagne, Autriche, Espagne, Danemark, France, Hollande, Portugal, Suisse) surtout comme soliste, mais aussi avec différentes formations.

Il a réussi le Concours national pour les chaires d'orgue et d'harmonie complémentaire dans les Conservatoires de Musique; actuellement, il est titulaire de la chaire d'orgue au Conservatoire de Musique "U.Giordano" de Foggia.

Avec l'Ensemble *Musica Pratica*, il a pris part au premier enregistrement mondial (sur instruments d'époque) de *Il Primo Libro delle Sonate di Violino* (1675) du compositeur Aldebrando Subissati (1606-1677) pour la maison de disques *Symphonia*.

Il a par ailleurs enregistré pour *La Bottega Discantica*, Milano (La Partita), *Tactus*, Bologna (L'organo in Europa fra Rinascimento e Barocco, Giovanni Maria Trabaci), ORF, Autriche (Intabolatura di balli) et pour *Dynamic*, Genova.

LUCA SCANDALI was born in Ancona (Italy) in 1965.

He received a diploma in Organ and Composition for Organ with first-class standings studying under Professor P. Tarducci and a first-class diploma in Harpsichord at the Conservatory "G. Rossini" of Pesaro, where, subsequently, he obtained a diploma in Composition under Professor M. Ferrante.

He studied also under Liuwe Tamminga at the Academy of Italian Organ Music in Pistoia and in Bologna (S. Petronio); subsequently he continued his organ studies under Ton Koopman, Andrea Marcon and Luigi Ferdinando Tagliavini.

Furthermore, he devotes his time to research into the problems inherent in the performance practice of Renaissance, Baroque and Romantic music, through the study of treatises and original instruments.

He won the first edition of the scholarship "F. Barocci" for young organists in 1986.

In 1992 he won the third prize at the First International Organ Competition "Città di Milano" (I), in 1994 he was a finalist at the Third International Organ Competition of Carouge - Genève (CH) and he won the fourth prize at the Eleventh International Organ Competition of Brugge (B).

In 1998 he won the first prize at the Twelfth International Organ Competition "Paul Hofhaimer" of Innsbruck (A), whose jury awarded only four times over its 40-year history.

He has been invited to give masterclasses and courses (Corsi di Musica Antica a Magnano) and he has performed in important concert seasons and festivals in Italy and abroad (Austria, Denmark, France, Germany, Holland, Portugal, Spain, Switzerland), both as soloist and in various chamber ensemble and orchestras.

He currently holds the teaching posts of Organ and Composition for Organ at the Conservatory "U. Giordano" of Foggia.

He has founded the Ensemble *Musica Pratica* with original instruments and he has recorded, performing the continuo parts on the harpsichord and on the organ, the *Il Primo Libro delle Sonate di Violino* (1675) of the Italian rediscovered musician from the Marches, Aldebrando Subissati (1606-1677) for Symphonia record company.

He has recorded for *La Bottega Discantica* record company, Milano (La Partita), *Tactus*, Bologna (L'organo in Europa fra Rinascimento e Barocco, Giovanni Maria Trabaci), ORF Austria (Intabolatura di balli) and *Dynamic*, Genova.

## Spécification de l'orgue Dell'Orto & Lanzini (Arona, Piémont), 1991-92, église San Eustorgio, Arcore (Milan).

L'orgue, datant de 1991-92, est l'œuvre de la Bottega Organaria Dell'Orto & Lanzini (Arona, Piémont).

Il est composé de 40 jeux répartis sur deux claviers et un pédalier, pour un total de 2129 tuyaux. La façade comporte 92 tuyaux, les rangs inférieurs appartenant au Principal 16' du Grand Orgue, et les rangs supérieurs au Principal 8' du Positif ; les tuyaux de montre sont réalisés dans un alliage avec 92% d'étain.

Le clavier comporte 54 notes (Do1-Fa5) ; les touches diatoniques sont recouvertes d'os avec le fronton en noyer ; les chromatiques sont en noyer plaqué d'ébène.

Pédalier de 30 notes (Do1 - Fa3).

Accouplement manuel, I/Tirasse.

### GRAND ORGUE

	POSITIF		PEDALE	
Principale	16'	Principale	8'	Principale 32'
Principale	8'	Bordone di legno	8'	Principale 16'
Principale secondo	8'	Quintadena	8'	Bordone 16'
Flauto a camino	8'	Ottava	4'	Ottava 8'
Viola da gamba	8'	Flauto a camino	4'	Corno di camoscio 8'
Fiffaro	8'	Salicionale	4'	Ottava 4'
Ottava	4'	Ottava	2'	Corno di notte 2'
Flauto a cuspide	4'	Corno di camoscio	2'	Mistura II rangs
Quinta	2 2/3'	Quinta	1 1/3'	Trombone 16'
Nazardo	2 2/3'	Mistura	II rangs	Tromba 8'
Ottava	2'	Sesquialtera	II rangs	
Terza	1 3/5'	Oboë	8'	
Mistura	III-IV rangs	Vox humana	8'	
Cimballo	II rangs	Glockenspiel		
Fagotto	16'			
Tromba	8'			

Accessoires : Tremblant, Carillon, Rossignols.

La transmission, à touches suspendues, est entièrement mécanique.

Les mécaniques, en laiton, pivotent sur des supports en charme.

Les sommiers à registres traînents sont en bois de chêne.

Les tuyaux des registres appartenant à la famille du Principal sont en étain à 70%, alors que les Flûtes sont en étain (30%) et en plomb martelé (70%). Les tuyaux en bois sont en sapin rouge et en poirier.

Pression de l'alimentation : 70 m/m

Accord: tempérament inégal "Vallotti".

L'intention en construisant cet instrument était de poursuivre les traditions de l'orgue à la lumière d'une culture musicale contemporaine, qui, bien que possédant sa propre identité, reste fermement ancrée dans la richesse et les valeurs qui nous sont parvenues du passé.

La tuyauterie, partagée entre deux claviers seulement, malgré la taille considérable de cet instrument, encourage l'exécutant à utiliser et à "mélanger" les nombreux registres de l'orgue de différentes manières. L'intonation naturelle des tuyaux, sans aucune caractérisation extrême, favorise une sonorité raffinée et une grande souplesse dans l'harmonisation des différents timbres.

## Specification of the organ Dell'Orto & Lanzini (Arona, Novara), 1991/92, Parish Church of St. Eustorgio, Arcore (Milano).

The organ was built by Bottega Organaria Dell'Orto & Lanzini (Arona, Novara) in 1991/92.

This organ is made up of 40 stops distributed over 2 manuals and a pedal for a total of 2129 pipes. The front is made up of 92 pipes, the lower ranks of which belong to the 16' Principal of the Great Organ, and the upper ranks to the 8' Principal of the Positive; the front display is made in a 92% tin plate alloy.

The Keyboard has 54 keys (C-f'''); the natural keys are covered in bone with the front in walnut; the sharps are made from ebony-plated walnut.

The Pedalboard has 30 pedals (C-f').

Manual coupler, I/Pedal coupler.

### GREAT ORGAN

	POSITIVE		PEDAL	
Principale	16'	Principale	8'	Principale 32'
Principale	8'	Bordone di legno	8'	Principale 16'
Principale secondo	8'	Quintadena	8'	Bordone 16'
Flauto a camino	8'	Ottava	4'	Ottava 8'
Viola da gamba	8'	Flauto a camino	4'	Corno di camoscio 8'
Fiffaro	8'	Salicionale	4'	Ottava 4'
Ottava	4'	Ottava	2'	Corno di notte 2'
Flauto a cuspide	4'	Corno di camoscio	2'	Mistura II ranks
Quinta	2 2/3'	Quinta	1 1/3'	Trombone 16'
Nazardo	2 2/3'	Mistura	II ranks	Tromba 8'
Ottava	2'	Sesquialtera	II ranks	
Terza	1 3/5'	Oboë	8'	
Mistura	III-IV ranks	Vox humana	8'	
Cimballo	II ranks	Glockenspiel		
Fagotto	16'			
Tromba	8'			

Accessories: Lost wind Tremulant, Glockenspiel, Nightingales.

The instrument has an all-mechanical action system with suspended keyboards.

The action system is in brass, pivoted on supports in hornbeam and has oak-wood slider soundboards.

Slider-chests in oak-wood.

The pipes of the stops of the Principal group are 70% tin, while the Flutes are in a 30% tin and hammer-wrought lead alloy. The wooden pipes are made from red fir-wood and pear-tree wood.

Wind-pressure: 70 m/m

Tuning: unequal temperament "Vallotti".

The construction of this instrument was intended to express the desire to carry on organ traditions in the light of a contemporary music culture. Although we acknowledge that the latter has its own identity, it remains firmly anchored to the wealth of experience and the values that have been handed down from previous generations.

The pipework which is divided between just two manuals, despite the considerable size of this instrument, inspires the player to use and to "mix" the many stops of the organ in different ways. The natural intonation of the pipes, that do not possess any extreme characteristics, cultivates a refined sound and provides good flexibility to harmonise different tones.