

DOMENICO SCARLATTI

(1685 - 1757)

Sonate per clavicembalo

K 140, K 141, LX 194, K 44, K 263,
K 120, K 145, K 238, K 377, K 438,
K 513, K 516, K 517, K 519

Sonate per mandolino e basso continuo

K 81, K 88, K 89, K 90, K 91

SERGIO VARTOLO, clavicembalo

UGO ORLANDI, mandolino

*Registrazione effettuata presso la Chiesa di S. Maria al Degnano (Vr)
nei giorni 11, 13, 15 dicembre 2000*

*In copertina: Ritratto di Domenico Scarlatti di Domingo Antonio Velasco (1738)
olio su tela, Casa Museu dos Patudos, Alpiarça (Portogallo)*

SEQUENZA/RUNNING ORDER

COMPACT DISC 1

SONATA 55, K 90 IN RE MINORE PER MANDOLINO E BASSO CONTINUO

(mandolino romano Francesco Trojani, Roma 18.. e spinettone napoletano fine XVIII inizi XIX secolo)

- | | |
|---------------------|--------|
| 1. <i>Grave</i> | [2'36] |
| 2. <i>Allegro</i> | [4'23] |
| 3. <i>Siciliana</i> | [2'01] |
| 4. <i>Allegro</i> | [1'08] |

SONATA K 140 IN RE MAGGIORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo Taskin)

- | | |
|-------------------|--------|
| 5. <i>Allegro</i> | [7'20] |
|-------------------|--------|

SONATA K 141 IN RE MINORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo Taskin)

- | | |
|-------------------|--------|
| 6. <i>Allegro</i> | [6'25] |
|-------------------|--------|

SONATA 54, K 89 IN LA MINORE PER MANDOLINO E BASSO CONTINUO

(mandolino napoletano Gaetano Vinaccia, Napoli 1923 e copia di cembalo Taskin)

- | | |
|-------------------|--------|
| 7. <i>Allegro</i> | [3'45] |
| 8. <i>Grave</i> | [1'47] |
| 9. <i>Allegro</i> | [1'41] |

SONATA 25 LX 194.1 IN LA MAGGIORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo italiano)

- | | |
|--------------------|--------|
| 10. <i>Allegro</i> | [3'45] |
|--------------------|--------|

SONATA K 44 IN FA MAGGIORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo Taskin)

- | | |
|--------------------|--------|
| 11. <i>Allegro</i> | [8'23] |
|--------------------|--------|

SONATA 53, K 88 IN SOL MINORE PER MANDOLINO E BASSO CONTINUO

(copia di mandola-mandolino lombardo - Antonio Monzino, Milano 1799, copia di cembalo Taskin)

- | | |
|------------------|--------|
| 12. <i>Grave</i> | [1'41] |
|------------------|--------|

- | | |
|------------------------------------|--------|
| 13. <i>Andante moderato (Fuga)</i> | [2'44] |
|------------------------------------|--------|

- | | |
|----------------------------|--------|
| 14. <i>Allegro, Minuet</i> | [2'46] |
|----------------------------|--------|

SONATA K 263 IN MI MINORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo Taskin)

- | | |
|--------------------|--------|
| 15. <i>Andante</i> | [9'17] |
|--------------------|--------|

SONATA K 120 IN RE MINORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo Taskin)

- | | |
|--------------------|--------|
| 16. <i>Allegro</i> | [5'22] |
|--------------------|--------|

T. T. 65'10"

COMPACT DISC 2

SONATA 56, K 91 IN SOL MAGGIORE PER MANDOLINO E BASSO CONTINUO

(mandolino napoletano Raffaele Calace, Napoli 1981, copia di cembalo Taskin)

- | | |
|-------------------|--------|
| 1. <i>Grave</i> | [2'34] |
| 2. <i>Allegro</i> | [3'16] |
| 3. <i>Grave</i> | [2'00] |
| 4. <i>Allegro</i> | [1'35] |

SONATA K 145 IN RE MAGGIORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo italiano)

- | | |
|------------------------------|--------|
| 5. <i>Allegro non presto</i> | [5'47] |
|------------------------------|--------|

SONATA K 238 IN FA MINORE PER CLAVICEMBALO (spinettone napoletano XVIII secolo)

- | | |
|-------------------|--------|
| 6. <i>Andante</i> | [5'49] |
|-------------------|--------|

SONATA K 377 IN SI MINORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo Taskin)

- | | |
|-------------------|--------|
| 7. <i>Allegro</i> | [3'26] |
|-------------------|--------|

SONATA K 438 IN FA MAGGIORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo Taskin)

- | | |
|-------------------|--------|
| 8. <i>Allegro</i> | [4'33] |
|-------------------|--------|

SONATA K 513 IN DO MAGGIORE PER CLAVICEMBALO *Pastorale* (copia di cembalo Taskin)

- | | |
|--|--------|
| 9. <i>Moderato - Molto Allegro- Presto</i> | [4'09] |
|--|--------|

SONATA K 516 IN RE MINORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo Taskin)	
10. <i>Allegretto</i>	[8'42]
SONATA K 517 IN RE MINORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo Taskin)	
11. <i>Prestissimo</i>	[3'33]
SONATA K 519 IN FA MINORE PER CLAVICEMBALO (copia di cembalo Taskin)	
12. <i>Allegro assai</i>	[4'53]
SONATA 46, K 81 IN MI MINORE PER MANDOLINO E BASSO CONTINUO (copia di mandolino Antonio Stradivari Cremona 1680 ca., copia di cembalo italiano)	
13. <i>Grave</i>	[2'42]
14. <i>Allegro</i>	[3'10]
15. <i>Grave</i>	[2'21]
16. <i>Allegro</i>	[1'29]
T. T.: 60'50"	

Il primo numero si riferisce alla edizione originale del 1742 mentre la lettera K indica la numerazione Kirkpatrick. Abbiamo evitato qualsiasi altra sigla: il riordino operato da Ralph Kirkpatrick è assolutamente soddisfacente e ogni ulteriore catalogazione non è apportatrice di un contributo veramente sostanziale. Anche le ultime nuove edizioni critiche delle sonate si sovrappongono senza un vero apporto che le giustifichi: come per Frescobaldi, per il quale le eccellenti edizioni Suvini Zerboni hanno subito un tentativo di sorpasso esclusivamente dettato da criteri commerciali, c'è da chiedersi se tali sforzi non si sarebbero applicati più proficuamente col portare alla luce altre musiche tra quelle numerosissime che ancora giacciono inedite.

The first number refers to the original 1742 edition, whereas the letter K denotes Kirkpatrick numbering. We've avoided all other symbols: the reorganization carried out by Ralph Kirkpatrick is absolutely satisfactory and any other cataloguing wouldn't make a really substantial difference. Even the latest new critical editions of the sonatas overlap without any real contribution to justify them: as for Frescobaldi, for whom the excellent Suvini Zerboni editions underwent an attempted overtake based exclusively on commercial criteria, one wonders if these efforts wouldn't have been put to more profitable use by bringing to light other music among the numerous works still lying unpublished.

LO STILE DI DOMENICO SCARLATTI

Sono personalmente convinto che un musicista di ascendenza palermitana che ha trascorso i primi 20 anni a Napoli e che si trasferisce a 29 anni (se non dopo, secondo Pagano) in Portogallo e quindi dieci anni dopo in Spagna, dopo essersi recato in Italia più volte, anche per sposarsi (forse già in seconde nozze, dopo un primo incerto matrimonio “a disgusto” del genitore), professore di una dotata principessa luso-austriaca, assume l'ispirazione iberica solo come elemento esterno, filtrato, reinventato e vivificato dalla napoletanità. Tali elementi biografici sono stati di recente messi a fuoco in tale senso dagli ultimi studi sulla biografia scarlattiana, come ho già ampiamente riferito nella prefazione al mio disco *Domenico Scarlatti* edito da Stradivarius (Str 33502) dove sono delineate le vicende che portarono Domenico in terra iberica. Molto ha influito sulla lettura “ispanica”, assolutamente sommaria nell'attribuire una comune identità a due civiltà del tutto divergenti quali la spagnola e la portoghese, l'approccio, peraltro esemplare, di Kirkpatrick, propenso per la sua natura anglosassone ad un approfondimento di Domingo Escarlati più che di Domenico Scarlatti.

Il substrato fondamentale di Scarlatti è una malinconica eterna fanciullezza che alterna sempre dolci echi pastorali di presepi e struggenti ritmi “siciliani” di nenie a ritmi ostinati e bordoni tipici della cultura dei tarantati e delle tarantelle almeno fino a poco tempo fa ancora presenti nella cultura magica del Sud dell'Italia. Tutto poi è “pronunciato” nella cadenza sdrucchiola dell'accento meridionale di cui esempio principe è il nome stesso della capitale del Regno delle due Sicilie: Napoli (Nàpule). Chiunque abbia costumanza o origini remote meridionali non sfugge a quello *spleen* (nostalgia, saudade) di un Sud mitizzato, solare e carnale che accomuna le città mediterranee e che rende la luce, i suoni e gli odori di Lisbona così simili a quelli di Partenope. Al trentenne siculo-napoletano Mimmo Scarlatti il popolo iberico appare molto vicino a quello della sua terra di origine

mentre le melodie ed i ritmi ispano-portoghesi si innestano su un substrato partenopeo che è perfettamente delineato dalla nenia natalizia di S. Alfonso Maria de' Liguori "Tu scendi dalle stelle" che ho citato nell'accompagnamento del Siciliano della Sonata 55, K 90 per mandolino e cembalo. Forse non è peregrino ricordare che di questo Santo compositore sopravvive in Inghilterra almeno una Cantata ed a Paganini si conserva restaurato il clavicembalo di tipo italiano a una tastiera, analogo a quello da me usato in varie Sonate. Lo stesso ascendente virtuosistico di Domenico Scarlatti è squisitamente napoletano: un secolo prima Giovanni Maria Trabaci aveva accenti entusiastici per il clavicembalo, per cui ha composto brani di grande difficoltà esecutiva per l'estensione manuale. Sia Trabaci nelle chiese apposte alle sue composizioni che Scarlatti, secondo quanto riferito da Burney, esprimono finalità tecniche simiglianti, il primo con il voler utilizzare tutti i tasti del cembalo senza limitazione di ambiti, il secondo dichiarando di aver utilizzato tutte le dieci dita. Curiosamente le manine che in Trabaci servono a segnalare i ritornelli sono utilizzate dal copista delle Sonate per organo K 287 e 288 (F235 e 236) per indicare i cambi di tastiera.

Anche le diminuzioni di Farinelli riportate da Burney nel Tomo IV in *General History of Music*, London 1776, rivelano una grande somiglianza di scrittura con le Sonate scarlattiane.

A tale riguardo l'ornamentazione di Scarlatti presenta qualche problema di interpretazione per quanto riguarda il trillo e le appoggiature. Ho già avuto modo di esprimere la mia personale opinione (*Gerolamo Frescobaldi: annotazioni sulla musica per strumento a tastiera* in *Nuova Rivista Musicale Italiana* 4, 1994, pp. 620-663) che la regola invalsa negli esecutori di musica storica secondo cui il trillo italiano vada eseguito almeno a tutto il XVII secolo dalla nota reale e quello transalpino dalla nota superiore non è così certa come si vuole fare apparire: trilli di Frescobaldi, Trabaci e Michelangelo Rossi sono chiaramente dalla nota supe-

riore, mentre trilli corti di Bach e Couperin possono essere eseguiti dalla nota reale. Frequentemente accade in Scarlatti l'equivalenza fra appoggiatura in levare e trillo: ciò si può osservare ad esempio nella II parte della K 519, ove al trillo nella mano destra prima dell'episodio in fa maggiore corrisponde alcune battute prima nella stessa situazione una appoggiatura. Analogamente nella prima parte della K 394 dopo la scaletta tra le due mani in mi minore la mano destra ha una appoggiatura tra i due re, cui nel seguente analogo passaggio corrisponde un trillo. In forza di tale equivalenza le appoggiature sono a mio avviso da suonarsi preferibilmente in levare non solamente quando si trovino tra due note di eguale altezza (Quantz) ma ovunque appunto sia possibile assimilarle ad un trillo. Tuttavia credo che non si possa formulare anche qui una regola certa e ferrea: una pronuncia molto accentuata "napoletana" trova a mio avviso maggiore rilievo nella appoggiatura in levare: in casi come quello della K 263, otto battute prima della fine della I parte, coesiste l'appoggiatura in levare del secondo quarto con quella probabilmente in battere dell'ultimo quarto. In tale Sonata del resto le appoggiature in battere sono scritte a tutte note come ad esempio nella battuta 12 della I parte e casi analoghi. Ho preferito risolvere il trillo della penultima battuta della K 44 con una appoggiatura sull'accordo di quarta e sesta sulla prima delle due note di dominante. Vedi un caso evidente nella Sonata K 420 alla fine della scalata di terze della mano sinistra dove sulla prima delle due note di dominante è chiaramente indicata l'appoggiatura che corrisponde in realtà alla nota superiore del trillo. Questo è un caso a mio parere troppo spesso inosservato da parte degli esecutori di musica settecentesca nella quale frequente è la duplice forma di notazione sopra il basso di dominante: talora compare semplicemente la terza dell'accordo con il trillo, ma talora la stessa terza è scissa in appoggiatura dalla nota superiore a formare l'accordo di quarta e sesta sulla prima parte del basso di dominante per risolvere quindi nella terza che riporta essa sola il trillo (cfr. come esempio

tra tanti la penultima battuta della Invenzione IV BWV 775 e la battuta 26 del I movimento della Sonata BWV 1030 nella parte del flauto). La coesistenza delle due forme di scrittura, talora nella stessa composizione, obbliga a mio vedere alla esecuzione “appoggiata” anche laddove la grafia indica sommariamente e convenzionalmente solo la terza con trillo. Approfitto per far rilevare come Bach stesso poi confuti in maniera chiarissima l’esecuzione esclusivamente in levare della terza armonica discendente ora invalsa univocamente nella esecuzione della musica in stile francese (vedi come esempi in battere, anch’essi tra tanti, la battuta 5 della Gavotta della VI Suite francese BWV 817 e la battuta 4 della Corrente della III Suite Inglese BWV 808, ma vedi esecuzione in levare nella battuta 2 e seguenti della Corrente della II Suite Inglese BWV 807).

IL CLAVICEMBALO DI DOMENICO SCARLATTI

Ralph Kirkpatrick nel suo attualmente ancora insuperato libro su Domenico Scarlatti indica uno schema esecutivo a tutt’oggi usato dai pianisti: una o più Sonate scarlattiane sono poste in apertura del concerto come “aperitivo” al fine di scaldare le mani. Un pessimo servizio viene reso al nostro compositore, citato frettolosamente con una connotazione “primitiva” di leggerezza settecentesca che non esiterei a definire cinematografica: il pianista si imparrucca ed incipria un attimo e civetta leziosamente col pubblico prima di precipitarsi nei gorghi roboanti della musica “seria”. È questa una caratteristica della acriticità tipica di una parte rilevante della nostra cultura musicale che si nutre ancora di letture troppo spesso interpretativamente desuete, cristallizzate per quanto riguarda la didattica pianistica, apparentemente in maniera ineluttabile, su miti e stili inamovibili. D’altro canto una rilettura più critica del testo e dello strumento scarlattiano ha prodotto una altrettanta rigidità mentale, spesso di matrice più scientifica che musicale. La seconda tendenza è nata in reazione alla prima, in un percorso

inverso sotto il profilo della diffusione: nel periodo Barocco dall’Italia verso il resto d’Europa, ora in pieno riflusso in conseguenza di un periodo di rigetto ottocentesco verso quanto fosse italiano, in parte dettato da risentimenti nazionalistici (a dire il vero non del tutto ingiustificati se si considera la vicenda bachiana). Il fenomeno tuttavia si presta a qualche utile e curiosa considerazione. È indubbio che un interesse nei riguardi della produzione musicale del passato ha visto in prima linea la musicologia germanica, la cui matrice positivista era stata preceduta da una serie di fenomeni estetici rivolti al passato (neoclassicismo, nazareni, neogoticismo...) che hanno determinato numerosi e gravissimi abbagli artistici quali ricostruzioni in falso stile, “restauri” distruttivi da cui l’Italia è in realtà rimasta quasi immune. Il risultato è dinanzi agli occhi di tutti: la parte meridionale dell’Europa dal punto di vista della conservatività dei monumenti è indiscutibilmente più autentica che non la Germania o l’Inghilterra (e qui non posso non pensare a quanti organi storici non esistano più nell’Europa del Nord, nonostante l’attuale fervore conservativo e ricostruttivo), anche se dall’ultimo dopoguerra la volontà di tutela del patrimonio artistico vi è meno diffusa, fatto dovuto sì a mancanza di cultura ma altresì a un perdurare delle estetiche suindicate, diffuse con ritardo e per ciò stesso più lente da dissipare. In campo musicale il discrimine è meno “geografico”: pur con una maggiore sensibilità da parte dell’Europa del Nord nei riguardi del passato che spesso si identifica in modi e mode interpretative discutibili, il recupero di una attenzione dei dati storici è ovunque ancora in secondo ordine, particolarmente da parte delle strutture ufficiali, il che determina esiti difficili di sopravvivenza. È doveroso aggiungere che chi è mosso da intenti musicologici troppo spesso è diffidente verso quella libertà interpretativa che non sia chiaramente dettata da una prassi codificata da un documento, mentre d’altro lato, per limitarci allo strumento a tastiera, grandissimi interpreti pianistici forniscono letture assolutamente inadeguate proprio perché rifiutano per educazione

acritica se non addirittura per sprezzante risentimento una lettura che scaturisca da una ricerca stilistica storica adeguata, da cui in effetti il pianoforte novecentesco è essenzialmente alieno. Il rischio quindi è quello di non incappare nella Cariddi dell'esecuzione asettica e finalmente antimusicale (così comune a molti suonatori di organo, per lo più nordici, troppo spesso portati ad una algida interpretazione della letteratura pre-bachiana, considerata "primitiva") dopo essere sfuggiti alla Scilla dell'acriticità pura che ancora nella creazione musicale contemporanea, cristallizzata in mentalità e forme fondamentalmente "romantiche" esalta il mito del genio assoluto libero da condizionamenti. La valorizzazione di tutto il patrimonio musicale, che si rivela a ben vedere come il vero fenomeno nuovo in uno sviluppo storico che ha sempre (anche e soprattutto nel passato con esiti disastrosi) considerato desueto quanto prodotto in precedenza, ha finora assunto per molti esecutori la connotazione di un revanscismo culturale e comunque di un interesse verso forme "primitive" di valore puramente storico, tali da dover essere lasciate agli "specialisti" o ai pianisti "mancati" o con una mano "piccola" e quindi "clavicembalistica". I due scogli ai fini della valutazione artistica non sono poi tanto dissimili.

L'atteggiamento corretto dovrebbe essere anche in questo caso nel mezzo: contrariamente a quanto avviene in materia di morale cattolica, l'ignoranza (in questo caso di elementi documentari) non evita il peccato ma lo ingigantisce. D'altro canto chi ha pratica profonda di letture critiche verifica quanto spesso un documento rifletta una mentalità ed una prassi non valide universalmente: l'integrazione con fonti apparentemente o talora sostanzialmente divergenti obbliga quindi ad una cautela nella quale la componente "irrazionale" dell'interpretazione (adusata però al gusto ed allo stile) diviene il fatto che crea la differenza.

Sono rimasto colpito anni fa dal concerto di un artista che interpretava un programma intero Scarlattiano in parte al clavicembalo e in parte al pianoforte.

All'interpretazione espressiva pianistica corrispondeva una insostenibile secchezza nell'esecuzione cembalistica. Tale fenomeno era derivato dall'incapacità assoluta di trasferire al cembalo l'equivalente del piano e del forte, che nel corso dei secoli è sempre stato il desiderio dei tastieristi (addirittura il Concerto delle Dame nella Ferrara dell'ultimo quarto del XVI° secolo usava preferenzialmente un misterioso strumento a tastiera con il pian e forte-clavicordo? - in unione con il liuto "grosso" suonati da Luzzaschi e Fiorini mentre le Dame si accompagnavano con l'arpa, la viola da gamba ed il liuto!) e che una volta raggiunto in maniera soddisfacente dal punto di vista dell'intensità grazie allo scappamento ha fatto cadere in disuso uno strumento certamente "difettoso" dal punto di vista espressivo quale era il cembalo o inadeguato dal punto di vista dell'intensità sonora quale era il clavicordo, sul quale comunque è possibile una specie di vibrato ignota agli altri strumenti a tastiera. La sensazione del piano e forte al cembalo è artificiosamente determinata dal tocco "rubato" per utilizzare un termine pianistico che il teorico principe dell'estetica cembalistica, François Couperin, identifica nei due procedimenti che chiama "aspiration" e "suspension". Altro elemento importantissimo è il ritmo, la cui intelligente gestione crea quella sensazione di crescendo e diminuendo che in realtà il cembalo non possiede affatto ed in assenza della quale si produce altrimenti una impressione insostenibile di secchezza esecutiva. Tale illusione è simile a effetti ottici per cui caratteri o disegni assumono la loro completezza e il loro rilievo solo grazie all'integrazione operata dalla intuizione e dalla fantasia umane, che fin dall'antichità congiungeva con linee immaginarie a formare (di)segni zodiacali stelle tra loro distantissime. Per questo il tentativo "storico" di riprodurre da parte dei pianisti un suono cembalistico (giungendo ad impiegare talora punte metalliche applicate ai martelletti!) esaltandone proprio le caratteristiche negative, e cioè uno staccato "ginnico" e l'eliminazione del pedale, è assolutamente in contrasto con quanto si cercava febbrilmente al cembalo, ove

le note venivano tenute premute ben oltre il loro reale valore nel tentativo di ampliarne la durata, e ciò non solo tra note consonanti ma anche tra gradi congiunti. Da qui si capisce la “stoltezza” del pianista-cembalista che suonando “staccato” senza pedale al pianoforte non fa altro che imitare le peculiarità negative dello strumento a penna che i cembalisti del passato cercavano di superare. Sotto questo profilo ad esempio l’eccellente pianismo di Glenn Gould, così imitato ed esaltato anche, o forse principalmente, per le sue mediatiche genialità maniacali che così piacciono al grande pubblico, non giustifica l’interpretazione al piano di una letteratura che, seppur resa fascinosa coloristicamente, viene snaturata totalmente nel tempo e nel ritmo con l’eseguirlo vertiginosamente veloce o rallentata in maniera esasperata, ma sempre all’insegna di una ferrea gestione ritmica. Questo grandissimo tecnico infatti diviene poi assolutamente inascoltabile nelle rare incisioni al clavicembalo per le ragioni suindicate.

Nè può essere sufficientemente deplorata questa estetica totalmente fuorviante quando applicata alle variazioni Golberg di Bach, laddove oltre al fatto espressivo viene totalmente sovvertita la funzione tecnica di un ciclo concepito esclusivamente per due tastiere. È necessario rilevare come l’interpretazione al moderno piano della letteratura cembalistica ne alteri, pur con un enorme fascino quando ciò è realizzato da un grande esecutore, la struttura in maniera radicale: nella fattispecie Scarlatti assume un carattere leggiadro che non rende affatto giustizia al genio riservato e profondo di questo meridionale schivo la cui vena malinconica, così ben sottolineata dal quadro portoghese che ne tramanda le eleganti fattezze aristocratiche, viene esaltata dalla commistione con l’austero spirito iberico.

A questo punto quindi risulta necessario chiedersi quale sia lo strumento “scarlattiano” per eccellenza. La ricerca acritica e direi antiquaria dell’autentico ha creato un mito estremamente fallace, condannando ad un ipotetico strumento italo/iberico a una tastiera un musicista formatosi in Italia ed in seguito conosciuto soprat-

tutto in Inghilterra (“the English cult of Domenico Scarlatti”), Francia e Germania (dove, come ho già scritto, influenza a mio vedere le Variazioni Goldberg di Bach).

La regale allieva Maria Barbara di Braganza entrata a far parte di una corte francofila quale quella di quel pazzo sciovinista di Filippo V (immalinconitosi perchè doveva vivere lungi da quella che era a suo parere l’unica civiltà degna di tale nome, Versailles) oltre a vari fortepiani, alcuni dei quali, in una nemesi preveggentemente anticipata, trasformati in cembali, (ricordo tuttavia che nel Museu Instrumental a Lisbona è conservato un cembalo “a martelletti” del 1763 di Hernique van Casteel, 1722-1790) certamente aveva a disposizione strumenti da penna di tipo diverso, molto probabilmente anche a due tastiere di costruzione e ispirazione francese, come parrebbe essere stato il grande cembalo a cinque registri ma con quattro ordini di corde citato nel suo testamento, in cui probabilmente un’unica serie di corde viene utilizzata da due registri, uno dei quali pare in cuoio, tecnica che la cembalaria francese e più particolarmente Taskin deriva (evolvendola con la *peau de buffle*) da quella fiamminga, in particolare Couchet. Maria Barbara d’altronde aveva il desiderio di possedere un “cembalo a più voci”: secondo Sacchi la squisita delicatezza di Farinelli esaudì tale aspirazione facendone costruire segretamente uno da Diego Fernandez da offrire quindi alla regina come sorpresa. Tale cembalo è quasi certamente il Correggio dell’inventario del 1783 riportato in *Sandro Cappelletto: La voce perduta*, EDT, 1995, pag. 209. A Lisbona un catalogo di vendita del 1764 citato da Carlos de Brito fa riferimento a un “Cravo de pennas de dous teclados”, mentre nell’ultimo decennio del secolo si vendono numerosi cembali di grandi dimensioni. Uno dello stesso Fernandez a “deux claviers, six registres et quatre rangées de sautereaux” (ma probabilmente *recte* 4 ordini di corde!) è ricordato in uno studio di Beryl Kenion de Pascual citato da W. Dowd in *Domenico Scarlatti*, Nice, 1985.

In Italia non era infrequente l'uso di cembali a più manuali menzionati tra l'altro in uno dei numerosi testamenti di Luigi Rossi (lascito al fratello del 14 Novembre 1641: "Item... reliquit D. Johanni Carolo de Rubeis ejus germano fratri infrascripta bona... uno cimbalo con due tastature" citato da A. Ghislanzoni in *Luigi Rossi*, f.lli Bocca, Milano, 1954) ed in quello di Corelli (lo trovo indicato senza averlo potuto verificare in *I maestri della Musica*, testo di Claudio Casini, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1989, p. 12) per non parlare dello strumento a due tastiere (quella inferiore cembalo, quella superiore fortepiano) costruito nel 1746 dall'allievo di Cristofori, Giovanni Ferrini, nella collezione L. F. Tagliavini. La stessa indicazione "Per Organo da Camera con due Tastature" della coppia di Sonate K 287-288 la dice lunga in una nazione, la Spagna, in cui gli organi di grandi dimensioni erano per lo più a una tastiera e quindi tanto più gli organi "da Camera".

Tuttavia la prova iconografica addotta da W. Dowd e K. Gilbert (in *Domenico Scarlatti*, Nice, 1985) del quadro di L. M. van Loo che si trovava (e forse si trova ancora) all'Hermitage di S. Pietroburgo mi lascia molto perplesso. L'unica fotoreproduzione a me disponibile (e a quanto scrive unica anche per Gilbert e suppongo Dowd) è quella in fronte alla pagina 400 della *History of Musical Instruments* di Curt Sachs in cui si vede una nobildonna che suona un cembalo a due tastiere circondata da musicisti che la accompagnano alla presenza della Corte e di un ascoltatore seduto in primo piano.

Sachs, che intitola il quadro "Concert at the Spanish Court" identificandone l'autore addirittura con il secentista Jacob van Loo, non fornisce alcun elemento per questa affermazione contestata da Dowd e Gilbert che attribuiscono la tela a Louis-Michel. Non condivido affatto l'assoluta credibilità data dai due studiosi all'autenticità della pittura che mi pare molto difficilmente riconducibile ad alcuno dei van Loo. La naturalezza iper-realistica (quasi da melodramma storico otto-

centesco) degli atteggiamenti, l'improprietà e la sommarietà storica dell'abbigliamento (gorgiere e stoffe seriche non lavorate e prive totalmente di sciarpe e nastri), la completa differenza dall'altro quadro della Corte Spagnola dello stesso Louis-Michel van Loo, molto attento come l'Amigoni (e come, per quanto attiene la Corte di Baviera, Peter Jakob Horemans) alla riproduzione scenografico-eroica dell'insieme ed alla caratterizzazione delle fisionomie tipiche dei Borboni e degli Asburgo (viso stretto ed allungato coniugato con labbro inferiore carnoso e prognatismo della mascella), nonché la mancanza di parrucche e la presenza di folli "barbarici" mustacchi nel quadro dell'Hermitage mi fanno rigettare assolutamente l'ipotesi che tale pittura sia opera di van Loo riprodotte la Corte Spagnola al tempo di Scarlatti. Lo stesso Dowd osserva che i vestiti non sono affatto in stile francese, il che più che una prova a favore potrebbe essere un ulteriore elemento negativo per l'attribuzione, vista l'impronta gallica dell'abbigliamento che da Filippo V in poi imperava a Madrid. Il quadro pare piuttosto una ricostruzione ottocentesca alla maniera di Menzel della Corte di Pietro il Grande, cui indubbiamente assomiglia il mostacciuto personaggio che ascolta seduto in primo piano, ben diverso dal Fernando VI assolutamente glabro delineato nella incisione di Flipart derivata da una pittura della Corte Spagnola di Amiconi.

LE SONATE

Le Sonate per mandolino e cembalo sono esaminate in maniera esauriente più sotto da Ugo Orlandi. Qui resta da dire che il Basso Continuo è realizzato secondo una prassi concertata che vedeva il clavicembalista creatore-esecutore.

Una corretta lettura dei documenti e l'esame dello sviluppo storico di tale pratica vede appunto una presenza del continuista molto forte nella realizzazione del basso: la stigmatizzazione di eccessi in questo senso, presente nei documenti dell'epoca, mostra in realtà che essa era la vera pratica. In effetti Agazzari (1607)

consiglia addirittura agli strumenti di “improvvisare” in forma concertata quanto è scritto in forma schematica, all’orgia polifonica del madrigale tutto scritto essendo subentrata l’orgia della semplificazione compositiva.

Concertante è la funzione del continuo realizzato da Luzzaschi nei Madrigali del 1601 a 1, 2 e 3 soprani: tale continuo può essere suonato senza le voci di cui raddoppia perfino le sensibili, ed in tale senso nel mio studio frescobaldiano succitato espongo la convinzione che questa possibilità di esecuzione autonoma abbia generato le *Toccate* di Frescobaldi che egli stesso dichiara essere state composte ad imitazione dei “Madrigali moderni”. Le composizioni dello stesso Frescobaldi con una quinta parte da cantare su un testo polifonico, forma mutuata dai Tentos iberici (Carreira, Coelho), rientrano a ben vedere nella casistica di un continuo realizzato che nel caso dei Versi per il *Magnificat* di Coelho sottolinea con cambiamento umorale il significato del testo (particolarmente nel III Verso del primo tono *Fecit potentiam*).

Sappiamo per certo (Forkel), e le sue Sonate concertate lo dimostrano, che Bach accompagnava in maniera molto attiva, non limitandosi al puro accordo. Lorenz Christoph Mizler von Kolof, fondatore nel 1738 della *Korrespondierende Societät der Musicalischen Wissenschaften* (di cui Bach fu membro dal 1747 e per l’ammissione alla quale si fece ritrarre da Elias Gottlieb Haussmann con il Canone a 6 voci BWV 1076 sul basso delle Goldberg) nell’aprile del 1738 a Lipsia nella sua *Musikalische Bibliothek* (pubblicata dal 1736 al 1754) afferma che “*chiunque voglia sapere quello che significa la delicatezza nel Basso Continuo e il buon accompagnamento non deve fare altro che ascoltare qui il nostro Maestro di Cappella Bach, che accompagna con il continuo ogni solo in tale maniera che parrebbe un Concerto e che la melodia che suona con la mano destra sia già stata composta precedentemente. Io ne posso testimoniare personalmente, avendolo ascoltato di persona.*” (citato in *Bach en son temps*, Gilles

Cantagrel, Hachette, Paris, 1982, pag. 176). François Couperin si lamenta del fatto che il Continuo, vero *fundamentum* della composizione, venisse relegato in un secondo piano rispetto al solista. Del resto lo sviluppo storico dei generi musicali vede un’appropriazione da parte dell’orchestra di quella che era certamente la funzione primigenia del Continuo: il Recitativo e l’Aria, dapprima indicati sommariamente solo con numeri in quanto lasciati allo sviluppo estemporaneo, vengono viepiù concertati dall’orchestra che finalmente sottolinea nei Recitativi accompagnati tutto il sommovimento degli affetti e nell’Aria determina la gestione del flusso tematico. Questo si verifica anche in talune Cantate con solo accompagnamento di Basso Continuo, come ad esempio la Cantata di Niccolò Porpora *Dal povero mio cor*, in cui il cembalo sottolinea gli affetti del canto con figurazioni scritte dall’autore come un vero e proprio Recitativo accompagnato.

Tale sviluppo corrisponde a quanto avviene per l’ornamentazione delle Arie da parte degli operisti soprattutto a partire dalla seconda metà del 1700: il virtuosismo mozartiano o rossiniano non è una innovazione quanto piuttosto una regolamentazione scritta di eccessi evidentemente anche di pessimo gusto sia tecnico che interpretativo da parte dei cantanti. Del resto la denominazione delle Sonate di epoca classica “per pianoforte con accompagnamento di violino” sottolinea la regolarizzazione di una prassi in uso. La realizzazione “concertante” del Continuo nel presente CD è estemporanea, il che ha reso problematica una scelta tra versioni altrettanto valide ma notevolmente diversificate tra di loro.

È da premettere che l’ambito delle Sonate di Domenico Scarlatti è talvolta limitato nella scrittura verso l’acuto, potendosi così stabilire le estensioni delle tastiere degli strumenti per cui esse sono state concepite. Nella convinzione che tali limiti sono determinati da contingenze strumentali, ho preferito svilupparli impiegando gli strumenti più idonei all’estensione reale della composizione.

Passando ora ad un rapido esame delle composizioni per cembalo della presente incisione discografica sottolineo il fatto che le due *Sonate 25 Lx 194.1* (CD I, 5) e *K 145* (CD II, 2) fanno parte della raccolta portoghese, fino a poco fa sconosciuta, di 61 Sonate che G. Doderer ha pubblicato in facsimile (*Libro di Tocate - sic - per Cembalo - Domenico Scarlatti*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa 1991) corredato da un CD di 13 Sonate (tra cui la 25 Lx 194.1) interpretate da Cremilde Rosado Fernandes su un cembalo José Joaquim Antunes 1758. La *Sonata 25 Lx 194.1* è totalmente sconosciuta ai cataloghi attuali mentre la *K 145* conferma qui la sua attribuzione a Scarlatti, finora dubbiosa, chiarificando inoltre taluni passi lacunosi. Da rilevare in questa ultima Sonata la varietà “toccatistica” degli affetti che alternano momenti lirici a episodi di virtuosismo tra cui un incrocio alternato tra mano sinistra e destra e la scalata finale nelle due sezioni.

La *Sonata K 140*, nell’opinabilità della interpretazione personale, mi appare come la presentazione di una giornata regale, forse venatoria: le trombe introducono alle fanfare dei corni da caccia che cedono alla regale ed equilibrata femminilità della amata reale alunna, festeggiata in fine da una animata festa paesana di numerosi pulcinella quali riesco ad immaginare solo nella visione che ci ha lasciato il Tiepolo.

La *Sonata K 141*, che segue immediatamente nel Catalogo Kirkpatrick, è un meridionalissimo solo di mandolino su violenti accordi strappati di chitarra (rasgueado) cui segue una danza (sapateado) il cui ritmo è fortemente sottolineato da un tamburo: tutto è una commistione stupenda e fantasmagorica dell’ispirazione napoletana con quella iberica cui presiede un’atmosfera malinconica che nel finale non esito a definire tragica. Ho presentato nei Da Capo la versione alternativa di vari passi quale appare dalle copie dell’Abate Santini.

La *Sonata K 44* anticipa lo stile galante sia nella abbellimentazione che nello spirito generale chiudendo con delle ottave che siglano la grande modernità della

composizione, ricchissima in varietà di affetti. Charles Burney nel suo *The Present State of the Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces* (1773) nel capitolo riferentesi a C. PH. E. Bach, la cui vicenda umana paragona a quella di Domenico Scarlatti, afferma che quest’ultimo aveva impiegato un gusto e un effetto ai quali altri musicisti non sono arrivati che “in opere recenti e cui solo adesso le orecchie del pubblico si abituanano”.

La *Sonata K 263* è densa di intimismo malinconico così ben sottolineato dalla tonalità di mi minore, spesso impiegata da Scarlatti per tale atmosfera. L’intenso cromatismo e la chiusa che impiega accordi ricchi di “mordenti” (note dissonanti intermedie negli accordi consigliatissimi da Gasparini nel metodo “L’Armonico pratico al Cimbalo” e impiegate al massimo grado da Scarlatti) esaltano il clima di tutta la Sonata con un senso di profonda e rassegnata tristezza.

Ralph Kirkpatrick definisce la *Sonata K 120* selvaggia nei suoi incroci veramente incredibili: se fosse vera la leggenda secondo cui l’incrocio delle mani appartiene alle Sonate più giovanili e non più praticato nelle Sonate tarde a causa dell’obesità dello stesso Scarlatti (secondo quanto riferito da Burney) bisognerebbe dedurre dalle difficoltà di tale Sonata che il (relativamente) giovane Domenico possedesse una *silhouette* veramente invidiabile! Il ritmo scatenato è quello di una vera e propria tarantella. Qui come in altre Sonate le indicazioni di movimento sono diverse nelle varie lezioni: all’Allegro di Venezia corrisponde un silenzio da parte di Parma ed una specificazione di Allegro nelle altre fonti.

Kirkpatrick riferisce che un suo amico lusitano gli avrebbe fatto rilevare un tema popolare nella *Sonata K 238*: è altrettanto vero che canzoni popolari italiane hanno un *incipit* ed un ritmo molto simile (“È morto un bischero” per un esempio molto popolare!).

La *Sonata K 377* è profondamente inquieta, particolarmente nelle iterazioni

ansiose ed interrogative sottolineate da un ostinato ritmico e melodico del basso. Al pianoforte tale connotazione così frequente in Scarlatti viene totalmente sovvertita, almeno secondo la moda interpretativa “settecentesca” che vede il nostro autore utilizzato come aperitivo in apertura di concerto, come fa argutamente osservare Kirkpatrick: in quel momento il pianista, indossato un ideale parrucchino a sottolineare un Settecentismo sommariamente arcadico - ed in ciò colpevole una estetica letterariamente ormai in fase di superamento ma ancora ben radicata nella interpretazione musicale - ammicca scherzosamente al pubblico sgranando le note-perle, per usare una metafora dannunziana, rimbalzanti leggiadramente lungo la scalea della tastiera. Molto raramente la letteratura cembalistica viene espressa correttamente negli affetti sul moderno pianoforte: Bach stesso acquisisce forse una accentuazione dinamica della struttura polifonica ma è sempre sovvertito nella struttura ritmica ed espressiva con l’eccessiva dilatazione o accelerazione del movimento, in un fallace tentativo, con la soppressione del pedale e con uno staccato “ginnico”, di imitazione del cembalo nelle sue connotazioni negative che gli esecutori sei-settecenteschi cercavano di ovviare con un prolungamento del suono il più lungo possibile, ottenuto con il mantenere i tasti premuti oltre il valore reale delle note anche per grado congiunto.

La contrapposizione artificiosa tra pianoforte e cembalo sarebbe definitivamente superata se i tastieristi conoscessero approfonditamente ambedue gli strumenti, evitando con una conoscenza organologica e tecnica seria tutte le inutili diatribe sull’impiego degli strumenti e le gravissime cadute di stile determinate da ignoranza storica ed estetica.

Sono particolarissimamente affezionato alla *Sonata K 438*: essa ha risuonato fin dalla mia infanzia alla radio sotto le mani di Carlo Zecchi al pianoforte. La sua perfezione formale, il suo naturalissimo fluire sotto le dita non cessa mai di stupirmi ed affascinarli.

Il mondo del presepio, che ho già indicato come una componente meridionale in Scarlatti, è chiaramente esemplificato nella *Sonata K 513* la cui seconda sezione tanto ricorda la melodia natalizia “Tu scendi dalle stelle” di S. Alfonso Maria de’ Liguori. Il trittico è assolutamente perfetto: zampogne lontane e bordoni pastorali introducono i pastori nella grotta dove la nenia si svolge alla presenza del Santo Bambino: interessante l’indicazione Molto Allegro ad evitare un eccessivo adagiarsi del movimento della Pastorale. I pastori passano adoranti per poi perdersi in lontananza e quindi concludere con una tarantella il mirabile affresco.

Altrettanto malinconico sentire meridionale ed arcadico risuona nella *Sonata K 516* i cui accenti hanno lo stesso eterno ritmo di nenie dolci che hanno cullato per secoli l’umanità.

L’irruenza della *K 517* che segue nel Catalogo porta in sé una cupa disperazione che si appoggia sulla nota ostinata del basso e viene siglata da una discesa precipitosa.

Infine la *Sonata K 519* si muove nel mio sentire sulla falsariga di una accesa disputa meridionale nella quale si sommano accuse rinfacciate in crescendo progressivo che culminano in un’irruente cascata di insulti verso il basso per poi risolversi in una solare tarantella che sigla “a tarallucci e vino” quella che pareva dovere tramutarsi in tragedia.

GLI STRUMENTI

a) Uno spinettone napoletano di mia proprietà, originale (lo si sente dalla rumorosissima tecnica!) degli ultimi anni del XVIII o primi del XIX secolo, dalla favolosa estensione di sei ottave. Tale tipo di strumento era molto diffuso in Inghilterra (il suo inventore, Girolamo Zenti, soggiornò a lungo a Londra) e giustamente Gilbert lo suppone presente nella collezione di Maria Barbara;

b) una copia di cembalo italiano conservato a Ca’ Rezzonico. Essa si presta alle

Sonate dall'estensione più limitata mentre pensando al cembalo di cinque registri e quattro ordini di corde della Regina ho impiegato anche

c) copia di strumento Taskin, analoga a quella cui forse si riferiva il “cembalo a più voci” desiderato da Maria Barbara, nella cui Corte francesizzante (il suocero era nipote del pomposo Re Sole) non è improbabile che fosse presente uno strumento francese se non addirittura un Taskin, il cui registro di *peau de buffle* è particolarmente adatto alla sonorità di transizione strumento da penna / strumento a martelletti.

Lo spinettone ed il cembalo italiano sono stati accordati in mesotonico (quinte a 1/4 di comma e terze perfette) adattato alle esigenze della tonalità: lo spinettone con 4 bemolli ed il fa# e l'italiano con 4 diesis ed il sib, mentre il Taskin utilizza il Werkmeister III e il Vallotti-Tartini.

Lo spinettone è stato restaurato da Barthélémy Formentelli che ha costruito le copie del cembalo italiano e del Taskin.

Il mandolino Stradivari è copia costruita da Gabriele Pandini, Ferrara 1998.

La mandola Antonio Monzino è copia costruita da Tiziano Rizzi, Milano 1986.

Sergio Vartolo

SONATE DI DOMENICO SCARLATTI PER MANDOLINO?

All'interno delle oltre 500 Sonate composte per gravicembalo (1) da Domenico Scarlatti, si può notare un certo numero di brani (circa venti) con caratteristiche simili (numerazione della linea del basso e segni dinamici) ma assai diversi rispetto al resto del *corpus* musicale scarlattiano per altri motivi.

Tra questi brani le *Sonate K 81, 88, 89, 90, 91* si differenziano ulteriormente data l'unicità della loro struttura formale (tripartita e quadripartita), e per la evidente destinazione concertante (strumento + basso continuo) della scrittura musicale che suggeriscono un'esecuzione con uno strumento solista in dialogo con la tastiera. Alcuni di questi brani, anche se tardivamente rispetto alle indicazioni di Ralph Kirkpatrick, (2) sono stati proposti in concerti ed edizioni a stampa, nella “scontata” versione violinistica; fa però eccezione la *Sonata K 88* non eseguibile sul violino.

Oltre alla ben nota predilezione di Domenico Scarlatti per gli strumenti a pizzico, testimoniata sia dalla mole delle sue composizioni che dalla famosa sfida con George Friedrich Händel, (3) vi sono evidenti ragioni a sostegno di una possibile destinazione di queste sonate al mandolino, considerando anche che la prassi esecutiva dell'epoca prevedeva l'impiego di “vari strumenti” per l'esecuzione delle sonate per “canto” e basso continuo, come è stato da più parti autorevolmente rilevato. (4)

È abbastanza strano, anche se giustificabile dalla scarsa attenzione che gli studiosi hanno dedicato al repertorio originale di questo strumento e delle sue emanazioni locali (mandolino veneziano, bresciano, lombardo, genovese, napoletano ecc.), che nessuno abbia mai preso in considerazione tale ipotesi. Tuttavia vale la pena qui ricordare come lo studioso scarlattiano per eccellenza, Ralph Kirkpatrick, abbia intuito anche questa possibilità scrivendo che: “Le strimpellanti note ribat-

tute... evocano il mandolino. Nella *Sonata 141* esso appare in forma particolarmente italianeggiante, accompagnato dalla chitarra in una maniera che ancora oggi è possibile udire in tutto il lungomare di Napoli”. (5)

Il ritrovamento di un importante documento, il manoscritto 6785 della Biblioteca dell’Arsenale di Parigi, rappresenta una conferma all’ipotesi di Kirkpatrick e una testimonianza inequivocabile sia sull’impiego del mandolino che sulla destinazione concertante delle sonate sopracitate.

Esaminando tale testo musicale, relativo al primo andamento (Allegro) della *Sonata K 89*, possiamo notare come l’indicazione strumentale *Sonatina per mandolino e cimbalò* trovi riscontro anche nella linea melodica idiomata degli strumenti a pizzico, con valori molto brevi anche nei tempi lenti ed una scrittura molto ritmica, fino al caso sorprendente della *Sonata K 88*, la cui esecuzione può risultare assai problematica – per il violino addirittura impossibile – anche per la mano destra sulla tastiera, calzando invece perfettamente per la particolare accordatura della mandola. (6)

A questo punto ci si può chiedere quale modello di mandolino fosse utilizzato per l’esecuzione di questi brani: il *napoletano* (4 cori doppi, accordature per quinte come il *violino*: sol re la mi), il *lombardo*, originariamente chiamato *mandola* (6 cori doppi, accordatura per terze e quarte simile al *liuto*: sol si mi la re sol), quello *veneziano* (5 cori doppi: si mi la re sol; come il precedente senza il sol grave) il *mandolino* “arcaico” più acuto (4 cori doppi: mi la re sol; come i precedenti senza i due cori gravi), oppure quello *genovese* (6 cori doppi, accordatura per terze e quarte come la chitarra a 6 cori: mi la re sol si mi)?

L’analisi della parte del soprano delle 5 *Sonate* (*K 81, 88, 89, 90, 91*) indica chiaramente diverse e contrastanti combinazioni, sia nelle melodie che negli accordi, nell’utilizzo delle posizioni della mano sinistra, tali da richiedere per la corretta esecuzione l’utilizzo di diversi tipi di mandolino: il mandolino napoletano (o uno

strumento accordato per quinte) per le *Sonate K 89, 90 e 91*; la mandola/mandolino lombardo (o uno strumento accordato per terze e quarte) per la *Sonata K 88*; mentre per la *Sonata K 81* è “l’ambitus” ridotto dell’estensione (da *mi* primo rigo a *re* con due tagli in testa) ad indicare il mandolino “arcaico”, timbricamente volto alla tessitura acuta, accordato per quarte. (7)

La destinazione mandolinistica delle Sonate in oggetto può essere avvalorata anche dalla loro seppur approssimativa datazione, dato che nei primi decenni del ‘700 vengono pubblicate alcune interessanti raccolte a stampa dedicate “a vari strumenti” (violino, flauto, mandola e violone), che testimoniano l’impiego di strumenti a pizzico in alternativa a strumenti ad arco e a fiato. (8)



Frammento della sonata K 88

Possiamo ritrovare la mandola come strumento obbligato in una cantata di Alessandro Scarlatti *A la Battaglia* del 1699, ed ancora in una cantata di Emanuele D'Astorga *Nel core scolpito* ma è anche probabile che nell'impiego di questo strumento Domenico Scarlatti sia stato influenzato dall'ambiente musicale fiorentino, nel quale la mandola ha avuto i primi ed i più importanti cultori a partire dal XVI secolo. (9)

A tal proposito può risultare interessante il confronto delle *Sonate K 81 e 88* con la raccolta di Raniero Capponi (10). Le Sonate dell'Abate fiorentino R. Capponi furono pubblicate postume nel 1744 da suo fratello, nella prefazione non viene specificata la destinazione strumentale ma la stampa posta all'inizio della raccolta riproduce chiaramente tre strumenti soprani: flauto, violino e mandola accompagnati dal cembalo e dal violone.

Anche le Sonate di Capponi sono per la maggior parte composte da quattro andamenti; si rifanno quindi a modelli utilizzati nei primi anni del '700 e nella loro scrittura musicale possiamo rilevare una certa quantità di accordi pensati per una accordatura "colta", per terze e quarte, come quella della mandola.

Ugo Orlandi

(1) Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Mus. II 19972 13 9770/9784: quindici codici manoscritti contenenti 496 sonate.

(2) Per una approfondita conoscenza della biografia e dell'opera di Domenico Scarlatti si rimanda al contributo del cembalista e musicologo americano (1911-1984) RALPH KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, Princeton, N.Y., 1953, (trad. it. Torino 1984).

(3) Fu il cardinale Ottoboni che, in occasione di una visita di Händel a Roma nel 1709, decise di mettere a confronto i due musicisti in una gara di bravura. Il risultato della tenzone clavicembalistica è stato riferito in vario modo e c'è chi ha affermato che alcuni preferirono

Scarlatti; ma quando si passò all'organo nessuno ebbe la più piccola incertezza a proposito del vincitore. Lo stesso Scarlatti dichiarò la superiorità del suo antagonista e ammise francamente che prima di aver ascoltato Händel all'organo non aveva idea delle possibilità di tale strumento. KIRKPATRICK, *op. cit.*, pag. 43.

(4) WILLIAM S. NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, Univ. Of North Carolina Press, 1959-1963.

(5) KIRKPATRICK, *op. cit.*, pag. 240.

(6) Termine di uso comune in Italia nei secoli XV, XVI, XVII, XVIII per indicare il mandolino a sei cori suonato con il plettro, con le dita ed anche con una tecnica mista, che utilizzava le due possibilità contemporaneamente. La sua accordatura era la seguente: Sol (Fa# solamente a Roma e nello Stato Pontificio fino alla seconda metà del XVIII secolo) Si Mi La Re Sol con l'intervallo di terza anticipato rispetto all'ordine della montatura delle corde nel liuto (Sol Do Fa La Re Sol) o nella chitarra (Mi La Re Sol Si Mi). È interessante notare la presenza di una montatura sul mandolino (trattasi del primo modello di questo strumento per il quale l'uso del diminutivo non è riferito alle dimensioni ma piuttosto al numero di cori [quattro] rispetto a quelli della mandola [sei]) richiesta per le Partite a mandolino solo di Filippo Sauli: Fa La Re Sol.

(7) Una più ampia trattazione dell'argomento è contenuta nella pubblicazione: *Domenico Scarlatti, Cinque Sonate per mandolino (violino, flauto) e basso continuo*, a cura di Ugo Orlandi, Ancona, Ed. Berben, 1994.

(8) Cfr. ad es. GIUSEPPE GAETANO BONI, *Divertimenti per camera a violino, violone, cembalo, flauto e mandola*, op. 2 Roma, 1729ca. e ROBERTO VALENTINI, *Sonate per il flauto traversiero col basso che possa servire a violino, mandola et oboe*, op. 12, Roma, 1730.

(9) Fra i quali si ricordano Carlo Arrigoni, Matteo Caccini, Raniero Capponi, Nicolò Ceccherini, Francesco Conti, Nicola Susier. La mandola è richiesta anche in due brani di Cristoforo Malvezzi negli *Intermedi della Pellegrina* di G. Bargagli (Firenze, 1589).

(10) Sonate da camera per vari strumenti dell'abate Raniero Capponi dedicate all'altezza elettorale Clemente Augusto Arcivescovo di Colonia (Firenze, 1744).

DOMENICO SCARLATTI'S STYLE

I'm personally convinced that a musician with Palermo ancestry who passed the first twenty years of his life in Naples, moved to Portugal at 29 years of age (if not later, according to Pagano) and from there to Spain ten years later, after having travelled to Italy many times, including when he got married (perhaps his second wedding, after a first uncertain marriage which "disgusted" his father), teacher of a talented Portuguese/Austrian princess, assumes Spanish inspiration only as an external element, filtered, reinvented and invigorated by Neapolitan influence. These biographical details have recently been clarified in this sense by the latest studies on Scarlatti's biography, as I already extensively wrote in the preface to my disk *Domenico Scarlatti* released on Stradivarius (Str 33502), where the events which lead Domenico to Spain are outlined. The "Hispanic" reading, definitely summary in attributing a common identity to two absolutely divergent civilizations such as Spain's and Portugal's, was greatly influenced by the approach of Kirkpatrick (which was moreover exemplary) who, due to his Anglo-Saxon nature, favoured in-depth discussion of Domingo Escarlati rather than Domenico Scarlatti. Scarlatti's fundamental substratum is a melancholic eternal childhood which alternates nonetheless sweet pastoral echoes of nativity scenes and nagging "Sicilian" rhythms of "nenias" (slow, singsong, sometimes dirge-like melodies) with ostinato rhythms and burdens typical of the culture of the "tarantati" and tarantellas, still found at least up until a short time ago in the magic culture of southern Italy. Plus everything is "pronounced" with the proparoxytone inflection of the southern Italian accent of which the very name of the capital of the Kingdom of the two Sicilies is a perfect example (Nàpule). Nobody with southern Italian habits or remote origin can elude that spleen (nostalgia, saudade) of the legendary, sunny and carnal South which Mediterranean towns have in common and which makes Lisbon light, sounds and smells so similar to those of the Naples area. To thirty

year old Sicilian/Neapolitan "Mimmo" Scarlatti, the people seemed very similar to that of his homeland, while the Spanish/Portuguese melodies and rhythms meet up with a Neapolitan substratum which is perfectly exemplified by the Christmas nenia by St Alfonso Maria de' Liguori "Tu scendi dalle stelle" which I quoted in the accompaniment of the Siciliana in Sonata 55, K 90 for mandolin and harpsichord. Perhaps it's not strange to mention that at least one Cantata by this composer Saint survives in England and the restored single-manual Italian style harpsichord similar to the one I used in various Sonatas is preserved in Pagani. Domenico Scarlatti's virtuoso lineage is typically Neapolitan: a century before, Giovanni Maria Trabaci was enthusiastic about the harpsichord, so composed pieces which were very difficult to perform because of their manual extension. Both Trabaci, in the explanatory notes included in his compositions, and Scarlatti (according to what Burney wrote) had similar technical aims, the former with a desire to use all the harpsichord's keys without any limitations of range, the latter declaring to have used all ten fingers. Curiously enough, the small hands which Trabaci used to indicate the ritornellos were used by the transcriber of Organ Sonatas K 287 and 288 (F235 and 236) to indicate a change of manual. In Volume IV of the *General History of Music* (London 1776) Burney reported that Farinelli's diminutions also showed a great similarity to the writing in Scarlatti's Sonatas.

On this subject, Scarlatti's ornamentation causes some performing problems as far as the trill and appoggiaturas are concerned. I've already had the opportunity of expressing my personal opinion (*Girolamo Frescobaldi: annotazioni sulla musica per strumenti a tastiera* in *Nuova Rivista Musicale Italiana* 4, 1994, pages 620-663) that the prevailing rule for performers of historical music that Italian trills were performed at least for the entire 17th century from the main note and those from north of the Alps from the upper note is not as certain as some people would want it to appear: trills by Frescobaldi, Trabaci and Michelangelo Rossi are clearly

from the upper note, whereas short trills by Bach and Couperin can be performed from the main note. With Scarlatti, there's often an equivalence between appoggiaturas on the upbeat and trills: this can be seen for example in part II of K 519, where for the trill on the right hand before the episode in F major, there's a corresponding appoggiatura a few bars before in the same situation. In the same way in the first part of K 394, after the short scale between the two hands in E minor, the right hand has an appoggiatura between the two D's, which in the following similar passage corresponds to a trill.

By virtue of this equivalence, in my opinion the appoggiaturas should preferably be played on the upbeat not only when they are between two notes of the same height (Quantz), but wherever it's possible to assimilate them to a trill. Nevertheless, I think a hard and fast rule can't be set even here: I think a very accentuated "Neapolitan" pronunciation stands out more in an appoggiatura on the upbeat: in cases such as that of K 263, eight bars before the end of part I, an appoggiatura on the upbeat of the second quarter of the bar co-exists with the one probably on the downbeat of the last quarter. On the other hand, in this Sonata the appoggiaturas on the downbeat are written as full-length notes such as for example in bar 12 of part I and similar cases. I preferred to resolve the trill in the second last bar of K 44 with an appoggiatura on the fourth-sixth chord on the first of the two dominant notes. An obvious case can be seen at the end of the run of thirds on the left hand in Sonata K 420, where on the first of the two dominant notes the appoggiatura is clearly indicated and in fact corresponds to the upper note of the trill. This is a case which in my opinion is too often ignored by performers of 18th century music in which there are frequently two forms of notation above the dominant bass: sometimes only the third of the chord with the trill appears, but on other occasions the third itself is split in appoggiatura from the upper note to form the fourth-sixth chord on the first part of the dominant bass and then resolves in the

third, which has the trill (cf. one of the numerous examples is the penultimate bar of Invention N°4 BWV 775 and bar 26 of the 1st movement of Sonata BWV 1030 in the flute part). The coexistence of the two forms of writing, sometimes in the same composition, in my opinion obliges "appoggiatura-style" playing, even where the notation summarily and conventionally only indicates the third with the trill. I'd like to take advantage of this to draw attention to how Bach himself very clearly confutes performance exclusively on the upbeat of the third descending harmonic, now widespread only when performing French style music (as one of the many examples on the beat, see bar 5 of the Gavotte in French Suite N°6 BWV 817 and bar 4 of the Corrente in the English Suite N°3 BWV 808 but see the performance on the upbeat in bar 2 and those which follow of the Corrente in English suite N°2 BWV 807).

DOMENICO SCARLATTI'S HARPSICHORD

In his as yet matchless book on Domenico Scarlatti, Ralph Kirkpatrick indicates a performing scheme still used by pianists to this day: one or more Scarlatti Sonatas are included at the beginning of a concert as an "aperitif" to warm up the hands. The composer is treated really badly, mentioned fleetingly with a "primitive" connotation of 18th century off-handedness which I wouldn't hesitate to call cinematographic: the pianist puts on a wig and powder for a moment and flirts affectedly with the audience before throwing himself into the maelstrom of "serious" music. This is characteristic of the undiscerning nature typical of a considerable part of our musical culture, still based on writing which is very often out of date from an interpretative point of view, apparently inevitably fossilized on irremovable legends and styles as far as piano teaching is concerned. On the other hand, a more critical study of Scarlatti's text and instrument has led to an equally rigid mentality, often of more scientific than musical origin. The second trend came about as a reaction to the first, in the opposite direction as far as its spread was concerned: in

the Baroque period from Italy towards the rest of Europe, then backwards as a result of a period of 19th century rejection of anything that was Italian, partly dictated by nationalistic resentment (to be honest, not entirely unjustified if one considers the Bach event). Nevertheless, the phenomenon lends itself to some useful consideration. There's no doubt that an interest in the musical output of the past put Germanic musicology to the fore: its positivist origin had been preceded by a series of aesthetic phenomena inspired by the past (Neoclassicism, Nazarenes, Neogothicism...) which led to numerous very serious artistic mistakes, such as reconstruction in false style, destructive "renovations" from which Italy in fact remained almost immune. The results can be seen by all concerned: from the point of view of the preservation of monuments, the southern part of Europe is undoubtedly more authentic than Germany or England (and here I can't help thinking of how many historical organs no longer exist in Northern Europe, in spite of the current fervour for preservation and rebuilding), even if since the post World War II period the desire to safeguard our artistic heritage is less widespread, a fact due not only to a lack of culture, but just as much to a continuation of the aforementioned aesthetics, which spread late and for this very reason were slower to dispel. In the music field, discrimination is less "geographic": even if with a greater sensitivity on behalf of Northern Europe regarding the past, which often takes the form of questionable performing methods and fashions, the recovery of closer attention to historical data is still of secondary importance everywhere, particularly on behalf of officialdom, which makes survival difficult. It's only right to add that people driven by musicological intents are too often mistrustful towards any performing freedom which isn't clearly dictated by a practice codified by a document whereas on the other hand, remain on the subject of keyboard instruments, really great piano players give totally inadequate performances precisely because they refuse (for an education lacking in discernment, if not actually for scornful resent-

ment) a reading based on adequate historical stylistic research, to which 20th century piano is in fact essentially alien. The risk is therefore that of not coming up against the Scylla of ascetic and eventually anti-musical playing (so common among many organ players, mainly from Northern Europe, too often led to cold performances of pre-Bach compositions, considered "primitive") after having escaped from the Charybdis of pure dogmatism which, in contemporary musical creation, fossilized in fundamentally "romantic" ways of thinking and forms, still exalts the legend of the absolute genius free from conditioning. The exploitation of the entire musical heritage, which is clearly revealed as the real new phenomenon in a historical development which has always (above all in the past with disastrous results) considered what has been produced previously as obsolete, has for many performers up until now assumed the connotation of a cultural revenge and in any case of an interest for "primitive" forms of purely historical value, to the extent that they had to be left to "specialists", would-be pianists or those with "small" and therefore "harpsichord-playing" hands. The two obstacles as far as artistic evaluation is concerned aren't after all so dissimilar.

In this case too, the correct behaviour should be in the medium: on the contrary to what happens in matters of catholic morale, ignorance (in this case of documentary elements) doesn't avoid a sin but enlarges it. On the other hand, those with in-depth experience of critical readings ascertain how frequently a document reflects a mentality and practice which are not universally valid: the integration with sources apparently or at times substantially divergent therefore requires a caution in which the "irrational" component of the performance (accustomed however to taste and style) becomes the fact that makes the difference.

Years ago I was struck by a concert by an artist who played a complete program of Scarlatti music, partly on the harpsichord and partly on the piano. The expressive piano performance was contrasted by unbearable dryness in the harpsichord pla-

ying. This phenomenon was due to the total inability to transfer the equivalent of the piano and forte to the harpsichord, which through the centuries has always been the desire of keyboard players (even the Concert of the Noblewomen in late 16th century Ferrara preferably used a mysterious keyboard instrument with the piano and forte-clavichord? - along with a “large” lute played by Luzzaschi and Fiorini while the Ladies accompanied themselves on harp, viola da gamba and lute!) and, once achieved in a satisfactory manner from the point of view of the intensity thanks to the escapement, this led to the fall into disuse of instruments which were certainly “faulty” from an expressive point of view as was the harpsichord, or inadequate from the point of view of the intensity of sound, as was the clavichord, on which however a sort of vibrato could be achieved which was impossible with other keyboard instruments. The sensation of piano and forte on the harpsichord is artificially produced with a “rubato” touch to use a piano term, which leading harpsichord theoretician François Couperin describes as two processes he calls “aspiration” and “suspension”. Another very important element is the rhythm, whose intelligent control creates that sensation of crescendo and diminuendo which the harpsichord doesn’t in fact have at all, and in the absence of which an unbearable impression of performing dryness is created. This illusion is similar to the optical effects due to which characters or designs only assume their completeness and significance thanks to the integration brought about by human intuition and fantasy which from ancient times connected stars which were very far apart with imaginary lines to form zodiac (de)signs. For this reason the “historical” attempt by pianists to reproduce a harpsichord sound (even going to the extent of sometimes fitting tacks on the hammers!), highlighting precisely their negative characteristics, i.e. a “gymnastic” staccato and the elimination of the pedal, is in total contrast with what was feverishly sought on the harpsichord, where notes were pressed much longer than their real value in an attempt to extend

their length, and this wasn’t only done between consonant notes, but also between conjunct degrees. This enables us to understand the “stupidity” of the pianist-harpsichord player who, by playing “staccato” without using the pedal on the piano only imitated the negative features of the plucked instrument which harpsichord players of the past tried to avoid. From this point of view for example, Glenn Gould’s excellent piano playing, so imitated and acclaimed also (or perhaps mainly) for his maniacal originality and so popular with the general public, doesn’t justify playing a composition on the piano which, even if made fascinating from the point of view of colour, has its tempo and rhythm completely distorted by being performed giddily fast or slowing it down in an exasperated manner, but always in the name of strict rhythm control. In fact, this technically great player becomes absolutely unbearable in his rare harpsichord recordings for the aforementioned reasons.

When applied to Goldberg’s Bach variations, these totally misleading aesthetics can’t be sufficiently deplored: as well as the expressive point, the technical function of a cycle exclusively conceived for two keyboards is completely overturned. Even if extremely fascinating when done by a great player, it must be realized how performing harpsichord compositions on a modern piano radically alters their structure: in this case, Scarlatti assumes a charming character which doesn’t do justice at all to the reserved profound genius of this shy southern Italian whose melancholic vein, so well accentuated by the Portuguese setting which reflects its elegant aristocratic characteristics, was enhanced by its combination with austere Spanish spirit.

At this point, it’s therefore necessary to ask oneself what the “Scarlatti instrument” par excellence is. Dogmatic and I’d say antiquarian search for authenticity has created an extremely misleading legend, condemning this musician to a hypothetical Italo/Spanish single-manual instrument, when he was trained in Italy and later

known above all in Great Britain (the English cult of Domenico Scarlatti), France and Germany (where, as I've already written, in my opinion he influenced the Goldberg Variations).

As well as several fortepianos (some of which, in a foresightedly anticipated nemesis, were transformed into harpsichords! it's worth mentioning that the Museu instrumental in Lisbon preserves a "cembalo a martelletti" built in 1763 by Henrique van Casteel, 1722-1790), Scarlatti's royal pupil Maria Barbara di Braganza, who became part of a Francophile court, that of the crazy chauvinist Philip V (melancholy because he had to live far from what in his opinion was the only civilization worthy of being called such, Versailles), certainly had various types of plucked instruments at her disposal, very probably also of the double-manual type of French construction and inspiration, as would have appeared to be the large harpsichord with five registers but four sets of strings mentioned in her will, in which one series of strings was probably used by two registers, one of which was probably in leather, a technique French harpsichord builders and in particular Taskin adopted (updating it with *peau buffle*, soft buff leather) from the Flemish, in particular Couchet. Maria Barbara on the other hand wanted to own a "harpsichord with several voices": according to Sacchi, the exquisite delicacy of Farinelli granted this wish by having one built secretly by Diego Fernandez to offer the queen as a surprise. This harpsichord was almost certainly the Correggio of the 1783 inventory reported in *Sandro Cappelletto: La voce perduta*, EDT, 1995, page 209. In Lisbon, a 1764 sale catalogue mentioned by Carlos de Brito refers to a "Cravo de pennas de dous teclados" while in the last decade of the century, numerous large-sized harpsichords were sold. One by Fernandez himself with "deux claviers, six registres et quatre rangées de sautereaux" (but probably in fact 4 sets of strings!) is mentioned in a study of Beryl Kenion de Pascual quoted by W. Dowd in *Domenico Scarlatti*, Nice, 1985.

In Italy, the use of harpsichords with more than one manual wasn't infrequent and these instruments are also mentioned in one of the numerous wills left by Luigi Rossi (bequest to his brother on 14th November 1641: "Item... reliquit D. Johanni Carolo de Rubeis ejus germano fratri infrascripta bona... uno cimbalo con due tastature" quoted by A. Ghislanzoni in *Luigi Rossi*, f.lli Bocca, Milano, 1954) and in that of Corelli (I found it indicated, but was unable to check it in *I maestri della Musica*, text by Claudio Casini, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1989, page 12) not to mention the double-manual instrument (the lower one a harpsichord, the upper a fortepiano) built in 1746 by a pupil of Cristofori, Giovanni Ferrini, in the L. F. Tagliavini collection. The very indication "For Chamber Organ with two Manuals" of the copy of Sonatas K 287-288 is very significant in a nation like Spain, in which even large organs were mainly single-manual, and therefore all the more so "Chamber" organs.

Nevertheless, the iconographic proof advanced by W. Dowd and K. Gilbert (in *Domenico Scarlatti*, Nice, 1985) in the painting by L. M. van Loo, which was (and perhaps still is) at the Hermitage in St Petersburg leaves me very perplexed. The only photo-reproduction at my disposal (and from what he writes, also the only one for Gilbert and, I presume, Dowd) is the one opposite page 400 of Curt Sachs' *History of Musical Instruments*, showing a noblewoman playing a double-manual harpsichord surrounded by musicians accompanying her before the Court and a listener seated in the foreground.

Sachs, who entitles the painting "Concert at the Spanish Court", even identifying the painter as 17th century artist Jacob van Loo, gives no elements to back up this statement, contested by Dowd and Gilbert, who attribute the canvas to Louis-Michel. I don't in any way share the absolute credibility given by the two scholars to the authenticity of the painting which seems to me very difficult to ascribe to any of the van Loos. The hyper-realistic naturalness (almost like a historical 19th cen-

tury melodrama) of the expressions, the clothing's impropriety and historical summariness (unembroidered ruffs and silk fabrics and absolutely no scarves or ribbons), the complete difference from the other painting of the Court Spanish by the same Louis-Michel van Loo, very careful like Amigoni (and Peter Jakob Horemans, as far as the Bavarian Court was concerned) with the overall spectacular-heroic reproduction and the characterization of the typical countenance of the Bourbons and the Hapsburgs (long narrow faces with fleshy bottom lips and a protruding jaw), as well as the lack of wigs and the presence of bushy "barbaric" moustaches in the painting at the Hermitage make me completely discard the idea that the painting is by van Loo and reproduces the Spanish Court in Scarlatti's day. Dowd himself notes that the clothes are not at all French style, which rather than proof for, could be a further element against attribution, bearing in mind the French stamp in clothing that prevailed in Madrid from Philip V onwards. The painting seems more like a 19th century reconstruction à la Menzel of the Court of Peter the Great, whom the moustached character seated listened in the foreground definitely resembles and is a lot different from the absolutely smooth-skinned Fernando VI, shown in the engraving by Flipart and based on an Amigoni painting of the Spanish Court.

THE SONATAS

The Sonatas for mandolin and harpsichord are discussed in detail later by Ugo Orlandi. Here it remains to be said that the basso continuo is played according to a concerted practice in which the harpsichord player was both creator and performer. A correct reading of the documents and the examination of the development of this practice certainly reveals a very large amount of continuist in the realization of the bass: the stigmatisation of excesses in this sense found in documents of that period in fact shows that this was the actual practice. In effect, Agazzari (1607) even advises the instruments to "improvise" what is written in a schematic form in a

concerted manner, the polyphonic excesses of the fully written madrigal having been replaced by excessive composing simplification.

In the 1, 2 and 3-soprano Madrigals dated 1601, Luzzaschi's continuo has a concerting function: this continuo can be played without the voices, whose sensible notes it even doubles. In my aforementioned Frescobaldi study, I explain my conviction that this possibility of independent performance led to the writing of Frescobaldi's *Toccatas*, which he himself said were composed as imitations of "modern Madrigals". If we want to be precise, Frescobaldi's compositions with a fifth part to sing on a polyphonic text, a form borrowed from Spanish Tentos (Carreira, Coelho) are part of the examples of a realized continuo which, in the case of the Verses for Coelho's *Magnificat*, accentuates the meaning of the text with humoral changes (particularly in Verse III on the first tone *Fecit potentiam*).

We know for sure (Forkel), and his concerted sonatas demonstrate the fact that Bach accompanied in a very active manner, not limiting himself to pure chords. In his *Musikalische Bibliothek* (published between 1736 and 1754) in April 1738 at Leipzig, Lorenz Christoph Mizler von Kolof, founder in 1738 of the *Society for Musical Sciences*, of which Bach was a member from 1747 and for admission to which had his portrait painted by Elias Gottlieb Haussmann holding the BWV 1076 Canon for six voices on the basso of the Goldberg variations states "anybody wanting to know the meaning of Basso Continuo delicacy and good accompaniment only has to listen here to our Maestro di Cappella Bach, who accompanies every solo with the continuo in such a way as to make each one sound like a concert and the melody he plays with the right hand seems as if it has already been composed. I can personally bear witness to this, having heard him myself." (quoted in *Bach en son temps*, Gilles Cantagrel, Hachette, Paris, 1982, p. 176). François Couperin complains of the fact that the Continuo, real fundamentum of the composition, was relegated to a secondary role compared to the soloist. On the

other hand, the historical development of musical genres involves the orchestra's appropriating what was certainly the Continuo's original function: the Recitative and Aria, firstly only summarily indicated with numbers, as left to extemporary development, are more and more concerted by the orchestra, which finally accentuates all the agitation of the emotions in the accompanied Recitatives and in the Aria determines the control of the thematic flow. This is also the case in some Cantatas with only Basso Continuo accompaniment, such as for example Niccolò Porpora's Cantata *Dal povero mio cor*, in which the harpsichord highlights the feeling of the singing with figurations written by the composer as an actual accompanied Recitative. This development corresponds to what was to happen for the embellishment of the Arias on behalf of opera composers, above all from the second half of the 1700s: Mozart's or Rossini's virtuosism isn't an innovation, rather a written regulation of excesses evidently also of very bad taste from both a technical point of view and as far as the singers' performance is concerned. On the other hand, the describing Sonatas of the classical period as "for pianoforte with violin accompaniment" highlights the regularization of a practice already in use. The "concerting" realization of the Continuo on this CD is extemporary, which caused problems when choosing between versions which were equally valid but considerably different.

It must be stated in advance that the scope of the Sonatas by Domenico Scarlatti is sometimes limited in the writing toward the higher notes, from which it's possible to establish the extensions of the instruments for which they were conceived. Convinced that these limits are only set by instrumental contingencies, I preferred to develop them using the instruments most suited to the real extension of the composition.

Now passing on to a rapid examination of the harpsichord compositions on the recording, I'd like to underline the fact that the two *Sonatas 25 Lx 194.1* (CD I, 5)

and *K 145* (CD II, 2) are part of the Portuguese collection (up until recently unknown) of 61 Sonatas which G. Doderer published in facsimile (*Libro di Tocatesic-per Harpsichord - Domenico Scarlatti*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa 1991) completed by a CD of 13 Sonatas (including the 25 Lx 194.1) performed by Cremilde Rosado Fernandes on a 1758 José Joaquim Antunes harpsichord. *Sonata 25 Lx 194.1* is completely unmentioned in current catalogues, whereas the *K 145* confirms its attribution to Scarlatti here, which up until now had been doubtful, also clarifying some blank parts. In this last Sonata, it's worth pointing out the "toccata-style" variety of the feelings, which alternate lyric moments with virtuoso episodes, including an alternated crossing over of left and right hand and the closing run up in the two sections.

Allowing for the debatable nature of personal interpretation, *Sonata K 140* seems to me the presentation of a royal event, perhaps a hunt: the trumpets introduce the fanfares of the hunting horns which give way to the regal and well-balanced femininity of his beloved royal pupil, celebrated at the end by a lively country fête of numerous Punchinellos which I can only manage to imagine in the vision we were left by Tiepolo.

Sonata K 141, which comes immediately after in the Kirkpatrick Catalogue, is a very southern-flavoured mandolin solo over violent twanging guitar chords (rasgueado) followed by a Dance (sapateado) whose rhythm is strongly accentuated by a drum: all in a wonderful phantasmagoric mixture of Neapolitan and Spanish inspiration, overlooked by a melancholic atmosphere which in the finale I'd have no second thoughts about calling tragic. In the da capos, I've presented the alternative version of various parts which appears in the copies of Abbot Santini.

Sonata K 44 anticipates the galant style in both the embellishments and the general spirit, closing with octaves which characterize the composition's extreme modernity, full of a very wide variety of emotions. Charles Burney in his *The Present*

State of the Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces (1773) in the chapter referring to C. P. E. Bach, whose human background he compares with that of Domenico Scarlatti, states that the latter had used a taste and an feeling which other musicians had only reached in recent works and to which audiences ears were becoming accustomed to only nowadays.

Sonata K 263 is full of melancholic intimism which is so well underlined by the key of mi minor, often used by Scarlatti for this atmosphere. The intense chromatism and the conclusion which uses chords full of “mordents” (intermediate dissonant notes in the chords highly recommended by Gasparini in his method “L’Armonico pratico al Cimbalo” and used to the utmost by Scarlatti) exalt the atmosphere of the entire Sonata with a sense of deep resigned sadness.

Ralph Kirkpatrick defines *Sonata K 120* as “savage”, due to its really incredible crossed hands parts: if there’s truth in the legend according to which the hand-crossing belongs to the Sonatas written when he was younger and no longer done in the later Sonatas due to Scarlatti’s obesity (according to what was stated by Burney) it must be deduced from the difficulty of that Sonata that the (relatively) young Domenico had a really enviable silhouette! The unrestrained rhythm is that of an out and out tarantella. Here as in other Sonatas, tempo indications differ according to the reading: Venice’s *Allegro* corresponds to silence in Parma and an indication of *Allegro* in the other sources.

Kirkpatrick reports that a Portuguese friend of his brought his attention to a folk theme in *Sonata K 238*: it’s equally true that Italian folk songs have a very similar incipit and rhythm (“È morto un bischero” to give a common folk example!).

Sonata K 377 is deeply restless, particularly in the anxious interrogative repetitions emphasized by a rhythmic and melodic ostinato of the bass. At the pianoforte this connotation, so frequent in Scarlatti, is completely overturned, at least according to the “18th century” performing fashion in which our composer used as an

aperitif at the beginning of a concert, as Kirkpatrick acutely brings to readers’ attention: in that moment the pianist, having put on an ideal wig to emphasize a summarily mannered 18th century style (and thus guilty of *modus operandi* already going out of date from a literary point of view, but still well rooted in musical performances), jokingly winks at the public, rattling off the notes like pearls (to use a D’Annunzio metaphor) bouncing gracefully along the notes of the keyboard. Harpsichord compositions are very rarely expressed correctly as far as emotion is concerned on modern piano: perhaps even Bach acquires a dynamic accentuation of the polyphonic structure, but its rhythmic and expressive structure is always subverted with dilation or acceleration of the movement, with a vain attempt, with the elimination of the pedal point and with a “gymnastic” staccato, at imitating the harpsichord’s negative connotations which 17th and 18th century players tried to avoid by prolonging the sound as much as possible by holding the keys down for longer than the real value of the notes even by conjunct degrees.

The contrived confrontation between piano and harpsichord would be definitively overcome if keyboard players were thoroughly familiar with both instruments, avoiding by means of in-depth knowledge of the instruments and their technical aspects all pointless diatribe on the instruments’ use and the very vulgar results caused by historical and aesthetic ignorance.

I’m particularly fond of *Sonata K 438*: from my infancy I heard it played on the radio by pianist Carlo Zecchi. Its formal perfection, flowing very naturally under players’ fingers, never ceases to astonish and fascinate me.

The world of the nativity scene, which I have already indicated as one of Scarlatti’s southern Italian components, is clearly exemplified in *Sonata K 513*, whose second section is very similar to the Christmas song “Tu scendi dalle stelle” by St. Alfonso Maria de’ Liguori. The triptych is absolutely perfect: far-off zampogna bagpipes and pastoral burdens usher the shepherds in the grotto where the

nenia is played before the Holy Child: it's interesting to note the *Molto Allegro* indication, to prevent the rhythm of the Pastorale from slowing down excessively. The shepherds pass adoringly, disappear into the distance and then bring the beautiful fresco to an close with a tarantella.

The same idyllic melancholic southern sounds are heard throughout *Sonata K 516*, whose accents have the same eternal rhythm of soft dirges which lulled humanity for centuries.

The impetuosity of the *K 517* which comes next in the catalogue has a gloomy desperation based on the ostinato note of the basso and characterized by a precipitous descent.

Lastly, *Sonata K 519* as I hear it moves along the lines of an angry southern argument in which accusations are brought up and added to each other, forming a gradual crescendo which climaxes in an impetuous downward cascade of insults, which is then resolved in a bright tarantella with which something that seemed about to turn into a tragedy finishes with everybody making up".

THE INSTRUMENTS

a) A Neapolitan spinet of mine, an original (as can be heard by the very noisy mechanism!) from the late 18th or early 19th century, with a marvellous 6-octave extension. This type of instrument was very widespread in England (its inventor, Gerolamo Zenti, spent a long time in London) and Gilbert rightly supposes it was possibly in Maria Barbara's collection;

b) a copy of an Italian harpsichord preserved at Ca' Rezzonico. Suitable for the Sonatas with a more limited extension, while thinking of the Queen's harpsichord with five registers and four sets of strings, I also used:

c) a copy of a Taskin instrument, similar to the one perhaps referred to as a "harpsichord with several voices" which was desired by Barbara, at whose French-style Court (her father-in-law was the grandson of the pompous Roi Soleil) it's not

improbable that there was a French instrument, perhaps even a Taskin, whose register in *peau de buffle* is particularly suited to the sound of transition from plucked to hammer instrument.

The spinet and the Italian harpsichord were meantone tuned (fifths flattened by 1/4 comma and perfect thirds) to meet key requirements: the spinet with 4 flats and the F# and the Italian with 4 sharps and the Bb, whereas the Taskin used Werckmeister III and Vallotti-Tartini tuning. The spinet was restored by Barthélémy Formentelli, who built the copies of the Italian harpsichord and the Taskin. The Stradivarius mandolin is a copy made by Gabriele Pandini, Ferrara 1998. The Antonio Monzino mandolin is a copy made by Tiziano Rizzi, Milan 1986.

Sergio Vartolo



Sonata K 89: particolare del manoscritto 6785 (pag. 198)
conservato presso la Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi

SONATAS BY DOMENICO SCARLATTI FOR MANDOLIN?

Among the over 500 Sonatas composed by Domenico Scarlatti for gravicembalo (1), it can be noticed that a certain number of pieces (about twenty) have similar characteristics (figured bass line and dynamic marks), but are very different from the rest of Scarlatti's composing *corpus* for other reasons.

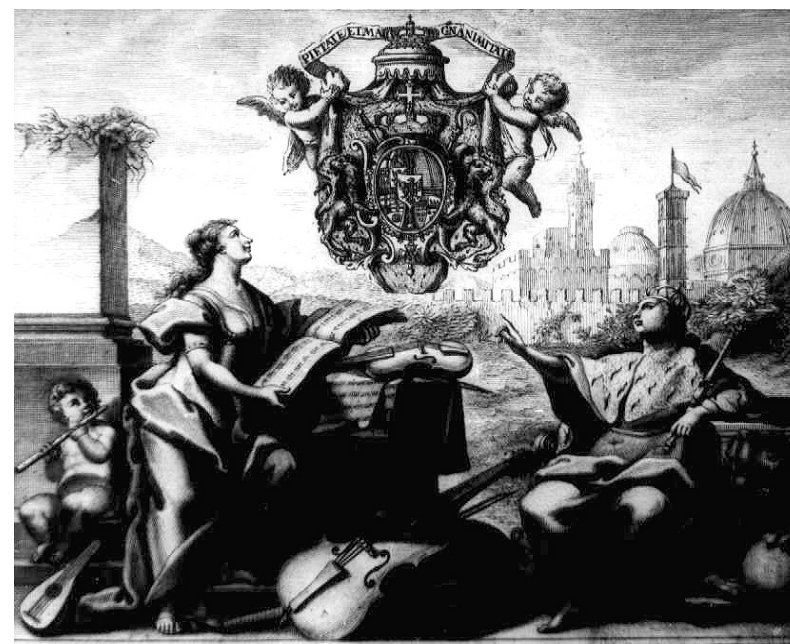
Among these works, *Sonatas K 81, 88, 89, 90 and 91* stand out further, due to the unique nature of their formal structure (three-part and four-part), and for the evident concertante destination (instrument + basso continuo) of the musical writing, which suggests performance in which a solo instrument dialogues with the keyboard player. Some of these pieces, even if later than indicated by Ralph Kirkpatrick, (2) appeared in concerts and printed editions, in the "normal" version for violin; *Sonata K 88* is however an exception as it's unable to be played on violin.

As well as Domenico Scarlatti's well known preference for plucked instruments, borne out by both the amount of compositions and the famous contest with George Friedrich Händel, (3) there are evident reasons supporting the possibility of these sonatas having been intended for mandolin, also considering the fact that performing practice of that period provided for the use of "various instruments" when performing sonatas for "canto" and basso continuo, as has been authoritatively pointed out by several people. (4)

It's quite strange, even if justifiable by the lack of attention which scholars have dedicated to this instrument's original repertory and its local variations (Venetian, Brescian, Lombard and Genoese, Neapolitan mandolin, etc.), that nobody has ever taken this possibility into consideration. Nevertheless, it's worthwhile remembering here how the Scarlatti scholar par excellence, Ralph Kirkpatrick, was also aware of this possibility, writing that: "The twanging repeated notes... bring the mandolin to mind. In *Sonata 141* this appears in a particularly Italianish

form, accompanied by a guitar in a way that can be heard to this day along the whole of Naples' promenade". (5)

The discovery of an important document, manuscript 6785 of the Bibliothèque de



Frontespizio della raccolta di sonate di Raniero Capponi (1744)

l'Arsenale in Paris, confirms Kirkpatrick's supposition and gives clear proof of the use of the mandolin and the concertante destination of the aforementioned sonatas.

Examining this musical text, regarding *Sonata K 89*'s first tempo (Allegro), it can be noted how the instrumental indication *Sonatina per mandolino e cimbalò* is also confirmed in the idiomatic melodic line of plucked instruments, with very short values even in the slow parts and a very rhythmic writing, up to the surprising case of *Sonata K 88*, whose performance can be very problematic – absolutely impossible for the violin – even for a keyboard player's the right hand, but perfectly suited to the particular tuning of the mandola. (6)

At this point, one wonders what type of mandolin was used to perform this pieces: *Neapolitan* (4-course, tuned in fifths like a violin: g d' a' e''); *Lombard*, originally called *mandola* (6-course, tuned in thirds and fourths like a lute: G b e a d' g''); *Venetian* (5-course: b e' a' d' g''); like the previous one, but without the low G); the higher "archaic" *mandolin* (4-course: e' a' d' g''); like the previous ones, but without the two lowest pairs) or *Genovese* (6-course, tuned in thirds and fourths like a 6-string guitar: E A d g b e')?

An analysis of the soprano part of the 5 *Sonatas* (*K 81*, 88, 89, 90 and 91) clearly shows contrasting combinations in the melodies, the chords and the use of positions of the left hand, to the extent that several different types of mandolin are required to perform them correctly: a Neapolitan mandolin (or an instrument tuned in fifths) for *Sonatas K 89*, 90 and 91; a Lombard mandola/mandolin (or an instrument tuned in thirds and fourths) for *Sonata K 88*; for *Sonata K 81* on the other hand, the reduced "ambitus" of the extension [from E on the bottom line of the treble staff to the D two ledger lines above the staff] indicates an "archaic" mandolin, intended for high tessituras as far as timbre is concerned and tuned in fourths. (7)

The mandolin destination of the Sonatas in question can also be confirmed by the dates, even if approximate, since in the first decades of the 18th century some interesting collections dedicated "to various instruments" (violin, flute, mandola and violone) were printed, which confirm the use of plucked instruments in alternative to string and wind instruments. (8)

The mandola can also be found as an obbligato instrument in a cantata by Alessandro Scarlatti *A la Battaglia* of 1699, and again in a cantata by Emanuele D'Astorga *Nel core scolpito*, but it's also probable that Domenico Scarlatti was influenced in his use of this instrument by the Florentine music scene, on which the mandola had the first and most important scholars from the 16th century. (9)

On this subject, it's interesting to compare Sonatas K81 and 88 with the collection of Abbot Raniero Capponi (10). The Sonatas of the Florentine abbot were published posthumously in 1744 by his brother: in the preface, the instruments they were intended for isn't specified, but the print at the beginning of the collection clearly shows three soprano instruments: flute, violin and mandola, accompanied by a harpsichord and a violone.

The Capponi Sonatas are also made up of four tempos; so are based on models used in the early 1700's and in their music writing it's possible to note a certain quantity of chords written with a "refined" tuning in thirds and fourths in mind, like that of the mandola.

Ugo Orlandi

(1) Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, Mus. II 19972 13 9770/9784: fifteen manuscript codices containing 496 sonatas.

(2) For in-depth knowledge of Domenico Scarlatti's biography and works, refer to the book by American harpsichord player and musicologist RALPH KIRKPATRICK (1911-1984), *Domenico Scarlatti*, Princeton, N.Y., 1953.

(3) During a visit by Händel to Rome in 1709, Cardinal Ottoboni decided to put the two

musicians face to face in a contest of instrumental ability. The result of the harpsichord battle was reported in various ways and some people said they preferred Scarlatti; but when they passed over to the organ, nobody had the slightest doubt as to the winner. Scarlatti himself confirmed the superiority of his adversary and frankly admitted that before having heard Händel at the organ, he'd had no idea of the instrument's possibilities. KIRKPATRICK *op. cit.*, page 43.

(4) WILLIAM S. NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1959-1963.

(5) KIRKPATRICK, *op. cit.*, page 240.

(6) A term commonly used in Italy in the 15th – 18th centuries to indicate a 6-course mandolin played with a plectrum, the fingers or mixed technique, which could use the two possibilities simultaneously. It was tuned as follows: G (F# only in Rome and the Pontifical State up until the second half of the 18th century) b e a d' g'' with the third interval anticipated compared to the order of the strings on a lute (G b e a d' g'') or a guitar (E A d g b e'). It's interesting to note that the mandolin's strings are mounted as required for Filippo Sauli's partitas for solo mandolin: F A D G. In fact, this is the first model of the instrument for which the diminutive form of its name wasn't referred to the actual size, but to the number of courses (four), fewer than those on the mandola (six).

(7) More in-depth coverage of this topic can be found in the publication: Domenico Scarlatti, *Cinque Sonate per mandolino (violino, flauto) e basso continuo*, by Ugo Orlandi, Ancona, Pub. Berben, 1994.

(8) Cf. e. g. Giuseppe Gaetano Boni, *Divertimenti per Camera a violino, violone, cembalo, flauto e mandola*, op. 2 Rome, 1729ca. and Roberto Valentini, *Sonate per il flauto Traversiero col basso che possa servire a violino, mandola et oboe*, op. 12, Rome, 1730.

(9) These included Carlo Arrigoni, Matteo Caccini, Raniero Capponi, Nicolò Ceccherini, Francesco Conti, Nicola Susier. A mandola was also required for two pieces by Cristoforo Malvezzi in the *Intermedi della Pellegrina* by G. Bargagli (Florence, 1598).

(10) Chamber Sonatas for various instruments by Abbot Raniero Capponi dedicated to His Electoral Highness Clement Augustus, Archbishop of Cologne (Florence, 1744).