

COMMENTARI DELL'ESEMPLARE MUS.119
DEGLI "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO" DI DOMENICO SCARLATTI
DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA DI VENEZIA
[Allegato (II - MUS.119) alla "Scheda Possessori" dei codici scarlattiani della BNM]

Serguei N. Prozhoguin

INDICE

PARTE I. Catalogazione e aspetti codicologici.

Capitolo I-a.	pp. 1-2
Capitolo I-b. La struttura dell'inquadratura.	
I-b ¹ . Descrizione codicologica / dorso.	3
I-b ² . Le decorazioni del dorso.	4-8
I-b ³ . Le decorazioni dei piatti.	8-13
I-b ⁴ . Le controguardie e guardie.	13-14
Capitolo I-c. Struttura e contenuti dell'edizione.	15-19

PARTE II. L'*Advertisement* di Adamo Scola.

Capitolo II-a. La data dell' <i>Advertisement</i> e il periodo della stampa degli "ESSERCIZI".	20-25
Capitolo II-b. Commenti al testo dell' <i>advertisement</i> .	
II-b ¹ . "Just Publifh'd [...]"	26-28
II-b ² . "Being 30 Sonatas for the Harpfichord, [...]"	29-31
II-b ³ . "[...] in 110 large Folio Pages, finely En- /graved in big Notes, [...]"	31-38
II-b ⁴ . "[...] from the Originals of / D O M E N I C O S C A R L A T I [sic] / [...]"	39-44
II-b ⁵ . "Mr ADAMO SCOLA".	44-45
II-b ⁶ . "[...] in Vineftreet[,] near Swalloftreet, Piccadilly, over-againft the Brewhoufe."	45-46
II-b ⁷ . "Price Two Guineas."	46-47
II-b ⁸ . "Engraved [...] from the Originals / Beware of incorre&t printed Editions, a Scandal in this great Nation, and let not its fundamental Principles of Liberty and Property be abus'd by vile Worms that gnaw the Fruit of others ingenious Labour and Expence."	48-67

PARTE III. Immagini e testi degli "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO".

Capitolo III-a. L'acquaforte allegorica.	68-74
Capitolo III-b. Caratteristiche grafiche dei testi del frontespizio, della dedica a João V, della prefazione al "Lettore" e delle indicazioni testuali delle Sonate.	74-79
Capitolo III-c. Commentari al testo del frontespizio.	
III-c ¹ . "ESSERCIZI".	79-89
III-c ² . "PER GRAVICEMBALO".	89-92
III-c ³ . " [...] / di / DON DOMENICO SCARLATTI / CAVALIERO di S. GIACOMO [...]"	92-94
III-c ⁴ . "MAESTRO / de' / SERENISSIMI PRENCIPE E PRENCIPESSA DELLE ASTURIE".	94-95
III-c ⁵ . La Vignetta.	96-97
Capitolo III-d. Commentari alla dedica a João V.	
III-d ¹ . Trascrizione.	97-98
III-d ² . "GIOVANNI "; "l'umilissimo servo domenico scarlatti,"	98
III-d ³ . "La Magnanimità della MAESTÀ VOSTRA [...] / l'[sic] Acclamazione di questo Vi nomina IL GIUSTO: Titolo che tutti gli altri gloriosi Nomi comprende, poichè tutte l'Opere di Beneficenza non sono a vero Intendimento se non Atti di Giustizia".	99
III-d ⁴ . "[...] non sono a vero Intendimento [...]"	100
III-d ⁵ . "[...] del vostro Animo grande. [...] / [...] Solievo delle Anime illustri, [...]"	100
III-d ⁶ . "[...] Parti di quel Tutto che, qual nuovo luminoso Astro, V'attrae gli occhj conoscitori dell'Universo."	100-101
III-d ⁷ . "La Musica, Solievo delle Anime illustri, diede a me questa invidiabile Sorte: e resemi felice in dilettarne il finissimo Gusto della MAESTÀ VOSTRA, e insegnarla alla Real vostra Progenie che scientifica e maestrevolmente or la possiede."	101
III-d ⁸ . "La Gratitude unita alla dolce lusinga di sì onesto Vanto, vuol che pubblico Attestato con le Stampe io ne lasci."	102
III-d ⁹ . "[...] sono Componimenti nati sotto gli altissimi Auspici di VOSTRA MAESTÀ[,] in servizio della meritevolmente fortunatissima vostra Aglia LA PRINCIPESSA DELLE ASTURIE [...] Ma qual['] espressione di Riconoscenza troverò io per l'Onore immortale compartitomi dal vostro Real Comando di Reguire questa incomparabile Principessa [sic]?"	103-104

III-d¹⁰. “[...] sono Componenti nati sotto gli altissimi *Auspici* di **VOSTRA MAESTÀ**
in servizio [...] del vostro degnissimo *Regal Fratello* l’*Infante* **DON ANTONIO.**” 104

III-d¹¹. L’attribuzione del testo della dedica. 105-106

Capitolo III-e. Commentari alla prefazione al *Lettore*.

III-e¹. Trascrizione ed aspetti grafici. 106-108

III-e². “*Non aspettarti, o Dilettante o Professore che tu sia, in questi Componenti il profondo Intendimento, ma bensì lo Scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo*” 108-117

III-e³. “[...] in questi Componenti [...]” 118

III-e⁴. “*Ne Viste d’Interesse, nè Mire d’Ambizione, ma Ubidiienza moſsemi a publicarli.*” 118-120

[Nota sulla frase “*Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri Comandi di compiacerti in più facile e variato Stile: [...]*” 120

III-e⁵. “[...] *Mostrati dunque più umano, che critico; e sì accrescerai le proprie Dilettazioni.*” 120-121

III-e⁶. “*Per accennarti la disposizione delle mani, avvisoti che dalla .D. vien indicata la Dritta, e dalla .M. la Manca [...]*” 121-126

III-e⁷. “*Vivi felice.*” 127

III-e⁸. 127-129

PARTE IV. I connotati della frase

“*Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri Comandi di compiacerti in più facile e variato Stile: [...]*” della prefazione al *Lettore*.

Capitolo IV-a. Funzione retorica, sintassi, semantica. 130-133

Capitolo IV-b. La questione dello “*Stile*” all’epoca degli “*ESSERCIZI*”. 133-142

Capitolo IV-c. La questione della varietà di stilemi. 143-158

Capitolo IV-d. Probabili indizi degli abbinamenti iniziali.

IV-d¹. 158-172

IV-d². 173-178

Capitolo IV-e. “[...] *altri Comandi [...]*” 178-183

COMMENTARI ALL'ESEMPLARE MUS.119
DEGLI "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO" DI DOMENICO SCARLATTI
DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA DI VENEZIA

Serguei N. Prozhoguin

PARTE I. Catalogazione e aspetti codicologici.

Capitolo I-a. L'esemplare inquadernato MUS.119 degli "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO" di Domenico Scarlatti conservato presso la Sezione Musica a Stampa della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia [BNM] è uno dei tredici attualmente localizzabili e rimanenti dell'apparentemente unica tiratura settecentesca originale [v. **Cap. III-d²**], che pertanto poté essere limitata a non più di duecento esemplari.¹

¹ Gli altri dodici spartiti in questione, secondo quanto ho potuto verificare personalmente (ottobre 2021), sono:

- i 2 esemplari della British Library, rispettivamente catalogati come [Shelfmarks:] Music Collections K.5.c.8. e come Music Collections Hirsch III.499; il Catalogo on line per ambedue gli esemplari precisa "Physical Description: 110 pages; (oblong folio)";

- l'esemplare della University of Bristol Library, Catalogue [OCLC] Number 1051565088; "Notes" del Catalogo on line: "Library copy lacks plate, that is the frontispiece, a photograph of which is supplied."; "Ownership and Custodial History Note" del Catalogo on line: "With inscriptions: "John Trevelyan" and "Wallington Hall, Northumberland". Presented to the Library by Philip Napier Miles.";

- l'esemplare del Fitzwilliam Museum Dept. of Manuscripts & Printed Book, Cambridge, Shelfmark MU.422.; nota del Catalogo on line della Cambridge Libraries Collections: "Richard Fitzwilliam Fitzwilliam Viscount, 1745-1816, former owner; Cockerell Bindery."; "Copy Notes" del Catalogo on line del Fitzwilliam Museum: "Format [...] 110 p. of music; [pages:] 31 x 38 cm. [...] Former owner: "R. Fitzwilliam, 1769". [...] Originally bound in full rough calf, with leather label "SCARLATTI" on spine, and marbled end papers. Rebound in quarter morocco leather, with Cockerell paper sides and vellum tips. Conservation note, and sample of original binding at back, "C.C. 64 September 1981" [...] Lacking leaf with frontispiece. [...] Former shelfmark: 32.G.4.";

- l'esemplare della Pendlebury Library of Music RB, Cambridge, Shelfmark XRa.850.68S.S1; "details" del Catalogo on line: "[Plates] Format [...] 110 pages; [Plates:] 33 x 41 cm. [...] Copy notes / Quarter leather binding with marbled endpapers by Humphreys & Co, Worcester.";

- l'esemplare della Bodleian Library della Oxford University, Shelfmark (W) Mus. 118 c.S.59 (*Weston Stack*). "Copy-specific Notes" del Catalogo on line: "Bookplate of: T.W. Bourne. - Binding: Half calf with marbled paper covered boards. - Provenance name: Bourne, T. W. (Thomas William) - Size: 29 x 38 cm.";

- l'esemplare della Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), Col. Música, Cota C.I.C. 64 V. [Link CFG2], "DESCR. FÍSICA: [8], 110 p.; 32x41 cm";

- l'esemplare della Music Rare Books Collection della Sibley Music Library University of Rochester (NY), Shelfmark M23.S286.; "Details" del Catalogo on line: "Format [...] 110 p. 32 x 40 cm.";

- l'esemplare della Special Collections della Newberry Library, Chicago (IL), Call Number Case VM 23.S28s (1738); nota del catalogo on line: "Physical Description: 110 p. front.; 29 x 39 cm. [...] Notes : [...] Bookplates: Juliani Marshall; J.A. Fuller Maitland. / Bound by F. Bedford.";

- l'esemplare della sottosezione "Music Library Special Collections" della Sezione "Library Special Funds" della Gilmore Music Library (Yale University Library), New Haven (Connecticut), Call Number: M23.3 S2862 K59 C1.; note del Catalogo on line "Orbis": "Physical Description: [...] 110 p.

Il volume è contrassegnato con due identiche etichette cartacee con sopra impresse in caratteri tipografici stilisticamente databili alle decadi 1910'-1930' l'indicazione "BIBLIOTECA NAZIONALE DI SAN MARCO" e la segnatura "119". L'etichetta nell'angolo superiore a sinistra della prima controguardia in carta policroma, o "marmorizzata" del lato (v) del piatto anteriore -



Foto I.. Dettaglio dell' etichetta interna dell'esemplare MUS.119.

- fu forse incollata dovuto all'illegibilità di quella che è incollata sulla casella inferiore del dorso dell'inquadratura [v. Foto II].

Nel volume non si riscontrano altre annotazioni archivistiche che permettessero di precisarne la provenienza, la data e le modalità della sua incorporazione alla BNM, e più esattamente alla Sezione Musica a Stampa [sull'argomento v. anche le pagine 6-7 della presente ricerca].

* * *

front.; [Paper Size:] 29 x 39 cm. [...] Local Notes: [...] On front endpaper: coat of arms; bookplate of Arthur F. Hill; signature, in pencil, of Raymond Russell, dated 1947.”;

- l'esemplare della Music Division della Library of Congress, Washington DC, LC Classification M23.S22 (Case); “Description” del Catalogo on line: “front. 3 p.l., [1], 110 p. obl. cm.”;

- l'esemplare venduto all'asta della ditta “Sothebys” che si svolse a Parigi il 16 e il 17 ottobre del 2012 come “Lot No. e.g.42” [Numero del Catalogo on line “293”] procedente dalla “Collection [André] Meyer”; note del corrispondente Catalogo on line [<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/collection-musicale-andr-meyer/lot.293.html>]: “première édition, 3 feuillets, 110 pages, grand in-4 oblong (30.5 x 39.5 cm) [...] titre en lettres dorées sur le premier plat (“Sonate di Scarlatti”), veau écaillé de l'époque, *quelques petites déchirures, dont une à la marge inférieure du second feuillet restaurée, charnière supérieure fendue, dos refait, second plat détaché, couvertures éraflées, ex-libris au verso de la dernière page.*”; l'esemplare in questione fu acquistato dalla Mary Flagler Cary Fund per la Morgan Library di New York e ivi catalogato come “Dept. of Music Manuscripts and Books, Mary Flagler Cary Music Collection-Printed Music (PMC), Record ID: 349917, Call Number: PMC 2161 [...] Description:[9], 110, [3] p.; 31 x 40 cm [sic]”.

Capitolo I-b. La struttura dell'inquadratura.

I-b¹. La prima **descrizione codicologica** dell'esemplare della BNM si deve a Sebastiano Albino LUCIANI:

"[...] Mus. 119. Si tratta di un volume oblungo di 31 x 40 centimetri, rilegato in marocchino rosso, con impressi in oro gli stemmi accollati di Spagna e di Portogallo[,] e sul dorso la dicitura: SCARLATTI OPERA."²

LUCIANI si riferì alle dimensioni dei fogli degli spartiti [cfr. con i dati attualizzati - 31 x 39,7 cm - alle pp. 14-15 della presente ricerca], che negli esemplari rimanenti variano a seguito dei tagli effettuati dagli inquadratori [cfr. con i corrispondenti dati della nota¹]; le dimensioni dei piatti dell'esemplare MUS.119 - ricontrollate dalla Dott.ssa Elisabetta SCIARRA, Coordinatrice del Dipartimento Catalogazione e Sviluppo delle collezioni della BNM, - sono 33 x 40 cm, mentre il dorso del volume è largo 3,8 cm.³

Il **dorso** è diviso in sette caselle da sei nervature a superfici assai deteriorate di circa 0,4 cm di spessore ciascuna: l'altezza della casella superiore, la più piccola, è di ca. 3 cm, quella media delle cinque caselle centrali è di 4,2 cm, la casella inferiore, la più grande, in altezza è di ca. 6,6 cm.

A giudicare dai dettagli visibili nei punti di maggior deterioro, la parte interna dei piatti e del dorso è in cartone; il lato (r) di ogni piatto fu ricoperto con sciagrino, identificabile grazie alla particolare granulazione della superficie ed i cui bordi eccedenti furono piegati ed incollati ai lati (v) dei piatti; sul rivestimento in sciagrino a sua volta fu applicato uno strato di vernice - ad eccezione della casella superiore del dorso, che fu ricoperta con un secondo strato di vernice [v. **Capitolo I-b²**], l'intera superficie dell'inquadratura appare di colore granata, ma considerando il fattore del degrado cromatico temporale è probabile che in origine sia stata vermiglia.

Le corde della cucitura del dorso al *corpus* dei fascicoli degli spartiti stampati, come suggerito da quelle visibili sopra il bordo esterno della casella superiore, conservano tutt'oggi degli intensi colori rosso e giallo-oro; come tale, la gamma cromatica degli elementi basilici dell'inquadratura del volume non pare casuale - coincide con quella predominante negli stemmi reali spagnoli, e potrebbe essere una prima prova, assieme a quelle più dirette esaminate nel **Capitolo I-b²**, dell'appartenza iniziale del volume ad una delle biblioteche della Corte Reale di Madrid.

*



Foto II. Dorso dell'esemplare MUS.119.⁴

² Sebastiano Albino LUCIANI, "Domenico Scarlatti. III: Note bibliografiche sulle musiche strumentali", *Rassegna musicale*, Vol. 12 /2, Einaudi ed., Torino, 1939 [pp. 61-74], p.62. Cfr. anche con quanto citato nel terzo paragrafo a p.35 della presente ricerca.

³ Comunicazione personale scritta del 27 novembre 2020.

⁴ Ringrazio alla Dott.ssa SCIARRA per l'aiuto nella realizzazione delle Foto digitali II, V, XI e XII dei dettagli della legatura di MUS.119.

I-b². Le decorazioni del dorso del volume MUS.119 risultano quasi tutte dall'incisione di una stessa serie di punzoni metallici attraverso dei fogli in pasta d'oro applicati a caldo e a secco sullo strato della vernice vermiglia / granata.

Le decorazioni della casella superiore si differenziano sia perché presentano una diversa tipologia grafica, sia perché furono applicate su un secondo strato di vernice color cioccolato che non si riscontra in nessun altro segmento dell'inquadratura.

I disegni possono essere così descritti e classificati:



- casella superiore: prima cornice perimetrale esterna a quadretti; seconda cornice perimetrale (interna) a linea continua; terza cornice interna formata da due strisce orizzontali parallele di motivi fitomorfi (a "foglie di Acanto"); il numero "98" come motivo centrale [Foto III];

- seconda casella dall'alto: prima cornice perimetrale esterna a triangoli; seconda cornice perimetrale (interna) a due linee parallele (quelle verticali delimitanti quelle orizzontali); la scritta "SCARLA / TTI / OPERA" come motivo centrale; un frammento di una linea orizzontale con sopra dei minuscoli frammenti di pasta d'oro permettono di supporre la presenza iniziale di una piccola linea orizzontale sotto le parole "OPERA" [Foto III];

- le caselle terza, quarta, quinta, sesta e settima contate dall'alto presentano ciascuna una stessa combinazione di disegni: due cornici perimetrali identiche a quelle della seconda casella, cioè una prima cornice perimetrale esterna a triangoli, una seconda cornice perimetrale (interna) a due linee parallele (quelle verticali delimitanti quelle orizzontali) ed una terza cornice discontinua formata negli angoli interni da motivi fitomorfi (a "foglie e ramo arricciato"); motivo fitomorfo centrale - "Tre piante di Girasole su rami arricciati con piccole foglie, l'insieme allineato sul gambo di un Fiordaliso" [Foto III];

- nella parte inferiore della settima casella dall'alto (o prima casella contata dal basso) vi sono tracce di una striscia decorativa con motivi fitomorfi (a "rami arrotondati in forma di "C"");

- dei frammenti delle decorazioni originali sono visibili anche su cinque delle sei nervature (eccetto che in quella superiore): in ciascuna poté trattarsi di due linee punteggiate orizzontali [v. Foto III per il dettaglio della seconda nervatura cantata dall'alto].

Foto III. Dettaglio delle tre caselle superiori del dorso.

Lo stile simmetrico e fitomorfo dei disegni rientrerebbe nei canoni decorativi del Settecento, e dunque sarebbe un secondo possibile indizio indiretto dell'origine settecentesca dell'inquadratura, ma per la datazione l'elemento più importante risulta essere il numero "98" impresso nella casella superiore - infatti è lo stesso numero che si riscontra (sempre nelle caselle superiori e con disegno identico) sui dorsi delle inquadrature di nove dei quindici volumi di copie manoscritte delle Sonate di Domenico Scarlatti conservate presso la BNM:

- codice manoscritto It. IV, 201 (=9772), *Scarlatti. / Libro I. / Año de 1752*. [ossia *Venezia I 1752*];

- codice manoscritto It. IV, 202 (=9773), *Scarlatti. / Libro 2.º / Año de / 1752*. [ossia *Venezia II 1752*];

- codice manoscritto It. IV, 203 (=9774), *Libro 3.º de Scarlatti. / Año de 1753*. [ossia *Venezia III 1753*];

- codice manoscritto It. IV, 204 (=9775), *Scarlatti. / Libro 4.º / Año de 1753*. [ossia *Venezia IV 1753*];

- codice manoscritto It. IV, 205 (=9776), *SCARLATTY. [sic] Libro 5. / Año de 1753*. [ossia *Venezia V 1753*];

- codice manoscritto It. IV, 206 (=9777), *Libro 6. / Scarlatti; Año. / 1753*. [ossia *Venezia VI 1753*];

- codice manoscritto It. IV, 209 (=9780), *SCARLATTI. / Libro 9.º / Año de 1754*. [ossia *Venezia IX 1754*];

- codice manoscritto It. IV, 210 (=9781), *SCARLATTY [sic] / Libro 10. / Año de 1755*. [ossia *Venezia X 1755*];

- codice manoscritto It. IV, 212 (=9783), *SCARLATTY [sic] / Libro 12.º / Año de 1756*. [ossia *Venezia XII 1756*].

Il numero "98" permetterebbe di ricollegare almeno questi dieci codici all'annotazione 98[.] *Sonate per Cembalo di Scarlatti* che si riscontra nella *Descrizione [sic] della Musica procedente dal Legato di S.M.C. [Sua Maestà Cattolica] la Regina di Spagna Maria Barbara di Braganza*,⁵ un documento che a sua volta fa parte dell'*Inventarium Legale* (2 maggio 1783)⁶ dei beni del cantante soprano Carlo

⁵ María Bárbara [Xavier Leonor Teresa Antónia Josefa], n. Lisbona, 4 dicembre 1711 - †Aranjuez, 27 agosto 1758; figlia di João V del Portogallo e di Maria Anna Josefa von Habsburg [n. Linz, 7 settembre 1683 - † Lisbona, 14 agosto 1754]; Infanta della Serenissima Casa de Bragança, dall'11 gennaio 1728 al 9 luglio 1746 - Principessa delle Asturie in quanto consorte del Principe Fernando de Borbón [n. Madrid, 23 settembre 1713 - † Villaviciosa de Odón, 10 agosto 1759], e dopo l'ascesa di questi il 9 luglio 1746 al trono come Fernando VI - Regina di Spagna; il servizio di D.Scarlatti presso Maria Barbara di Braganza è documentato dal 1729 [v. **Capitolo III-d**⁸ della presente ricerca].

⁶ Archivio di Stato di Bologna, Sezione Archivio Notarile, Fondo del notaio Lorenzo Gambarini; testo in: Sandro CAPPELLETTI, "La Voce Perduta. Vita di Farinelli eirato cantore", Edizioni di Torino,

Broschi detto *Farinelli*.⁷ Di conseguenza l'esemplare MUS.119 avrebbe fatto parte di una delle (come minimo) tre serie di volumi di Sonate di Domenico Scarlatti *inter alia* ereditate da Broschi nell'agosto del 1758 in virtù del Testamento di Maria Barbara di Braganza (redatto nel 1756) ed in veste di Direttore delle rappresentazioni operistiche e festive presso la Corte Reale spagnola.

Da notare che l'annotazione 98[.] *Sonate per Cembalo di Scarlatti* non precisava la quantità esatta dei volumi della serie in questione; ciò quasi certamente fu dovuto alla presenza in essa dell'attuale esemplare MUS.119, un volume che a differenza degli altri fu numerato soltanto come serie, ma non come *Tomo* o *Libro*. Non è chiaro se la serie "98" iniziava con MUS.119 o se invece con esso si concludeva: l'indicazione "T. [o "V.", per "volume" ?] 1." sul dorso di *Venezia I 1752*⁸ - che corrisponde alla numerazione sul foglio del suo titolo interno *Scarlatti. / Libro I. / Año de 1752*, - sembra tenere conto del fatto che entro la serie *Venezia I 1752* non doveva essere preceduto da nessun altro volume, ma d'altra parte il titolo "SCARLA / TTI / OPERA" impresso nella seconda casella dall'alto del dorso di MUS.119 pare intenzionalmente formulato in modo generico affinché questo volume, se posto all'inizio, potesse così evidenziare l'autore dell'intera serie "98", altrimenti "anonima";⁹ peraltro una collocazione di MUS.119 come volume iniziale poteva essere motivata anche dal fatto che entro la serie si trattava del volume cronologicamente più antico.

Ommettendo l'esame delle complesse e tuttavia non sempre chiare peripezie della biblioteca musicale farinelliana tra il 1760 ed il 1831,¹⁰ nell'ambito della presente ricerca mi limiterò a segnalare che a differenza dei nove volumi manoscritti delle

Torino, 1995, pp. 211-221; qui e altrove tutte le citazioni della *Descrizione* [sic] si trascrivono da questa edizione.

⁷ Nato ad Andria, 23/25 gennaio 1705 - † Bologna, 16 settembre 1782; dopo una brillante carriera di sopranista tra Napoli, Vienna e Londra, dall'agosto del 1737 e fino all'agosto del 1758 rivestì varie importanti cariche artistiche e amministrative presso la Corte di Madrid.

⁸ La scritta è danneggiata; anche i codici *Venezia II-VI, IX-X* recano sui dorsi le indicazioni "T." ["Tomos" o "Tomi"] con le numerazioni corrispondenti; in *Venezia XII 1756* la lettera corrispondente non si è conservata [v. Foto IV].

⁹ Il termine "OPERA" ovviamente è da leggersi come *Opus*; peraltro nella sezione degli spartiti operistici della *Descrizione*, nella parte relativa alla *Papelera Quarta N° : 1: Lett: O [Opere]* l'annotazione 98 corrispondeva ad *Adriano in Siria; Musica di [Gaetano] Latilla*.

¹⁰ Sull'argomento. Laura ALVINI, "Les certitudes ambigües", *Domenico Scarlatti. 13 Recherches. Actes du Colloque international de Nice (11-15 décembre 1985)*, Cahiers de la Société de Musique Ancienne de Nice N° 1, 1985, [pp. 36-42], p.39; Sara ERRO y José María DOMÍNGUEZ, "Las Sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica", *Reales Sitios, Revista del Patrimonio Nacional*, Año XLV, N° 177, Tercer trimestre 2008, [pp.48-64] p.58; Lucio TUFANO. "Vincenzo Manfredini, Giambattista Dall'Olio e l'eredità Farinelli. Nota sui manoscritti delle sonate di Domenico Scarlatti nel 1798.", *Domenico Scarlatti, Musica e Storia*, a cura di Dinko Fabris e Paologiovanni Maione, Turchini Edizioni, Napoli 2010, pp.307-318; Serguei N. Prozhoguin, "Indizi codicologici e documentali sui passaggi di proprietà prima del 1835 dei 17 volumi di composizioni di Domenico Scarlatti della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia [BNM]. Commenti alla 'Scheda Possessori'", testo in formato pdf consultabile on line: [http://marciana.venezia.sbn.it/immagini-possessori/398-barbara\[.\]](http://marciana.venezia.sbn.it/immagini-possessori/398-barbara[.])

Sonate scarlattiane della BNM segnalati innanzi, MUS.119 non fu, come già osservato a p. 2 della presente ricerca, contrassegnato con nessun tipo di etichetta che ne attestasse la provenienza, alla pari dei nove volumi in questione, dall'acquisto realizzato a partire dall'estate del 1835 dal *bibliotecario* e Direttore della Regia Biblioteca Marciana Pietro Bettio.¹¹ Va precisato che le etichette relative all'acquisto 1835, in parte stampate ed in parte riempite a mano con una grafia che sembra tardo-ottocentesca, furono ordinate soltanto per i volumi della Sezione "MSS. ITALIANI", ciò che suggerisce due scenari possibili: o che MUS.119 fosse stato acquistato entro 1831 e 1834, o dopo il 1835, ma comunque a parte dei nove volumi della serie "98", oppure che fosse stato acquistato nel 1835 assieme ai volumi manoscritti "98", e che in un secondo tempo, verosimilmente durante una riorganizzazione dei fondi della Marciana avvenuta già alla fine dell'Ottocento, fosse stato destinato alla Sezione Musica a Stampa (come accentuato nel **Capitolo I-a**, l'etichetta "MUSICA / 119" della Foto I poté essere stata incollata ancora più tardi, nelle decadi 1920'-1930').



Foto. IV. Dettaglio del dorso di Venezia XII 1756.

In quanto al motivo grafico "Tre piante di Girasole su rami con piccole foglie, l'insieme allineato sul gambo di un Fiordaliso" che si riscontra in cinque delle sette caselle del dorso dell'inquadratura di MUS.119, questi - se comparato con gli elementi decorativi delle inquadrature settecentesche del *corpus* delle fonti scarlattiane primarie attualmente conosciute, vale a dire quelle riconducibili alle attività del compositore presso la Corte di Lisbona e presso la Corte di Madrid nelle decadi 1720'-1750' - sarebbe un *unicum*, anche se un motivo simile ("Fiorrancio [o Astro] sopra rami punteggiati e rami arricciati con piccole foglie sovrastato da un piccolo fiore [Fiordaliso?]" si riscontra impresso nelle caselle dei seguenti quattro manoscritti di Sonate scarlattiane:

- del codice Venezia XII 1756, che, come annotato innanzi, nella casella superiore del dorso reca inciso il numero ".98.", v. Foto IV];

- del codice manoscritto It. IV, 213 (=9784) della BNM, SCARLATTY [sic] / Libro 13. / Año de 1757. [ossia Venezia XIII 1757, che nel dorso, nella seconda casella dall'alto, reca incise l'indicazione "13", e che nella casella superiore non conserva nessuna traccia della decorazione originale che avrebbe comportato il numero della corrispondente serie];

¹¹ Pietro Bettio [n. Venezia, 2 luglio 1769 [secondo il "More veneto"? - † ivi, 17 gennaio 1846], dal 13 luglio 1794 - vicecustode della Pubblica Libreria di S. Marco, dal 1819/1820 - "bibliotecario" (già "prefetto" all'epoca napoleonica) della Regia Biblioteca Marciana. Bibliografia consultata: Emmanuele Antonio Cicogna, "Cenni biografici intorno Monsignor Canonico Pietro Bettio[,] Bibliotecario della Marciana e Cavaliere di Terza Classe dell'Ordine della Corona Ferrea. Venezia, MDCCCXIV, Dalla Tipografia di Giuseppe Molinari, in Rugagiuiffa S.Zaccaria N.4879"; Giorgio E. FERRARI, voce "BETTIO, Pietro", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 9 (1967), Ed. Treccani (testo consultabile su: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bettio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bettio_(Dizionario-Biografico)/)).

- del codice manoscritto Ψ I.48 / XIV della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma, titolo interno [dopo un segno decorativo a stampatello in centro all'alto a sostituzione del tradizionale "T" ["Título"]] / *Libro 14 del / Señor Scarlatti. / Año de 1756.* [ossia *Parma XIV 1756*];

- del codice manoscritto Ψ I.48 / XV della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma, titolo interno δτ [per "T", "Título"]] / *Libro 15. / Scarlatti. / Año de 1757.* [ossia *Parma XV 1757*].¹²

Oltre alla somiglianza stilistica tra il "Fiorrancio" ed i "Tre Girasoli" (in ambedue l'accento visivo è sul contrasto tra i riccioli dei rami geometrizzati ed i fiori disegnati naturalisticamente), vi è un elemento uguale, quello dei rami arricciati con piccole foglie, che non pare essere una mera coincidenza. D'altra parte le differenze sono tali da riguardare quasi ogni altro elemento (peraltro nei "Tre Girasoli e Fiordaliso" mancano i rami punteggiati, e nel "Fiorrancio" a sua volta mancano le foglie arricciate a cinque e a due punte); in ogni modo è altrettanto vero che le differenze non sono tali da escludere la possibilità dell'appartenenza dei punzoni adoperati per questi due tipi di disegni ad una stessa legatoria.

*

I-b³. In ambedue i **piatti** dell'inquadratura di MUS.119 le **decorazioni** sono identiche - come tale, l'usanza di decorare ciascuno dei piatti e non solamente quello anteriore è un tratto che contraddistingue tutti i volumi scarlattiani della BNM. In MUS.119 il rispettivo disegno [Foto V] è composto da:

- una cornice perimetrale quadrilaterale esterna, che a sua volta consiste in (elencati dall'esterno verso l'interno) (a) una linea punteggiata, (b) una prima linea continua, (c) una seconda linea continua e (d) una striscia decorativa risultante dalla ripetizione di uno stesso motivo fitomorfo ("Foglie di Acanto e piccolo Fiordaliso stilizzato su rami arricciati") [Foto VI];

- una cornice ottagonale interna che ripete i motivi (a)-(d) della cornice perimetrale quadrilaterale esterna;

- quattro motivi identici ["Vaso con due manichi su rami con piccole foglie, quattro fiori (due Ranuncoli laterali ed un Girasole centrale allineati sul gambo di un piccolo Fiordaliso), foglie grandi e Pigne stilizzate"] impressi su ciascun piccolo lato inclinato della cornice ottagonale interna [Foto VII];

- quattro "piccoli" motivi identici ["Diadema fitomorfa con Fiordaliso stilizzato"] impressi sui lati orizzontali e verticali della cornice ottagonale interna [Foto VIII];

- un *super libros* centrale che rappresenta lo stemma araldico di Maria Barbara di Braganza come Regina di Spagna ["Due scudi ovali accollati (o scudi reali femminili: con insegne della Casa dei Borboni di Spagna quello a destra e con insegne della Casa dei Braganza di Portogallo quello a sinistra) entro una ghirlanda di motivi fitomorfi, e sovrastati da una corona di tipo reale [con cinque raggi frontali convergenti [o "a perimetro chiuso"] leggermente appiattiti]] [Foto IX].

¹² Sull'esame comparativo delle decorazioni dei dorsi delle corrispondenti inquadrature v. Serguei N. Prozhoguin, "Osservazioni sui 15 volumi di Sonate di Domenico Scarlatti del Fondo Ψ della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma", Preambolo e Parte I, 2020 [testo di prossima pubblicazione], pp. 39-40.



Foto V. Piatto anteriore dell'esemplare MUS. 119.



Foto VI. Dettaglio della cornice quadrilatera.



Foto VIII. Dettaglio del motivo "Diadema".



Foto VII. Dettaglio del motivo sui lati inclinati della cornice interna.



Foto IX. Stemma araldico.

L'esame comparativo delle decorazioni dei piatti di MUS.119 con quelle dei piatti delle inquadrature dei codici scarlattiani della BNM appartenuti in origine alla serie "98", ed anche con le decorazioni dei piatti delle inquadrature di tipologia simile che si riscontrano in altri codici scarlattiani della BNM, permette di rilevare le seguenti coincidenze e divergenze:

- cornici come forma e composizione identiche alla cornice perimetrale quadrilatera esterna di MUS.119 si riscontrano impresse sui piatti del codice manoscritto It. IV, 199 (=9770), *Sonate : Per / ·/· ·Cembalo· ·/· / del Cavaliere. D.ⁿ Domenico / ·Scarlati· [sic] / ·/·1742·/· [ossia Venezia 1742], del codice manoscritto It. IV, 200 (=9771), *Sonatas. / Per Cimbalo / Del Sig.^r D.ⁿ Dom.^{co} Scarlati. [sic] / 1749 [ossia Venezia 1749], di Venezia I 1752, Venezia II 1752, Venezia III 1753, Venezia IV 1753, Venezia V 1753, Venezia VI 1753, del codice manoscritto It. IV, 207 (=9778), SCARLATTY. [sic] Libro 7.^o / Año de 1754. [ossia Venezia VII 1754], del codice manoscritto It. IV, 208 (=9779), SCARLATTI. / Libro 8.^o / Año de 1754. [ossia Venezia VIII 1754], di Venezia IX 1754, Venezia X 1755, e del codice manoscritto It. IV, 211 (=9782), SCARLATTY, [sic] / Libro 11. / Año de 1756. [ossia Venezia XI 1756];**

- cornici ottagonali interne con lo stesso disegno fitomorfo della cornice ottagonale interna di MUS.119, ma di proporzioni più ristrette e più allungate orizzontalmente, si riscontrano nei piatti di Venezia 1742, di Venezia 1749, Venezia I 1752, Venezia II 1752, Venezia III 1753, Venezia IV 1753, Venezia V 1753, Venezia VI 1753, Venezia VII 1754, Venezia VIII 1754, Venezia IX 1754, Venezia X 1755 e di Venezia XI 1756;

- il motivo "Vaso con due manichi su rami con piccole foglie, quattro fiori (tre Ranuncoli disposti sul gambo di un piccolo Fiordaliso), foglie grandi e Pigne stilizzate" di MUS.119 come tale è un *unicum*, anche se sui lati inclinati delle cornici ottagonali interne di Venezia 1742, Venezia 1749, Venezia I 1752 e di Venezia II 1752 si riscontrano dei motivi assai simili: pur variando tra essi, coincidono con il motivo qui esaminato di MUS.119 nel dettaglio del "Vaso con due manichi", e al contempo si differenziano da questo nei dettagli dei fiori grandi ["due Ranuncoli laterali ed un Girasole centrale", che a volte sono sostituiti da piante], delle foglie centrali, del piccolo fiore superiore e degli elementi perimetrali [v. Foto X per il corrispondente dettaglio di Venezia 1749]; l'elemento dei rami punteggiati senza foglie si riscontra anche nei corrispondenti motivi dei piatti di Venezia 1742, Venezia 1749, Venezia I 1752, Venezia II 1752, Venezia III 1753, Venezia IV 1753, Venezia V 1753, Venezia VI 1753, Venezia VII 1754, Venezia VIII 1754, Venezia IX 1754, e di Venezia X 1755;



Foto X. Dettaglio del piatto posteriore di Venezia 1749.

- il motivo “Diadema fitomorfo con Fiordaliso stilizzato” è un *unicum*: eccetto MUS.119, entro la serie scarlattiana della BNM non vi è che un altro volume che sui lati della cornice ottagonale presenta dei piccoli motivi decorativi - *Venezia XIII 1757*, anche se lì graficamente sono assai differenti dal motivo “Diadema”, essendo di forma triangolare, con linee interne geometrizzate, ed apposti su ogni lato della cornice; probabilmente in *Venezia 1757* non sono esenti da connotazioni simboliche funebri che inducono a supporre che il volume sia stato inquadrato dopo la morte di Maria Barbara di Braganza;¹³

- dei *super libros* centrali che rappresentano stemmi identici a quello dei *super libros* di MUS.119 si riscontrano sui piatti di *Venezia 1742*, *Venezia 1749*, *Venezia I 1752*, *Venezia II 1752*, *Venezia III 1753*, *Venezia IV 1753*, *Venezia V 1753*, *Venezia VI 1753*, *Venezia VII 1754*, *Venezia VIII 1754*, *Venezia IX 1754*, *Venezia X 1755* e di *Venezia XI 1756*; lo stemma araldico di Maria Barbara di Braganza impresso sui piatti di *Venezia XII 1756* e di *Venezia 1757* con gli scudi in forma di *coeur brisé* graficamente è di tutt'altra indole simbolica, probabilmente anch'esso con connotazioni funebri.¹⁴

La presenza in quattordici volumi scarlattiani della BNM dello scudo araldico di Maria Barbara di Braganza come Regina di Spagna - che fu effigiato, com'era d'uso all'epoca, in stretta osservanza del disegno-modello ufficiale approvato dalla Corte, e che utilizzato come *super libros* attestava che i rispettivi volumi erano proprietà personale della Regina e, di conseguenza, in sua vita impediva o limitava la possibilità di un loro prestito al di fuori della Biblioteca reale¹⁵ - suggerisce non

¹³ Sull'argomento v. Serguei N. Prozoguin, “Indizi codicologici e documentali [...]”, *op. cit* [nota¹⁰ della presente ricerca], pp.14-17.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A mia conoscenza, il primo degli studiosi ad accentuare l'appartenenza dei rispettivi codici manoscritti della BNM a Maria Barbara di Braganza - anche se senza includervi MUS.119 - fu Walter GERSTENBERG, il quale a p.6 del suo “Die Klavierkompositionen Domenico Scarlatti”, prima edizione - SchieleVerlag, Regensburg, 1931, ristampa - G. Bosse & H. Schiele, Regensburg, 1933 [la seconda edizione è quella consultata per il presente testo] scrisse: “Die Markus - Bibliothek in Venedig besitzt in 15 Bänden unter der Signatur Mss. Italiener Cl.4 No.199-213 den größten Teil des Scarlattischen Klavierschaffens, insgesamt 496 Werke. [...] Die außerordentlich prächtigunter Verwendung verschiedenfarbiger Tinten geschriebenen Bände scheinen aus dem Besitz der spanischen Königin zu stammen, die als Prinzessin von Portugal Schülerin Scarlattis gewesen war. Darauf deutet hin, dass sämtliche Bände auf dem Titeleinband mit einem Insignium geschmückt sind, welches die unter einer Krone vereinigten Wappen Portugals und Spaniens darstellt.” [Traduzione: “La Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia conserva 15 volumi catalogati [secondo delle prime segnature - S.P.] come Mss. Italiener Cl. 4 No.199-213, che rappresentano la maggior parte dell'opera tastieristica di Scarlatti, con un totale di 496 pezzi. [...] Sono magnificamente trascritti con inchiostri di diversi colori e sembrano siano appartenuti alla Regina di Spagna, la quale era stata allieva di Scarlatti da quando tuttavia era Principessa del Portogallo. Ciò si deduce dal fatto che tutti i volumi sui piatti sono adornati con un emblema che raffigura gli stemmi del Portogallo e della Spagna accollati sotto una corona.”] Cfr. con il seguente passo della “Prefazione” di Alessandro LONGO alla sua edizione “Scarlatti: Opere complete per Clavicembalo in 10 Volumi e un Supplemento” pubblicata tra il 1906 ed il 1910 da “Giulio Ricordi

soltanto un'origine settecentesca e spagnola delle inquadrature in questione, ma anche dei *terminus ante e post quem* per datarle approssimativamente: sarebbero, rispettivamente, i mesi di luglio del 1746 e di agosto del 1758 (Maria Barbara di Braganza ascese al trono di Spagna il 9 luglio del 1746 assieme al consorte Fernando VI, e morì il 27 agosto del 1758). L'ipotesi di una datazione dell'inquadratura dell'esemplare MUS.119 (e dunque anche di una sua incorporazione alla Biblioteca musicale di Maria Barbara) a non prima di luglio del 1746 - vale a dire a più di sette anni dopo che gli "ESSERCIZI", inviati in forma manoscritta da Madrid, furono stampati a Londra verso febbraio del 1739 [sull'argomento v. **Capitoli II-a e II-b¹** della presente ricerca] - avrebbe almeno due possibili spiegazioni.

Se MUS.119 fu l'unico esemplare dell'edizione in possesso di Maria Barbara di Braganza,¹⁶ ad impedire un suo invio a Madrid entro 1739 e 1742 potrebbe essere stata la grave crisi politico-militare che in quegli anni attraversavano i rapporti tra Inghilterra e Spagna [v. pp. 27-28 della presente ricerca dedicate alla cosiddetta *War of Jenkin's Ear*]; gli spartiti che costituiscono MUS.119, non appena usciti dalle stampe e non ancora rilegati, probabilmente poterono essere stati prima inviati dagli editori da Londra a Lisbona in dono personale a João V, vale a dire al dedicatario della raccolta, e solo poi, dopo che questi morì nel luglio del 1750, trasmessi a Madrid dalla Corte portoghese in dono a Maria Barbara di Braganza ed in ricordo di suo padre.

Del resto è altrettanto possibile che si sia trattato dell'esemplare personale di Jacopo Amiconi [Amigoni], il quale partecipò all'edizione degli "ESSERCIZI" come autore del disegno dell'antiporta [v. pp. 44, 47 e **Capitolo III-a**], ed il quale poi, quando nel 1747 si trasferì da Venezia a Madrid, poté averlo donato in forma non rilegata a Maria Barbara di Braganza. La possibilità che l'esemplare MUS.119 in un primo tempo sia appartenuto a Domenico Scarlatti sembra remota, dato che non è nemmeno chiaro se il compositore abbia potuto impiegarlo o consultarlo personalmente [v. ultimo paragrafo a p. 19 della presente ricerca].

La coincidenza nei dettagli grafici che si rileva in quattordici volumi dell'attuale collezione scarlattiana della BNM, MUS.119 compreso, evidenzia l'uso di una stessa serie di punzoni adoperati per decorare i piatti, e di conseguenza attesta il lavoro di una stessa legatoria, dato che nel Settecento i punzoni decorativi come norma si disegnavano ed erano fusi *ad hoc* su ordini individuali. Nell'ambito della presente ricerca mi limiterei a precisare che il confronto dei motivi decorativi dei dorsi della serie scarlattiana della BNM con quelli presenti nei dorsi delle inquadrature della serie scarlattiana della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma, cosiccome l'esame comparativo delle inquadrature di

& C.": "Ho avuto la fortuna di rinvenire antiche stampe e manoscritti, primi fra tutti i Codici posseduti dalla Biblioteca Marciana di Venezia e scritti in Spagna durante la permanenza colà di Scarlatti [...]".

¹⁶ Non è chiaro a quale edizione potesse riferirsi l'annotazione *Sonate stampate di Scarlatti* [sic] nell'elenco degli spartiti relativi alla *Papelera* [Scaffale, Sezione] N°:7: Lett [Lettera]: O: [...] [Sottogruppo] *Libri Differenti / N:¹* [Numeri:] della *Descrizione* [sic] della *Musica procedente dal Legato di S.M.C.* [Sua Maestà Cattolica] la *Regina di Spagna Maria Barbara di Braganza* menzionata a p.5 della presente ricerca.

ambedue queste serie con quelle di alcuni esemplari di edizioni d'epoca spagnole precedenti dalla biblioteca letteraria di Maria Barbara di Braganza, rivelano indizi dell'intervento di una stessa legatoria attiva a Madrid nei decenni 1730'-1750', per diminuzione del grado di probabilità da identificare o con l'*Imprenta y Oficina* di Manuel Fernández e dei suoi eredi, o con l'impresa editoriale e tipografica di Joseph Matías e di Miguel Escrivano, oppure con quella di Antonio Sanz e di Antonio de Sancha.¹⁷

Va precisato altresì che la presenza di alcuni *unicum* grafici nelle decorazioni di MUS.119 deporrebbe piuttosto a favore di una sua inquadratura a parte dagli altri tredici volumi della BNM in questione, entro un'ordine non necessariamente trasmesso alla legatoria prima che fosse stata relizzata l'inquadratura di *Venezia I* 1752: i tempi di consegna alla legatoria dovevano sostanzialmente dipendere dai tempi della trascrizione dei codici manoscritti che costituivano la serie "98", ed anche se il volume MUS.119 fosse stato destinato ad avviarla [v. p. 6 della presente ricerca], la decisione poté essere stata presa anche dopo che sia stato trascritto e rilegato l'ultimo "Tomo" manoscritto di questa.

*

I-b⁴. Le controguardie e guardie di MUS.119 paiono essere quelle originali e risultano formati da quattro fogli separati dei quali ciascuno misura ca. 32 cm x 39,5 nella parte visibile + 1,5 cm nei bordi verticali interni cuciti; apparentemente furono ritagliati da uno stesso foglio di carta policroma (comunemente detta "marmorizzata", con disegni permeati solamente sul lato (r) e che in origine doveva misurare 64 x 82 cm ca.; due dei fogli policromi ritagliati furono incollati con il lato (v) in bianco sui rispettivi lati (v) del piatto anteriore e del piatto posteriore per servire da controguardie, e sui lati (v) degli altri due fogli policromi furono incollati dei fogli di carta bianca vergata per ottenere così le guardie; attraverso le striscie eccedenti di 1,5 cm ca. nei bordi verticali interni le rispettive guardia e controguardia furono cucite sia tra loro, sia alle corde di giunzione tra il dorso dell'inquadratura ed i fascicoli degli spartiti in modo da creare l'illusione, ad inquadratura ultimata, di un unico foglio piegato in due [v. Foto XII].

Questa tecnica non rispettava le norme artigianali generalmente adottate nel Settecento, che per preservare la massima continuità possibile dei disegni delle carte policrome, di per sé aleatori, prescrivevano l'impiego per ogni guardia e la sua rispettiva controguardia di un unico foglio oblungo di carta policroma rafforzato sul lato (v) con un foglio di carta bianca, piegato a metà e attraverso la linea di piegamento cucito alle giunzioni dei quaderni del *corpus* centrale del volume. Dovuto alle dimensioni alquanto grandi di MUS.119, e di conseguenza considerando anche il peso dei quaderni degli spartiti, la tecnica dei quattro fogli separati avrebbe

¹⁷ Agli esami comparativi in questione è quasi interamente dedicata la Parte I del mio articolo "Osservazioni sui 15 volumi di Sonate di Domenico Scarlatti del Fondo Ψ [...]", *op. cit.* [nota¹¹ al presente testo].

permesso di evitare gli strappi che avrebbero certamente, e presto, deteriorato una linea di piegamento di un foglio unico. Peraltro i tratti molto ampi del disegno della carta policroma impiegata in MUS.119 permettevano di minimizzare l'effetto visivo di spezzature nelle linee ondulate e nelle fasce di colori, un effetto inevitabile in ogni *patchwork*.¹⁸



Foto XI. Giunzione della controguardia e della guardia anteriori di MUS. 119.



Foto XII. Giunzione della controguardia e della guardia posteriori di MUS. 119.

Il disegno delle carte policrome - "linee giallo-ocra, granata, verdi, azzurre e bianche ondulate, con convergenze polimorfe a "grandi spine", "grandi lenti ottiche" e cascate di "turbini circolari"" [v. Foto I, Foto XI e XII] - entro le due collezioni di volumi scarlattiani della BNM e della Palatina si riscontra soltanto nella guardia anteriore e nelle guardia e controguardia posteriori di *Venezia 1742*.

Non è da escludere che le carte policrome come quelle dell'esemplare MUS.119 a metà del Settecento sul mercato di Madrid siano state d'importazione, dato che sono spesso presenti nelle inquadrature settecentesche delle biblioteche europee. Come verificato dalla Dott.ssa Elisabetta SCIARRA, le striscie di colla che traspaiono nelle carte vergate bianche ai lati (v) delle guardie in queste carte non evidenziano nessuna filigrana.¹⁹

* * *

¹⁸ *Ibidem*, pp. 67, 69-72. Per le norme tecniche adottate per le controguardie e guardie dagli inquadratori del Settecento v. pp. 619, 629 e 630 del "CHAPITRE V. / *Des opérations qu'on fait au livre quand il est couvert & doré*." ["Delle operazioni che si fanno sul libro dopo che è coperto [con piatti] e dorato", Capitolo scritto da René Martin Dudin] della sezione "ART / DU RELIEUR / DOREUR DES LIVRES" dell'edizione "DESCRIPTIONS / DES ARTS ET MÉTIERS, / [...] / TOME VIII. / A [sic] NEUCHÂTEL, / DE L'IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE. / M. DCC. LXXVII."

¹⁹ Comunicazione personale scritta del 4 ottobre 2018. Ringrazio alla Dott.ssa Elisabetta SCIARRA per aver gentilmente verificato e descritto tutti i dettagli relativi alle carte delle guardie e delle controguardie di MUS.119. Marco MOIRAGHI - nell' "Introduzione" all'edizione critica "Domenico Scarlatti, Sonate per clavicembalo" [con la supervisione di Emilia Fadini], Vol. 10 *Essercizi per Gravicembalo*, Ed. Ricordi, Milano, 2021, [pp. XII-LIII] nota⁵ a p. XIII - indica la presenza nell'esemplare MUS.119 della filigrana "4+" del tipo "Lis d'Angoumois sur écu polonais" senza precisare se si tratta delle carte di spessore medio dei quaderni degli spartiti a stampa.

Capitolo I-c. Struttura e contenuti dell'edizione.²⁰ La parte a stampa consiste in 60 carte in formato oblungo (31 x 39,7 cm), risultanti dalla cucitura esterna di 30 fascicoli di 2 carte ciascuno; ogni singolo fascicolo ha delle cuciture interne congiunte con la cucitura esterna ed è ottenuto dal piegamento in due di un foglio oblungo di carta non vergata di 31 x 79,4 cm.²¹ Così come evidenziato dalla Foto XI, i fascicoli tendono ad aggregarsi in 10 sezioni - un possibile indizio del fatto che la prima fase dell'inquadratura originale dovette consistere in una cucitura esterna di 10 quaderni, ciascuno dei quali composto da 3 fascicoli, ossia da 6 carte.

I primi quattro fogli ed il lato (r) del quinto foglio non sono numerati né come foliazione, né come paginazione; le immagini, il titolo ed i testi introduttivi sono distribuiti nel modo seguente:

- f.1(r): pagina in bianco;
- f.1(v): antiporta con stampa allegorica [v. Foto XIX, **Capitolo III-a** della presente ricerca];
- f.2(r): frontespizio in italiano [titolo e fregio decorativo, v. Foto XXI, **Capitoli III-b e III-c**];
- f.2(v): pagina in bianco;
- ff.3(r)-4(v): testo della dedica in italiano a Giovanni V [João V] di Portogallo;²² sul f.3(r) il testo occupa l'intero spazio, in ciascuno dei ff. 3(v)-4(v) il testo è ridotto a 8 righe stampate nella parte inferiore dopo un spazio di dimensioni uguali lasciato in bianco [Foto XXII, **Capitoli III-b e III-d**];
- f.5(r): testo della prefazione al *Lettore*, 8 righe stampate nella metà inferiore [Foto XXIII, **Capitoli III-b e III-e**].

Seguono gli spartiti, che sono stampati a partire dal lato (v) del quinto foglio e fino al lato (r) del foglio 60 e che sono paginati: il f.5(v) è numerato come pagina "1", il f. 60(r) come, rispettivamente, pagina "110"; ogni pagina contiene 8 pentagrammi accollati con parentesi graffe in sistemi di due pentagrammi se vi sono incise le battute, e lasciati senza accollature se sono in bianco. La distribuzione e l'ordine dei pezzi sono:

- pp.1-2: "SONATA / I.", [Armatura di chiave:] $\flat$ [Tono fondamentale e triade della cadenza conclusiva:] *Dlasolre con terza minore* [ossia Re min.],²³ [Metro:] C, [Indicazione di Tempo:] *Allegro*.[.]

²⁰ Il presente Capitolo in sostanza è un aggiornamento in base all'esemplare MUS.119 della prima descrizione dettagliata degli "ESSERCIZI" che fu basata sugli esemplari conservati presso le biblioteche statunitensi e che fu data da Joel Leonard SHEVELOFF in "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: a Re-Evaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources", Brandeis University, Ph. D., UMI Research Press (70-24, 658), 1970, pp. 113-115.

²¹ Ringrazio la Dott.ssa Elisabetta SCIARRA per aver gentilmente verificato i dati corrispondenti nell'esemplare MUS.119 (comunicazione personale scritta del 27 novembre 2020).

²² João [Francisco António José Bento Bernardo] de Bragança, n. Lisbona, 22 ottobre 1689 - † ivi, 31 luglio 1750, Re del Portogallo dal 1 gennaio 1707, padre di Maria Barbara di Braganza.

²³ Sulla differenziazione tra il *marco tonale* e lo *schema modulatorio* di una Sonata scarlattiana v. p.173 della presente ricerca. Ai fini della presente ricerca, la scelta - entro i tre sistemi terminologici in vigore nel Sei-Settecento in Italia, in Portogallo e in Spagna per indicare tanto le altezze quanto le scale armoniche del marco tonale - del Sistema sillabico-intervallare, che a differenza degli altri tre serviva anche per indicare le relazioni armoniche per intervalli di quinte in ambedue le direzioni a partire dal

Tono fondamentale, è innanzitutto motivata dal fatto che sillabico-intervallari sono le tre uniche annotazioni che si riscontrano nelle fonti manoscritte primarie non autografe dell'*opus* clavicembalistico scarlattiano: si tratta della frase *Tremulo nell'Amirre* [sic, per "Alamire", ossia *La*] nella *Sonata / XXII* [K. 119 secondo il catalogo di Ralph KIRKPATRICK, v. nota²⁴ al presente testo] del codice *Venezia 1749* della BNM, e delle due frasi - *Tremulo nell:alamirre* [sic, peraltro con una linea di cancellazione, giacché per errore la scritta fu apposta prima della corrispondente batt.] e *Tremulo nell'alamire* - presenti nella copia della stessa Sonata K. 119 trascritta nel codice Add.31553 della British Library [*Sonata / XXXIX.*]. Va osservato che queste annotazioni non si riferirebbero soltanto al tasto *la*¹, ma - dato che le sequenze corrispondenti sono caratterizzate dall'uso di *clusters* di ben undici note (tra le Sonate di Scarlatti, un *nec plus ultra*) - suggerirebbero che il *La*, anche se "compresso" nei *clusters*, dev'essere evidenziato come Dominante del marco tonale dell'intera Sonata. Va menzionato altresì che nella prima scena del solfeggio dello spartito manoscritto dell'*Intermezzo à 3. Carifsimo*, - [,] *Dirindina*, e *Liscione / Del Signor Domenico Scarlatti* [su testo di Girolamo Gigli, 1715, Biblioteca della Fondazione Levi di Venezia, Segn. Ms.702b], le note cantate dalla protagonista sono indicate secondo il sistema monosillabico - batt.9-14: *Dò, rè, mì, fâ, sol, dò*, - peraltro l'unico dei quattro adatto al solfeggio.

Per il sistema alfabetico, vedasi, ad esempio, "L'ARMONICO / PRATICO / AL CIMBALO. / [...] / DI / FRANCESCO GASPARINI / [...] / IN BOLOGNA, [Ristampa del] M.DCC.XIII. / Per li Fratelli Silvani. [...]", un testo i cui postulati non necessariamente sarebbero stati tutti *a priori* condivisi da Domenico Scarlatti, ma comunque lessicalmente coevo: per indicare i tasti Gasparini impiega sia dei termini sillabico-intervallari [cioè "A la, mi, re", "De la, sol, re", etc.], sia quelli alfabetici con punto finale, in lettere maiuscole o minuscole [C., D., E., F., G., etc. - v. pp. 9-10 e 59-60]; questi due tipi di termini Gasparini li usa ugualmente per indicare i "Toni" o "generi", ossia scale armoniche, precisando quali tipi di terze si richiedono per le scale e per le rispettive triadi, o "corde principali di Tono" [ad esempio, p.60: "[...] il Tono ritorna in A la , mi , re . / [...] / E. con la Terza mag- / ggiora "; p.63: "Toni di C., e di F."]. A giudicare dalle armature degli esempi alle pp.92-95, Gasparini utilizzava un sistema di notazione prossimo a quello moderno e differente da quello che si riscontra negli "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO" [v. nota²⁴ alla presente ricerca].

Mezzo secolo dopo, nelle tavole dell' "ESCALA [...]" a pp. 8-9, e nella Tavola "Explicacion [sic] y Conocimiento de todos / los Tonos" alle pp. 34-35 dell' "ARTE, / y punctual Explicacion del modo de Tocar el / Violin [...] / Compuesto por D.ⁿ Joseph Herrando [...] / La M.^a [Música] y E.^{os} [Ejemplos] Gravados por M.^{lle} / Vendôme / [...] Parisys Anno 1756.", per indicare le altezze l'autore ricorse alla stessa duplice terminologia di Gasparini, mentre per i "Tonos" preferì le indicazioni e le armature che si usavano per definire i modi ecclesiastici - ad esempio, il *Delasol con terza minore* Herrando lo classifica come "I.^o tono 3.^a menor" dei "Tonos Naturales", cioè quelli le cui triadi fondamentali sono composte con terze naturali e non accidentali [da qui - l'assenza del *b* nell'armatura di chiave del "I.^o tono 3.^a menor"], ed usa per la nota Re l'indicazione "Primer tono Medio punto alto", per Mi l'indicazione "Primer tono punto alto", etc.

Nel "LIBRO PRIMERO" de la "LLAVE / DE LA MODULACION [sic], / Y / ANTIGUEDADES [sic] / DE LA MUSICA [sic], / En que se trata del fundamento necessario [sic] para saber / Modular: Theorica, y Práctica, [...] / SU AUTOR / EL P. FR. [Padre Fray] ANTONIO SOLÈR, / Monge del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro / de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo / (vulgò) del Escorial. / CON LICENCIA. / MADRID. En la Oficina de Joachin Ibarra, calle de las Urosas, / M.DCC.LXII" - un trattato sui principi teorico-acustici che permetterebbero di determinare quali "Diapafon", ossia "Tonos", si delineano in una data sequenza modulatoria - per le altezze ["voces", "términos"] Soler usa sia dei termini alfabetici [p.8], sia quelli sillabico-intervallari [p.45, dedicata all'esame di un Mottetto a 4 voci di Domenico Scarlatti], ed anche quelli mono-sillabici [*ut, re, mi, fa* etc - pp.9-10, 72];

[Classificazione del catalogo di Ralph KIRKPATRICK, che è avviato proprio con le Sonate degli "ESSERCIZI": K.1].²⁴

- pp.3-4: "SONATA / II.", #, *Gsolreut con terza maggiore* [Sol magg.], 3/8, *Presto* [K.2];
- pp.5-8: "SONATA / III.", nessun segno accidentale nell'armatura di chiave, *Alamire con terza minore* [La min.], *♮*, *Presto* [K.3];
- pp.9-12: "SONATA / IV.", ♭, *Gsolreut con terza minore* [Sol min.],²⁵ *C*, *Allegro* [K.4];
- pp.13-16: "SONATA / V.", ♭, *Dlasolre con terza minore* [Re min.], 3/8, *Allegro* [K.5];
- pp.17-20: "SONATA / VI.", ♭, *Faut con terza maggiore* [Fa magg.], 3/8, *Allegro*. [K.6];
- pp.21-24: "SONATA / VII.", nessun segno accidentale nell'armatura di chiave, *Alamire con terza minore* [La min.], 3/8, *Presto* [K.7];
- pp.25-26: "SONATA / VII.", ♭, *Gsolreut con terza minore* [Sol min.], 3/4, *Allegro* [K.8];

per le scale Soler impiega i termini sillabico-intervallari, precisando "Tono menor" / "Tono mayor" [pp.55-56] o [p.72] "de Tercera menor" / "de Tercera mayor", "blando" [b] / "Suftenido [#]; alle pp. 74-77, negli esempi della "TABLA DE FORMACION [sic] / de los Diapafones de Tercera mayor, y menor por todos los [24] Terminos [sic]" non ci sono definizioni testuali di ciascuna scala, ma le armature sono le stesse che si riscontrano negli "ESSERCIZI", e che generalmente non corrispondono né a quelle dei modi ecclesiastici [che Soler, p.64, definisce "los 8 Tonos de Canto-Llano"], né a quelle moderne.

Sull'ipotesi di Carl SLOANE relativa alla possibilità di reperire negli "ESSERCIZI" un ordinamento almeno parziale delle Sonate in corrispondenza della classificazione dei modi ecclesiastici v. **Capitolo IV-d²** della presente ricerca; riguardo alla tesi di Celestino YÁÑEZ NAVARRO - "La existencia en España de una tercera gran colección de Sonatas de D.Scarlatti copiada por el escriba de los manuscritos de Venecia (Libros I-XIII) y Parma (Libros I-XV)", *Anuario Musical*, Nº 73, Enero-diciembre 2018, [pp. 167-186], ultimo paragrafo e nota⁶⁷ a p.180 - secondo la quale le armature con un accidentale in meno rispetto alla notazione moderna e spesso riscontrabili nelle Sonate scarlattiane sarebbero da ricollegare alla tradizione settecentesca - secondo l'autore, tipicamente iberica - dell'impiego dei "Tonos" ecclesiastici v. nota²⁵ al presente testo.

Adottando nella presente ricerca i corrispondenti termini sillabico- intervallari, intervengo sulla loro ortografia (sillabe congiunte al posto di sillabe divise da virgole) e ne preciso le corrispondenze con le *tonalità* moderne.

²⁴ Come precisa KIRKPATRICK, il suo catalogo non si basa soltanto "on the chronology of the primary sources", ma anche sull'"original numberings" delle Sonate all'interno delle fonti, tenendo conto che queste ultime numerazioni "correspond only to their position in the volumes from which they were taken" - vedasi, rispettivamente, la decima e la seconda delle pagine senza numerazione dei testi introduttivi all'edizione *facsimile* "Domenico Scarlatti / Complete Keyboard Works / edited by Ralph Kirkpatrick", Vol.I-XVIII, Johnson Reprint Corporation, New York and London, 1972.

²⁵ In mia opinione, le armature con un ♭ in meno rispetto alla notazione moderna che si riscontrano nelle Sonate "IV", "VII", "XI", "XII", "XIX", "XX", "XXIV", "XIX", "XXVI" e nella "SONATA / Fuga XXX" - e che Joel Leonard SHEVELOFF, *Op. cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], in particolare alle pp.15 e 535-537, nel contesto dell'intero *opus* clavicembalistico di Scarlatti definisce come "key signature in old style", - potrebbero essere prive di connotati cronologici ed essere invece determinate dal frequente ricorso nelle sequenze modulatorie di questi pezzi a scale cromatico-modali, peraltro non sempre coincidenti con quelle dei modi ecclesiastici; v. anche ultimo paragrafo a p. 172 e secondo paragrafo a p.173 della presente ricerca.

- pp.27-28: "SONATA / IX.", $\flat$, *Dlasolre con terza minore* [Re min.], 6/8, *Allegro* [K.9];
- pp.29-32: "SONATA / X.", $\flat$, *Dlasolre con terza minore* [Re min.], 3/8, *Presto* [K.10];
- pp. 33-34: "SONATA / XI.", $\flat\flat$, *Csolfaut con terza minore* [Do min.], C, senza indicazione di Tempo, [K.11];
- pp.35-38: "SONATA / XII.", $\flat$, *Gsolreut con terza minore* [Sol min.], C, *Presto* [K.12];
- pp.39-42: "SONATA / XIII.", $\sharp$, *Gsolreut con terza maggiore* [Sol magg.], $\text{C}\flat$, *Presto* [K.13];
- pp.43-46: "SONATA / XIV.", $\sharp$, *Gsolreut con terza maggiore* [Sol magg.], 12/8, *Presto*. [K.14];
- pp.47-50: "SONATA / XV.", $\sharp$, *Elami con terza minore* [Mi min.], 3/8, *Allegro* [K.15];
- pp.51-54: "SONATA / XVI.", $\flat\flat$, *Bfami* [Si $\flat$ magg.],²⁶ $\text{C}\flat$, *Presto* [K.16];
- pp.55-58: "SONATA / XVII.", $\flat$, *Ffaut con terza maggiore* [Fa magg.], 3/8, *Presto*. [K.17];
- pp.59-62: "SONATA / XVIII.", $\flat$, *Dlasolre con terza minore* [Re min.], C, *Presto* [K.18];
- pp.63-66: "SONATA / XIX.", $\flat\flat\flat$, *Ffaut con terza minore* [Fa min.], 2/4, *Allegro* [K.19];
- pp.67-70: "SONATA / XX.", $\sharp\sharp\sharp$, *Elami con terza maggiore* [Mi magg.], 2/4, *Presto* [K.20];
- pp.71-74: "SONATA / XXI.", $\sharp\sharp$, *Dlasolre con terza maggiore* [Re magg.], 3/8, *Allegro* [K.21];
- pp.75-78: "SONATA / XXII.", $\flat\flat$, *Csolfaut* [la Sonata incomincia con delle triadi arpeggiate di *Csolfaut con terza minore* ma termina con una modulazione da *Csolfaut con terza minore* a *Csolfaut con terza maggiore*], 2/4, *Allegro* [K.22];
- pp.79-82: "SONATA / XXIII.", $\sharp\sharp$, *Dlasolre con terza maggiore* [Re magg.], C, *Allegro* [K.23];
- pp.83-86: "SONATA / XXIV.", $\sharp\sharp$, *Alamire con terza maggiore* [La magg.], C, *Presto* [K.24];
- pp.87-90: "SONATA / XXV.", $\sharp\sharp\sharp$, *Ffaut*²⁷ con terza minore [Fa $\sharp$ min.], 2/4 *Allegro* [K.25];
- pp.91-94: "SONATA / XXVI.", $\sharp\sharp$, *Alamire con terza maggiore* [La magg.], 3/8, *Presto* [K.26];
- pp.95-98: "SONATA / XXVII.", $\sharp\sharp$, *Bfa con terza minore* [Si min., v. nota²⁴ della presente ricerca], 3/4, *Allegro* [K.26];
- pp.99-102: "SONATA / XXVIII[.]", $\sharp\sharp\sharp$, *Elami con terza maggiore* [Mi magg.], 3/8, *Presto* [K.28];
- pp.103-106: "SONATA / XXIX.", $\sharp\sharp$, *Dlasolre con terza maggiore* [Re magg.], C, *Presto* [K.29];

²⁶ Per le scale di Si $\flat$ e di Si $\sharp$ Gasparini, a p.17 de' "L'ARMONICO / PRATICO / AL CIMBALO. / [...]", *Op. cit.* [v. nota²³ del presente testo] scrive: "Si av- /verta, [che il Tono] B fa, bmi, [se ha] per [armature il] b molle fi dice B fa, e naturalmente [con bequadro] fi dice B mi."; Soler, a p.8 della "LLAVE [...]" scrive del "[...] Bfami blando, fignificado con la letra B $\flat$, [...]", mentre a p.116, per identificare il Tono con Si $\sharp$ per nota fondamentale impiega il termini "Bfami Suftenido [$\sharp$]", riferendosi cioè al $\sharp$ come al segno che annulla il $\flat$ del B $\flat$.

²⁷ A p.59 dell'"ARMONICO [...]" per indicare il Fa $\sharp$ Gasparini usa l'espressione "il tafto nero x sopra F."; a p.72 delle "LLAVE [...]" Soler scrive "Ffaut Suftenido".

- pp.107-110: "SONATA / XXX. / Fuga", $\flat$, *Gsolreut* [sulla definizione dell'armonia del Soggetto v. pp. 109, 166-169 della presente ricerca; l'ultima cadenza è sulla triada di *Gsolreut con terza maggiore*], 6/8, *Moderato* [K.30, nel presente testo indicata come "SONATA / Fuga / XXX"], dopo l'ultima batt. è stampata la parola "Fine.", sotto il pentagramma inferiore dell'ultima batt. vi è stampato in corsiva il colophon "*B. Fortier sculp.*" [su Benjamin Fortier v. pp.31-32];

- la seguente pagina [p. 111o f. 60(v)], non numerata, è in bianco.

Lo stemma di Maria Barbara di Braganza inciso sui piatti renderebbe MUS.119 un *primus inter pares* rispetto agli altri undici esemplari che rimangono della tiratura settecentesca originale [v. nota¹ alla presente ricerca]; d'altra parte non è chiaro se Domenico Scarlatti poté impiegarlo o esaminarlo personalmente (come ipotizzato da Joel Leonard SHEVELOFF) - il fatto che MUS.119 non contiene nessuna correzione manoscritta permette dei dubbi al riguardo.²⁸

Infatti è da supporre che Scarlatti avrebbe certamente segnalato in alcun modo le dubbie sequenze delle batt. 7-8 e 11 della "SONATA I", che - così come stampate - inducono a pensare che il "Gravicembalo" richiesto dovrebbe essere a due manuali, malgrado che nei testi introduttivi della raccolta non vi ci sia nessun cenno ad un tale strumento [v. anche nota¹⁷⁸ a p. 87 della presente ricerca], e che gli incroci di mani richiesti in più pezzi della raccolta sarebbero la principale difficoltà esercitativa proposta all'interprete soltanto se eseguiti su un singolo manuale - una lacuna agogica letteralmente fuori luogo al centro di una prima pagina; neanche l'evidente incompletezza della quinta battuta della seconda parte della "SONATA XXIV" [K.24] a p. 85 nell'esemplare MUS.119 non vi è segnalata in alcun modo.²⁹ Malgrado che lo stato precario delle nervature del dorso della legatura di MUS.119 indicherebbe un suo uso interpretativo abbastanza intenso [v. Foto II], è proprio l'assenza di qualsiasi correzione negli spartiti stessi induce a pensare che per qualche ragione il compositore non ebbe modo di rivederlo personalmente.



²⁸ Joel Leonard SHEVELOFF, "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti [...]", *Op. cit.* [nota²⁰ al presente testo], pp.112-113: "[...] there is no positive evidence that the composer approved or proof-read the ESSERCIZI. He must have seen the finished product, since a copy was bound to the VENEZIA manuscript set." Ringrazio alla Dott.ssa Elisabetta SCIARRA per avermi confermato l'assenza in MUS.119 di qualsiasi tipo di annotazioni (comunicazione scritta della del 4 aprile del 2017).

²⁹ Questo, come credo, *lapsus* dell'edizione è dettagliatamente studiato da Todd DECKER - che tale non lo considera - in "The Essercizi and the Editors: Visual Virtuosity, Large-scale Form and Editorial Reception", *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, UT ORPHEUS Ed., Bologna, 2008, [pp. 309-342], pp.338-340.

PARTE II. L'Advertisement di Adamo Scola.

Capitolo II-a. La data dell'Advertisement e il periodo della stampa degli "ESSERCIZI". In una delle mie precedenti ricerche dedicate a Domenico Scarlatti, la cui stesura risale a dodici anni fa, formulai la seguente osservazione:

"L'annuncio della messa in vendita a Londra da parte di Adamo Scola degli *Essercizi per Gravicembalo* di Domenico Scarlatti, apparso - così come riferito senza eccezioni nell'ormai vastissima bibliografia dedicata specificamente alla raccolta, - nel numero del 3 febbraio 1739 del *The Country Journal or the Craftsman*, andrebbe relazionato non solo con il calendario giuliano, ma anche con l'antica tradizione britannica di far coincidere il Capodanno con l'avvio dell'Anno legale il 25 marzo, vigenti in Gran Bretagna fino all'adozione del *British Calendar Act of 1751 for the Year of 1752*. Se per 3 febbraio 1739 è da intendere il giorno sabato 3 febbraio dell'anno inglese 1738/1739, questo in Spagna e in Portogallo secondo il calendario gregoriano corrispose al giorno sabato 14 febbraio dell'anno 1739; se il giorno in questione era domenica 3 febbraio dell'anno inglese 1739/1740, rispettivamente corrispose al giorno domenica 14 febbraio dell'anno 1740 gregoriano."³⁰

Questa tesi - che avevo cercato di correlazionare con alcuni argomenti di indole storico-politica e filologica, in particolare adducendo anche l'esistenza all'epoca di un settimanale rivale con un titolo quasi identico - incontrò delle obiezioni da parte di vari studiosi, delle obiezioni in sintesi riconducibili a quanto scritto da Christopher HAIL:

"Prozhoguin 2010 p150-159 redates that advertisement to 1740 on the grounds that the julian calendar was in use in England, therefore dates from Jan 1 to Mar 24 1739 should be changed to 1740 and add eleven days to conform to the gregorian calendar. He also gives political and other reasons to support an engraving and publication date of April to August 1739. [...]; [nevertheless] the journal in which the *ad* appeared was published on Saturday, which fits with 1738-9, not 1739-40, so I think early 1739, as in the gregorian calendar, is still valid."; "[...] it might be possible to research the number of the issue in which the advertisement appeared and establish its position within the years 1738-40."³¹

³⁰ "Cinque studi su Domenico Scarlatti", *Ad Parnassum*, Vol. 8, Issue 16, Oct. 2010, Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Bologna, [pp.97-198] p.150 del Capitolo [pp.150-165] "II. Precisazioni cronologiche sugli *Essercizi per Gravicembalo*." Nel paragrafo in questione, che è quello iniziale, il titolo del giornale per errore appare menzionato come "*The Country Journal of [sic] the Craftsman*"; la presente ricerca in sostanza consiste in un aggiornamento e in una revisione del menzionato Capitolo "II".

³¹ Christopher HAIL, "Scarlati Domenico. *A new look at the sonatas of Domenico Scarlatti for people who use both sides of their brain*", Ed. by Michael D. O'Connor, Rockport (MA), Protean Press [Kindle edition], 2017 [ultimo aggiornamento del testo: giugno 2014], rispettivamente p.608 [Chapter "VI. "Collections"] e p.708 [Chapter "VII. Cardgames"]. Vedasi altresì l'articolo di Águeda PEDRERO ENCABO "Una nuova fonte degli «Essercizi» di Domenico Scarlatti: il manoscritto Orfeo Catalá (E-OC)", *Fonti Musicali Italiane*, No 17 (2012), [pp.151-173], nota⁹ a p.152.

Premesso che non avevo proposto una ridatazione definitiva, devo riconoscere che Christopher HAIL aveva osservato un dettaglio che era sfuggito alla mia attenzione - il giorno dell'annuncio fu già in precedenza indicato da Malcolm BOYD come 27 gennaio del 1739, e non come 3 febbraio di quell'anno riferito da Ralph KIRKPATRICK.³² Se formulando un'ipotesi provvisoria attirai l'attenzione sulle divergenze tra i rispettivi calendari, fu solo per evidenziare nel modo più indiretto possibile che nessuno degli autori che scrissero dell'annuncio non indicò nessuna corrispondente riferimento bibliotecaria o archivistica, e che di conseguenza la data degli "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO" rimaneva da ricontrollare.

In parole di Ralph KIRKPATRICK, riguardo alla pubblicazione dell'*advertisement* nel numero "February 3, 1739" del *The Country Journal, or the Craftsman* egli stesso si avvale di una comunicazione trasmessagli verso 1952-1953:

"A recent discovery of W.C.Smith, communicated to me by Frank Walker and Vere Pilkington, appears to establish the place of publication of the Essercizi as London, [...] According to Mr. Smith, Adamo Scola, Vine Street, near Swallow Street, Piccadilly, over against the Brewhouse, advertised February 3, 1739, in *The Country Journal*, "Essercizi per Gravicembalo. Being 30 Sonatas for the Harpsichord, in 110 large folio pages, [...]"³³

A quanto pare KIRKPATRICK non ottenne ulteriori informazioni di prima mano, ed è probabilmente per questa ragione che non precisò di quale calendario si trattava, e citò il periodico solamente come *The Country Journal*. La scoperta alla quale si riferiva dovette avvenire durante le ricerche avviate in quegli anni da William Charles SMITH in collaborazione con Charles HUMPHRIES nell'ambito della stesura di un dizionario storico dell'editoria musicale inglese, ma fatto stà che quando a loro volta nel 1954 SMITH e HUMPHRIES pubblicarono il dizionario, ed anche quando lo ristamparono in seconda edizione nel 1970, nel riferirsi all'annuncio di Scola ne indicarono solamente il mese e l'anno - "February 1739" (ancora una volta senza precisare secondo quale calendario), - e per qualche ragione non menzionarono affatto di quale settimanale londinese si trattasse.³⁴

Nella propria tesi dottorale del 1970 dedicata al *corpus* delle Sonate scarlattiane Joel Leonard SHEVELOFF in sostanza si limitò a riferire quanto riportato

³² Christopher HAIL, *Op. cit.* [v. nota precedente], p.706 [Chapter "VII. Cardgames"]. Per la data 27 gennaio 1739 v. Malcolm BOYD, "Domenico Scarlatti - Master of Music", Ed. Weidenfeld and Nicolson, London, 1986, pp. 139 e 157 ["An advertisement in *The Country Journal or The Craftsman* dated 27 January 1739 claims it [the "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO"] as 'Just Publish'd', [...]].

³³ Ralph KIRKPATRICK, "Domenico Scarlatti", Princeton University Press, Princeton (NJ), 1953 (Reprint 1981), p.402.

³⁴ William Charles SMITH, Charles HUMPHRIES, "Music publishing in British Isles; from the beginning until the middle of the Nineteenth century; a Dictionary of engravers, printers, publishers, and music sellers, with a historical introduction", Barnes & Noble, London, 1970 [reprint of the 1st edition by Cassel. London, 1954], pp. 27, 216, 287.

da KIRKPATRICK sulla scoperta di SMITH e HUMPHRIES; nel trascrivere il testo dell'annuncio in questione SHEVELOFF comunque menzionò il titolo completo del settimanale - *The Country Journal, or the Craftsman*, - ne precisò la data come "February 1739", ed indicò come propria fonte

"[a] fly-leaf of the British Museum copy of ESSERCIZI where it was copied out by a librarian."³⁵

Quindici anni dopo, nella monografia dedicata al compositore [v. nota³⁰ al presente testo], Malcolm BOYD spostò - come già sottolineato - la data dell'annuncio ad una settimana prima, ma eluse anch'egli la questione della divergenza dei calendari, né fornì nessun indizio bibliografico o archivistico che permettesse di precisarla, come, ad esempio, il corrispondente numero editoriale del settimanale.

Poteva esserci, credo, una ragione metodologica. Almeno per l'indicazione degli anni, il criterio *a priori* adottato nella storiografia anglosassone sarebbe stato quello di un adattamento automatico dello sfasamento cronologico (come nel caso dell'anno giuliano 1738-9) al secondo anno gregoriano sottinteso. Comunque si deve al Prof. Barry IFE l'aver definitivamente confermato che si trattò di due annunci (rispettivamente del 27 gennaio e del 3 febbraio) - in altri termini l'aver dato ragione tanto a William Charles SMITH e Charles HUMPHRIES, quanto a Malcolm BOYD, - e soprattutto di aver chiarito il malinteso degli anni, in quest'ultimo caso in base alla fotocopia del titolo del numero "655" del "SATURDAY, JANUARY 27, 1738-9" del "The COUNTRY JOURNAL: / OR, THE / CRAFTSMAN." nel quale si pubblicò il primo annuncio di Scola:

"Issue number 655 of *The Country Journal* [...] appeared in both 1738 (under the old calendar) and 1739 (under the new). The publication date of the *Essercizi* can therefore reasonably be given as either 1738 (as long as it is understood that 1738 includes 1 January to 24 March 1739), or as 1738-9, [...]"³⁶

Per quel che riguarda le mie ricerche personali sul tema, una difficoltà oggettiva era quella di localizzare una raccolta di periodici inglesi d'epoca che a sua volta contenesse una collezione completa di tutti i numeri del *The Country Journal, or the Craftsman*, un settimanale che peraltro si pubblicò soltanto durante due decenni. Infatti, come precisato in un dettagliato studio da Alok YADAV,

"[1] *The Craftsman* (a.k.a. *The Country Journal or, The Craftsman or The Craftsman: Being a Critique on the Times*) was the leading anti-Walpole"³⁷

³⁵ Joel Leonard SHEVELOFF, "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: [...]", *Op. cit.* [nota²⁰ del presente articolo], nota³⁷ e testo relativo a p.111.

³⁶ Barry IFE, "Cultural Wars or Cultural Diplomacy? The politics of Scarlatti's *Essercizi*", "Cedere il passo al sogno." *L'esperienza musicale di Emilia Fadini. Studi e contributi offerti in occasione del 90° compleanno. A cura di Marco Moiraghi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2020, [pp. 47-58], p.48.

³⁷ Robert Walpole, 1st Earl of Orford, n. Houghton (Norfolk) 26 agosto 1676 - † Londra, 18 marzo 1745 (date riferite dalla storiografia contemporanea apparentemente in base dell'antico

political journal of its time: Thomas Lockwood describes it as, "the most successful political journal of the first half of the eighteenth century, a must-read for ministers and placemen as well as those who longed to take away their places"(Lockwood 2008: 90).[³⁸] "The stated purpose of the new paper was to expose political craft" - hence the title - "but the overriding purpose was to unseat Robert Walpole as Chancellor, or as the new term of abuse (given currency in *The Craftsman*) called him, 'Prime Minister'" (Varey 1993: 58).[³⁹] [...]

[2] Established in December 1726 by Henry St. John, viscount Bolingbroke (1678-1751), and William Pulteney (later earl of Bath) (1684-1764), the *Craftsman* was edited by Nicholas Amhurst (1697-1742) and published by Amhurst and Richard Francklin, a London printer. The periodical began (on 5 Dec. 1726) under the title of *The Craftsman* (nos. 1-44 [5 Dec. 1726-5/8 May 1727]), and was renamed the *Country Journal; or the Craftsman* (from no. 45 [13 May 1727]) (Aycock 1973: 260-61).[⁴⁰] Contributors, whose work appeared pseudonymously or anonymously under the editorial persona of "Caleb D'Anvers of Gray's Inn, Esq.," consisted primarily of Bolingbroke and Pulteney (the leaders of the opposition against Walpole), Daniel Pulteney (William's cousin), and Amhurst himself (who may have been responsible for about half the content).

[...]

[4] In 1739-40 [sic, verosimilmente in relazione ai due anni 1739 e 1740 del calendario gregoriano e non all'anno 1739-40 del calendario giuliano], there were two rival periodicals being published under the title of the *Craftsman*: one was printed as *The Country Journal: or, the Original Craftsman*, published by Thomas Hinton (in succession from Henry Haines, who had himself succeeded Richard Francklin as printer of the periodical) and then by William Rayner and J. Standen; the other began appearing from 13 January 1759 [sic, per "1739" - S.P], with no. 653 (the same number as the original *Craftsman* series), printed by Henry Goreham with none other than Nicholas Amhurst as editor (he having given up his association with the "original" *Craftsman* by this time) (Varey 1980: 221).[⁴¹] Haines, writing in 1740, declared that his (the Hinton-Standen) *Craftsman* had been ruined by the publication of *Common Sense* (from 1737) and by "the *London Evening Post*'s puffing of the *Craftsman* carried on by Mr. Amhurst and Mr. Francklin" (quoted in Varey 1980: 222).[⁴²] As it happened,

calendario britannico giuliano), leader del partito *Whig* e Chancellor of Exchequer dal 3 aprile del 1721 fino all'12 febbraio del 1742.

³⁸ Thomas LOCKWOOD, "Did Fielding Write for *The Craftsman*?" *Review of English Studies*, n.s. 59 (2008), [pp.86-117], p.90.

³⁹ Simon VAREY, "The *Craftsman*.", *Prose Studies* 16.1 (1993): 58-77; repr. in *Telling People What to Think: Early Eighteenth-Century Periodicals from the "Review" to the "Rambler"*. Ed. J. A. Downie and Thomas N. Corn. London: Frank Cass, 1993, [pp. 58-77], p.58.

⁴⁰ Roy E. AYCOCK, "Arthur Murphy, the *Gray's-Inn Journal*, and the *Craftsman*: Some Publication Mysteries." *Papers of the Bibliographical Society of America* 67 (1973), [pp. 255-262], pp.260-261.

⁴¹ Simon VAREY, "Printers as Rivals: *The Craftsman*, 1739-40." *The Library* 2.2 (1980), [pp. 220-222], p. 221.

⁴² *Ibidem*, p.222.

then, Goreham's *Craftsman* survived: Goreham himself "was prosecuted in due course for another libel, and his place was taken by W. Ward, who started printing *The Craftsman* in February 1740, and continued to do so for twelve years" (Varey 1980: 222).^[43] During 1751, the title was changed once more, from *The Country Journal, or the Craftsman* to *The Craftsman, or Country Journal* (Varey 1978: 231 n.6).^[44]⁴⁵

Personalmente non ho potuto localizzare che due raccolte del *The Country Journal or, The Craftsman*: la prima - assai frammentaria [soltanto i numeri 47- 48, 298, 630-632], ma microfilmata - presso la Sezione "Early English newspapers" della National Library of Australia, e la seconda - relativamente completa ma almeno in agosto del 2020 non ancora interamente digitalizzata [numeri 45-965, 1111, 1159, pubblicati rispettivamente dal 13 maggio 1727 al 22 dicembre 1744, il 10 ottobre 1747 e il 15 settembre, date del calendario giuliano] - presso la Sezione "Collection Burney" della British Library [BL's Shelfmark(s): Collection Burney [Reverend Charles Burney Junior].311.b. / General Reference Collection 515.l.15.(40.)]. Su mia richiesta, nel marzo del 2020 Mr. Elias MAZZUCCO, consulente membro del BL's Rare Books & Music Reference Team, aveva cortesemente verificato la presenza dell'annuncio in questione entro gli esemplari del *The Country Journal, or the Craftsman* della Collection Burney.311.b., ed in risposta mi precisò quanto segue:

"[The BL's] Burney collection of newspapers holds an issue [of *The Country Journal, or the Craftsman*] published on the 3rd of February 1739 on which, following the conventions of the Old Style Gregorian Calendar, the date printed is 1738-9. The issue number is 656. In 1738 (Old Style, 1737-38) the issue for that week (no 604) was published on the 4th of February. In 1740 (Old Style 1739-40) the issue for the first week of February (no 708) was published on the 2nd of February."⁴⁶

"[...] the advertisement for the selling of Scarlatti score is on page six of issue 656. The advert was also published on the previous issue no 655 (27 January 1738-39) on page 11."⁴⁷

In base alla fotocopia del titolo del N.° 656 della testata corrispondente amabilmente trasmessami dal Prof. IFE,⁴⁸

- "The COUNTRY JOURNAL / OR, THE / C R A F T S M A
N. / By CALEB D'ANVERS, of GRAY'S-INN, Esq; / SATURDAY, February 3, 1738-9. /
Printed by H. GOREHAM, next the Leg-Tavern, Fleet-street." [eccetto la data,

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Simon VAREY, "The Publication of the Late *Craftsman*." *The Library* 5th ser., 33 (1978), [pp. 230-233], p.14.

⁴⁵ Alok YADAV, "Historical Outline of Restoration and 18th-Century British Literature", Chapter "*The Craftsman* (1726-1752) and *Gray's-Inn Journal* (1753-54)", versione del 2010: <https://mason.gmu.edu/~ayadav/historical%20outline/craftsman.htm>

⁴⁶ Comunicazione scritta del 11 marzo 2020.

⁴⁷ Seconda comunicazione scritta del 11 marzo del 2020.

⁴⁸ Comunicazione personale scritta del 12 luglio del 2020.

questo titolo graficamente e testualmente è identico a quello del N.º 655 riprodotto come Fig.1 a p. 48 dell'articolo di IFE citato nella nota alla presente ricerca], -

e relazionando il nome del tipografo con quanto riferito da Alok YADAV sulla controversia editoriale dei due anni 1739 / 1740, si può precisare che si trattò del giornale pubblicato da Nicholas Amhurst e Henry Goreham, e non del *The Country Journal: or, the Original Craftsman* pubblicato da Henry Haines e Thomas Hinton.

Dalle foto gentilmente realizzate da Mr. Elias MAZZUCCO risulta che il testi di **ambedue gli advertisements in questione - il primo pubblicato come quarto annuncio della seconda colonna (delle tre) a p. 11 del N.º 655 del *The Country Journal, or the Craftsman* del "[Saturday] 27th of January 1738-9"**[sabato 7 febbraio del 1739 secondo il calendario gregoriano], **ed il secondo pubblicato come quinto annuncio della prima colonna (delle tre) a p. 6 del N.º 656 dello stesso settimanale del "[Saturday] 3rd of February 1738-9"** [sabato 14 febbraio del 1739 gregoriano] - eccetto che in alcuni minuscoli dettagli grafici erano identici. A seguito lo trascrivo con alcune annotazioni interne riguardanti l'ortografia e l'interpunzione, dato che suggeriscono che il testo prima della stampa probabilmente non fu riveduto né dal tipografo, né dal committente:

"Juft Publifh'd
ESSERCIZI per GRAVICEMBALO. Being 30
Sonatas for the Harpfichord, in 110 large Folio Pages, finely En-
graved in big Notes, from the Originals of
DOMENICO SCARLATI [sic]
Mufick-Mafter to the Most Serene Prince and Princefs of Afturias.
To be Sold by Mr ADAMO SCOLA, Mufick Mafter [sic] in Vineftreet[,]
near Swallowftreet, Piccadilly, over-againft the Brewhoufe.
Price Two Guineas.
Beware of incorreEt printed Editions, a Scandal in this great Na-
tion, and let not its fundamental Principles of Liberty and Property
be abus'd by vile Worms that gnaw the Fruit of others ingenious La-
bour and Expençe."

Le due uniche differenze grafiche rilevabili dal confronto dei due testi riguardano la parola "Piccadilly" dell'ottavo rigo e l'ultima sillaba "La-" del penultimo rigo, nel secondo annuncio a p. 6 del N.º 656 stampati, rispettivamente, come "Piccadi·ly" e "La", due errori insignificanti quasi certamente dovuti al riaggiustamento dei tipi usati per l'annuncio a p. 11 del del N.º 655 in vista di una nuova disposizione entro una nuova pagina.⁴⁹

* * *

⁴⁹ Cfr. con l'opinione di Barry IFE - v. *Op. cit* [v. nota³⁶ alla presente ricerca], seconda parte della nota⁴ a p.48 come commentario della Fig. 2 che riproduce l'*advertisement* stampato nel N.º 655: "The advertisements for 27 January and 3 February appear to have been printed from the same, undistributed type, which suggests that Scola had planned in advance to market the volume on consecutive weekends."

Capitolo II-b. Commentari al testo dell'*advertisement*.

II-b¹. "Juft Publiſh'd [...]". Negli annunci di altre edizioni a stampa che furono pubblicati nelle stesse pagine del *advertisement* il termine "Publiſhed", a volte impresso o come "Publiſh'd", o come "Publiſh'." , si riscontra sempre in prima linea ma entro delle formule con significati alquanto differenti:

- (1) "Lately Publiſhed [Publiſh'd]", letteralmente traducibile come "Pubblicato ultimamente (o recentemente)", ma accettando gli argomenti qui esposti nel paragrafo (4) riguardo all'espressione "Juft Publiſh'd", è più probabile che questa frase vada intesa come riferimento a dei libri messi in vendita da qualche settimana, anche se stampati ancora prima, negli ultimi mesi;

- (2) "Whereas the [Week's and Month' day] is fix'd for publiſhing", "Qualora il giorno [segue data della settimana e del mese] sia stabilito come data della messa in vendita di", in riferimento ad edizioni finanziate, stampate e distribuite a sottoscrizione;

- (3) "This Day is [are] publiſh'd", ossia "Uscito di stampa e messo in vendita in data del presente annuncio"; ed infine

- (4) "Juft Publiſh'd", formula letteralmente traducibile come "Appena uscito di stampa", ma se relazionata ai due annunci degli "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO" apparsi a distanza di una settimana, ed anche alla prassi pubblicitaria dei redattori del *The Country Journal, or the Craftsman* esaminata innanzi, l'espressione andrebbe intesa come "[Spartito] Recentemente uscito di stampa e messo in vendita in questi giorni".

Di conseguenza, ed accettando la data del primo annuncio come *terminus ante quem*, **gli "ESSERCIZI" sarebbero stati messi in vendita nella seconda e terza settimane - ossia nei giorni lavorativi tra sabato 13 e venerdì 26 (nel Settecento in Inghilterra le settimane incominciavano a contarsi dalle feriali Domeniche, ed i sabati, almeno nell'editoria, erano lavorativi) del mese di gennaio del 1738-9, anno giuliano britannico, periodo che in Spagna e Portogallo corrispose ai giorni lavorativi della quarta settimana del gennaio e della settimana seguente spartita tra due mesi, cioè da sabato 24 gennaio a venerdì 6 febbraio del 1739 gregoriano.**

L'impaginazione tipografica e la stampa degli "ESSERCIZI" - anche se apparentemente il lavoro sulle lamine fu in parte affidato ad un secondo incisore [v. pp. 37-38 del **Capitolo II-b³**] - avrebbero richiesto non meno di quattro-tre mesi di lavoro, un periodo che dunque andrebbe grosso modo associato all'autunno del anno precedente, il 1738. A sua volta - e a parte l'incognita su come e quando, e se Domenico Scarlatti abbia potuto concordare l'edizione con Adamo Scola - l'invio da Madrid a Londra dei testi della dedica della raccolta a João V, della prefazione al *Lettore* scritta dal compositore, cosiccome dei manoscritti autografi degli spartiti oppure di una loro copia autorizzata dal compositore stesso [v. secondo paragrafo a p. 76 e p. 107 della presente ricerca] dovette avvenire non più tardi di luglio-agosto del 1738.

Come già accentuato nel mio precedente articolo, nelle relazioni tra Spagna e Inghilterra questo fu un periodo di crescenti tensioni politico-militari, come lo fu anche nelle relazioni tra Spagna e Portogallo, quest'ultimo tradizionalmente alleato della Gran Bretagna; oltre che da interessi coloniali e commerciali sempre più interferenziali, le controversie erano generate anche dall'appoggio logistico che a Lisbona e nei porti dei domini portoghesi era prestato alla flotta militare britannica, da sempre percepita da Madrid come principale minaccia strategica ai propri interessi. Infatti, il primo *advertisement* di Scola apparve poco meno di due settimane dopo che il 14 gennaio del 1739 (gregoriano), a istanza personale di Robert Walpole [v. nota³⁶ al presente testo] - il quale nella propria carica di Chancellor of Exchequer inizialmente cercò di arginare la minaccia incombente di un conflitto armato con la Spagna attraverso dei compromessi commerciali, - Madrid e Londra avevano firmato la cosiddetta *Convención de El Pardo*. Alla fine si trattò di uno sforzo vano - la *Convención* non venne ratificata dal Parlamento britannico che, insistendo *de jure* sulla vulnerabilità dei velieri mercantili britannici di fronte alle azioni dei guardacoste spagnoli, *de facto* invocava l'interruzione delle comunicazioni marittime con la costa di Spagna e con qualsiasi porto delle sue colonie sulle coste atlantiche;⁵⁰ il 1 novembre 1739 (gregoriano) Gran Bretagna, e rispettivamente il 1 dicembre 1739 la Spagna, si dichiararono in stato di guerra (mentre il Portogallo si dichiarava neutrale).⁵¹ La cosiddetta *War of Jenkin's Ear* era destinata a durare come conflitto bilaterale fino al 1742, convertendosi poi in schieramenti opposti scelti da ciascuna delle due Corone nella Guerra per la successione austriaca, che a sua volta durò fino al 1748.

Nonostante ciò, nel contesto degli sforzi diplomatici per firmare la *Convención de El Pardo*, non andrebbe escluso che almeno entro agosto e dicembre del 1738 l'idea stessa di pubblicare a Londra gli "ESSERCIZI" poteva tuttavia essere vista dalla Corte di Lisbona e dalle *Casas* [l'Amministrazione delle Corti] *del Príncipe y de la Princesa de Asturias* come una dimostrazione degli intenti pacificatori. È più che probabile che in quel preciso momento politico un'edizione apparentemente voluta dalla Principessa delle Asturie María Bárbara di Braganza o da suo zio Dom Antonio de Portugal [v. **Capitolo III-e**], dedicata al Re del Portogallo João V [v. **Capitolo III-d**] e destinata ad essere pubblicata in Gran Bretagna sia stata tramitata per vie delle rispettive ambasciate. I ruoli che in una tale mediazione poterono aver avuto o l'allora ambasciatore britannico a Madrid Benjamin Keene, protetto da Walpole e firmatario per parte inglese de la *Convención de El Pardo*,⁵² o il Ministro

⁵⁰ "The Principal Objections againft the Convention", *The Gentleman's Magazine* : / AND / Historical Chronicle. / VOLUME IX. / For the YEAR M.DCC.XXXIX.", pp.118-120 [MARCH, 1739].

⁵¹ Jorge CERDÁ CRESPO, "La Guerra de la Oreja de Jenkins: un conflicto colonial (1739-1748)", Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2005, p.94. Testo digitalizzato consultabile su: <http://www.cervantesvirtual.com>

⁵² Benjamin Keene, n. Lynn, 1697 - † Madrid, 1757. Fu Robert Walpole a sostenere la sua nomina, prima del 1724 come *agent in Madrid for the South Sea Company*, e poi, nel 1724, come console a

plenipotenziario spagnolo in Gran Bretagna Tomás Geraldino (*alias* Sir Thomas Fitzgerald),⁵³ oppure l'ambasciatore portoghese a Londra Marco António de Azevedo Coutinho,⁵⁴ tuttavia rimangono da studiare.

Ammettendo che l'*advertisement* di Scola fu pubblicato subito dopo che egli ricevette dalla tipografia la tiratura degli "ESSERCIZI", il lavoro sulle lamine dell'edizione dovette richiedere non meno di tre mesi e dunque dev'essersi svolto tra settembre e dicembre del 1738; in tal caso - considerando che perfino la posta diplomatica all'epoca come norma doveva impiegare almeno un mese per la corrispondenza tra Madrid e Londra, il *terminus post quem* per l'invio dei rispettivi quaderni manoscritti da Madrid potrebbe essere stato il mese di luglio del 1738.

Se le trattative che precedettero la *Convención de El Pardo* potrebbero essere stati propizi alla pubblicazione degli "ESSERCIZI" a Londra, l'ulteriore ed inesorabile aggravarsi dei rapporti tra Spagna e Gran Bretagna entro febbraio e novembre del 1739 avrebbe, viceversa, impedito qualsiasi invio - né diretto, né via Lisbona - di nessun esemplare stampato dell'edizione alla Corte spagnola. Come prima accennato alle pp. 11-12, a conferma indiretta di quest'ultima circostanza vi potrebbe essere l'inquadratura dell'esemplare MUS.119 degli "ESSERCIZI" della BNM, che pur chiaramente suggerendo una provenienza dalla biblioteca musicale personale di Maria Barbara di Braganza, sarebbe databile a non prima del mese di luglio del 1746.

*

Madrid, e dal 1727 come *Minister Plenipotentiary* presso la Corte di Filippo V; il 31 agosto del 1739 (gregoriano), Keene partì da Madrid, essendo stato revocato dal proprio governo per l'inevitabile aggravarsi dei rapporti con la Spagna - v., in particolare, <http://www.keeneykian.com> e Jorge CERDÁ CRESPO, *Op.cit.* [v. nota precedente], pp.75 e 94.

⁵³ Per i dati biografici di Tomás Geraldino (n.1688, Jerez de la Frontera - † ivi 16 giugno 1755) v. Didier OZANAM, Denise OZANAM, *"Les diplomates espagnols au XVIIe Siècle"*, Ed. Casa de Velázquez, Maison des Pays Ibériques, Madrid, 1998, p.273. Tomás Geraldino risiedette a Londra dal 6 giugno 1735, inizialmente come Rappresentante della Spagna presso *La Compañía del Asiento*, e dal 29 agosto come Ministro plenipotenziario; il 16 settembre 1739 (secondo il calendario gregoriano) partì da Londra essendo stato richiamato dalla Corte spagnola in vista delle imminenti ostilità con Gran Bretagna; a Madrid giunse il 17 novembre 1739. È possibile che delle notizie relative agli "ESSERCIZI" possano essere rintracciate nelle trascrizioni delle missive diplomatiche di Geraldino da Londra conservate appresso l'Archivo Histórico Nacional a Madrid - Sección "Estado", Legajo 4303 [años 1737-1738], Legajo 4304 [años 1738-1739] e Legajo 4305 [años 1739-1740].

⁵⁴ Marco António de Azevedo Coutinho (n. 1688 - † Benfca (Lisbona), 19 maggio 1750) fu *Enviado Extraordinário e Plenipotenciário na Corte de Londres* dal 1735 a ottobre del 1738 - v. Júlia Platonovna KOROBTCHENKO, "A Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. A Instituição, os Instrumentos e os Homens. (1736-1756). [Parte]I." Dissertação de Maestrado, Universidade de Lisboa, 2011, p.36; il 29 novembre del 1738 in questa carica fu sostituito da Sebastião José de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras, in futuro più conosciuto come Marquês de Pombal (n. Lisbona, 13 maggio 1699 - † Leiria, 8 maggio 1782) - v. Patrícia CARDOSO CORREIA, "Cronologia Marquês de Pombal", en: *Camões, Revista de de Letras e Culturas Lusófonas*, Número 15-16, Janeiro-Junho de 2003, testo consultabile su: <http://www.instituto-camoes.pt/revista/revista15s.htm>

II-b². “Being 30 Sonatas for the Harpsichord, [...]”. Da quanto si può dedurre dalle tesi di Giorgio PESTELLI qui citate nell’ultimo paragrafo della p. 145, la quantità di trenta pezzi potrebbe aver risultato da una scelta operata dal compositore senza “nessun criterio particolare”, se non quello di raggiungere un equilibrio tra tonalità maggiori e minori, e tra tempi binari e tempi ternari.

A sua volta, Joel Leonard SHEVELOFF - nell’accentuare che trenta è la stessa quantità di pezzi che si riscontra nella maggior parte dei volumi manoscritti che costituiscono le fonti manoscritte primarie dell’opera clavicembalistica di Scarlatti, - spiegò l’“average [quantity] about thirty pieces each [volume]” con una possibile ragione artigianale e pratica -

“[...] apparently the number was considered an optimum one for binding and placing upon the keyboard music desk”, -

ed avanzò l’ipotesi secondo la quale

“[the] ESSERCIZI were simply considered as another volume of thirty sonatas [...]”⁵⁵

Enrico BAIANO, viceversa, come ipotesi propone di vedere negli “ESSERCIZI” una sorte di “matrice” editoriale di 30 Sonate per delle eventuali pubblicazioni future alle quali, come quantità di Sonate, sarebbero state adattate le fonti manoscritte:

“[...] l’allusione ad un “più facile e variato Stile” [nella prefazione al *Lettore* - v. **Parte IV** ed in particolare **Capitolo IV-e** della presente ricerca, S.P.], [...] potrebbe riferirsi ad ulteriori progetti editoriali; potrebbe non essere un caso che la maggioranza dei volumi [che costituiscono le fonti primarie manoscritte delle Sonate - S.P.] [...] contengano 30 Sonate; [...]”⁵⁶

A sua volta Todd DECKER ritiene che la quantità di 30 pezzi per volume avrebbe delle spiegazioni puramente psicologiche:

“Thirty similar items in one volume was exceptional at the time, but thirty seems to have meant ‘complete’ to Scarlatti [...]. [...] Given the highly structured

⁵⁵ Joel Leonard SHEVELOFF, *Op.cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], pp. 9, 249, 317.

⁵⁶ Enrico BAIANO, Marco MOIRAGHI, “Le Sonate di Domenico Scarlatti. Contesto, testo, interpretazione”, *Repertori musicali -5-*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2014, p.33. Cfr. con l’idea di Roberto PAGANO da lui espressa in “Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite in una”, Ed. Libreria Musicale Italiana e Istituto Italiano per la Storia della Musica, Lucca, 2015, p.479: “[...] [le serie di volumi veneziani e parmensi contengono] mezzo migliaio di brani che furono scelti e organizzati in modo da assicurare agli *Essercizi* il promesso seguito, [...]”; questa tesi è ripetuta da PAGANO alla p.507; a p.488 PAGANO rileva anche nell’inserzione “occasionale” entro le Sonate di questi volumi di brani tecnicamente difficili “il desiderio di uniformarsi al modello degli *Essercizi*”; p.523: “[nel *corpus* veneziano] il desiderio di uniformarsi al modello degli *Essercizi* condannava all’esclusione i brani eccedenti il numero previsto [...]”

nature of his first 'thirty', the *Essercizi*, it is difficult to imagine Scarlatti did not try to give these later manuscript collections some sort of aesthetic identity."⁵⁷

Accettando in linea di principio l'argomento di SHEVELOFF relativo agli aspetti pratici delle inquadrature, proporrei di considerare che (a) gli "ESSERCIZI" precedettero di almeno tredici anni i volumi manoscritti contenenti 30 Sonate ciascuno,⁵⁸ un periodo eccessivamente esteso per scorgervi una continuità di progetti editoriali e non; che (b) si trattava di un volume a stampa, i cui esemplari erano destinati ad essere venduti, secondo la prassi d'epoca, in gran parte in forma di quaderni cuciti ma non necessariamente inquadrati; va osservato altresì che (c) rispetto ad alcune edizioni francesi con minore quantità di pezzi ma cronologicamente anteriori, gli "ESSERCIZI" non contenevano che dodici Sonate stampate per prima volta [sull'argomento v. pp. 55-61 della presente ricerca] - dunque, se furono intesi come una seconda (o terza) "edizione aumentata", ci potrebbero essere state anche delle ragioni più specifiche che determinarono la scelta della quantità precisa di 30 pezzi.

Una di queste ragioni poté indirettamente avere a che fare con il meccanismo della formazione del prezzo - "Two Guineas" - precisato nell'*advertisement* di Scola. All'epoca si trattava di una somma ingente [v. **Capitolo II-b**⁷ della presente ricerca] che ai potenziali acquirenti che avessero solamente letto l'*Advertisement* di Scola suggeriva *a priori* che si trattava di un'edizione di lusso. Di conseguenza, sarebbe stato anche l'elevato prezzo di costo che qualsiasi edizione di alta *qualità* grafica comporta come tale a dettare una certa *quantità* di pezzi necessaria affinché i proventi di vendita non solo compensassero, ma bensì superassero le spese degli editori: è da supporre che perfino con un finanziamento da parte della Corte spagnola o quella portoghese, stampare, ad esempio, venti "ESSERCIZI" per il *team* editoriale non sarebbe stato nemmeno minimamente redditizio, mentre stamparne trenta - sì [v. p. 47 e secondo paragrafo alla p. 52 sui possibili fattori che avrebbero influito sul prezzo dell'edizione].

Un'altra spiegazione della quantità di 30 Sonate potrebbe essere dedotta dalla frase della dedica a João V "sono *Componimenti nati sotto gli altissimi Auspici di VOSTRA MAESTÀ*[,] *in servizio della meritevolmente fortunatissima vostra Figlia LA PRINCIPESSA DELLE ASTURIE*, e del vostro degnissimo *Regal Fratello l'Infante DON ANTONIO*." Anche se, come esaminato nei **Capitoli III-c**³ e **III-d**⁸, il progetto degli "ESSERCIZI" come tale poté risalire a prima del mese di aprile del 1738, è probabile che la loro quantità definitiva come proprio 30 *Componimenti*, cosiccome la stessa scelta del momento della pubblicazione furono determinati dall'idea del compositore di dare un "resoconto"

⁵⁷ Todd DECKER, "The *Essercizi* and the Editors: [...]" *Op. cit.* [v. nota²⁹ alla presente ricerca], pp.341-342.

⁵⁸ La data più prossima all'anno 1739 che vi appare è 1752: più precisamente si tratta del codice manoscritto It. IV, 201 (=9772) della BNM, *Scarlatti. / Libro I. / Año de 1752*. contenente 30 Sonate [Sonate KK.148-175, K.129, K.176].

dei venti anni del suo servizio della Corte portoghese e ai dieci anni del suo servizio in parallelo presso la Corte spagnola, due date che si compivano appunto nel 1739 [v. **Capitoli III-d⁹⁻¹⁰**].

Infine - anche se solo in linea di massima - non andrebbe esclusa neanche la possibilità di una lettura in chiave della simbologia numerica di stampo religioso allora in voga. Dal momento che l'edizione è solennemente dedicata dal compositore a João V di Portogallo, e considerando che nell'acquaforte allegorica dell'antiporta degli "ESSERCIZI" una delle immagini ad essere rese con ogni minimo dettaglio è quella dello Stemma del Regno di Portogallo [v. Foto XIX a p. 68 e p. 74 della presente ricerca], si potrebbe ipotizzare che la quantità di 30 pezzi possa alludere ai cinque piccoli scudi centrali dello Stemma, dei quali ciascuno ha dei cinque punti bianchi (in araldica - bisanti argentati) disposti in forma di Croce di San Andrea (5+25), tradizionali simboli dell'affermazione del Cristianesimo in Portogallo.⁵⁹

Sulla quantità di trenta pezzi v. anche il secondo paragrafo a p. 61 della presente ricerca.

*

II-b³. "[...] in 110 large Folio Pages, finely En- /graved in big Notes, [...]]" Nel Settecento il termine "Folio" impiegato come aggettivo poteva significare sia "di grandi dimensioni", sia "piegato in due"; considerando la struttura degli "ESSERCIZI" - 30 fascicoli di 2 carte di 31 x 39,7 cm, ciascuna ottenuta dal piegamento in due di una striscia oblunga di carta non vergata di 31 x 79,4 cm. [v. nota¹⁹ a p.14 e p. 15 della presente ricerca] - le parole "large Folio" vanno intese come due aggettivi non sinonimici: "in 110, 12" x 16" [British Imperial system's inches] Pages, sized by folding in half a piece of paper".

Come avevo scritto nell'articolo anteriore, una delle ragioni dell'invio della raccolta a Londra, allora all'avanguardia delle innovazioni nella stampa musicale, potrebbe essere stata l'aspettativa di poter presentare al pubblico degli spartiti non solamente di un'alta qualità grafica - come stampa, quasi ineccepibili furono anche le precedenti edizioni scarlattiane parigine esaminate alle pp. 55-61 della presente ricerca, - ma questa volta anche di un nuovo tipo di notazione grafica che avrebbe accentuato visualmente il carattere moderno (se non a volte apertamente sperimentale) degli "ESSERCIZI".

La nitidezza delle "big Notes" - peraltro perfettamente rettilinee e parallele nelle code - che caratterizza gran parte del volume è merito di Benjamin Fortier il quale realizzò - firmandole alla fine del volume sulla p. 110 *B.Fortier sculp.* [Foto XIII] - le matrici delle Sonate I-XXVII e della "SONATA / Fuga XXX" [sulla partecipazione al lavoro sulle lamine delle Sonate "XXVIII" e "XXIX" di un secondo incisore v. pp. 37-38 della presente ricerca].

⁵⁹ Tradizionalmente venivano letti come riferimento alla battaglia di Ourique vinta nel 1139 da Alfonso I° contro i cosiddetti "5 Reis Moros" e ai cinque strumenti della Passione di Cristo.



Foto XIII. Dettaglio delle ultime battute e del colophon
della "SONATA / Fuga XXX" [K.30] a p. 110 degli "ESSERCIZI".

I dati su Benjamin Fortier sono assai frammentari. Si conoscono alcuni spartiti da lui stampati a Londra tra, approssimativamente, il 1736 e il 1740 - di questi almeno uno fu anche messo in vendita a Parigi [v. testo relativo alla nota¹²⁵ alle pp. 60-61 della presente ricerca];⁶⁰ la presenza tra le edizioni da lui realizzate di una composizione di Carlo Broschi *alias* Farinelli, pubblicata poco prima che nel giugno del 1737 il cantante partisse da Londra per Madrid su invito della Corte di Spagna,⁶¹ fu ciò che indusse a Malcolm BOYD ad osservare che gli "ESSERCIZI"

"[...] late in 1738 or early in 1739, a group of Italians living in London, probably connected to Scarlatti through Farinelli, published the ESSERCIZI."⁶²

È possibile altresì che l'assenza di spartiti stampati del Fortier databili a dopo 1740 sia da ricollegare alla seguente notizia riportata da John Hawkins:

⁶⁰ William C. SMITH e Peter WARD JONES rilevano che, oltre agli "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO, "[...] fine engravings by Fortier include Porpora's *Sinfonie da camera ... opra II* (1736), De Fesch's *XII sonate, VI per il violino e basso per l'organo ... e VI a duoi violoncelli ... opera ottava* (1736), a song by Farinelli, *Ossequioso ringraziamento* (c1737), Giuseppe Sammartini's *VI concerti grossi ... opra II* (1738) and Guerini's *Sonate a violino con viola da gamba ó cembalo* (c1740)" - dati [2001] del sito <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>.] Per l'elenco degli spartiti incisi da Fortier e conservati presso la British Library v. anche Jean DURON, "Scarlatti et Rameau: regards croisés sur l'avant-garde de la musique de clavier en Espagne et en France", en: *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustro Real* (1729-1733), *Estudios reunidos por Nicolás Morales y Fernando Quiles García*, Ed. Casa de Velázquez, Madrid, 2010, [pp. 313-328], nota³² a p. 320.

⁶¹ Si tratta del Recitativo "Regal Britannia!" e dell'Aria "Ah! Che non sono le parole", scritte per S, v, viola d'amore e Bc; il titolo completo è riportato da Sandro CAPPELLETTI in "La voce perduta. Vita di Farinelli [...]", *Op. cit.* [v. nota⁶ al presente testo], p.189: "*Ossequioso ringraziamento per le cortesissime Grazie ricevute nella Britannica Gloriosa Nazione dell'umilissimo et obbligatissimo Servo Carlo Broschi Farinello. Musica del Medesimo, London 1737.*" Un'esemplare di questo spartito di 4 pagine firmato *B. Fortier sculp.* - un esemplare verosimilmente procedente dalla biblioteca musicale personale del cantante - è conservato presso la Biblioteca dell'Accademia filarmonica di Bologna, collocazione Fondo antico FA1 1219.

⁶² Joel Leonard SHEVELOFF, "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: [...]", *Op. cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], p.198 [v. anche p.53 della presente ricerca.]; inoltre v. Malcolm BOYD, *Op. cit.* [v. nota³² al presente testo], p.139: "[...] [the "ESSERCIZI"] seems to have been supervised by members of Farinelli's circle in London."

"[...] the last great improver of the art of stamping music in England was one Phillips, a Welchman, who might be said to have stolen it from one Fortier, a Frenchman, and a watchmaker, who stamped some of the parts of Martini's first opera of Concertos, and a few other things. This man, Phillips, by repeated essays arrived at the method of making types of all the characters used in music. With these he stamped music on pewter plates, and taught the whole art to his wife and son. In other respects he improved the practice of stamping to so great a degree, that music is scarce any where so well printed as in England."⁶³

La controversia tra Fortier e John Phillips - che poté essere parallela a quella editoriale alla quale Scola alluse alla fine dell'*advertisement* in questione [v. **Capitolo II-b⁸**] - acquista maggior rilievo se si considera che le matrici adoperate da Fortier per gli "ESSERCIZI" all'epoca dovevano essere viste come un'importante passo nel perfezionamento del "punch method". Come nel mio testo precedente, riporto il seguente passo del dettagliato ed importante articolo di Sion M. HONEA dedicato alla storia delle tecniche di incisione degli spartiti, pur non condividendone l'opinione sull'effetto visivo del "punch method" adoperato per gli "ESSERCIZI":

"By the end of the seventeenth-century, the introduction of tools for standardization of forms - especially notes heads and clef signs - spread rapidly. John Walsh in England was foremost in popularizing the new "punch engraved" music among the British. His editions present a neat, clean, and highly legible text, but one admittedly more machine-like and lifeless, as in this print of G.F. Handel's *Suites de pièces pour le Clavecin* (1732) [...]. This [...] reveals a high degree of regularity in shape and form in noteheads, clef signs, and accidentals. A method of distinguishing between engraving and the later technique of lithography may be seen in the slight, pinched distortion that occurs when an engraving tool crosses a staff line. [...].

The punch method readily degenerated into rather unattractive and unexpressive printing of machine-like regularity. It is little wonder that musicians preferred a page with the look of Bach's *Drifter Theil der Clavier Übung* (1739) [...], despite its somewhat congested quality, to Benjamin Fortier's edition of Domenico Scarlatti's *Essercizi per gravicembalo* (1738) [...]. The latter is certainly more clear and precise, but also less expressive in appearance."⁶⁴

⁶³ "A / GENERAL HISTORY / OF THE / SCIENCE AND PRACTICE / OF / MUSIC, / BY / SIR JOHN HAWKINS / VOLUME THE FIFTH. / LONDON, / Printed for T. PAYNE and SON, at the Mews-Gate. / MDCCLXXVI", p.110. Secondo Frank KIDSON - v. il Dizionario "British Music Publishers, Printers and Engravers [...]", W.E Hill & Sons Publishers, London, 1900, p.90 [voce "Phillips, John & Sarah", pp. 90-91] - "The earliest [John Phillips'] work [...] is "The Art of Playing the Violin," by F. Gemignani, dated 1751."

⁶⁴ Sion M. HONEA, [Assisted by Ronald J. Morgan] "*History and Techniques of Music Printing, with Examples from the Sibley Music Library*." Testo digitalizzato consultabile su: <http://ns50.esm.rochester.edu/specialc/Printing/history.html>



Foto XIV. Pagina 91 degli "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO" come esempio dello stile grafico di Benjamin Fortier.



Foto XV. Secondo esempio dello stile grafico di Fortier - si tratta della pagina conclusiva della "SONATA XXVI" [K.26] con i caratteristici segni finali "a triangoli rigati".

A giudicare dalla pagine degli "ESSERCIZI", Fortier dovette utilizzare delle lastre-matrici sulle quali prima avrebbe applicato delle barre metalliche uniformate e fuse con i lineamenti dei sistemi di due pentagrammi, delle parentesi graffe e dei segni di chiave; sui solchi dei pentagrammi così ottenuti nelle lastre, con dei "punzoni" avrebbe poi inciso i segni musicali e le indicazioni testuali; la tecnica esigeva molta attenzione, dato che in caso di errore il disegno della lastra si doveva rifare, ed è forse questa la ragione per la quale alcuni pochi ed evidenti errori nella notazione riscontrabili negli "ESSERCIZI" non furono corretti [sul tema degli errori v. pp. 19, 36, 42, 61 e nota¹³³ a p. 66 della presente ricerca].

È da supporre che a determinare le "big Notes", cosiccome - in parole di KIRKPATRICK - l'"unusually large format" delle pagine degli "ESSERCIZI"⁶⁵ era proprio il *punch method* - affinché i punzoni non deformassero le lastre in rame, un metallo malleabile ma soggetto a distorsioni, le lastre stesse dovettero essere non solo abbastanza spesse ma anche estese in superficie. D'altra parte un formato particolarmente grande dello spartito garantiva una sua leggibilità anche quando l'interprete - per disporre di libertà di movimenti nelle Sonate che richiedevano dei salti e degli incroci di mani - doveva accomodarsi ad una certa distanza dalla tastiera e dunque dal leggio.⁶⁶

Riguardo alle peculiarità della paginazione e della notazione dell'edizione Enrico BAIANO accentua che

"[...] la realizzazione grafica [degli "ESSERCIZI"] è splendida, in grande formato (309 x 392 mm.), con pochi errori di stampa, [...] [le Sonate] brevi [degli "ESSERCIZI"] occupano due facciate, quelle più lunghe quattro; in questo caso il primo segno di ritornello è posto alla fine della seconda pagina, anche a costo di lasciare qualche pentagramma in bianco, di modo che la girata sia agevole. L'uso degli accidenti oscilla tra la prassi antica e quella moderna: l'armatura di chiave di La e Mi maggiore e di Do e Fa minore ha un accidente in meno; le alterazioni valgono solo per la nota davanti alla quale sono poste, e vengono annullate dal bequadro; a volte per abbassare il Fa o il Do diesis viene usato il bemolle (Sonata XIII, b.22 e seg.; Sonata XIV, b. 11 e seg. ecc.), mentre per il doppio diesis si aggiunge un diesis alla nota che già era innalzata per effetto dell'armatura di chiave (Sonata XXV b. 37 e seg., b. 58) o si usa una nota enarmonica (Sonata XXV bb. 59, 61, 62, Re naturale al posto di Do doppio diesis)."⁶⁷

⁶⁵ Ralph KIRKPATRICK, "Domenico Scarlatti", *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.101. Cfr. con quanto annotato in base all'esemplare MUS.119 della BNM da Sebastiano Arturo LUCIANI nell'articolo "Domenico Scarlatti. III: [...] *Op. cit.* [v. nota² al presente testo], p.64: "La musica [degli "ESSERCIZI"] è incisa su quattro coppie di righe, di cui ciascuno ha la larghezza [sic, per "ciascun pentagramma avendo la larghezza"] di ben 20 mm."

⁶⁶ Cfr. con la seguente osservazione di Roberto PAGANO in "Alessandro e Domenico Scarlatti. [...]", *Op. cit.* [nota⁵⁶ al presente testo], p.461: "[...] bellissimo e strano volume [quello degli "ESSERCIZI"], di formato eccezionalmente grande, come se fosse stato stampato in modo da potere essere usato anche da lettori di vista corta [...]"

⁶⁷ Enrico BAIANO, Marco MOIRAGHI, *Op. cit.* [v. nota⁵⁶ al presente testo], pp.31-32. Sulla questione della armature di chiave adoperate negli "ESSERCIZI" v. nota²³ [secondo paragrafo a p.19] e nota²⁵ al presente testo.

Tra le caratteristiche grafiche della notazione degli “ESSERCIZI” aggiungerei altresì i seguenti dettagli:

- a parte il fatto che negli “ESSERCIZI” le pause sono spesso omesse, in alcune batt. con sovrapposizione di due note di uguale valore rappresentate come due note separate, ognuna con una propria gamba e codetta, specie quando si tratta di due ♩ o di due ♪ - ad esempio nelle Sonate “I” [batt. 10-11], “IX” [batt.18-19], “X” [batt. 29-31], “XI” [batt. 5-8] e “XXVI” [v. le ultime sei batt. nella Foto XIV e le batt. dalla quinta all’undicesima nella Foto XV a p. 34], - soltanto una delle due voci così create si viene annotata in osservanza del metro, mentre l’altra risulta incisa a note intermittenti e senza le rispettive pause (quest’ultima in sostanza non rimane che composta da “sporgenze” armoniche);

- l’uso conseguente dei segni dei *custodes* (*custos* al singolare) in forma di “w”, con l’ultimo braccio allungato, dei segni che sono incisi nei rispettivi prolungamenti dei pentagrammi con i quali termina (senza linee verticali divisorie finali) ciascun sistema e che indicano le altezze delle note della battuta seguente [v. Foto XIV, XV, XVII e XVIII]. Come nelle fonti scarlattiane primarie, si trattava di suggerenze grafiche che all’epoca erano ritenute quasi obbligatorie per aiutare l’interprete che decifrava lo spartito a vista; probabilmente erano utilizzate anche dai copisti per verificare se alcuna battuta non sia stata per errore omessa nel corso della trascrizione, malgrado che entro la quarta (ed incompleta), e la quinta (completa) battute della seconda parte della “SONATA XXIV” [K.24, v. ultimo paragrafo a p. 19 della presente ricerca] siano proprio i *custodes* a creare la falsa impressione di un’unica battuta distribuita tra due sistemi.

Pare infatti che per Fortier la ricerca della nitidezza geometrica a volte prevaleva sull’esattezza metrica e ritmica della notazione. Si osservi, ad esempio, l’assenza dei segni delle pause nelle battute iniziali della “SONATA III” [K.3] qui “restaurate” nell’Esempio III-a a p. 167, - un’assenza particolarmente manifesta se comparata con la minuziosità della rappresentazione dei differenti segni di pause nelle prime due battute della seguente “SONATA IV” [K.4]; a prima vista ciò potrebbe indurre a leggere la sequenza non come un Canone a due voci (che nelle batt. 4, 6 e 8 è ritmicamente evidenziato come tale), ma come un’unica linea melodica con aggiunte intermittenti di note in contrappunto [v. Foto XVI]. Si potrebbe supporre che Fortier possa aver optato o per riprodurre la notazione abbreviata del manoscritto delle “SONATA III” ricevuto da Madrid, - una notazione che nelle sequenze a due voci avrebbe graficamente accentuato la continuità della linea della voce principale piuttosto che l’esattezza ritmica nella condotta delle voci nei differenti registri, - oppure, come si deduce da quanto ipotizzato alle pp. 55-62 della presente ricerca, potrebbe aver ripreso la sequenza in questione dalle precedenti edizioni francesi della Sonata, ma fatto stà che l’interprete può leggere l’attacco della batt. 3 delle “SONATA III” come due note simultanee e non come due note in successione:



Foto XVI.

Fortier certamente supervisò anche il lavoro del secondo incisore-tipografo che - come per prima volta osservato da Loek HAUTUS - dovette aver lavorato alle Sonate "XXVIII" e "XXIX", cioè alle 8 lamine che corrisposero alle pp. 95-102 dell'edizione.⁶⁸ Infatti in alcuni dettagli grafici queste due Sonate si differenziano dal resto degli ESSERCIZI":

- le indicazioni "SONATA / XXVIII" e "SONATA / XXIX." sono stampate in caratteri più grandi rispetto alle altre indicazioni analoghe che si riscontrano nel volume;
- il segno della chiave di Basso risulta inciso con il "ricciolo" capovolto in avanti prima dei due punti verticali in modo da formare una "corona" sopra il secondo rigo dall'alto [cfr. le Foto XIV-XVI con le Foto XVII-XVIII]; nelle altre ventotto Sonate della raccolta il segno della Chiave di Fa risulta uniformato, ma specularmente riflesso "a ricciolo a destra prima dei due punti" rispetto al segno "a ricciolo a sinistra" in uso oggi];
- nella "SONATA XXVIII" l'indicazione metrica 3/8 è di dimensioni due volte più piccole rispetto a tutte le altre indicazioni metriche della raccolta [cfr. Foto XIV e Foto XVII];
- la parola "Volti" vi è stampata non solo con una peculiare *Y* corsiva calligrafica con la seconda linea arrotondata, ma anche con le quattro lettere "olti" spaziate tra loro.
- le due Sonate presentano dei segni grafici di conclusione ||... [v. Foto XVIII] chiaramente differenti da quelli a 8-10 linee verticali in neretto disposte dopo la doppia barra finale "a triangolo" per diminuzione d'altezza e presenti in tutti gli altri pezzi della raccolta [ognuno di questi due tipi di segni varia in quantità delle piccole linee verticali o punti, e peraltro nella "SONATA XXIX" alla doppia barra finale mancano i due punti ":" di ripetizione];
- le code che congiungono più note sono spesso tracciate a mano "a linee ondegianti", dei tratti intracciabili nelle matrici adoperate da Fortier.

Questo secondo incisore dovette essere la stessa persona che realizzò le matrici degli spartiti del terzo volume delle già menzionate "VENETIAN'S BALLADS" editi da John Walsh e Adamo Scola [v. pp. 45 e 78 del presente testo], dato che le "BALLADS" presentano delle indicazioni 3/8, degli interventi ondulanti a mano nelle code delle note e dei segni grafici di conclusione ||... assai simili a rispettivi segni che si riscontrano nella "SONATA XXVIII" e nella "SONATA XXIX" degli "ESSERCIZI". Comunque almeno per le lastre dei sistemi dei pentagrammi, parentesi graffe incluse, per il segno della chiave di Sol sul secondo rigo dal basso, per le indicazioni *Volti* con le "o" come sospese con fili entro le " *V* " e le " *l* ", cosiccome per le indicazioni in neretto "D" e "M" adornate con corone e punti il secondo incisore pare abbia fatto ricorso agli stessi arnesi adoperati da Fortier. Alla luce di quanto esposto a p. 32 del presente testo non va escluso che possa essersi trattato di John Phillips - Fortier avrebbe potuto chiamarlo ad aiutarlo ad incidere le Sonate "XXVIII" e "XXIX" degli "ESSERCIZI" per accellerarne la stampa [v. pp. 48-49 della presente ricerca], ignaro dei rischi che questa collaborazione avrebbe comportato in quanto ai diritti di proprietà sui caratteri.

⁶⁸ Ralph KIRKPATRICK, "Domenico Scarlatti", *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.470: "Mr. Loek Hautus, [...] points out that the engraving of pp. 99-106 [Sonate XXVIII e XXIX (K.28 e 29)] is in different hand from that of the rest of the volume."; v. anche Joel Leonrad SHEVELOFF, *Op. cit.* [nota²⁰ al presente testo], p.115.



Foto XVII. Esempio dello stile grafico adottato dal secondo incisore che partecipò alla stampa degli "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO".



Foto XVIII. Ultima pagina della "SONATA XXVIII" [K.28] con i caratteristici segni finali "punteggiati".

*

II-b⁴. “[...] from the Originals of / D O M E N I C O S C A R L A T I [sic] / [...]” Alcuni indizi confermerebbero che gli spartiti negli “ESSERCIZI” abbiano effettivamente rispettato l’impaginazione e lo stile grafico delle fonti manoscritte ricevute dagli editori da Madrid.

A questo proposito Ralph KIRKPATRICK scrisse che

“[the “ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO”] show signs of having been executed after a Spanish manuscript [...]”,⁶⁹

ma non precisò di quali indizi grafici secondo lui poteva trattarsi; in un altro passo KIRKPATRICK aveva solamente osservato che anche i volumi manoscritti delle Sonate scarlattiane conservate presso la BNM di Venezia e la Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma

“[...] were carefully written in a rather large format like that of the *Essercizi*, [...]”⁷⁰

Senza vincolare direttamente la paginazione delle fonti manoscritte primarie con quella degli “ESSERCIZI”, Joel Leonard SHEVELOFF ne diede una descrizione che in principio potrebbe applicarsi anche agli “ESSERCIZI”:

“There are certain norms one notices after having examined the sources for the keyboard music of Domenico Scarlatti. These especially apply to manuscripts or editions of the pieces in binary form. The first half of a binary sonata usually occupies a verso and following recto so that the entire half may be read at once when the book is open. This is particularly convenient for the keyboard player; he may play all of the first half together with its repetition without turning a page. The page turn is saved for the double bar at the end of the half; then the second half is similarly laid out. [...] Some long pieces are crowded into the usual space; [...] When the piece is very short, a great deal of space is left at the end of each half. Sometimes the scribe avoids wasting space by patting the entire piece on a two-page verso-recto combination. [...] the normal four-page notation [...] [can be] referred to as standard disposition, the two-page notation [...] [as] short disposition [...]”⁷¹

SHEVELOFF aveva osservato un altro dettaglio caratteristico delle fonti primarie, questa volta precisando che è rilevabile anche negli “ESSERCIZI”:

“The mature Scarlatti sonata uses the two-staff notation as a continuum on which to place all its pitches, no matter how the hands are placed. The d’ is never written with a ledger line above the bass staff, but always as the note hanging from the treble staff. If all seven notes of a chord are sounding above c’

⁶⁹ Ralph KIRKPATRICK, “Domenico Scarlatti”, *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.101.

⁷⁰ *Ibidem*, p.137.

⁷¹ Joel Leonard SHEVELOFF, *Op.cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], pp. 14-15.

they are all placed on the upper staff. [...] All of ESSERCIZI [...] is engraved in continuous staff notation. [...]”⁷²

In assenza di autografi musicali del compositore databili al suo periodo spagnolo risulta impossibile stabilire in che misura le loro copie manoscritte oggi considerate fonti primarie li rispettassero come paginazione, anche se è logico supporre che i copisti comunque dovettero aver cercato di rispettarne il sistema di notazione il più fedelmente possibile. Di conseguenza, il massimo di certezza che permettono le corrispondenti osservazioni di KIRKPATRICK e di SHEVELOFF è che con il termine “Originals” dell’*advertisement* Scola più verosimilmente dovette riferirsi a delle copie (minute) rivedute, riscritte ed autorizzate dal compositore, e non a degli autografi come tali, che peraltro all’epoca erano assoggettati al concetto di Privilegio Reale sull’intera opera scritta da Scarlatti in servizio della Principessa delle Asturie ed erano considerati di proprietà della Corte spagnola. Non si sarebbe trattato solamente di copie delle dodici Sonate che negli “ESSERCIZI” apparvero stampate per prima volta, ma anche di nuove copie manoscritte autorizzate delle restanti diciotto Sonate già pubblicate prima a Parigi [v. pp. 55-62 della presente ricerca].

Una questione a parte è se agli “ESSERCIZI” spetterebbe non solo la primizia cronologica ma anche la primazia filologica rispetto alle versioni di alcune delle corrispondenti Sonate che si riscontrano nelle fonti primarie manoscritte, in quanto copie databili agli anni 1740’-1750’ ed apparentemente realizzate alla Corte di Madrid in vita del compositore. La maggiore difficoltà consiste nel fatto che i corrispondenti esami comparativi fin qui (dicembre 2020) condotti da vari studiosi, non permettono conclusioni univoche; peraltro nel caso che il compositore non avesse l’abitudine di ricontrollare le copie, non va neanche esclusa la possibilità che né gli “ESSERCIZI”, né le fonti manoscritte in questione non riflettano tutti i dettagli degli autografi.

Nel 1927 José [Josep] SUBIRÁ PUIG dava notizia di una copia manoscritta degli “ESSERCIZI” che si conservava nell’Archivio della Casa de Alba nel Palacio de Liria a Madrid:

- “ESSERCIZII [sic] PER GRAVICEMBALO / DI / DON DOMENICO SCARLATTI / CAVALIERO DI S.ⁿ GIACOMO / E MAESTRO DE['] / SERENISSIMI PRENCIPE E PRENCIPESSA / DELLE ASTURIE. / &.”]; SUBIRÁ pubblicò le fotografie del frontespizio del manoscritto e della sua p. 83 con le prime diciassette batt. della “Sonata / XXIV. / Presto” [K.24], e inoltre precisò che si trattava di un quaderno con fogli di carta liscia non vergata [“papel apaisado”], inquadernato, con piatti rilegati in pelle dei quali l’anteriore portava impressa in pasta d’oro la scritta “Opera di Scarlatti” [NB: cfr. con la scritta sul dorso dell’esemplare Mus. 119 della BNM nella Foto II della presente

⁷² *Ibidem*, pp. 199-200.

ricerca].⁷³ Dopo il frontespizio, il quaderno conteneva la trascrizione del testo della dedica a João V e della prefazione al *Lettore*;⁷⁴ gli spartiti erano copiati su dei fogli con pentagrammi tracciati con riga a mano, la paginazione seguiva quella dell'edizione - da 1 a 110, - ma differenza di questa alla fine conteneva anche tre pagine di *incipit* delle Sonate riuniti con il titolo *Tavola delle Sonatte* [sic].

Come già commentato da me in uno studio precedente, di questo manoscritto si è persa ogni traccia dopo l'evacuazione dell'Archivio Alba a conseguenza del bombardamento e dell'incendio che il 17 novembre del 1936, nel corso della Guerra Civile spagnola, subì il Palacio de Liria.⁷⁵ In mia opinione, la copia avrebbe potuto datarsi prima del 1746, anno dell'avvento del Principe delle Asturie Don Fernando al Trono di Spagna - dopo 1746 i titoli PRENCIPE E PRENCIPESSA dell'edizione originale sarebbero stati cambiati in quelli regali; se l'ipotesi risultasse corretta, si sarebbe trattato dell'unica fonte *manoscritta* primaria (giacché d'origine apparentemente spagnola) a suggerire alla pari degli "ESSERCIZI" - a ragione o a torto - che in virtù del suo servizio come dipendente de la Casa de la Princesa Scarlatti potrebbe essere stato automaticamente considerato anche dipendente della Casa del Príncipe [sul tema v. **Capitolo III-c⁴.**]

Nel corrispondente studio avevo avanzato l'ipotesi che il copista del manoscritto Alba potrebbe essere stato Lorenzo de Almón y Pereyra, *Copiante de Música de S.M.* ["Su Magestad"] y AA.RR. ["Altezas Reales" in riferimento agli Infantes ma anche ai Príncipes de Asturias il cui titolo era "Serenísimas Altezas Reales"], attivo tra gli anni 1737 e 1745; comunque la grafia del manoscritto Alba tuttavia oggi rimane senza analoghi che permettessero di chiarire la questione. A giudicare dalla p. 83 del manoscritto pubblicata da SUBIRÁ, la copia della *Sonata / XXIV.*, pur presentando delle piccole differenze rispetto alla versione stampata della "SONATA / XXIV" degli "ESSERCIZI" [ad esempio, nella batt. 8 il manoscritto ometteva il secondo *b* sulla terza croma], nella grafia delle note, nella distribuzione delle battute per pagina e anche come paginazione il manoscritto Alba pare che sia stato una fedele copia degli "ESSERCIZI", ma non andrebbe esclusa neanche la possibilità che

⁷³ José SUBIRÁ, "La Música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos", Establecimiento tipográfico 'Sucesores de Rivadeneyra', Madrid, 1927, pp.128-130, Láminas XXII y XXIV.

⁷⁴ Nella corrispondenti trascrizioni realizzata da SUBIRÁ si possono rilevare degli errori e delle differenze ortografiche rispetto alle versioni stampate, ciò che, pare, deve essere ascrivito al copista e non allo studioso.

⁷⁵ Serguei N. Prozhoguin, "Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti", *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death, Serie Ad Parnassum Studies*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2008, [pp.69-154], pp. 128, 129, 130 [didascalie alle Ill. 25 e 26]. I miei tentativi di rintracciare questo volume manoscritto nei fondi bibliotecari settecenteschi dell'Archivo de la Fundación Casa de Alba del Palacio de Liria, durante le ricerche che vi ho condotto negli anni 2001-2003, non hanno dato nessun risultato.

si fosse trattato di un esemplare copiato dal quaderno della minuta che dovette essere inviata da Madrid a Londra per servire da fonte agli "ESSERCIZI". SUBIRÁ non precisa se aveva notato o no dei segni di interventi sul manoscritto.

Un'altro codice settecentesco di origine spagnola contenente - numerati in modo continuo come *Sonate XVI-XXX* - quindici dei pezzi degli "ESSERCIZI" trascritti nell'ordine KK. 20, 4, 8, 19, 27, 16, 26, 25, 23, 21, 28, 24, 18, 29, 30, è il manoscritto M.12-V-17 della Biblioteca del Palau de Música del Orfeo Catalá di Barcellona [*Sonate, Per Cembalo / del Sig.r D.n Domenico, / Scarlatti, &. / 1740*]; fu trascritto dallo stesso copista del codice *Venezia 1742*. In un dettagliato ed esauriente studio Águeda PEDRERO ENCABO giunge alla conclusione che

"Le divergenze tra le due fonti confermano che Orfeo non si basò sull'esemplare dell'edizione londinese [degli "ESSERCIZI"]. Le somiglianze tra le due fonti sono maggiori rispetto a quelle rintracciabili nelle altre [...] [fonti settecentesche e nelle edizioni coeve] e ciò conferma la stretta vicinanza con il compositore stesso. Alcune corrispondenze nell'uso delle alterazioni, della scrittura continua, del disegno dei gambi delle note (specialmente in quelli che uniscono note di differenti pentagrammi), ecc. sono così sorprendenti che lasciano pensare che ambedue le fonti derivino da un originale comune strettamente vincolato al compositore, partendo dall'assunto che la minuta di Ess [oggi non più rintracciabile - S.P.] costituisce [sic] una prova consistente dell'intervento di Scarlatti stesso.

Entrambe le copie Ess e Orfeo possono commettere ognuna degli errori propri, ma Ess dovette necessariamente partire da una minuta differente rispetto all'"originale" di mano di Scarlatti, così che non possiamo sapere in quale misura intervennero il copista della minuta Ess e l'editore. D'altra parte il compositore poté introdurre vari ritocchi (migliorie) che si trovano solo in Ess, supponendo che egli stesso avesse rivisto la minuta di quest'ultimo. Non sappiamo se [l'amanuense di] Orfeo copiasse da una minuta, però è possibile che esso avesse come modello l'autografo del compositore."⁷⁶

Anche *Venezia 1742* contiene cinque delle Sonate degli "ESSERCIZI" - "XI" [K.11], "X" [K. 10], "III" [K. 3], "XVII" [K. 17] e "XII" [K.12] - che vi furono copiate, rispettivamente, come *Sonate XVIII, XXII, XXXI, XXXIII* e *LIX*. A volte vi si riscontrano alcune divergenze testuali rispetto alle versioni degli "ESSERCIZI", ma personalmente credo che queste divergenze non risultino determinanti per la percezione della logica del discorso musicale e che verosimilmente furono dovute alla disattenzione del copista.⁷⁷

⁷⁶ Águeda PEDRERO ENCABO, "Una nuova fonte degli "Essercizi" di Domenico Scarlatti: il manoscritto Orfeo Catalá (E-OC)", *Fonti Musicali Italiane*, No.17 (2012), [pp.151-173] p.172 [traduzione di Francesco Paolo Russo; all'esame comparativo tra gli "ESSERCIZI" e il M.12-V-17 sono dedicate le pp. 161-172].

⁷⁷ Cfr. con quanto invece Joel Leonard SHEVELOFF afferma in *Op.cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], p.197: "[...] with regard to numbers 18, 22, 31, 33 and 59 in VENEZIA 1742. All these pieces appear in the ESSERCIZI of 1738 or 1739. [...] the pieces in VENEZIA 1742 bear no relation in order or

In opinione di Celestino YÁÑEZ NAVARRO, la copia della "SONATA / Fuga XXX" degli "ESSERCIZI" [K.30] trascritta sui ff.28(r)-29(r) [ex ff.21(r)-23(r)] del codice B-2 Ms. s/n del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza⁷⁸ verosimilmente fu commissionata da Joseph de Nebra⁷⁹ e risulta più vicina alla versione stampata di questa Fuga che si riscontra in alcune edizioni coeve - in particolare nell' "*Opera Prima*", nelle "[17] *Pièces Pour le CLAVECIN*" [Parigi, Boivin / Le Clerc] e nelle "*XLII / Suites de Pièces*" [Londra, Roseingrave/ Cooke [su queste edizioni v. pp. 47-56 della presente ricerca] - che non a quella degli "ESSERCIZI";⁸⁰ al contempo YÁÑEZ NAVARRO ammette anche la possibilità che la versione del codice B-2 Ms. s/n possa essere stata copiata da un'autografo o da un antografo.⁸¹

position in the volume to their order or position in the ESSERCIZI. Moreover, the textual differences, taken as a whole, tend to indicate that the versions copied out into VENEZIA 1742 are earlier than those in ESSERCIZI; these pieces, which seem to me among the more sophisticated ones in VENEZIA 1742, must actually antedate 1738."

Cfr. anche con le seguenti osservazioni di Jacqueline Esther OGEIL da lei formulate in "Domenico Scarlatti: A contribution to our understanding of his Sonatas through performance and research.", Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, University of Newcastle, 2006, p.9: "[...] [Venezia 1742] includes versions of five of the *Essercizi*, K3, 10, 11, 12 and 17. Of these, only Sonata LIX (= K12) is virtually identical to the printed version. Sonata XVIII (K11) contains a few deliberate variants, some of which may be regarded as preferable to the printed version; Sonata XXXIII (K17) is clearly an earlier version, though except for the addition of a bar the differences are slight; while Sonatas XXII (K10) and XXXI (K3) are, respectively, shorter and longer than their printed versions, and clearly earlier. Certainly something other than the *Essercizi* served as the copyist's source for at least the last four of these works."

⁷⁸ Sopra il suo primo pentagramma vi è scritto *estas de Escarlati; Laspodra* [sic, "Las podrá"] *el S.^{or} D.ⁿ Joseph* [¿de Nebra?] *tocar donde gustare* ["Queste sono di Scarlatti [in riferimento alle 3 composizioni di Scarlatti copiate nel manoscritto]; il Signor Don Joseph le potrà interpretare dove piaccia[.]"]

⁷⁹ Joseph [José] de Nebra, battezzato nella chiesa di Calatayud il 6 gennaio 1702 - † Madrid, 11 luglio 1768; compositore, organista, dal 1751 Vice-maestro della Cappella Reale di Madrid.

⁸⁰ Celestino YÁÑEZ NAVARRO, "Nuevas aportaciones para el estudio de las Sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza", Tesis Doctoral presentada a la Facultat de Filosofia i Lletres del Departament d'Història de l'Art i Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga de la Universitat Autònoma de Barcelona, Diciembre de 2015, p. 213; all'esame della copia della Fuga K.30 sono dedicate le pp.212-214 della tesi; a p.199, nella "Fig.14", si riproduce la foto del primo pentagramma della versione in questione con l'annotazione corrispondente qui citata nella nota⁷⁸.

⁸¹ *Ibidem*, p.214; v. anche la trascrizione di questa copia della Fuga K.30 alle pp.913-917. Anche il codice B-2 Ms.32 ed il codice B-2 Ms.2 dello stesso Archivio contengono copie di, rispettivamente, sei Sonate degli "ESSERCIZI" [K.6, 12, 14, 16 e 17] e di quella K.22; in opinione di YÁÑEZ NAVARRO si tratterebbe di copie autorizzate e coeve delle fonti primarie scarlattiane - *Ibidem*, pp.355-596; la trascrizione che YÁÑEZ NAVARRO dà della Sonata K.6 - *Ibidem*, pp.909-911 - in base alla corrispondente copia nel codice B-2 Ms.32, a parte le differenze nella collocazione dei mordenti, non evidenzia che una differenza di notazione sostanziale - le terzine scritte in ♯ della "SONATA VI" - un indubbio segno di accelerazione - nella copia di B-2 Ms.32 sono scritte in ♮ [.]

Riguardo alla questione della primizia e della correttezza della versione della "SONATA IX" degli "ESSERCIZI" [K.9] che si riscontra trascritta sui ff. 50(r)-51(r) del Ms. 394 del Fondo "Foà-Giordano" della Biblioteca nazionale universitaria di Torino [4^o / *Allegro*] v. pp. 161-162 della presente ricerca; i possibili connotati giuridici della frase "from the Originals" nel contesto del confronto degli "ESSERCIZI" con alcune edizioni d'epoca vengono qui esaminati nel **Capitolo II-b**⁸.

*

II-b⁵. "Mr ADAMO SCOLA". Come per Benjamin Fortier, le sue fonti biografiche sono scarse. Oltre all'*advertisement* in questione, non sono stati rintracciati che altri quattro documenti che lo riguardano, tutti relazionati alle sua attività nella capitale britannica dove Scola sarebbe trasferito prima, o agli inizi, della decada 1730'. Il più antico, anch'esso un *advertisement*, lo definisce come "a Virtuoso of Naples" - non è chiaro se in riferimento al luogo di nascita, oppure al luogo dell'ultimo servizio prima del trasferimento a Londra - e precisa che Scola accompagnerà, da supporre al cembalo, "Mrs Carter" durante il concerto al Haymarket Theatre previsto per il 3 aprile del 1738 (giuliano). Il secondo, datato 28 agosto del 1739 (giuliano), lo stesso anno della pubblicazione degli "ESSERCIZI", lo menziona come "Governor of the Decayed Musicians Fund".⁸² Jane CLARK si riferisce ad un terzo documento, secondo il quale Jacopo Amiconi [Amigoni], l'autore dell'acquaforte allegorica dell'antiporta degli "ESSERCIZI" che lavorò a Londra tra il 1729 ed il 1739 [v. pp. 12, 47 e **Capitolo III-a** della presente ricerca], fu "a witness at Adamo Scola's wedding".⁸³ Infine un quarto documento procedente dall'archivio di Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington, e anch'esso studiato da Jane CLARK, conferma che

"Adamo Scola, [...], taught [music to] the Burlington children both at Chiswick and at Burlington House."⁸⁴

Se, come esaminato innanzi a p. 32 della presente ricerca, la candidatura di Benjamin Fortier come incisore degli "ESSERCIZI" poté essere suggerita alla Corte di Madrid dal Farinelli, è altrettanto probabile che anche quella di Jacopo Amiconi come incisore dell'antiporta dell'edizione dovette essere stata scelta su suggerimento dello stesso Farinelli [sull'argomento v. pp. 69-72] - se fu così, è probabile che sarebbe stato proprio Amiconi a consigliare, a sua volta, a Fortier la scelta di Adamo Scola come responsabile della stampa e della divulgazione degli "ESSERCIZI".

⁸² "A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800, Volume 13 [...]", Southern Illinois Press, Carbondale and Edwardsville, 1991, p. 234 [voce "**Scola, Adamo**"]; le fonti non vi sono precisate.

⁸³ Jane CLARK, "Farinelli as Queen of the Night", *Eighteenth Century Music*, 2/2, Cambridge University Press, 2005, [pp. 321-333] p.321, note⁶ - in quest'ultima la riferimento al documento in questione è: "'The Portuguese Embassy Chapel', *Catholic Record Society* 38 (1941), [p.]164."

⁸⁴ *Ibidem*, p. 327; v. anche Jane CLARK, "Lord Burlington is Here", *Lord Burlington: Architecture, Art and Life*, ed. Toby Barnard and Jane Clark, Hambledon, London, 1995, p. 288.

Eccetto l'*advertisement* degli "ESSERCIZI", l'unica altra testimonianza delle attività di Scola come editore musicale si riscontra nei testi dei frontespizi di tre raccolte a stampa delle "VENETIAN'S BALLADS" trascritte per voce e vari gruppi strumentali probabilmente dallo stesso Scola in base a dei pezzi di Hasse, Auletta, Lampugnani e Pergolesi, e in parte forse da lui anche composte; le "BALLADS" furono stampate a Londra nella tipografia di John Walsh Jr.⁸⁵ tra il 1742 e il triennio 1748-1750.⁸⁶ Come già osservato a p. 37 della presente ricerca, a collaborare con Scola alla stampa di almeno il terzo volume delle "BALLADS" fu l'incisore che realizzò le lamine della "SONATA XXVII" e della "SONATA XXVIII" degli "ESSERCIZI", ma non Fortier.

*

I-b⁶. "[...] in Vinestreet[,] near Swallowstreet, Piccadilly, over-against the Brewhouse." Nella lamina B2 del "[...] *Plan of the Cities of London and Westminster and Borough of Southwark; with the Contiguous Buildings; From an actual Survey taken by John Rocque Land-Surveyor, and Engraved by John Pine, Bluemantle Pursuivant at Arms and Chief Engraver of Seals, &c. to His Majesty*", stampato nel 1746, la VINE STREET è rappresentata come continuazione sud-est della WARWICK STREET, quasi in parallelo alla SWALLOW STR. ed in linea perpendicolare verso nord-ovest rispetto al viale PICCADILLY. Tra il 1816 e il 1819 questa già di per sé relativamente piccola strada fu divisa in due sezioni a seguito della costruzione della Regent Street, e nel 1920 scomparve definitivamente durante la ristrutturazione del quartiere Regent Street Quadrant.

Pare che l'indirizzo nell'annuncio di Scola si riferisse ad un magazzino tipografico, dato che nel quindicesimo paragrafo a p. 84 del "Book 6" dell'edizione "A / SURVEY / Of the CITIES of / LONDON and WESTMINSTER : / [...] By John Stow, [...] / [...] LONDON : / [...] / MDCCXX.", la strada in questione è caratterizzata piuttosto come una zona di stabilimenti e botteghe artigianali:

⁸⁵ John Walsh (II) (n. Londra 23 dicembre 1709 (giuliano) - † ivi, 15 gennaio 1766). Tipografo ed editore musicale, attivo anche come fabbricante di strumenti musicali.

⁸⁶ "[Testo della vignetta dell'antiporta del terzo volume pubblicato ca. 1750:] VENETIAN / BALLAD'S / Compos'd by / **Sig^r. Hafse** / And All the / Celebrated / Italian Masters. / [sul taglio di un libro rappresentato si legge la scritta in verticale "Hafse's Works"] / 'Printed for Jn Walsh in Catherine Street in the Strand. / [Testo del frontespizio:] RACCOLTA DI GONDOLIERE & / DEDICATA / ALL' ECCELENZA / DI / CARLO SACKVILL / CONTE DI MIDDLESEX. / dal suo / Unilissimo et obbligatissimo Servo / Adamo Scola./ Picciole Offerte sì, ma però tali; / Che se con puro affetto il cor' le dona; / Anche il Ciel non le sdegna. / Pastorf. [sic, per "Il Pastor Fido" di Giovanni Battista Guarini, 1590] Prolog. / [titolo della p.1:] Canzonette Veneziane da Battello". Esemplare consultato: Music Library, University of North Carolina at Chapel Hill, Catalogue Number: b7317541. Per le date delle tre raccolte v. William SMITH, Charles HUMPHRIES, "A Bibliography of the musical Works Published By the Firm of John Walsh During the Years 1721-1766", The Bibliographical Society, London, 1968, pp. 826, 830.

"Vine-street, a Place of no great Account; the chiefest Part of which is taken up by a Brewhouse on the one Side, and a Carpenter's Yard on the other."

L'attuale Vine Street, un *dead end*, corrisponde a quello che nel *Plan* di John Roque è indicato come antico vicolo "Little Vine St.", parallelo a PICCADILLY e che, formando un angolo retto con la parte sud-est della VINE STREET, univa quest'ultima alla SWALLOW STREET.⁸⁷

*

II-b⁷. "Price Two Guineas." Almeno nell'esemplare MUS.119 della BNM questo prezzo non appare né in forma stampata, né annotato a mano;⁸⁸ un possibile indizio del fatto che MUS.119 in origine sarebbe stato destinato dagli editori ad essere donato ai committenti [cfr. con quanto suggerito alle pp. 11-12 della presente ricerca].

All'epoca, la riferimento è al valore corrente del cosiddetto *George II Two Guineas Gold Coin*, che nel gennaio del 1739 circolava in emissioni del 1734, del 1735 e del 1738 (vi fu anche una quarta emissione del 1739), ed il cui equivalente, dovuto alle oscillazioni del prezzo dell'oro, nel cinquennio in questione variò dai 21 ai 30 *Shillings* ["*hillings sterlings*"] d'argento, quantunque più spesso tendendo ai 21 *Shillings*.⁸⁹

Secondo la voce "*Spanish MONEY*" del "VOL. II" dell'edizione "CYCLOPÆDIA : / OR, AN / UNIVERSAL DICTIONARY / OF / ARTS AND SCIENCES ; / [...] / LONDON : / [...] / M.DCC.XXXVIII." - la cui messa in vendita senza indicazione del prezzo fu annunciata ("*This Day is Published,*"), sia osservato a proposito, nel N.º 656 del *The Country Journal, or the Craftsman* sulla stessa p. 6 dell'annuncio degli "ESSERCIZI" e immediatamente dopo quest'ultimo - un *Real de plata* ["argento"] spagnolo nel 1738 era "*current for 7 shillings sterlings*", mentre un *Real de vellón* equivaleva "*only at 3 : 8 d. sterling [Penny sterling / Pence*, essendo quest'ultimo equivalente a 1 : 12 dello *Schilling*"]. Di conseguenza, l'equivalente della moneta *Two Guineas*, ossia (come minimo) di 42 *Schillings*, o 504 *d. Sterlings*, in moneta spagnola all'epoca era quella di 189 *Reales di vellón*. Tenendo in conto che nel periodo tra il 23 novembre del 1729 ed almeno fino al 17 maggio del 1737 Domenico Scarlatti ricevette dalla Corte spagnola uno stipendio fisso di 90 *Reales de vellón* diari

⁸⁷ Nello stesso paragrafo del "A / SURVEY / [...]" citato innanzi Stow, nel 1720, attribuiva un altro nome all'attuale Vine Street: "At the Botton [sic] of this Street [the Vine-street] is Little Swallow-street, of small Account, which falleth into Great Swallow-street". Testo digitalizzato dell'edizione "A / SURVEY / [...]": [https:// www.dhi.ac.uk/](https://www.dhi.ac.uk/) ["The Stuart London Project, Humanities Research Institute, The University of Sheffield."]

⁸⁸ Comunicazione personale scritta della Dott.ssa Elisabetta SCIARRA del 15 giugno 2020.

⁸⁹ Dati riferiti in: "THE / UNIVERSAL MERCHANT [by William Horseley] / CONTAINING THE / Rationale of Commerce, / [...] / LONDON: / Printed by C. SAY, for W.OWEN, at Homer's-Head, near Temple-Bar. / MDCCLIII.", Tabella a p. [ix]. Cfr. con quanto precisato da Barry IFE in *Op. cit* [v. nota³⁶ alla presente ricerca], note⁶ a p. 50: "Two guineas (£ 2 / 2 / 0 or 42 shillings) was extremely expensive, equivalent to about £ 470 in today's money (source: Bank of England Inflation Calculator)."

(ossia di ca. 2160 *Reales de vellón* al mese contati in base ai giorni lavorativi, sabato compreso), il prezzo di un singolo esemplare degli “ESSERCIZI” superava lo stipendio percepito dal compositore per due giornate, uno stipendio all’epoca considerato come straordinariamente alto.⁹⁰

Come già sottolineato a p. 30 della presente ricerca, gli “ESSERCIZI”, piuttosto che essere uno spartito a prezzo elevato, in termini di oggi dovettero appartenere alla categoria dei *luxury goods*. Va precisato altresì che nel Settecento le emissioni di monete d’oro come il *Two Guineas Coin* erano quantitativamente limitate, essendo queste viste come *a priori* destinate a circolare solo tra le classi nobiliari o tra funzionari e professionisti con alti stipendi. Pertanto - come per qualsiasi edizione di lusso - la tiratura degli “ESSERCIZI” dovette per definizione essere limitata.

Sempre a p. 30 della presente ricerca è stato già accennato che il prezzo di costo basico degli “ESSERCIZI” dovette essere assai elevato in quanto sarebbe stato determinato innanzitutto dalle spese che avrebbero sostenuto sia l’incisore Benjamin Fortier nel fabbricare i numerosi e differenti punzoni (che venivano fusi in metalli di alta lega) ed in più le lamine delle pagine dell’edizione, sia Adamo Scola nell’acquistare la carta - quest’ultima, a giudicare dall’ancora ottimo stato delle pagine dell’esemplare MUS.119, nel 1738 sarebbe stata qualificata come di qualità superiore, e dunque dovette essere assai costosa. Inoltre andava considerata la somma che avrebbe richiesto il pittore Jacopo Amiconi [Amigoni] per il suo intervento come autore dell’immagine dell’antiporta [v. **Capitolo III-a**], e soprattutto la somma addizionale che Fortier avrebbe richiesto per il lavoro manuale sulle 102 lamine / pagine della raccolta da lui incise personalmente [v. **Capitolo II-b³**]: anche tenendo conto del fatto che molte delle pagine degli “ESSERCIZI” erano con dei pentagrammi in bianco, cioè richiedevano minore impegno, quest’ultima somma dovette comunque essere considerevole. Premesso che le spese per i punzoni, le lamine, la carta e l’acquaforte potrebbero essere stati a carico della Corte spagnola, è da supporre che i proventi della vendita in fin dei conti non avrebbero ammontato che a circa un quarto delle spese sostenute - infatti, secondo quanto precisato a p. 1 della presente ricerca, anche la scarsa quantità di esemplari degli “ESSERCIZI” rimanenti oggi suggerisce una tiratura originale limitata a non più di duecento spartiti. Di conseguenza l’ipotesi sul rapporto qualità / quantità degli “ESSERCIZI” qui proposta alla p. 30 potrebbe essere riformulata nei seguenti termini: stampare una quantità minore di 30 pezzi di alta qualità grafica equivaleva a ridurre il già di per sé poco più che simbolico “Half a Guinea” dei proventi derivanti da ciascun esemplare venduto, proventi che dovevano essere diversamente spartiti tra Scola, Fortier ed il secondo incisore che lavorò sulle 8 lamine della “SONATA XXVIII” e della “SONATA XXIX” [v. altresì pp. 52-53 ed il commentario alla frase “*Il Viste d’Interesse*, [...]” a p. 118 della presente ricerca].

⁹⁰ Sull’argomento v. Serguei N. Prozoguin, “Cinque studi [...]”, *op. cit.* [nota³⁰ al presente testo], pp. 109-112.

*

II-b⁸. “Engraved [...] from the Originals / Beware of incorre&t printed Editions, a Scandal in this great Nation, and let not its fundamental Principles of Liberty and Property be abus’d by vile Worms that gnaw the Fruit of others ingenious Labour and Expençe.” Come osservato da Jane CLARK, queste due frasi sarebbero volte a far desistere dall’aquisto dei due volumi dell’edizione

“XLII / *Suites de Pièces* [sic, per “XLII Pièces en Suites”] / Pour le / CLAVECIN. / *En deux Volumes*. / Composées par, [sic] / Domenico Scarlatti / Vol. I. [+ Vol.II] / NB: I think the following Pieces for their Delicacy of Stile [sic], and Mafterly Composition, worthy the / Attention of the Curious, Which I have Carefully revifed & Corrected from the Errors of the Prefs. / Tho.^s Roseingrave.⁹¹ / LONDON / Printed for and sold by B: [Benjamin] Cooke⁹² at the Golden Harp in New Street Cov.¹ Garden, Where may be had Volume the 2nd. / this work contains 14 pieces more than any other Edition hitherto extant, 12 of which are by this Author, y^e other 2 [the INTRODUCTION by Thomas Roseingrave and the Volume II’s Fuga in *Faut* by Alessandro Scarlatti] is over & above y^e N.^o propos’d.”

Infatti, in questa raccolta vi erano compresi tutti i trenta pezzi degli “ESSERCIZI”, anche se da Roseingrave / Cooke furono stampati in ordine differente e in combinazioni tonali con altre *Pièces* non presenti nell’edizione di Scola.⁹³

Più precisamente, le parole “Originals”, “Labour and Expençe” dell’*advertisement* di Scola paiono aver preso di mira il seguente passo della “Royal Privilege and Licence” del [Wednesday] “Thirty-First Day of January, 1738-9”, cioè del giorno mercoledì 11 febbraio 1739 secondo il calendario gregoriano, riprodotta sul f. 2(r) del *Volume II* delle “XLII / *Suites de Pièces* [...]”:

“[...] he [Benjamin Cooke] has purchafed a Collection of Original Pieces of Vocal and Instru- / mental Mufick, Compos’d by Signior DOMENICO SCARLATTI, and other Authors [sic, in corsiva]; and with great Labour and / Expençe, has Engrav’d, Printed, and Fitted fome of the faid Works, in part of the fame, in fuch a Manner as will / render them very Ufeful and Entertaining to all Performers on the Harpfichord, or Organ, or any other Instruments, as the faid Mufick may require; [...] We [George the Second] do therefore / by thefe Presents, [...] grant unto him[,] the faid Benjamin / Cooke, his Heirs, Executors, Adminitfrators, and Affigns, Our License for the fole Engraving, Printing, and Publifhing of the faid / Works, for the Term of Fourteen Years, to be computed from the Date hereof,

⁹¹ Thomas Roseingrave, n. Winchester, 1690 o 1691 - † Dunleary, 23 giugno 1763; compositore ed interprete - v. Gerald GIFFORD, Richard PLATT, “(2) Thomas Roseingrave” in: “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, 2nd ed., Macmillan Publishers Limited, 2001, Vol. 21, pp.687-690.

⁹² Editore musicale attivo dal 1726 al 1743.

⁹³ Sulla relazione tra l’*advertisement* di Scola e l’edizione Roseingrave / Cooke v. Jane CLARK, “‘His own worst enemy’. Scarlatti: some unanswered questions”, *Early Music*, 13 (November 1985), [pp. 542-547] pp. 542-543; v. anche Jane CLARK, “Farinelli as Queen of the Night”, *Op. cit.* [nota⁸³ alla presente ricerca], pp.321-323. Joel Leonard SHEVELOFF considerò invece il *Volume I* delle “XLII / *Suites de Pièces*”, che di per sé conteneva 23 Sonate degli “ESSERCIZI”, come indubbiamente posteriore a questi - v. “The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: [...]”, *Op. cit.* nella nota²⁰ al presente testo, p.198.

strictly forbidding all Our Subjects, within Our / Kingdoms and Dominions, to reprint or abridge the same, either in the like, or in any other Size or Manner whatfoever, or to import, / buy, vend, utter, or distribute any Copies thereof, reprinted beyond the Seas, during the aforesaid Term of Fourteen Years, with- / out the Consent or Approbation of the said *Benjamin Cooke*, his Heirs, Executors, Administrators, and Assigns, under their Hands / and Seals, first had and obtain'd, as they will answer the contrary at their Perils; whereof the Commissioners, and other Officers of / Our Customs, the Master, Wardens, and Company of *Stationers* are to take Notice, that due Obedience may be rendered to / Our Pleasure herein declared. [...]"⁹⁴

Non è chiaro quando e come esattamente - assieme o a distanza di tempo - furono messi in vendita i due volumi delle "XLII / *Suites de Pièces* [...]", ma è logico supporre che neanche il Volume I potè esserlo prima della concessione della "Royal License"; perfino ammettendo che il *corpus* degli spartiti di ambedue i volumi fosse stato stampato con anteriorità rispetto al "Thirty-First Day of January, 1738-9", l'incisione e l'inclusione del testo della "License" in ogni esemplare della tiratura del Volume II avrebbe certamente richiesto del tempo, forse due o tre mesi, e quindi la loro messa in vendita fu preceduta dalla messa in vendita degli "ESSERCIZI". Inoltre il primo *advertising* di Scola - stampato sabato 27 gennaio dell'anno giuliano 1738-9, ossia il giorno sabato 7 febbraio del 1739 secondo il calendario gregoriano - precedette di quattro giorni la stessa "Royal License" concessa a Cooke; dunque, a giudicare dalle coincidenze testuali menzionate, Scola dovette in qualche modo essere venuto a conoscenza della *petition* che Cooke - secondo la prassi d'epoca - inoltrò alle autorità per ottenere la Licenza, dato che il testo della sua richiesta, come rilevato da Rosalind HINTON e da Michael TALBOT, in gran parte coincide con quello della "License".⁹⁵ La decisione di Scola e di Fortier di affidare l'incisione delle otto lamine della "SONATA XXVII" e della "SONATA XXVIII" degli "ESSERCIZI" ad un tipografo contrattato *ad hoc* [v. pp. 37-38 della presente ricerca] verosimilmente potrebbe essere stata provocata proprio dalla richiesta inoltrata da Cooke - l'aiuto di un secondo incisore avrebbe permesso di accelerare la stampa degli "ESSERCIZI" al fine di ottenere la primizia editoriale, oltre che la primazia legale, nella competizione con Cooke.

In tale contesto va rilevato che nell'*advertisement* Adamo Scola in sostanza insiste su due questioni peculiari, di indole tanto giuridica quanto anche etica.

⁹⁴ Testo riprodotto in: Joel Leonard SHEVELOFF, *Ibidem*, p.116. KIRKPATRICK non commentò la frase "Beware of incorreEt printed Editions, a Scandal in this great Nation" dell'annuncio di Scola, ma ciononostante scrisse - "Domenico Scarlatti", *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.403 - che "[The "XLII / *Suites de Pièces*" were] published in direct competition with the original issue of the *Essercizi*."

⁹⁵ Rosalind HALTON, Michael TALBOT, " 'Choice Things of Value': The mysterious genesis and character of the VI CONCERTOS IN SEVEN PARTS attributed to Alessandro Scarlatti", *Eighteenth-Century Music*, Volume 12, Issue 1, March 2015, [pp. 9-32] reference 5: "[in the "XLII / *Suites de Pièces*"] the engraved privilege sticks to the wording of the petition very closely in the relevant portions of the text."

La prima è che a differenza di Cooke Scola afferma di aver ricavato le lamine degli “ESSERCIZI” da degli “Originals” - cioè se non direttamente dagli autografi del compositore, almeno da delle copie manoscritte autorizzate o da quest’ultimo, o da una delle corti, spagnola o portoghese, e confermate come tali dall’inclusione negli “ESSERCIZI” della dedica ufficiale a João V e dalla prefazione al *Lettore*, dei testi sottintesi come ambedue scritte da Domenico Scarlatti [sulla questione dell’attribuzione della dedica v. **Capitolo III-d¹¹** della presente ricerca] - e non in base a degli “Original Pieces”, che nel titolo della propria edizione lo stesso Cooke precisa di aver “Carefully revifed & Corrected from the Errors of the Prefs”, cioè ricavato da delle edizioni precedenti.

La seconda, in parte derivante dalla prima, ma in teoria ben più grave dal punto di vista delle possibili conseguenze legali, è la contestazione della validità del “Royal License” concessa a Cooke - *implicitamente* (a quanto pare) per inosservanza del primo paragrafo del cosiddetto *Copyright Act 1709*, detto anche *The Statute of Anne*,⁹⁶ che verso i primi mesi del 1739 era in pieno vigore e tuttavia senza emendamenti dal 1710, e che era in effetti volto a prevenire la prassi del “Printing, Reprinting, and Publishing [...] without the Consent of the Authors or Proprietors”, ed *esplicitamente* per abuso da parte del richiedente la Licenza (Cooke) dei diritti alla libertà d’azione imprenditoriale e dei diritti di proprietà sul testo inciso e stampato (“proprietà intellettuale” secondo la terminologia moderna) spettanti a Scola. È possibile che Scola avesse pubblicato il proprio annuncio riguardante gli “ESSERCIZI” anche in altri giornali o periodici, ma per delle accuse del genere la scelta del *The Country Journal, or The Craftsman* - come indicato prima nelle citazioni alle pp. 22-23 della presente ricerca, all’epoca la principale tribuna della contestazione di ogni forma d’abuso da parte delle autorità - era certamente la più idonea.

D’altra parte l’invettiva da parte di Scola può apparire alquanto temeraria se si considera che gli “ESSERCIZI” non contenevano affatto riferenze testuali ad una propria Licenza, né risultavano annotati nelle *Entries in the Registers Books* d’epoca della *House of Stationers* (un’analogo delle Società per i diritti d’autore contemporanee) menzionata anche nella “Royal License” ottenuta da Cooke - a tutt’oggi non ci sono dati che provino che, in alternativa alla richiesta della Licenza, per tutelare i propri diritti come editore Scola avesse depositato nove esemplari degli “ESSERCIZI” presso la *House of Stationers* con pagamento di sei *pence* di tassa.⁹⁷

⁹⁶ “An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned.”

⁹⁷ Sull’argomento v. “Music entries at Stationers’ Hall, 1710 -1818. Compiled by Michel KASSLER from the lists prepared for William HAWES, D. W. KRUMMEL and Alan TYSON, *and with a foreword by D. W. KRUMMEL*”, Ashgate Publishing, 2004 (Routledge, London / New York, 2016); v. in particolare p. xxvi - nel 1738 e nel 1739 non vi fu registrato nessun spartito, dunque non vi fu registrata nemmeno l’edizione “XLII / Suites de Pieces” di Cooke / Roseingrave.

Oltre l'assenza del prezzo in valuta inglese, negli "ESSERCIZI" si notava altresì l'assenza di indicazioni del luogo della stampa e del nome dell'editore. Anni dopo saranno state *anche* queste omissioni testuali, tra altre considerazioni, ad indurre Charles Burney [Senior] - certamente memore del fatto che il *Copyright Act 1709* permetteva la vendita in Inghilterra dei "Books in Greek, Latin, or any other Foreign Language Printed beyond the Seas" - ad affermare per errore, e riferendosi come sembra proprio agli "ESSERCIZI", che "the firft [Domenico Scarlatti's] edition" dedicata alla Principessa delle Asturie fu "printed at Venice".⁹⁸

Almeno oggi le frasi "Juft Publish'd" e "finely Engraved in big Notes" del *advertisement* di Scola non lasciano dubbi né sul luogo di pubblicazione degli "ESSERCIZI" - Londra, - né sulla qualità tipografica tipicamente inglese dell'edizione. In particolare è la frase "Juft Publish'd" a indurre a pensare che gli editori non disposero di nessun tempo addizionale per importare la tiratura da paesi terzi - anche se il progetto dell'edizione potrebbe risalire a prima del mese di aprile del 1738 [v. **Capitoli III-c³** e **III-d⁸**], la data della messa in vendita, come già precisato, pare che sia stata appositamente pianificata all'anno 1739 [v. pp. 30-31 della presente ricerca]. Peraltro è difficile immaginare che in dieci mesi i committenti e Scola si sarebbero permesso il lusso di spese e tempi addizionali per prima stampare gli "ESSERCIZI", ad esempio, sempre a Parigi, e poi esportarli a Londra per la vendita. Ciononostante Scola dovette necessariamente avere delle ferme motivazioni giuridiche per non indicare nel testo del frontespizio dell'edizione né il luogo di stampa, né il proprio nome come editore, né il prezzo.

Una delle possibili spiegazioni sarebbe che, a differenza dello spartito, i testi della dedica a João V e della prefazione al *Lettore* stampati in italiano e a nome del compositore, da un punto di vista legale - Domenico Scarlatti essendo nato nel Viceregno spagnolo di Napoli - dovevano essere soggetti meno alla legislazione inglese, che non alle disposizioni di un atto giuridico spagnolo, più precisamente quelle della *Real Pragmática* del 1558 (nel 1739 tuttavia vigente), secondo la quale la licenza di pubblicare all'estero era in principio negata a qualsiasi nativo del Regno di Spagna; pur non avendo ostacolato *de facto* le pubblicazioni all'estero di autori considerati come sudditi spagnoli, queste norme impedivano sia la vendita che la circolazione di tali opere in territori spagnoli.⁹⁹ È dunque possibile che all'epoca gran parte della

⁹⁸ "THE / PRESENT STATE / OF / MUSIC / IN / FRANCE and ITALY / [...] / By CHARLES BURNEY, Muf. D. / [...] LONDON, / [Vari editori] 1773.", p.211: "[...] it was for this princefs [Maria Barbara of Braganza] that Scarlatti made hia two firft [sic] books of leffons, and to her the firft edition, printed at Venice, was dedicated, when she was princef of Asturias; [...]". Per una lettura di questo passo come trascrizione di una frase intenzionalmente fuorviante pronunciata dal Farinelli v. Jane CLARK, "Farinelli as Queen of the Night", *Op. cit.* [nota⁸³ alla presente ricerca], pp. 321-333; su questo tema v. anche pp.69-70 del **Capitolo III-a** della presente ricerca. Charles Burney [Senior], n. Shrewsbury, 7 aprile 1726 (giuliano?) - † Chelsea College, 12 aprile 1814 (gregoriano), compositore e critico musicale.

⁹⁹ Commentari all'*Auto Real* (Decreto Reale) del 22 novembre 1752 sulla produzione stampata nel Regno di Spagna, con ammende del 30 luglio 1754 - esemplare consultato: Madrid, Archivo Histórico Nacional, Secc. Cosejos, Libro 15 A-E, fol.78(v).

tiratura originale degli "ESSERCIZI" - forse eccetto gli esemplari destinati in omaggio alle famiglie reali portoghese e spagnola, esemplari che per l'assenza dell'indicazione del luogo della stampa almeno a Madrid non dovevano destare malintesi indesiderati - sia stata destinata a rimanere circoscritta ad ambienti stranieri, come in principio lo dovettero essere state anche le precedenti edizioni scarlattiane di Boivin / Le Clerc, apparentemente anch'esse autorizzate dalla Corte spagnola [v. pp. 55-62 della presente ricerca].¹⁰⁰

D'altronde il *Copyright Act 1709* non conteneva nessun regola specifica che riguardasse la circolazione in Inghilterra di edizioni stampate in territorio inglese per ordine e a spese delle Corti straniere - a quanto pare queste come tali non erano proibite *a priori*, e l'assunzione dovette essere che l'editore in tale caso concordava egli stesso con il committente tutte le questioni riguardanti i diritti di proprietà ed i proventi di vendita, dunque assumendone tutti i possibili rischi derivanti.

Il secondo paragrafo del *Copyright Act* prevedeva che l'assenza dei requisiti in questione (nome dell'editore, data e luogo di stampa), era ammissibile se il testo dell'edizione conteneva delle prove inequivocche dell'accordo del proprietario riguardo alla stampa del testo:

"[...], unless some Provision be made whereby the Property in every such Book, as is intended by this Act to be Secured to the Proprietor or Proprietors thereof, may be ascertained, as likewise the Consent of such Proprietor or Proprietors for the Printing or Reprinting of such Book or Books may from time to time be known; [...]"

In tale senso, la frasi "*ma Ubidiienza mofsemi a publicarli. [...] allora ubidirò ad altri Comandi*" - che nella prefazione al *Lettore* si presumevano scritte dall'autore, Domenico Scarlatti, come *domine usus*, essendo le sue opere soggettate al concetto di Privilegio Reale - all'epoca dovevano essere percepite come automaticamente attestanti il beneplacito alla pubblicazione anche da parte del *domine proprietatis*, cioè di una delle due Corti, spagnola o portoghese, presso le quali il compositore era in servizio [v. secondo paragrafo a p. 111 e terzo paragrafo a p. 118 della presente ricerca].

Da un punto di vista legale Scola in questo caso avrebbe agito meno in veste propriamete editoriale che in quella di negoziante incaricato *ad hoc* da una Corte straniera sia della stampa che della diffusione della tiratura in Inghilterra. In tale contesto, e come accennato innanzi nel **Capitolo II-b**⁷, l'assenza negli "ESSERCIZI" dell'indicazione del prezzo - le "Two Guineas" poi specificate nell'*advertisement*, - sarebbe probabilmente spiegabile dal suo carattere di un *surplus* finanziario concessogli da una delle due corti menzionate, che a sua volta dovettero incaricarsi

¹⁰⁰ Cfr. con l'opinione di Malcom BOYD formulata nel suo articolo "Nova Scarlattiana", *The Musical Times*, Vol. 126, No. 1712 (Oct., 1985), [pp.589-593], p.591: "One is tempted to infer that the wider circulation of Scarlatti's music was forbidden, or at least discouraged, by his royal patrons, [...] This might also explain why the Essercizi of 1738/9 remained the only publication in which Scarlatti had a hand."

della totalità delle spese riguardanti la carta, il lavoro dell'incisione e della stampa, anche se sicuramente non quelle della pubblicazione dell'*advertisement* in un periodico, per giunta dell'opposizione; il previo beneplacito dell'autore ed il sostegno finanziario di committenti stranieri sarebbero stati due fattori che a loro volta avrebbero reso superflue anche le indicazioni di Londra come luogo della stampa degli "ESSERCIZI" e dell'editore. Per quel che riguarda invece l'assenza di una menzione di una propria Royal License che in conformità con il *Copyright Act 1709* avrebbe tutelato i diritti editoriali sugli "ESSERCIZI" almeno per i prossimi quattordici anni a partire da 1738 / 1739 questa potrebbe essere spiegata tanto dall'impossibilità da parte della *House of Stationers* di garantire i diritti di proprietà di una Corte straniera, quanto dall'assenza di progetti di future ristampe degli "ESSERCIZI" in Gran Bretagna o altrove.

Considerando che gli "ESSERCIZI", impeccabili come grafica ma lunghi dall'essere degli spartiti idealmente redatti e verificati [v. pp. 19, 36, 42, 61 e nota¹³³ a p. 66 della presente ricerca], l'ammonimento "Beware of incorreÛt printed Editions, a Scandal in this great Nation" di Scola non andrebbe letto come allusione alla frase di Roseingrave "[works] Which I have Carefully revifed & Corrected from the Errors of the Prefß", una frase che accompagna il titolo delle "XLII / *Suites de Pièces*" e della quale Scola al momento della pubblicazione del suo *advertisement* probabilmente non era ancora a conoscenza; non doveva neanche essere un'allerta d'avvio di un contenzioso giudiziario - in qualsiasi sede legale Cooke, che finanziò la propria edizione con una sottoscrizione, avrebbe sicuramente messo in causa gli interessi dei suoi acquirenti, - quanto piuttosto di un'ammonizione etica volta a far desistere dall'acquisto di un'edizione priva dell'autorizzazione del compositore e non rispettante la volontà dei "Proprietors" delle sue opere come richiesto dalla legislazione britannica.¹⁰¹

Secondo il parere di SHEVELOFF, queste controversie sarebbero state provocate non tanto da Cooke, quanto da Roseingrave:

"It is easy to imagine Roseingrave's chagrin when, late in 1738 or early in 1739, a group of Italians living in London, probably connected to Scarlatti through Farinelli, published the ESSERCIZI. [...] Quickly procuring a printer and a license, Roseingrave proceeded to pirate the ESSERCIZI while adding a few pieces in his own collection [KK. 31-42 - S.P.] that most likely date back to his Italian acquaintance with Scarlatti. [...] The defensive advertisement by the publishers of the ESSERCIZI confirms this sequence of events. Surely, no foreign engravers would dare to print music if a privileged English edition already existed; nor would the publisher of a first edition openly declare that his version "contains 14 pieces more than any other Edition hitherto extant."¹⁰²

¹⁰¹ Cfr. con l'opinione alquanto più drastica di Joel Leonard SHEVELOFF da lui accentuata in "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: [...]", *Op. cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], p.150: "Of course the ESSERCIZI would not be considered as a true English edition here [in England]; it was the unprivileged publication of foreigners who certainly lost out in competition against Roseingrave. [...] [Some decades later] it was hardly likely that anyone would recall that that publication took place in London."

¹⁰² *Ibidem*, p.198.

Aggiungerei che a conferma di questa “sequence of events” vi sarebbe il fatto che Roseingrave non pubblicò il testo della prefazione al *Lettore* - anche se ne avesse procurato una copia, quasi certamente non si sarebbe deciso a farlo. In particolare, la frase di Scarlatti che vi si riscontrava - *Forse [questi Componimenti] ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri Comandi di compiacerti in più facile e variato Stile* [v. **Parte IV** ed in particolare il **Capitolo IV-e**] - poteva indurre gli acquirenti per sottoscrizione delle “XLII / Suites de Pièces” a richiedere da Roseingrave delle nuove pubblicazioni scarlattiane, ciò che evidentemente lo avrebbe indotto ad entrare in trattative ufficiali almeno con la Corte di Spagna. Anzi, l'impressione è che Roseingrave, inserendo addirittura nel titolo dei commentari un “NB:” rassicurante sulle “Delicacy of Stile [sic], and Maisterly Composition, worthy the / Attention of the Curious” dei pezzi presentati, cercasse, a differenza di quanto scrisse Scarlatti nella frase citata, di accentuarne la completezza stilistica.

Personalmente non escluderei nemmeno lo scenario seguente: in un primo tempo Roseingrave e Scola avrebbero potuto occuparsi del progetto editoriale degli “ESSERCIZI” perfino assieme - in sostanza i loro successivi disaccordi sarebbero stati determinati dai loro differenti approcci ai criteri editoriali; infatti, come già osservato da KIRKPATRICK,

“Roseingrave was the first of a long series of editors to attempt to arrange the Scarlatti sonatas in suites [of pieces with a common Tonic - S.P.], an attempt, which however musically successful, Scarlatti himself never seems to have made.”¹⁰³

Con la premessa e precisazione che Roseingrave non sarebbe stato che formalmente il primo editore a riunire le Sonate scarlattiane in *Suites* indicate come tali - delle organizzazioni per Tonica conclusiva comune sono reperibili anche nelle precedenti edizioni scarlattiane parigine, nel presente Capitolo esaminate più in avanti, - e accentuando che almeno alcune Sonate degli “ESSERCIZI”, in mia opinione, in realtà potrebbero effettivamente essere dei “frammenti” di *Toccate* [*Suites*] multipartite originali [sull'argomento v. secondo paragrafo a p. 111 e **Capitolo IV-d**¹], ipotizzerei che Scola, se realmente collaborò in un primo tempo con Roseingrave, avrebbe insistito sulla necessità di rispettare l'ordine ed il testo delle copie manoscritte ricevute da Madrid in quanto conformi agli intenti didattici accentuati dal compositore nella prefazione al *Lettore*, mentre Roseingrave avrebbe cercato di imprimere ai pezzi una pur minima apparenza di logica compositiva macro-formale; avendo abbandonato il progetto, Roseingrave avrebbe realizzato la propria idea con l'aiuto di Cooke e servendosi a questo proposito delle previe edizioni francesi di Sonate scarlattiane nelle quali, come già precisato, l'ordine interno spesso era appunto quello per gruppi di pezzi con una Tonica finale comune [per un ulteriore argomento a favore di una possibile collaborazione iniziale tra Scola e Roseingrave v. anche terzo paragrafo a p. 137 della presente ricerca].

¹⁰³ Ralph KIRKPATRICK, “Domenico Scarlatti”, *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.403.

Infatti il principale enigma degli “ESSERCIZI” rimane il perchè Domenico Scarlatti abbia potuto dedicare a João V una raccolta di pezzi in gran parte già editi. Ancor prima del 1739 a Parigi sarebbe apparsa almeno una raccolta di pezzi clavicembalistici di Scarlatti che dovette essere stata stampata in base alla Licenza concessa dalla Corte di Versailles all’editore Charles-Nicolas Le Clerc ¹⁰⁴ il 22 agosto 1737 per “Les Pièces de Clavecin de M. [Monsieur] Scarlatti”, ¹⁰⁵ un’edizione che, tra l’altro, presentava cinque pezzi riscontrabili anche negli “ESSERCIZI”:

- le “[12] PIECES [sic] CHOISIES. / Pour le Clavecin ou l’Orgue. / DEL SIG^r / DOM^{co} SCARLATI [sic] / Opera Prima. / Prix 6 ^{hs} [6 livres] / A [sic] Paris, / Chez { Madame Boivin¹⁰⁶[,] Ruë [sic] S.^t Honoré á [sic] la règle [sic] d’Or. / Le S.^r le Clerc[,]¹⁰⁷ Ruë [sic] du Roule à [sic] la Croix d’Or. / Avec Privilege [sic] du Roy.”; dei 30 pezzi degli “ESSERCIZI” numerate da Ralph KIRKPATRICK come, rispettivamente, KK.1-30 - ricordiamo che lo studioso e clavicembalista americano avvia il proprio catalogo appunto con gli “ESSERCIZI” - nell’ “Opera Prima” furono stampati quelli numerati come KK. 8 [anche se in una variante nei dettagli alquanto differente dalla Sonata K.8 degli “ESSERCIZI”, 4, [Fuga] 30, 2 e 9.

Premesso che, come esaminato nell’ultimo paragrafo a p. 27 della presente ricerca, probabilmente per ragioni politiche la decisione finale fu quella di stampare gli “ESSERCIZI” a Londra, nel contesto della primizia cronologica dell’ “Opera Prima” va menzionata l’ipotesi di Roberto PAGANO, il quale accentuò l’ammissibilità del fatto che

“in un primo tempo Domenico [Scarlatti] progettasse di stampare a Parigi gli *Essercizi* [...]”; “[...] è possibile che il compositore e la sua regale allieva avessero scelto da tempo e con cura particolare una campionatura di sonate capace di illustrare al meglio la straordinaria novità dello stile scarlattiano [...]”¹⁰⁸,

ma mise in rilievo che, in effetti,

¹⁰⁴ Charles-Nicolas Le Clerc [Leclerc], n. Sézanne (Marne), 20 ottobre 1697 - † Parigi, 20 ottobre 1774; <https://data.bnf.fr>

¹⁰⁵ Ralph KIRKPATRICK, *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, pp.405-406; per la Licenza in questione, come anche per le altre Licenze concesse a Charles-Nicolas Le Clerc, la fonte di KIRKPATRICK è: Cecil HOPKINSON, “Eighteenth-Century Editions of the Keyboard Compositions of Domenico Scarlatti”, *Edinburgh Bibliographical Society. Transactions* 3/1 (1952), [pp. 47-71] pp. 53-54.

¹⁰⁶ Elisabeth-Catherine Boivin [née Ballard], n. Parigi, 21 marzo 1705 - † Chartres, 13 febbraio 1776; v. Anik DEVRIÈS, François LESURE, “Dictionnaire des éditeurs français de musique. VOLUME I. Des origines à environ 1820”, Éd. Minkoff, Genève, 1979, pp. 36-37; v. anche - dati consultabili sulla pagina <https://data.bnf.fr/fr/search?term=Veuve+Boivin>

¹⁰⁷ Formalmente rimarrebbe la possibilità che della stampa delle edizione corrispondenti si occupasse anche Jean-Pantaléon Le Clerc, n. Sézanne, 7 novembre 1693 - † dopo il 1760, fratello di Charles-Nicolas e anch’egli editore.

¹⁰⁸ Roberto PAGANO, *Op. cit.* [v. nota⁵⁶ al presente testo], pp. 462, 466.

“L’OPERA PRIMA [le “[12] PIECES [sic] CHOISIES.”] fu tale a tutti gli effetti, [...]”¹⁰⁹

Questa importante ipotesi formulata da PAGANO merita di essere ulteriormente dettagliata. Se si considera che nella decada degli anni 1730’ la Corte di Versailles dimostrò un costante ed accentuato interesse ad instaurare dei rapporti diretti con i Principi delle Asturie e ad influenzarli attraverso le persone del loro *entourage*,¹¹⁰ l’idea stessa di pubblicare alcune Sonate di Domenico Scarlatti a Parigi potrebbe essere stata suggerita da uno dei diplomatici a capo dell’Ambasciata della Francia a Madrid nel periodo dal 1737 al 1738: o dal Conte di Vaulgrenant,¹¹¹ durante la sua prima missione in Spagna come Ambasciatore (dal 18 settembre del 1734 fino al 25 aprile del 1738), oppure da Gérard Champeaux, Incaricato d’affari *ad interim* dell’Ambasciata tra aprile e settembre del 1738. Quest’ultimo si trovò al centro di uno scandalo diplomatico - secondo la versione della parte francese, Champeaux aveva ricevuto delle lettere anonime indirizzate al Principe delle Asturie Fernando con l’esortazione a destituire il padre, il Re Felipe V, lettere che Champeaux avrebbe trasmesso al Principe per metterlo in guardia da un possibile complotto; venutone a conoscenza tramite il Principe, Felipe V reagì accusando a Champeaux di essere egli stesso parte del complotto ed esigendo da Versailles la sua revoca immediata.¹¹² Se vi fu un ruolo dell’Ambasciata francese o di uno dei musicisti francesi in servizio presso la Capilla Real di Madrid nella tramitazione degli spartiti dell’“Opera Prima” tra Madrid e Parigi,¹¹³ questi eventi avrebbero certamente influito sulla decisione

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.464.

¹¹⁰ Sull’argomento v. “RECUEIL / des / INSTRUCTIONS / données / AUX AMBASSADEURS ET MINISTRES DE FRANCE / depuis les Traités de Westphalie jusqu’à la Révolution Française. [...] XII bis. / ESPAGNE. / Avec une Introduction et des Notes / par / A. MOREL-FATIO et H. LÉONARDON / TOME TROISIÈME (1722 - 1793) / PARIS / ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET C^{ie} / FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR / [...] / 1899”, pp. 177-178, 187, 191, 203-204, 211-212, 248-249, 254, 256.

¹¹¹ François-Marie de Villers-la-Faye [Faie], Baron de Vaulgrenant au Comté de Bourgogne, dit Comte de Vaulgrenant, n. 2 aprile 1699 - † dopo 1754.

¹¹² “RECUEIL / des / INSTRUCTIONS / [...]”, pp. 205-206, 211. Vedasi anche Madrid, Archivo Histórico Nacional, Sección “Estado”, Legajo 3028, Expediente 37, “Papeles anónimos dirigidos al Príncipe de Asturias, exitándole a rebelarse contra su padre; año 1738. Diligencias en averiguación del autor: sospechas contra el encargado de negocios de Francia, Gerardo Champeaux y contra el Conde Dolegari, por otro nombre Jerónimo Argento (30 documentos)”.

¹¹³ In mia opinione personale, ne potrebbe essere stato incaricato Claude-Auguste Vuyenne [Boyenne o Boyen] (n. a Parigi ca. 1680 - † a Madrid il 1 maggio del 1745) oboe *supernumerario* della Capilla Real di Madrid dal 1728, il quale alla fine del 1735 era ritornato a Parigi per questioni di salute, e verso il 1738 era ritornato a Madrid, a giudicare dall’esistenza di una sua *Misa a 8 y a dúo* con titolo spagnolo e datata a quell’anno; a quel tempo era in contatto con Boivin-Le Clerc dato che questi tra il 1736 ed il 1742 pubblicarono a Parigi delle *Suites* per duo di musettes composte da Vuyenne. Per i suoi dati biografici v. Antoni PONS SEGÚ, “Apuntes biográficos” y “Descripción de la fuente” en la edición crítica “Claudio Vuyenne [...] Six suites de symphonies [...]” de la “Serie Partituras / Colección Ars Hispana”, Ed. Cátedra de Filosofía de la Música / Fundación Gustavo Bueno, Santo Domingo de la

della Corte di Madrid di almeno non destinare più gli “ESSERCIZI” a degli editori francesi. Lo scandalo comunque fu di corta durata, e non pare di aver influito sulla circolazione né dell’ *Opera Prima*, né di altre edizioni scarlattiane di Boivin-Le Clerc, alcune delle quali verso quelle date sarebbero già state stampate [v. anche pp. 59-61 sul tema dei contatti commerciali tra Fortier e la ditta Boivin].

Infatti, come precisato da Jean DURON,¹¹⁴ alla stessa Licenza del 22 agosto del 1737 andrebbe associata anche un’altra edizione parigina, quella che a sua volta Joel Leonard SHEVELOFF cataloga come “Boivin - Op. ?”, un’edizione che presentava altri tredici pezzi comuni con gli “ESSERCIZI”:

- “[17] *Pièces* [sic] / Pour le / **CLAVECIN**. / *Composées* / Par Dom.^{co} Scarlatti. / *Maître de Clavecin du Prince* [sic, invece di, “Princesse”] *des Asturies*. [sull’argomento v. **III-c⁴** della presente ricerca] / *Prix 9^{us}* / A PARIS, / Chez { M.^e Boivin, rue S.^t Honoré a [sic] la Règle d’Or. / M.^r Corrette,¹¹⁵ rue d’Orleans quartier S.^t Honoré, au Cheval d’Or. / M.^r Le Clerc, rue du Roule a [sic] la Croix d’Or. / A LYON. / Chez M.^r de Brotonne[,]¹¹⁶ rue Merciere [sic]. / [nell’ultima linea secondo SHEVELOFF vi era inizialmente indicato o un quarto editore, o vi era stampata la frase “et aux addresses ordinaires”]¹¹⁷ / Avec Privilege [sic] du Roy.”; delle Sonate degli “ESSERCIZI” le “[17] *Pièces*” contenevano quelle KK. 13, 14, 12, 29, 1, 10, 5, 6, 20, 3, 7, 22 e 19, con aggiunta di alcuni altri tre pezzi scarlattiani, *plus* il diciassettesimo pezzo per ordine di pubblicazione [da KIRKPATRICK catalogato come K.95] in realtà attribuibile a Michel Corrette.¹¹⁸

Questa edizione poteva anch’essa, alla pari degli “ESSERCIZI”, essere considerata come pubblicata con l’approvazione della Corte di Madrid dato che nel

Calzada, 2015, pp. 1-3; v. anche Nicolás MORALES, “L’Artiste de Cour dans l’Espagne du XVIIIe Siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)”, Ed. Casa de Velázquez, Madrid, 2007, pp. 220, 267, 289, 304, 305, 316. Nell’Archivo General de Palacio [AGP] a Madrid si conserva la richiesta di Claude Voyer, datata 31 ottobre del 1735, del permesso di ritornare in Francia per ragioni di salute - AGP, Sección “Personal”, Caja 16666, Expediente 10; v. anche il suo “Expediente personal” conservato presso la stessa Sección del AGP.

¹¹⁴ Jean DURON, “Scarlatti et Rameau: [...]”, *Op. cit.* [v. nota⁶⁰ alla presente ricerca], pp. 317-318.

¹¹⁵ Michel Corrette, n. Rouen, 10 aprile 1707 - † Parigi, 21 gennaio 1795, compositore e editore musicale; <https://data.bnf.fr/fr/search?term=Corrette>

¹¹⁶ Étienne de Bretonne [Brotonne]; n. 1709 - sepolto il 6 maggio 1757, editore e mercante di spartiti, maestro di violino e di danza; <https://data.bnf.fr/fr/search?term=De+bretonne+>

¹¹⁷ Joel Leonard SHEVELOFF, “The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: [...]”, *Op. cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], pp. 131-133. SHEVELOFF descrive un esemplare di questa edizione conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, ma non ne indica il numero di catalogo.

¹¹⁸ Preciso l’argomentazione di quest’ultima attribuzione nella mia ricerca “Datos e hipótesis sobre la participación de Domenico Scarlatti en la Jornada de San Ildefonso de 1737 [contextos e intertextualidad de la Sonata K.33, del *Aria* K.32, del *Larghetto* K.34 y de la *Pièce* K.95]”, di prossima pubblicazione.

titolo menzionava - pur, a quanto sembra, per ragioni di etichetta cortigiana francese piuttosto che per errore, - il *Prince* [invece della "Princesse"] *des Asturies* [v. **Capitolo III-c⁴** del presente testo].

SHEVELOFF osserva che delle "[17] ~~Pièces~~ Pour le CLAVECIN" ["Boivin - Op. ?"] sono pervenute almeno due ristampe, identiche come contenuti, ma con alcune differenze nelle annotazioni dei Tempi di alcuni pezzi; identificò una possibile ristampa in quella che indica come "Bologna copy":

"In the Bologna copy, we encounter some interesting variants. In place of some of the incipit markings noted above, the Bologna copy has Presto in Sonata (1), Larghetto in Sonata (5), Presto in Sonata (6), Presto in Sonata (8), Allegro in Sonata (10), and Presto in Sonata (11). Only the Bologna copy has the superscription, "D signifie main droite et le G main gauche" above Sonata (3). The engraved incipit markings in the last two sonatas are identical to the remainder of the Bologna copy, but different from the type face employed in the Paris copy. It seems reasonable to suppose that the first printing contained only fifteen sonatas, that the last two were added later, and that a third edition incorporated alterations in incipit markings as well as other changes in the musical text."¹¹⁹

Se SHEVELOFF si riferiva al codice KK.94 del Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna - un esemplare che corrisponde alle caratteristiche da lui annotate - va precisato che vi è un'altra differenza rispetto all'esemplare di "Boivin-Op.?" della Bibliothèque Nationale de France: l'aggiunta sulla pagina del titolo come settima linea della precisazione "*I.^r Volume.*"¹²⁰ Quest'ultimo dettaglio permette di associare l'esemplare KK.94 di Bologna non tanto ad una seconda ristampa dell'edizione "Boivin-Op.?" quanto forse ad una prima tiratura del primo volume [qui indicato come "[17] ~~Pièces~~ *I.^r Volume*"] di una serie di raccolte scarlattiane che sarebbero state pubblicate a Parigi dagli stessi editori in base alla seconda Licenza concessa a Charles-Nicolas Le Clerc il 27 novembre del 1738 appunto per per la pubblicazione dei "Les premier, 2^e et 3^e Livres de Scarlati [sic] pour le Clavecin".¹²¹ La seconda ristampa del primo volume di questa serie andrebbe associata ad un altro "*I.^r Volume.*", con una pagina del titolo in parte differente e con un maggior numero di pezzi rispetto all'esemplare KK.94 "[17] ~~Pièces~~ *I.^r Volume*" di Bologna, più precisamente al volume:

- "[24] ~~Pièces~~ [sic] / Pour le / **CLAVECIN.** / *Composées / Par Dom.^{co} Scarlati. / Maître de Clavecin du Prince [sic] des Asturies. / I.^r Volume. / Prix 9^hs / Les Pièces contenuës dans [sic] ce Livre n'ont jamais été gravées. / A PARIS, / Chez { M.^e Boivin, rue S.^t Honoré a [sic] la Règle d'Or. / M.^r Corrette, rue d'Orleans quartier S.^t Honoré,*

¹¹⁹ Joel Leonard SHEVELOFF, "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: [...]", *Op. cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], pp. 132-133.

¹²⁰ Un'altro esemplare di questa ristampa come "*I.^r Volume.*" è conservato presso la Bibliothèque municipale de Bordeaux [M 367/1 Rés.].

¹²¹ Per la bibliografia v. nota¹⁰⁵ al presente testo.

au Cheval d'Or. / M.^r Le Clerc, rue du Roule a [sic] la Croix d'Or. / A LYON. / Chez M.^r de Brotonne[,], rue Merciere [sic]. / Avec Privilege [sic] du Roy." Dei pezzi degli "ESSERCIZI" le "[24] *Pièces I.^r Volume.*" riproponevano in altro ordine i tredici pezzi presenti nelle "[17] *Pièces I.^r Volume*" con l'aggiunta della variante della Sonata K.8, della Fuga K.30, dei pezzi KK. 4, 2 e 9 presenti nell' "Opera Prima" + la Sonata K.8 nella versione coincidente con quella degli "ESSERCIZI" e delle "XLII / *Suites de Pièces*" di Roseingrave / Cooke ["Listesso [sic] Allegro differente"].¹²²

Ammettendo che l'ordine delle tre edizioni con aggiunte successive sia stato prima le "[17] *Pièces Pour le CLAVECIN*" ["Boivin - Op. ?"], poi le "[17] *Pièces I.^r Volume*" e poi le "[24] *Pièces I.^r Volume.*", queste due ultime edizioni dovrebbe essere considerate come messe in vendita in tempi già posteriori alla messa in vendita degli "ESSERCIZI" e delle "XLII / *Suites de Pièces*" di Roseingrave / Cooke, giacché andrebbero associate al seguente annuncio pubblicato nel numero di dicembre del 1740 del "Mercure de France" [pp. 2917-2918] nella rubrica "CATALOGUE de Musique François & Ita- / lienne que le Sr [sic] le Clerc, Ordinaire de la Cham- / bre du Roy & de l'Académie Royale de Musique, / a fait graver, qui se vendent à Paris, aux adresses / ordinaires, & chés [sic] lui, rue S. Honoré, près l'O- / ratoire.":

"[...] *Pièces de Clavecin.* / [...] / Scarlatti, premier Volume, [liv.] 9 / Le même, second Volume, [liv.] 9 / [...]"

In questo contesto si può costatare dunque che gli "ESSERCIZI" (e ciò formalmente varrebbe anche per le "XLII / *Suites de Pièces*" di Roseingrave / Cooke) riproposero con delle variazioni testuali di carattere secondario diciassette pezzi già pubblicati a Parigi da Boivin, da Le Clerc e da Corrette tra agosto del 1737 e novembre del 1738 nell' "Opera Prima" e nelle "[17] *Pièces [sic] / Pour le / CLAVECIN*" ["Boivin - Op. ?"] - le Sonate KK. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 19, 20, 22, 29 e la Fuga K.30 - e presentarono una versione, da supporre quella originale ed autentica rispetto a quella dell' "Opera Prima", della Sonata K.8 [sull'argomento v. anche l'ultimo paragrafo alla p. 39 e il primo paragrafo a p. 102 della presente ricerca].

Le dodici Sonate restanti degli "ESSERCIZI" (e/o delle "XLII / *Suites de Pièces*" di Roseingrave / Cooke) - KK. 11, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 26, 27 e 28, - furono anch'esse pubblicate da Le Clerc / Boivin, ma già nel "Deuxième Volume" della loro serie, previsto nella Licenza del 27 novembre del 1738 ma annunciato dal "Mercure de France" come messo in vendita soltanto nel dicembre del 1740 e del

¹²² Nell'ordinamento cronologico delle prime edizioni scarlattiane parigine proposto da Jean DURON in "Scarlatti et Rameau: [...]", *Op. cit.* [v. nota⁶⁰ alla presente ricerca], pp. 314-320, le corrispondenti ristampe ed edizioni aumentate non sono elencate.

quale esistono almeno tre ristampe non databili con precisione.¹²³ Come osservato da KIRKPATRICK,

“Except for minor deviations, such as omissions of ornaments, this [“Deuxième” Le Clerc / Boivin] volume, although better engraved, is a straight reprint of Roseingrave’s texts, even to the extent of leaving untranslated the indications for disposition of hands, *L* and *R*, which Roseingrave had translated from the *M* (Manca) and *D* (Destra [sic, per “Dritta” - S.P.]) of the *Essercizi*.”¹²⁴

In mia opinione, il fatto che nel “Deuxième Volume”, apparso nel 1740, alcuni dettagli furono meccanicamente ripresi dall’edizione Roseingrave / Cooke, pubblicata nel 1739, non spiega il perché già nel novembre del 1738 la seconda Licenza concessa a Charles-Nicolas Le Clerc prevedesse una serie di tre volumi di “Pièces” di Scarlatti; pertanto credo che la questione riguardo a sè Le Clerc e Boivin fossero anch’essi, e ancor prima del mese di novembre del 1738, in possesso delle copie manoscritte di ciascuno dei trenta pezzi dei futuri “ESSERCIZI” rimane tuttavia aperta. Peraltro - e malgrado che gli “ESSERCIZI”, come accentuato a p. 39 della presente ricerca, sembrano stampati in base a delle copie (minute) manoscritte autorizzate dal compositore e trascritte *ad hoc*, - va anche tenuto conto del fatto, evidenziato da Jean DURON, che la ditta Boivin e Benjamin Fortier almeno dal 1736 mantenevano dei contatti editoriali,¹²⁵ ciò che rafforzerebbe l’ipotesi di Roberto

¹²³ “[20] **PIECES** / POUR LE / **CLAVECIN** / *Composées* / **PAR** / DOMENICO SCARLATTI. / DEUXIÈME VOLUME. / *Gravé par L. Hue.* / Prix 9 ¹²/ A [sic] PARIS / Chez { M.^r [Charles-Nicolas] Le Clerc le Cadet [,] rue S.^t Honoré à la Ville de / Constantinople près l’Oratoire. / Le S.^r Le Clerc [,] rue du Roule à la Croix d’Or. / M.^e Boivin [,] rue S.^t Honoré à la Règle d’Or. / Avec Privilege [sic] du Roy.”; cfr. con l’indirizzo della ditta Le Clerc M.^r Le Clerc, rue du Roule a [sic] la Croix d’Or. nel titolo dell’esemplare allegato al codice KK.94 del Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, con l’indirizzo di questi “M.^r Le Clerc le Cadet [,] rue S.^t Honoré chez le Bonnetier / vis-a[sic]-vis l’Oratoire.” presente nel titolo dell’esemplare M 3671/bis della Bibliothèque municipale de Bordeaux, cosiccome con l’indicazione “M.^r Le Clerc Rue S.^t Honoré[,] entre la Rue du Roule et la / Rue de l’Arbresec; a S.^{te} Geneviève au 1^{er} sur le devant” citata da Ralph KIRKPATRICK - “Domenico Scarlatti”, *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.407 - e da Joel Leonard SHEVELOFF - *Op. cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], p.130 - in base al titolo di un esemplare non precisato della Bibliothèque Nationale de France. “*Gravé par L. Hue.*” - riferimento a Louis-Hector Hue, n. 1699? - †1768, incisore musicale attivo tra il 1734 ed il 1760; v. pagina https://data.bnf.fr/de/14982694/louis-hector_hue/

¹²⁴ Ralph KIRKPATRICK, “Domenico Scarlatti”, *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.407. Comunque va notato che nelle precedenti edizioni di Le Clerc / Corrette / Boivin - le “[17] **Pièces** I.^r Volume” e nelle “[24] **Pièces** I.^r Volume.” - le indicazioni sono “D” e “G” (“Gauche”), conforme con la precisazione “D Signifie main droite et le G main gauche.” che appare all’inizio del pezzo che in queste due raccolte venne rispettivamente stampato come pezzo terzo e come pezzo quarto [si tratta della Sonata K. 12 corrispondente alla “SONATA XII” degli “ESSERCIZI”].

¹²⁵ Jean DURON, “Scarlatti et Rameau: [...]”, *Op. cit.* [v. nota⁶⁰ alla presente ricerca], p.320; nella nota³² alla p.320 DURON menziona l’esemplare della British Library dello spartito “Willem de Fesch, xii sonate, vi per il violino, e basso per l’organo; la major [sic] parte si sona coll’ flauto traversiera [sic], e vi a duoi violoncelli [...] Opera ottava. Scolp. Da B. Fortier, Londres, chez l’auteur; Paris, chez le Sr Boisvin, 1736; [...]” Il “Sr Boisvin” menzionato in questo titolo va inteso come riferimento alla ditta del fu François

PAGANO, qui esaminata alle pp. 55-57, di un piano iniziale della stampa degli "ESSERCIZI" a Parigi.

L'impressione è che il compositore per ognuno di questi progetti editoriali degli anni 1737-1738 - avviati, come si deduce da quanto lo stesso Scarlatti scrive nella dedica a João V e nella prefazione al *Lettore* [v. **Capitoli III-d⁸** e **III-e⁴**], dalla Corte spagnola o da quella di Lisbona, ma per ragioni politiche autorizzate dalla Corte spagnola ad essere pubblicate all'estero - ogniquale volta preferisse scegliere la maggior parte dei pezzi da stampare entro uno stesso gruppo di trenta spartiti che sarebbero stati copiati varie volte a seconda delle richieste, con o senza delle aggiunte di pezzi precedenti da altri quaderni. Come tale, la quantità di trenta pezzi poté essere determinata da varie ragioni [sull'argomento v. **Capitolo II-b²**], ma verosimilmente si spiegava anche con un tentativo di contrastare la prassi di pubblicazione degli spartiti in serie e di ristampe con parziali variazioni di contenuti - in termini giuridici ai quali fece ricorso Scola nell'*advertisement*, gli "ESSERCIZI" costituivano un'eccezione in questo non sempre ineccepibile panorama editoriale, rispecchiando se non la cronologia di composizione ed i possibili abbinamenti iniziali dei pezzi, almeno l'integrità quantitativa di un gruppo di spartiti approvato sia dall'autore, sia dalla Corte spagnola come divulgabile all'estero soltanto in questa forma e quantità.

Ciononostante, stabilire in che misura - alcuni, pochi ma evidenti *lapses* tipografici a parte - Scola abbia rispettato il testo delle copie ricevute da Madrid, e soprattutto stabilire se queste copie trasmettevano delle varianti corrette dall'autore, oppure delle nuove versioni, risulta arduo, se non impossibile: Scola e Fortier, come peraltro Roseingrave, avranno certamente potuto proporre delle proprie versioni editoriali dei passaggi che nei manoscritti a loro disposizione avrebbero ritenuto dubbi, ma questi interventi, in assenza degli autografi del compositore, non sono identificabili come tali.

Neanche l'esame comparativo degli "ESSERCIZI" con le *editiones princeps* francesi dà dei risultati univoci. Per quel che riguarda i diciotto pezzi stampati per prima volta a Parigi - le Sonate KK. 1-7, 9-10, 12-14, 19, 20, 22, 29 e la Fuga K. 30, - vari indizi proverebbero che almeno per le Sonate "II" [K.2] e "X" [K.10] Scola e Fortier si basarono su degli "Originals" che ne presentavano delle versioni alquanto più estese; la dubbia notazione ritmica nelle batt. 7-8 e 11 della "SONATA I" [K.1], già segnalata a p. 19 della presente ricerca, si riscontra anche nella versione che della stessa Sonata propone come settimo pezzo l'edizione "[17] ~~Pièces~~ I.^r Volume", che come qui segnalato alle pp. 58-60 fu messa in vendita quasi due anni dopo gli "ESSERCIZI" ma poté basarsi su delle fonti manoscritte in possesso degli editori francesi almeno dal 1736. A loro volta le molteplici differenze nella notazione delle altezze rilevabili tra la "SONATA / Fuga XXX" [K.30] e la sua versione stampata

Boivin, consorte di Elisabeth-Catherine Ballard-Boivin, il quale morì a Parigi tre anni prima, il 21 novembre del 1733 - v. Anik DEVRIÈS, François LESURE, "Dictionnaire des éditeurs français de musique. [...]", *Op. cit.* [nota¹⁰⁶ alla presente ricerca], p.36.

nell'“Opera Prima” come quarto pezzo a volte sono tali da non permettere di stabilire con precisione quali di esse siano realmente erranee rispetto e quali no.

Ciononostante, alcune importanti coincidenze nei dettagli armonici tra, da una parte, gli “ESSERCIZI” e, dall'altra, l' “Opera Prima” e le “[17] *Pièces I.^r Volume*” non permettono di escludere la possibilità che Scola e Fortier potrebbero essersi avvalsi del beneplacito del compositore a consultare - nel caso che le minute ricevute da Madrid destassero delle questioni - le sequenze corrispondenti nelle *éditiones principes* francesi. Si osservi, ad esempio, che la “SONATA III” degli “ESSERCIZI” [K.3] e la sua versione come dodicesimo pezzo nelle “[17] *Pièces I.^r Volume*” - da supporre stampata con le stesse matrici adoperate per le “[17] *Pièces Pour le CLAVECIN*” [“Boivin - Op. ?”], - pur essendo ambedue prive di segni di pause nelle batt. 3, 5, 7 e 9 - una lacuna qui già segnalata alla p. 36, - trasmettono in modo esattamente uguale alcune altezze annotate enarmonicamente e che sarebbero da considerare come un indizio voluto dall'autore per segnalare l'impiego di differenti scale modali [su questo argomento in particolare v. quarto paragrafo a p. 148 e 166-168 della presente ricerca].

Personalmente credo che Scola e Fortier ricevessero da Madrid piuttosto delle nuove copie rivedute e corrette, verosimilmente contenenti degli errori anch'esse ma comunque non propriamente delle “nuove versioni”. Dal punto di vista interpretativo le varianti negli “ESSERCIZI” paiono più convincenti non tanto perché quantitativamente aggiungono delle battute o dei dettagli nuovi, quanto in virtù dei fattori qualitativi: rispetto alle prime edizioni francesi le aggiunte stesse vi restaurano la logica armonica e strutturale. In quest'ottica le corrispondenti varianti stampate nell' “Opera Prima”, nelle “[17] *Pièces Pour le CLAVECIN*” [“Boivin - Op. ?”] e nelle “[17] *Pièces I.^r Volume*” di Boivin e Le Clerc, presenterebbero

- (a) delle lacune tematiche, che nel caso delle cadenze conclusive in ognuna delle due parti della “prima” versione francese della Sonata K.8 rispetto alla “SONATA VIII” degli “ESSERCIZI” paiono degli interventi editoriali per semplificarne la scrittura, dato che eliminano alcune asprezze armoniche che all'epoca erano forse percepite come troppo sperimentali;

- (b) delle indicazioni di Tempi e di genere quasi sicuramente arbitrari; ad esempio, nell' “Opera Prima” il primo pezzo, cioè la variante della “SONATA / VIII” che negli “ESSERCIZI” [K. 8] non reca nessuna indicazione di Tempo, dagli editori francesi viene indicata come *Allegro*, ma bisognerebbe osservare che in Scarlatti le Sonate basate sul *ritmo puntato* generalmente paiono non aver comportato delle indicazioni di Tempo, quello sottinteso più verosimilmente essendo stato, proprio a causa del *ritmo puntato*, un *Grave*: come esempio valga la Sonata / LVIII di Venezia 1742, cioè la Sonata K. 92 in *Delasol con terza minore* e in $\frac{3}{4}$, un pezzo tematicamente assai prossimo alla Sonata K.8 e anch'esso senza indicazione di Tempo; sempre nell' “Opera Prima”, il secondo pezzo - che corrisponde alla “SONATA / IV. / *Allegro*” [K.4] degli “ESSERCIZI” - viene presentato come *Allemande*;

- (c) dei tagli di sequenze di battute forse dovuti a dei semplici errori degli incisori: ad esempio, nella prima parte della variante che della “SONATA II” degli

“ESSERCIZI” [K.2] propone l’“Opera Prima” (quinto pezzo), rispetto alla “SONATA II” mancano le batt. 19-20 e quelle 26-27 [ma v. anche p. 64 della presente ricerca].

Da parte loro, Roseingrave e Cooke, al momento del lavoro sui due volumi delle “XLII / *Suites de Pièces*” per le Sonate KK. 1-7, 9-10, 12-14, 19, 20, 22, 29 e la Fuga K. 30 paiono aver optato per la ripresa alla lettera, titoli ed indicazioni di Tempo inclusi, delle corrispondenti varianti stampate nell’ “Opera Prima” e nelle “[17] *Pièces Pour le CLAVECIN*” [“Boivin - Op. ?”] di Boivin / Corrette / Le Clerc¹²⁶ - malgrado che avessero sostituito le indicazioni di mano “D” e “G” [“Droite” e “Gauche”] con dei “R” e “L” [“Right” e “Left”], il plagio lo “tradirebbe” il francese scelto per il titolo ed anche per le frasi “Fin du Premier Volume” e “FIN. Vol: II.”, rispettivamente stampate sulla p. 62 del Vol. I e sulla p. 67 del Vol. II.

Per quel che riguarda la Sonata K.8, il Vol. I delle “XLII / *Suites de Pièces*” come primo pezzo, e alla volta pezzo introduttivo di ciò che apparentemente sarebbe una *Suite* di sette movimenti in *Gesolreut* (non precisata come tale ma deducibile dal titolo della raccolta), propone una sorta di *glossa* dei motivi della Sonata K.8 - l’ “INTRODUCTION by M.^r T. Roseingrave / *Andante Moderato*”. Nella nota he sul fol. 3r del Vol. I precede l’elenco dei sottoscritti all’edizione e forse svela una mossa editoriale per evitare l’accusa di plagio, si precisa che

“At the Request of several Subscribers, M.^r Roseingrave has been prevail’d upon to add a piece of his own Composition / at the begining [sic] of the first Volume, by way of Introduction of the following Movement; [...]”.

Secondo quanto verificato da Jean DURON, come secondo pezzo del Vol. I Roseingrave ripropose la variante *Allegro* della Sonata K.8 dell’edizione parigina “Opera Prima”;¹²⁷ come terzo pezzo presentò la variante di questa Sonata che si riscontra negli “ESSERCIZI”, verosimilmente stampata in base o alla copia in possesso di Scola e di Fortier [su questa possibilità v. pp. 53-54 del presente testo], oppure ripresa - come suggerito da Joel Leonard SHEVELOFF e da Jane CLARK [v. p. 48 della presente ricerca] - già dagli “ESSERCIZI”. Comunque ribadirei che in mia opinione personale, la precisazione che si riscontra nel frontespizio delle “XLII / *Suites de Pièces*” -

¹²⁶ Sulla questione del carattere apocrifo dell’indicazione *Allemanda* della Sonata K.4 e di quella *Presto* della Sonata K.9 - da Roseingrave apparentemente riprese dai rispettivi secondo [*Allemande*] ed ottavo pezzi dell’“Opera Prima” di Boivin / Le Clerc - v. pp. 134-135, 160-161 della presente ricerca.

¹²⁷ Jean DURON, “Scarlatti et Rameau: [...]”, *Op. cit.* [v. nota⁶⁰ alla presente ricerca], pp. 322-323. Secondo Joel Leonard SHEVELOFF, “The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: [...]”, *Op. cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], p.211, “The variant version of K. 8 that appears side by side with K.8 in [Roseingrave /] COOKE - [Vol.] 1 [...] appears to be an earlier *version*. Its notation is of the separated type with numerous clef adjustments, while K. 8, like the rest of ESSERCIZI, is staved continuously.”; p. 454: “ [...] [in] K. 8 [...] the oldest extant sources transmit different versions or compositional layers of the same work.”

"Which I [T.Roseingrave] have Carefully revifed & Corrected from the Errors of the Prefs [...] this work contains 14 pieces more than any other Edition hitherto extant," -

oltre che come ammissione di interventi redazionali, andrebbe piuttosto letta come riferimento alle *editiones principes* francesi in questione [sull'argomentazione del fatto che non si trattò di un'allusione agli "ESSERCIZI" v. pp. 48-49 della presente ricerca].

In ogni caso, a ben vedere, gli interventi di Roseingrave a volte paiono essere estranei alla logica armonica del discorso:

- il dettagliato esame comparativo della "SONATA / Fuga XXX" degli "ESSERCIZI" con la sua versione come sesto pezzo del Vol. I delle "XLII / *Suites de Pièces*" di Roseingrave / Cooke condotto da Bengt JOHNSON¹²⁸ a mio parere evidenzia non tanto delle differenze microstrutturali introdotte nella versione dell' "Opera Prima" ripresa e corretta da Thomas Roseingrave, quanto dei cambi determinati da concetti interpretativi che sarebbero stati alquanto divergenti da quelli di Scarlatti - è chiaro che Roseingrave tende ad evidenziare e preservare l'incisività ritmica, *alias* la percettività di ogni singola voce, malgrado che il discorso della Fuga in sostanza evoluzioni non verso una polifonia a quattro voci, ma piuttosto verso una sempre più complessa saturazione armonica delle voci del Soggetto e del Controsoggetto, peraltro senza mai ostacolare l'agevolezza delle dita e la fluidità melodica del discorso; se si compara altresì la versione di Roseingrave con la versione della Fuga nell' "Opera Prima" di Boivin / Le Clerc, che ne è il quarto pezzo, risulta chiaro che Roseingrave sopprimerà ad alcune lacune testuali che vi si riscontravano; in generale Roseingrave si attenne anche all'ordine nei quali i pezzi erano presentati nell' "Opera Prima", riprendendone così, come qui già menzionato alle pp. 53-54 della presente ricerca, l'idea di aggruppamenti per Tonica conclusiva comune.

Ritengo necessario riproporre anche il punto di vista alternativo; Francis MONKMAN scrive a proposito:

" [...] I always had the strongest feelings about running order, whether for a live set or for the albums - it makes a huge difference to the effectiveness of each number, and the cumulative effect of the whole.

[...]

[The Sonata] K.2 provides a useful comparison between the two editions [the "ESSERCIZI" and the Roseingrave / Cooke "XLII / *Suites de Pièces*" - S.P.] (the matter of context hardly arising, as in its usual ["ESSERCIZI's"] setting this sonata comes across as a mere bauble, its momentary minor key diversion in each half giving the merest dilettante - and quite predictable - hint of 'light and shade'). The textual differences are as follows: 1st half [of the Roseingrave's version]: bb19-20 missing; bb26-27 missing; bb23 & 24 (previously 25-26) are now in the major, repeating new 19 - 20 verbatim three times in all. 2nd half: bb50-53 now in A major (F#s and C#s), producing a highly effective false relation at b54; b61/2 LH [left hand] adds a single quaver d. (There are also some differences in ornamentation, chiefest being a mordant in place of a trill on the second bar of each entry of the initial subject.)

¹²⁸ D.SCARLATTI, *Ausgewählte Klaviersonaten*, [Band I], Urtext, Herausgegeben von Bengt JOHNSON, G.Henle Verlag, München, 1985, pp. 1-5.

What are we to make of these (in the context of a short piece, quite substantial) differences? Which one is 'correct' (in the sense of conveying the composer's original intention)? In brief, I find this [Roseingrave's] version far more musically satisfying - the repetition of bb17-18 coupled with the four-square excursion to the minor of the Essercizi version becomes already predictable in the first half, let alone the second. But with the omission of bb19-20, we are plunged as it were unexpectedly into the second thematic motif (d" a" c#" d") - the 'possibility' of whose expression in the minor can already be anticipated (this anticipation being deliberately if momentarily heightened by the single extra repetition). It is as if the whole first half becomes a preparation for the second, when the sonority of compass as well as sense of anticipation (intensified even, I would say by the readings in bb54 & 61) lend real weight to the minor key shift when it 'finally' occurs. Which is most likely - that the far more subtle and musical version comes from the composer, or the 'superior understanding' of a creative editor? Personally I would suggest that editors are more likely (here anticipating Longo by nearly two centuries) to cut their cloth to suit their perceived market..."¹²⁹

Un'altra questione è se per le dodici Sonate KK. 11, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 26, 27 e 28 - in ogni caso, a quanto pare, stampate per prima volta negli "ESSERCIZI", e poi, in tempi brevi, nei due volumi delle "XLII / *Suites de Pièces*" - ambedue gli *staff* editoriali inglesi, ossia Scola / Fortier per gli "ESSERCIZI" e Roseingrave / Cooke per le "XLII / *Suites de Pièces*", si servirono degli stessi dodici *Originals*, cioè delle stesse copie autorizzate o degli stessi autografi ricevuti da Madrid, oppure se Roseingrave si sia servito di copie che in principio poterono circolare tra Parigi e Londra già dal 1736. Come tali, le differenze che si rilevano da un esame comparativo delle versioni che delle dodici rispettive Sonate danno le due edizioni, ad esempio -

- le abbreviazioni italiane .**D.** e **M.** ["Dritta" e "Manca"] degli "ESSERCIZI" nelle "XLII / *Suites de Pièces*" sono sostituite da quelle inglesi "L" e "R" ["Left" e "Right"]

- la quinta battuta della seconda parte della "SONATA XXIV" degli "ESSERCIZI" [K. 24] è ripartita tra il primo ed il secondo sistemi di pentagrammi, mentre nel corrispondente ottavo pezzo *Prefto* del Vol. II delle "XLII / *Suites de Pièces*" questa battuta è intera ed è l'ultima del primo sistema (peraltro Roseingrave aggiunse una batt. supplementare, che è la settima dall'inizio della seconda parte e che è assente nella "SONATA XXIV" degli "ESSERCIZI", e in più in questa stessa Sonata corresse in ottava l'evidente erronea nona all'ultima croma della batt. 31 che invece si riscontra nella versione degli "ESSERCIZI", ma ripeté l'errore di notazione che si riscontra nella batt. 5 di quest'ultima, dove invece di una prima trentaduesima è stampata una biscroma);¹³⁰

¹²⁹ Testo consultabile su: <http://www.afkm.com/download5.htm>

¹³⁰ Le divergenze tra queste due versioni della Sonata K.24 sono dettagliatamente riferite in D. SCARLATTI, *Ausgewählte Klaviersonaten*, [Band III], Urtext, Herausgegeben von Bengt JOHNSSON, G. Henle Verlag, München, 1992, pp.6-10; per le prime sequenze della seconda parte JOHNSSON adotta la versione di Roseingrave, mentre Todd DECKER - in "The *Essercizi* and the Editors: [...]" *Op. cit.* [v. nota²⁹ alla presente ricerca], pp. 338-340 - ritiene che la versione abbreviata degli "Essercizi" sia

- come osservato da SHEVELOFF, "[In the "ESSERCIZI"] The d' is never written with a ledger line above the bass staff, but always as the note hanging from the treble staff [...]"¹³¹, mentre nella versione che Roseingrave / Cooke danno della Sonata K.24 vi ci sono dei re¹ [d'] incisi sopra il trattino aggiunto sopra il pentagramma inferiore;¹³²

- al posto dei ♭ che nella "SONATA / XXVI." degli "ESSERCIZI" [K. 26] servono per abbassare di mezzo tono i ♯ dell'armatura di chiave, nel corrispondente undicesimo pezzo *Prefto* del Vol. II delle delle delle "XLII / Suites de Pièces" ci sono dei ♯ ; -

in sostanza non denoterebbero che dei differenti approcci alla notazione, giacché non risultano sostanziali per la percezione della logica della scrittura delle Sonate, comunque come norma piuttosto chiara e tale da suggerire, come già accentuato alla p. 19 della presente ricerca, che la quinta battuta della seconda parte della "SONATA XXIV" degli "ESSERCIZI" [K. 24] sia incompleta.¹³³ Personalmente credo che anche questi indizi deporrebbero a favore di un comune, seppur verosimilmente breve, lavoro iniziale di Scola e Roseingrave [come ipotizzato alle pp. 53-54 del presente testo] - Scola poi avrebbe cercato di rispettare i manoscritti anche nei minimi dettagli, Roseingrave, invece, avrebbe optato per una lettura più consona con le preferenze del pubblico inglese; meno probabile è che per le dodici Sonate inedite prima degli "ESSERCIZI" Roseingrave, a differenza di Scola e Fortier che avrebbero utilizzato dei corrispondenti "Originals" o delle copie autorizzate, abbia fatto ricorso a delle copie manoscritte che, in linea di massima, avrebbe potuto ricevere da Parigi a partire dal 1736 anche grazie ai contatti tra la ditta Boivin e Benjamin Fortier [v. pp. 60-61 della presente ricerca] - in tal caso le divergenze testuali sarebbero state necessariamente più frequenti e più sostanziali.

corretta (un'opinione che attualmente condivido, considerando che la seconda parte della Sonata si sussegue a modo di *collage* di frammenti di alcuni dei motivi della prima parte).

¹³¹ Joel Leonard SHEVELOFF, "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti [...]", *Op. cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], p. 199.

¹³² Come precisa SHEVELOFF - *Ibidem*, pp. 210-211 - la notazione nelle "XLII / Suites de Pièces", rispetto a quella degli "ESSERCIZI", è "nearly as flexible [...], but [...] [in it] the transfers of register are accounted for by clef alterations in the left hand."

¹³³ Ovviamente questo non esclude che negli "ESSERCIZI" non vi ci siano delle battute non sempre univoche, dalla cui lettura, viceversa, dipenderebbe la stessa logica interpretativa, o piuttosto la capacità dell'interprete di rendere questa o quest'altra logica in modo convincente. Joel Leonrad SHEVELOFF, in "Uncertainties in Domenico Scarlatti's Musical Language", *Domenico Scarlatti e il suo tempo, Chigiana, Rassegna annuale di studi musicologici*, Vol. XL, Nuova Serie N. 20, 1985, Leo S. Olschki Editore, Firenze, [Data della stampa:] MCMXC, [pp. 143-171] pp. 160-162, insiste sull'ambivalenza delle possibili letture della batt. 17 della "SONATA XIII" degli "ESSERCIZI" [K.13] - con, oppure senza (come stampato), una croma re₁ nella parte della mano sinistra; SHEVELOFF in particolare scrive, "[...] the crotchet in bar 17 seems vital to provide orderly closure to the quaver motion that preceded it; without it, the bass would seem to step off a cliff. [...] but without it, interest shifts to the the opening octave descent in the alto voice [...] I cannot be certain that the erasure of the bass crotchet is the best option, but most of the external and internal evidence seems to point in that direction."

In tale contesto si potrebbe ipotizzare che nel suo monito Adamo Scola si riferì al fatto che Benjamin Cooke e Thomas Roseingrave si servirono di una copia delle Sonate, può darsi pure parziale ma, detto in termini moderni, “piratata” da quella che lo stesso Scola dovette ricevere direttamente da Madrid, apparentemente assieme all'autografo scarlattiano della prefazione al *Lettore*,¹³⁴ e alla copia della Dedicata del compositore a João V.

No va esclusa nemmeno una terza ipotesi alternativa, già accennata alle pp. 48-49 della presente ricerca: gli almeno due-tre mesi che sarebbero trascorsi tra la concessione a Roseingrave della Royal License dal 31 gennaio dell'anno giuliano 1738-39 e la messa in vendita delle “XLII / *Suites de Pièces*” sarebbero stati un tempo sufficiente per ricopiare le dodici Sonate in questione dagli “ESSERCIZI”; si tratta di un'ipotesi che, pur in altri termini, a sua volta fu già suggerita da SHEVELOFF.¹³⁵

In ogni caso l'allerta con la quale terminava l'*advertissement* di Scola si sarebbe rivelata come lungimirante: oltre alle “XLII / *Suites de Pièces*”, nel 1742 a Amsterdam apparve una copia degli “ESSERCIZI”, prefazione al *Lettore* inclusa, redatta anch'essa sia come messa in pagina, sia nei testi degli spartiti:

“XXX SONATE/ PER IL CLAVICEMBALO, / Dedicate / alla Sacra Real Maesta di Giovanni / Quinto, il giusto Re di Portogallo./ d'Algarve, del Brasile. &c &c. &c. / da / DON DOMENICO SCARLATTI, / Cavaliere di S. Giacomo. E Maestro / de Serenissimi Principe e Principessa / delle Asturie &c./ Opera Prima./ Stampate a Spese / di / GERHARDO FRIDERICO WITVOGEL, / Organista della Chiesa nuova Luterana./ A AMSTERDAM. / [Edizione] N° 73.”¹³⁶

Alla luce di quanto qui esposto alle pp. 30, 46-47 e 51-52 sul prezzo di costo e sui proventi di edizioni simili, è soprattutto la frase “Stampate a Spese / di / GERHARDO FRIDERICO WITVOGEL,” ad indurre a dubitare se questi¹³⁷ si fosse avvalso di un'autorizzazione da parte della Corte di Madrid o dalla Corte di Lisbona.



¹³⁴ Per la possibilità che almeno nel caso della prefazione al *Lettore* si sia trattato dell'autografo del compositore stesso v. il mio articolo “Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti”, op. cit. nella nota⁷⁵ al presente testo, p.14, nota⁹; v. altresì **Capitolo III-e¹** della presente ricerca.

¹³⁵ Joel Leonard SHEVELOFF, “The Keyboard Music of Domenico Scarlatti [...]”, *Op. cit.* nella nota²⁰ al presente testo, p.212: “COOKE-1 & 2 (Roseingrave's answer to the ESSERCIZI) is largely derived from the ESSERCIZI. I must posit at least one other source (E, containing the pieces Roseingrave adds to those in ESSERCIZI, a source or sources probably available to Roseingrave for a long time before 1738) "to cover those pieces added by Roseingrave.”

¹³⁶ Sulle caratteristiche dell'edizione di Witvogel v. Joel Leonard SHEVELOFF, “The Keyboard Music of Domenico Scarlatti [...]”, *Op. cit.* [v. nota²⁰ al presente testo], pp. 121-122, 200, 211, 212 [“WITVOGEL is merely a reprint of ESSERCIZI in Amsterdam in 1742.”], 255 [con esempio della batt. 7 della Sonata K.3 nella versione di Witvogel].

¹³⁷ Gerhard Fredrik Witvogel, n. Varel, ca. 1699 - † Aachen, luglio del 1746; organista olandese di origine tedesca attivo come editore musicale dal 1731 al 1746.

PARTE III. Immagini e testi degli “ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO”.

Capitolo III-a. L’acquaforte allegorica [Foto XIX] che fa del fol.1(v) l’antiporta dell’edizione è firmata: nell’angolo inferiore a destra, sotto il marco del disegno appare incisa la scritta [Foto XX] *Amiconi inv.* [“invenit”, o “inventor”], in riferimento a Jacopo Amiconi, oggi quasi universalmente riferito come “Amigoni”, uno dei più rinomati artisti d’epoca, pittore di origine napoletana ma già all’epoca con fama di “veneziano”, una fama verosimilmente dovuta all’influenza su di lui delle tradizioni pittoriche venete.¹³⁸



Foto XIX. L’antiporta degli “ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO”.



Foto XX. Dettaglio della scritta *Amiconi inv.* nell’angolo inferiore a sinistra dell’antiporta.

¹³⁸ Jacopo Amiconi [Amigoni], n. Napoli, 1682 - † Madrid, 21 agosto 1752; per i suoi dati biografici v. Maria Cristina PAVAN TADDEI, articolo “AMIGONI, Iacopo” in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 2, Treccani Ed., 1960: [http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-amigoni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-amigoni_(Dizionario-Biografico)/)

Dall'estate del 1729 al luglio del 1739 Amiconi risiedette quasi ininterrottamente a Londra dove strinse rapporti di amicizia personale con Farinelli e con Adamo Scola [sui rapporti con quest'ultimo v. p. 44 della presente ricerca]. A causa del suo successo presso l'alta nobiltà inglese come ritrattista e come pittore di soggetti mitologici e bucolici, e soprattutto per rappresentare l' "Italian manner", Amiconi fu spesso bersaglio di attacchi e critiche da parte di un gruppo di intellettuali ed artisti che promuovevano l'alternativa di una "national tradition", con a capo lo scrittore James Ralph ed i pittori John Ellys e (nientemeno che) William Hogarth;¹³⁹ in mia opinione personale, il fatto che Ralph dal 1731 era redattore-capo di un periodico pro-Whig e filo-governativo, il *Weekly Register*, cosiccome il fatto che la carriera ufficiale di Ellys come pittore ebbe inizio con un commando di quadri per la residenza Houghton di Robert Walpole,¹⁴⁰ spiegherebbero il perché Adamo Scola, e dunque implicitamente anche Amiconi, per l'*advertisement* degli "ESSERCIZI" ricorsero, o dovettero far ricorso, ad un periodico tanto influente tra i ceti alti quanto chiaramente anti-Walpole, quale era il *The Country Journal, or the Craftsman*.

La scritta *Amiconi inv.*, e soprattutto l'assenza di un'indicazione *Sculpsit* con il nome dell'incisore, induce a pensare che il pittore possa non soltanto aver realizzato il disegno originale, oggi perduto, ma anche averlo inciso - che Amiconi si sia cimentato in questo campo lo prova, in particolare, la sua acquaforte *Flora e Zefiro*.¹⁴¹

Una seconda ipotesi, già formulata da Chiara LO GIUDICE, è che l'antiporta degli "ESSERCIZI" sarebbe stata realizzata da Joseph Wagner. Wagner, incisore di origine svizzero-tedesca, nel 1719-1720, o nel 1725, in Bavaria, divenne allievo di Amiconi quando quest'ultimo vi risiedette per un certo periodo; in seguito, probabilmente nel 1728, Wagner seguì ad Amiconi in Italia; dal dicembre del 1732 al luglio/agosto del 1739 lavorò a Londra coadiuvando al maestro, eccezione fatta di un viaggio assieme a quest'ultimo in Francia nell'estate e nell'autunno del 1736.¹⁴²

Come attestato dalla didascalia nel margine inferiore dell'acquaforte "Golden Pippins" ["Giovane venditrice di mele "Golden"], -

"[Stock number] № 42-4 / Sold by № Wagner at Seig.^r
["Seigneur"] Amiconi["]s [House? Studio? Store?] in Great

¹³⁹ Sulla questione v. John B. SHIPLEY, "Ralph, Ellys, Hogarth, and Fielding. The Cabal against Jacopo Amigoni", *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1968), pp. 313-331.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 315, 319.

¹⁴¹ Esemplare consultato: British Museum, No. 1873,0712.264, "Flora seated on earth presents flowers to Zephyrus who flies towards her on clouds"; firma incisa sotto il bordo inferiore dell'immagine: *Iacobus Amiconi Pinxit et Sculp.*; testo in corsiva della didascalia: "A Zeffiro , da cui regno ebbe Flora / su i fior, La [sic] fronte e il seno amica infiora." - v. anche nota¹⁵⁹ al presente testo.

¹⁴² Joseph Wagner, n. Bregenz, tra il 1704 e il 1707 - † 29 giugno 1786, Venezia; per i suoi dati biografici v. Chiara LO GIUDICE, "Joseph Wagner. Maestro dell'incisione nella Venezia del Settecento", CIERRE Edizioni, Sommacampagna (VR), 2018, in particolare le pp. 15-16, 21-34, 73, 94-96.

Marlborough Street.^[143] According to Act of Parliament [and] C.P.E.S. ["Con Privilegio Ex lege della Serenissima [Repubblica di Venezia]"] / t.4 ["fourth title of the set?"]^{,144} -

a Londra Amiconi e Wagner formarono una società con fine di vendita di incisioni ricavate da disegni e da pitture originali dell'Amiconi. Nell'ambito della presente ricerca il dettaglio più significativo risulterebbe l'abbreviazione "C.P.E.S": se l'acquaforte "Golden Pippins"

- che assieme a quella "Shoe-Black" ["Il piccolo lustrascarpe"], a sua volta firmata "Amiconi [sic] Pinx. / Wagner Sculp[.] 1739",¹⁴⁵ appartennero ad una serie di quattro quadri / stampe "Cries of London" che erano un ultimo tentativo di far fronte all'osteggiamento da parte del concorrente "realista" William Hogarth sfidandolo sul suo terreno, ed evocavano, pur senza critiche testuali dirette, il tema del lavoro infantile,¹⁴⁶ -

è anch'essa, come il "Shoe-Black", da datare all'anno 1739, e più precisamente a dopo marzo del 1739 secondo il calendario giuliano ed il calendario gregoriano, ciò significherebbe che verso quella data, e dunque anche durante il lavoro sull'antiporta e sulla vignetta del frontespizio degli "ESSERCIZI", Amiconi e Wagner stavano già per trasferirsi a Venezia, per precauzione avendo ottenuto con anticipo un Privilegio della Serenissima.

Se questa ipotesi risultasse corretta, è probabile che per accelerare la realizzazzione di tutti i contratti pendenti i due artisti si sarebbero ripartiti parte dei lavori eseguiti a Londra dall'autunno del 1738 in poi, "ESSERCIZI" inclusi - come socio, Wagner avrebbe certamente potuto aiutare Amiconi nell'incisione

¹⁴³ Dalla lamina B2 del "[...] *Plan of the Cities of London and Westminster* [...]" - v. **Capitolo I-b** a p.45 della presente ricerca - si deduce che dalla VINE STREET, dove Adamo Scola aveva il proprio deposito di spartiti stampati, alla GR. MARLBOROUGH STR. - che grosso modo corrisponde all'omonima strada attuale - a piedi si poteva accedere in un quarto d'ora andando in direzione nord prima per la WARWICK STREET, poi svoltando a destra per la SILVER STREET, e da quest'ultima svoltando a sinistra per la CARNABY STREET. Almeno durante gli anni 1732-1734 Jacopo Amiconi ebbe un'abitazione all'indirizzo della SILVER STREET, cioè a metà strada tra la VINE STREET e la GREAT MARLBOROUGH STREET - v. Martina MANFREDI, "Jacopo Amigoni, a Venetian painter in Georgian London", in *The Burlington Magazine*, No. 147, 2005, [1231] [pp. 676-679], pp. 676-677, e Giorgio MARINI, "Laurent Cars, Joseph Wagner, Charles-Joseph Flipart: le radici francesi dell'incisione di traduzione a Venezia nel Settecento", *Horti Hesperidum*, VII, 2017, No. 2, [pp. 315-346], p. 326. Dal 1734 al 1739 Amiconi abitò al N.º 9 della GREAT MARLBOROUGH STREET, un edificio non più esistente - v. "CHAPTER XVII, Great Marlborough Street Area" in "Survey of London: Volumes 31 and 32. St. James Westminster. Part 2", ed. FHW Sheppard, London, 1963, pp. 250-267; testo digitalizzato consultabile sulla pagina della *British History Online* <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vols31-2/pt2/pp250-267>

¹⁴⁴ Esemplare consultato: British Museum, No. 1873,0809.29

¹⁴⁵ Esemplare consultato: British Museum, No. 1873,0809.28

¹⁴⁶ Sull'argomento v. Sean SHESGREEN, "Images of the outcast. *The urban poor in the Cries of London*", Manchester University Press, 2002, pp. 97, 100-101, 104.

dell'antiporta, ma se questa fosse stata iniziata e portata a termine dall'Amiconi, Wagner non l'avrebbe dovuto firmare [sulla possibilità di attribuire a Wagner le lamine dei testi della dedica a João V e della prefazione al *Lettore* v. **Capitolo III-b** del presente testo]. In seguito Wagner fece carriera a Venezia aprendovi una propria calcografia;¹⁴⁷ quasi certamente fu la fama di Amiconi e di Wagner come "artisti veneziani" ad aver indotto Charles Burney ad affermare nel 1773 - a nome proprio e non per sentito dire da Farinelli - che "the first [Domenico Scarlatti's] edition" [gli "ESSERCIZI"?], fu "printed at Venice" [v. anche testo relativo alla nota⁹⁸ a p. 51 della presente ricerca].

Durante il periodo londinese Wagner pare aver stretto un'amicizia personale con Adamo Scola;¹⁴⁸ assieme a Fortier e ad Amiconi Wagner sicuramente fece anche parte del "Farinelli's circle in London" - fu non soltanto con Amiconi ma anche con Farinelli che nel 1736 compì il viaggio in Francia,¹⁴⁹ e fu sempre a Londra che Wagner incise due ritratti del Farinelli ivi dipinti da Amiconi.¹⁵⁰

Infine una terza possibile ipotesi è che Amiconi nel lavoro sull'antiporta e sulla vignetta del frontespizio degli "ESSERCIZI" possa essere stato coadiuvato da sua sorella Carlotta, disegnatrice ed incisore della quale si sa che a Londra nella decada 1740' fu anche attiva come pittrice-ritrattista.¹⁵¹

A Londra Amiconi si cimentò anche in attività di finanziamento di edizioni artistiche,¹⁵² ma qualunque fosse stata la divisione dei compiti tra lui, Joseph Wagner

¹⁴⁷ Chiara LO GIUDICE, *Op. cit.* [nota¹⁴² al presente testo], pp. 35-78.

¹⁴⁸ In vista del matrimonio a Venezia di Wagner con Camilla Capellan, a Londra furono richieste le prove del celibato del futuro sposo; nel documento notarile corrispondente del 14 ottobre 1741 [anno giuliano?], Adamo Scola viene menzionato come uno dei testimoni che affermarono che Wagner durante i ca. sette anni trascorsi nella capitale britannica abitò sempre in Great Marlborough Street come non ammogliato - Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, *Examinum Matrimonium*, b. 221, allegato alla carta 234; documento pubblicato in Rodolfo GALLO, "L'incisione nel 700 a Venezia e a Bassano", *Ateneo Veneto*, Vol. 128, N. 5-6-7, 1941, [pp. 153-214], pp. 209-210 [documento "IX"], e parzialmente citato in Chiara LO GIUDICE, *Op. cit.* [nota¹⁴² al presente testo], p.34, nota⁷⁸, e pp. 94-95 [commentari all'acquaforte "23. ALLEGORIA DELLA MUSICA E UN GENIO CHE PRESENTANO GLI ESSERCIZI"].

¹⁴⁹ Su questo viaggio v. Chiara LO GIUDICE, *Op. cit.* [nota¹⁴² al presente testo], pp. 25, 27.

¹⁵⁰ Vedasi stampa "I. Amiconi Pinxit. / I. Wagner Sculp. Londini. / Carlo Broschi detto Farinelli. / Primam Merui qui Laude Coronam, *Virg. Æ. V. / ♪ 34-2*" del ritratto in piena figura del cantante [esemplari consultati: British Museum, No. 1870,0625.510, e Biblioteca Nacional de España, II/1597], e quella del corrispondente tondo "CARLO BROSCHI DETTO FARINELLI. / [in basso in Colonna a sinistra:] *Partenope il produſſe, e le Sirene~ / Tutte fur vinte al paragon del Canto: / Fama il guidò sulle Britanne Scene / E furon Nomi ſuoi Prodigio e Incanto.*" [esemplare consultato: British Museum, No. 1874,0808.2384]. Su queste due incisioni v. Chiara LO GIUDICE, *Op. cit.* [nota¹⁴² al presente testo], pp. 109-110, commentari alle stampe nn. "37" e "38" del Catalogo delle incisioni di Wagner.

¹⁵¹ Martina MANFREDI, "Carlotta Amigoni, pittrice veneziana a Londra", in *Arte veneta: Rivista di Storia dell'Arte*, N. 66, 2010, pp. 174-178.

¹⁵² Rosalind HALTON, Michael TALBOT, " 'Choice Things of Value': [...]", *Op. cit.* [nota⁹⁵ alla presente ricerca], pp. 9-32, reference 9: "[The "ESSERCIZI"] may have doubled as a leaving present made by Amigoni [...] to his British patrons prior to his departure for the Continent in 1739. This

e Carlotta Amiconi nell'esecuzione delle stampe degli "ESSERCIZI", è poco verosimile che abbia finanziato anche questo progetto, dato che all'epoca - alla luce di quanto esposto alle pp. 30, 47 e 52 della presente ricerca - un'edizione così costosa come lo furono gli "ESSERCIZI" poté essere stata portata a termine solamente se quasi interamente finanziata o dalla Corte di Madrid, o da quella di Lisbona.

L'immagine dell'antiporta degli "ESSERCIZI" è una traduzione grafico-allegorica delle seguenti frasi che nell'edizione si riscontrano tre pagine dopo nel testo della dedica a João V di Portogallo:

" [...] *La Musica, Solievo delle Anime illustri, diede a me questa invidiabile Sorte: e rese mi felice in dilettarne il finissimo Gusto della MAESTÀ VOSTRA, e insegnarla alla Real vostra Progenie che Scientifica e maestrevolmente or la possiede. La Gratitude unita alla dolce lusinga di sì onesto Vanto, vuol che pubblico Attestato con le Stampa io ne lascia. Non isdegnate, CLEMENTISSIMO RE, questo qualsiasi Tributo d'un Servo [sic] ossequioso: [...]*" [v. Capitolo III-d].

Evidentemente traendo spunto dal fatto che la definizione *Musica, Solievo delle Anime illustri* era a sua volta un rinvio letterale al nome-epiteto della Musa Euterpe - dal greco *ευ-τέρπη* ["la beneplacita", o "colei che rallegra"], - è su di lei che Amiconi centra il soggetto dell'immagine: la disegna in atteggiamento devozionale, con la mano destra appoggiata su tre fogli con pentagrammi e con lo sguardo di *Gratitude* rivolto in alto verso lo stemma reale dei Braganza del Portogallo sorretto in aria tra nubi da tre amorini. L'immagine della Musa, che forma il primo asse compositivo dei quattro che nell'immagine si delineano da sinistra a destra, corrisponde ai canoni iconografici adottati da Amiconi per rappresentarla anche in altre opere: le sue fattezze nell'incisione sono assai simili a quelle dell'Euterpe del quadro ad olio "Apollo e le Muse", che Amiconi dipinse in una data imprecisata, nel quale Euterpe, assieme a Talia, Urania e Clio, è una delle quattro Muse abbigliate - nel quadro Euterpe è raffigurata in veste bianca e con un manto-velo blu, ed anche se nel quadro ha una postura differente da quella dell'Euterpe degli "ESSERCIZI" e tiene nella mano destra una viola da gamba,¹⁵³ probabilmente anche nella stampa i due colori sottintesi per la veste ed il manto di Euterpe sarebbero, rispettivamente, il bianco ed il blu. Peraltro, la figura di Euterpe nell'antiporta degli "ESSERCIZI" pare una

would make it a musical counterpart to the new edition of Paolo Rolli's Italian translation of Bonaventure d'Overbeke's *Reliquiae antiquae urbis Romae* (carrying the title *Degli Avanzi dell'antica Roma*, London, [Thomas] Edlin, 1739) that Amiconi, by now very wealthy, financed from his own pocket, as the volume Preface explains." Il testo al quale si fa riferimento è l'ultimo paragrafo della quarta pagina della prima parte della "PREFAZIONE" dell'edizione di Rolli: "Il signor Giacomo Amiconi Veneto, Pittore, / [...] à / fatta fare a proprie spese questa nuova Edizione; / [...]"

¹⁵³ Quadro [94,5x143,5 cm] di proprietà privata presentato come "Lot 212" all'asta "Sale 11974 - Old Masters and British Paintings" organizzata da Christie's a Londra l'8 luglio del 2016.

trasposizione simmetrica di quella di Arianna nel quadro "Bacco e Arianna" sicuramente attribuibile ad Amiconi.¹⁵⁴

La seconda grande figura nell'acquaforte dell'antiporta è quella di un Genio alato, da interpretare come trasposizione simbolica delle parole *lo Scherzo ingegnoso dell'Arte* che si riscontrano nella prefazione al *Lettore* scritta dal compositore e negli "ESSERCIZI" stampata subito dopo la dedica a João V [v. **Capitolo III-e**]. Il Genio è rappresentato mentre depone come offerta su un ara cilindrica decorata con erme e festoni a nastri uno spartito di formato orizzontale aperto a metà - pur presentando delle pagine con tre sistemi di pentagrammi, questo dettaglio apparentemente allude agli stessi "ESSERCIZI" per illustrare la frase *attestato stampato di sì onesto Vanto* sempre riscontrabile nel testo della dedica.¹⁵⁵

Nell'estetica settecentesca l'ara ormai non era più un simbolo, come nell'antichità, del rito sacrificale, ma bensì proprio di dedica e omaggio, ed anche di "gusto", un altro termine presente nel testo rivolto a João V - cfr., ad esempio, con il seguente passo della dedica che alcuni decenni più tardi, in uno stile conservativo all'opposto delle artificiosità dell'encomio a João V degli "ESSERCIZI", Diderot premetterà alla commedia "Est-il bon, est-il méchant?" [1781]:

"[...] Vous oublier, lui! Non, jamais, jamais. Pour expier votre injustice, il ne vous en coûterait que quelques moments d'un ennui facile à supporter; si vous permettiez que ce fût aux pieds de l'amitié qui pardonne beaucoup, et non sur l'autel du goût qui ne pardonne rien, qu'il déposât son hommage."

"[...] [Madame,] Dimenticarvi, lui [l'autore]! No, mai, mai. Per espiare la vostra ingiustizia, non avreste che pagare il costo di alcuni momenti di una noia facile a sopportare; premesso che sarebbe ai piedi dell'amicizia, che perdona molto, e non sull'altare del gusto, che non perdona niente, che gli permettiate di deporre il suo omaggio."

Un errore ottico denoterebbe una certa fretta, o poca attenzione dell'incisore: il bordo superiore dell'ara è rettilineo invece di essere ricurvo come quello del basamento; l'errore di prospettiva si spiegherebbe con una linea orizzontale inizialmente tracciata per fissare il centro dell'asse verticale che allineava le immagini dello Stemma di Portogallo e dell'ara, ma fatto stà che in questo punto della composizione il gioco delle ombre crea l'impressione che lo spartito sia deposto su una tavola inclinata e non sulla superficie rotonda dell'ara.

¹⁵⁴ Sydney, Art Gallery of New South Wales, Number 481.1993 ["Gift of James Fairfax AC 1993"]: "Jacopo Amigoni, "Bacchus and Ariadne", oil on canvas, 51.0 x 61.3 cm, not signed, not dated".

¹⁵⁵ Jane CLARK - in "Farinelli as Queen of the Night", *Op. cit.* [v. nota⁸³ al presente testo], p.325, - basandosi su delle possibili connotazioni politiche che avrebbero guidato gli editori degli "ESSERCIZI", propone un'interpretazione alternativa delle due figure di questa stampa: "The figure of Mary Magdalene has been chosen [by Amiconi] as the seated figure in the frontispiece. Significantly, María Bárbara's full name was María Magdalena Bárbara. She has her hand on notated sheets of music manuscript and is pointing to Mercury, who holds the finished book. Three *putti* bear the Arms of Portugal. [...]"

Nella parte inferiore a destra della stampa in lontananza appare un monte (Parnaso, oppure Calpe, una delle due Colonne d'Ercole in quanto tradizionali simboli della Spagna?) sovrastante una piccola cittadella con torri (Delfi?) ed un'estesa riva, o più verosimilmente una costa marittima con golfo - nella composizione la piccola veduta prospettica a destra dell'ara fa da controparte e antitesi diametricale al frammento paesaggistico con bosco in secondo piano alle spalle della Musa; come allegoria, evocherebbe sia la dimora mitologica di Euterpe (Parnaso), sia la distanza geografica che separa Madrid da Lisbona.

Se le fattezze dei visi dei cinque personaggi sono delineate schematicamente e paiono quasi uguali, sottolineando così l'idealizzazione delle figure - un tratto caratteristico della pittura a soggetti mitologici di Amiconi, - le crepe alla base dell'ara (simbolo del potere del Tempo sulla Pietra come Materia terrena), le due diverse Erme (simboli delle molteplicità delle espressioni dell'Arte), e l'immagine dello Stemma del Regno di Portogallo che sovrasta l'ara in verticale, sono incise assai meticolosamente. Come già rilevato [v. secondo paragrafo a p. 31 della presente ricerca], entro gli elementi che si distinguono nitidamente nell'immagine dello Scudo - le sette tri-torri (simboli dell'antica appartenenza del Portogallo al Regno di Castiglia e che a loro volta formano la cornice dello Scudo centrale) ed i cinque Scudi piccoli contenenti cinque bisanti disposti in forma di Croce di San Andrea ciascuno (simboli a loro volta della Vittoria del Cristianesimo), - i trenta elementi centrali (i 5 Scudi ed i 25 bisanti) potrebbero aver determinato la quantità dei pezzi dell'edizione.

* * *

Capitolo III-b. Caratteristiche grafiche dei testi del frontespizio, della dedica a João V, della prefazione al "Lettore" e delle indicazioni testuali delle Sonate. Se messi a confronto con i caratteri "Double Pica Roman" e "Double Pica Italick"¹⁵⁶ - perfettamente geometrizzati e perfettamente spazati - stampati nell' "A SPECIMEN" pubblicato tra il 1734 ed il 1738 dal tipografo e *Letter-founder* londinese William Caslon,¹⁵⁷ i caratteri adoperati per i testi degli "ESSERCIZI", malgrado la loro indubbia eleganza grafica, non paiono essere stati eseguiti da un cesellatore professionale.

Le variazioni di spessore e d'inclinazione nelle aste verticali dei caratteri, e soprattutto le congiunzioni tra lettere nei testi della dedica e della prefazione inducono a pensare che le matrici adoperate per i testi introduttivi erano xilografiche; nel sesto rigo del frontespizio, nel comporre i caratteri delle parole "SERENISSIMI PRENCIPE E PRENCIPESSA" [Foto XXI] un cesellatore esperto avrebbe certamente fatto attenzione a restringere, cioè a crenare ("kerning") gli spazi (spaziature) tra le

¹⁵⁶ I termini "Double Pica" indicano delle lettere della dimensione di 24 pt ("points").

¹⁵⁷ William Caslon I, *alias* William Caslon the Elder, n. Cradley (Worcestershire), 1692/1693 - †, Londra, 23 gennaio 1766,



Foto XXI. Testo e vignetta del frontespizio sul f.2(r) dell'edizione. Sulla variante grafica apostrofata de' della preposizione de v. secondo paragrafo a p. 95 del presente testo.

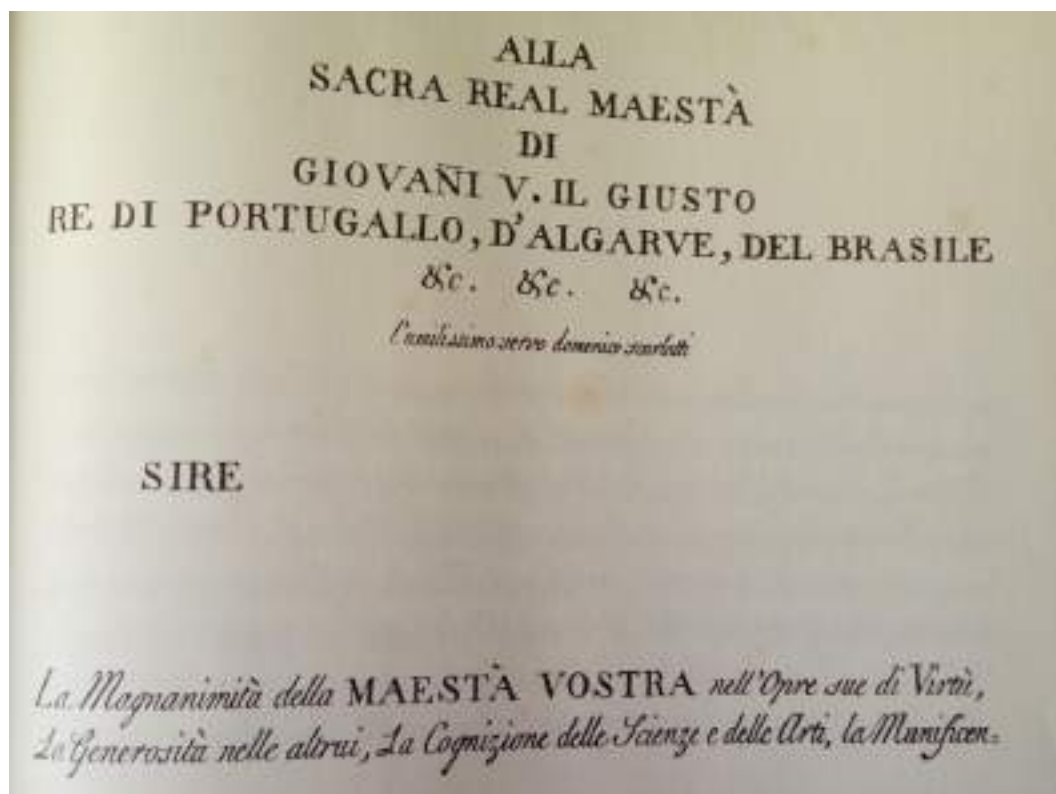


Foto XXII. Testo della dedica a João V sul f.3(r) [v. **Cap. III-d²**]. Sulla variante grafica GIOVANNI V. v. primo paragrafo del Capitolo **III-d²** a p.98 del presente testo.

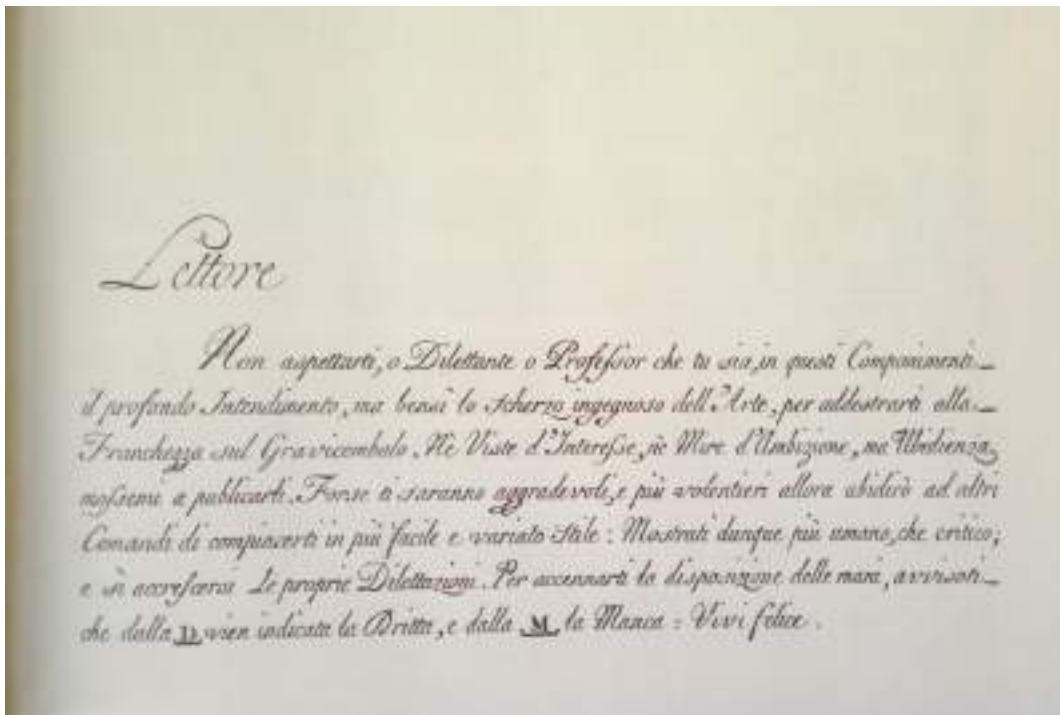


Foto XXIII. Testo della prefazione del compositore al *Lettore* sul f.5(r).

lettere e ad allargare gli spazi tra le parole, ed avrebbe certamente fatto attenzione a non stampare la lettera capitale "C" della prima parola del motto "Curarum Levamen" sul marco del fregio ornamentale. Il *lapsus* più evidente comunque resta l'immagine del clavicembalo, che fu incisa senza tener conto dell'assimetricità dei lati dello strumento, cioè senza invertirli al momento di intagliare la matrice [v. p. 97 della presente ricerca].

D'altra parte, la scelta per i testi della dedica a João V e della prefazione al *Lettore* di caratteri corsivi calligrafici [Foto XXII e XXIII], caratterizzate da diverse varianti di alcune lettere e imitanti una scrittura continua manuale, induce a vedervi piuttosto delle quasi-copie, forse anche eseguite a ricalco dei testi manoscritti che furono ricevuti da Madrid assieme alle trascrizioni degli spartiti [v. pp. 106-107 della presente ricerca] - se l'intenzione fu quella di rendere così l'idea di massima fedeltà agli intenti del compositore, il compito andava necessariamente assegnato ad un artista grafico e non ad un cesellatore; anche la scelta di matrici xilografiche sarebbe stata determinata piuttosto da considerazioni di carattere estetico che non da ragioni economiche (le matrici intagliate in legno *a priori* costavano meno di quelle composte con caratteri in leghe di piombo).

La foto della pagina del frontespizio dell'esemplare procedente dalla collezione Meyer [sull'esemplare v. ultimo paragrafo della nota¹ al presente testo], una pagina che tuttavia conserva i segni della pressione esercitata dalla lamina tipografica sul foglio, permette di stabilire che quest'ultima misurava 27 ca. x ca. 35,5 cm [ossia 11" x 14" ca.], e che fu applicata a distanza uguale da ognuno dei bordi orizzontali del foglio, ma più vicino al bordo verticale esterno che a quello della cucitura.

I caratteri tipografici adoperati per il frontespizio paiono intagliati ad imitazione dello stile Garamond - che sia stato quest'ultimo lo stile di riferimento è innanzitutto suggerito dalla peculiare grafia dell' "a" minuscola con l'occhiello arrotondato, e dalla "r" a "tracce di vite"; le lettere sono con grazie ("serif") e le minuscole si distinguono per le piccole estremità triangolari ("orecchie") aggiunte alle aste verticali delle "l", per i "riccioli" a forma di virgola sulle incurvature superiori delle "s" e per le gambe ricurve delle "t".

Nei testi della dedica e della prefazione i caratteri maiuscoli romani rettilinei in neretto adoperati per i titoli sono gli stessi che si riscontrano nel frontespizio, mentre quelli in corsiva cambiano: come rilevato innanzi, questa volta si tratta di lettere italiche ad imitazione della scrittura manuale (calligrafiche), senza grazie ("sans serif"), ma spesso abbellite con prolungamenti in linee ondulate, occhielli allungati, incurvature "arricciate" e trattini di giunzione tra lettere concomitanti. I tratti caratteristici che confermerebbero che le matrici siano state intagliate rispecchiando le peculiari costanti e variazioni grafiche dei manoscritti in italiano ricevuti da Madrid sono:

- l' "A" maiuscola stampata in un solo modo come *A*, ad imitazione di una grafia manoscritta;
- la "L" maiuscola stampata con due caratteri differenti - come in *La* e *La*, - come le due variant calligrafiche più comuni di questa lettera;
- tipiche sono le *M* e le *M* maiuscole invariabilmente stampate nella peculiare forma calligrafica di "minuscole rialzate";
- la "S" maiuscola stampata in due caratteri diversi - cfr. *Scienze* e *Sovrano*;
- la "z" minuscola presente in forma allungata in *Cognizione* e *Scienze*, ma come norma stampata in forma corta come, ad esempio, in *Munificenza* e *acclamazione*.

In tale senso va osservato che anche la peculiare impaginazione della dedica e della prefazione - i loro testi occupano la parte inferiore delle rispettive pagine, rendendo graficamente l'idea d' "inchino riverenziale" - ricorda la scrittura a partire da metà pagina che si incontra in alcune fonti epistolari dei membri della famiglia Scarlatti.¹⁵⁸

Nel testo della dedica, la combinazione di righe in lettere maiuscole romane con righe in lettere minuscole in corsiva pare rifarsi questa volta allo stile dei frontespizi introdotto nel Seicento dagli editori olandesi Elsevier (Elsevier). Malgrado la cura posta nel proporzionare gli otto righe dei *corpus* principali dei testi della dedica e della prefazione e gli ampi spazi in bianco nelle parti superiori delle rispettive pagine, l'eclettismo grafico dei caratteri denoterebbe ancora una volta una

¹⁵⁸ Vedasi, ad esempio, la lettera autografa di Domenico Scarlatti citata nel testo relativo alla nota¹⁶⁶ della presente ricerca e conservata presso l'Archivio della Villa Imperiale di Pesaro, Fondo "Archivio Albani" [Segnatura 3-02-260], e, sempre procedente dallo stesso Archivio, la lettera autografa di Alessandro Scarlatti indirizzata ad Annibale Albani e scritta a Venezia l'11 dicembre [apparentemente secondo il calendario gregoriano e non il *More Veneto*] del 1706 [Segnatura 3-03-251]; documenti digitalizzati consultabili su: www.archivioalbani.it

cesellatura certamente non rispettante il canone artigianale dell'uniformità entro uno stesso volume a stampa di ciascuna lettera maiuscola romana e di ciascuna lettera minuscola in corsiva.

Per le lettere maiuscole romane e quelle calligrafiche dei testi introduttivi degli "ESSERCIZI" l'incisore pare aver fatto ricorso agli stessi caratteri adoperati per il frontespizio del terzo volume delle "VENETIAN'S BALLADS" editi da Scola per John Walsh [v. pp. 37 e 45 della presente ricerca]. Un ulteriore dettaglio importante è che queste matrici paiono essere le stesse adoperate per il testo della quartina nella stampa incisa da Joseph Wagner del tondo con ritratto di Farinelli [v. nota¹⁵⁰ al presente testo], delle matrici che al contempo si differenziano da quelle adoperate per i caratteri della didascalia della stampa "Flora e Zeffiro" che, come già menzionato nel paragrafo relativo alla nota¹⁴¹, fu interamente realizzata da Jacopo Amiconi.¹⁵⁹ Di conseguenza è possibile che ad incidere le lamine della dedica e della prefazione degli "ESSERCIZI" - oltre a partecipare all'incisione dell'antiporta dell'edizione insieme ad Amiconi - sia stato Wagner.

A loro volta, i caratteri tipografici adoperati per i numeri da "1" a "110" della paginazione degli spartiti [Foto XIV, XV, XVI, XVII, XVIII e XXIV] rispettano anch'essi lo stile Garamond, essendo dei numeri in maiuscoletto - cioè allineate nei tratti centrali, ma non in quelli ascendenti o discendenti (benché oggi siano più comunemente detti "numeri elzeviriani"); l'unica omissione riscontrabile tra i numeri delle indicazioni metriche degli *incipit* degli spartiti è la loro assenza nel pentagramma inferiore della battuta iniziale della "SONATA XVII".

All'Elzeviro classico paiono invece rifarsi i caratteri

- delle indicazioni in maiuscoletto "SONATA", con le tipiche "A" geometrizzate romane;

- della numerazione dei pezzi della raccolta, che è in cifre romane, ogniquale volta sul rigo di sotto rispetto al termine "SONATA" e con punto finale [v. Foto XIV e XVI], eccetto che nella "SONATA XXVIII", dove il punto finale è assente;

- delle indicazioni in corsiva dei Tempi, che negli "*Allegro*" delle Sonate "I", "IV", "V", "VI", "VIII", "IX" e "XV" presentano la lettera iniziale stampata come *a* arrotondata, mentre negli "*Allegro*" delle Sonate "XIX", "XXI", "XXII", "XXIII", "XXV" e "XXVII" presentano un' "A" il cui primo gambo è allungato; in quattro Sonate - la "I", la "VI", la "XIV" e la "XVII" - dopo le indicazioni dei Tempi sono stampati dei punti finali; alla "SONATA XI" l'indicazione di Tempo manca;

- delle "P" maiuscole in "*Presto*", che sono stampate in cinque modi differenti - nelle Sonate "II", "III", "VII", "X", "XII", "XIII", "XIV" come *P* corsiva separata dalla *r* e con alla base un tratto ondulato ~ che continua alla base delle lettere restanti; nelle Sonate "XVI", "XVIII" e "XX" come *P* corsiva collegata alla *r*; nella "SONATA XVII" come *P* corsiva latina; nelle Sonate "XXIV", "XXVI", "XXVIII" e "XXIX" come *P* corsiva separata dalla *r* [in queste due ultime Sonate la *P* corsiva separata comunque

¹⁵⁹ Già a Venezia Wagner realizzò una copia di *Zeffiro e Flora* con la didascalia *Amiconi Pinxit / W. Scul.* - v. Chiara LO GIUDICE, *Op. cit.* [nota¹⁴² al presente testo], p.105, commentario alla stampa n."31 c)" del Catalogo delle incisioni di Wagner.

è meno inclinata]; ed infine nella "SONATA XXVI" come *ſ* corsiva separata dalla *r* e con alla base un ~ che termina prima della *r* [v. Foto XIV];

- dei termini "*V_{elli}* [pagina]", termini che in tutte le Sonate nelle quali la seconda parte incomincia da una nuova pagina sono stampati tra i pentagrammi dell'ultima batt. della prima parte; come norma la capitale iniziale è stampata come una "V" romana maiuscola, mentre le quattro lettere *elli* sono sempre in corsiva calligrafica con la "o" e la "l" collegate da un trattino; delle eccezioni si riscontrano nella "SONATA XXI" (dove l'intera parola è stampata in minuscola corsiva come "*volti*"), nelle Sonate "XXIII", "XXV", "XXVI" e "XXVII" (nelle quali appare con una *ſ* calligrafica come "*ſolti*"), e nella "SONATA XXIV" (dove la stessa parola "*V_{elli}*" è omessa).

Entro i segni musicali, l'unico carattere-lettera che sembra di nuovo rifarsi allo stile Garamond è quello della lettera "C" maiuscola per l'indicazione del metro 4/4, che nelle Sonate "XII", "XVIII" e "XXIII" ha una grazia superiore in forma di "ricciolo" (o "a goccia") assai più marcata rispetto a quelle che si riscontrano nelle indicazioni analoghe delle Sonate "I", "IV", "XI" e "XXIV".

* * *

Capitolo III-c. Commentari al testo del frontespizio.

III-c¹. "ESSERCIZI". Nel Settecento la forma ortografica di questo termine che prevale è quella con una *ſ* piccola a due ritorte - "eſercizi" o "eſercizj", - una lettera che foneticamente equivaleva alla "S" all'epoca detta *aspra*, ossia, in termini attuali, la "S" Sonora (o dolce) tra due vocali (nel Settecento, viceversa, *dolce* era detta la "S" oggi denominata "sorda, o aspra"); la forma stampata in lettere maiuscole dovrebbe rispettivamente essere "ESERCIZI", o "ESERCIZJ". La "j" a sua volta equivaleva alla "i" doppia ("ii") - erano due forme che all'epoca si adoperavano nei sostantivi plurali che terminavano in "i" alla pari delle forme con una "i": per la forma "ESSERCIZII" v. i due ultimi paragrafi a p. 40 della presente ricerca e cfr. con i termini *occhj* e *Auspicij*, oppure con quelli *arti* e *atti*, tutti reperibili nella dedica a João V qui trascritta alle pp. 97-98. Va anche tenuto in considerazione che nel termine in questione le due "S" sordi (alle quali equivalevano le "f" minuscole) in teoria erano accettate come sostituzione della "X" nell'originale latino *exercitium*¹⁶⁰ - la questione è dunque come

¹⁶⁰ Per non citare che uno degli autori e librettisti che Domenico Scarlatti conobbe personalmente, v. Girolamo Gigli, "REGOLE / PER LA TOSCANA FAVELLA / [...] / In ROMA[,] 1721. Nella Stamperia di Antonio de' / Roffi [...]", p.2 - "Ma. [Maestro]: Mancando [dall'alfabeto attuale] l'X[,] come ſi ſcrive *Alexandro exilio*? Sco. [Scolare]: Con due SS, benchè ancora ſi ſcrivano [ſi ſcriua anche] con una, coſi *eſercito*, *eſempio*." - e p.12, "[Ma.] Ditemi qual'è la S dolce, e quale l'aspra? Sco. La dolce è nella maggior parte delle voci, come *Sano*, *Sempre*, *glorioſo* [sic] &c.[.] l'aspra hà il fuono d'un mezzo [sic] Z, come Roſa, Muſa, Spoſa, caſe &c. Perciò alcuni vorrebbero, che la S dolce foſſe eſpreſſa colla S piccola a due ritorte [j], e l'aspra con quella più lunga ad una ritorta ſola [l]." Lo ſteſſo Gigli uſò le ognuna delle tre forme ("eſercizio", "eſercizj" e "eſercizii") - v. "L'ARMONICO / PRATICO / AL CIMBALO. / [...] / DI / FRANCESCO GASPARINI / [...]", *Op.cit.* [v. nota²³ al preſente teſto], p.7: "[...] e fe / ſi doveſſero far

Scarlatti stesso pronunziasse questo termine: con la *S aspra* (Sonora), oppure con la *S dolce* (sorda).

Queste regole orto-fonetiche sembrano aver determinato, sempre nel testo della dedica a João V, la stampa della “s” minuscola sia in forma di *f* lunga (in *conofcitori*, in *scientifica*, in *pofsiede*), sia come *s* (in *vostra d’asconderli*), sia come “s” raddoppiata *fs* (in *finifsimo* e *pofsiede*), o come *ss* (in *altissimi*, *fortunatissima*, *degnissimo* e *Principessa*).

Secondo Malcom BOYD, è possibile che il termine non sia stato scelto da Scarlatti:

“For solo keyboard pieces like Scarlatti’s, English composers used the term ‘lesson’, and English publishers so described Scarlatti’s sonatas when they reissued them in the eighteenth century. The title *Essercizi* was perhaps chosen for Scarlatti’s first published collection as an Italian equivalent of this; the term seems not to be current in Italy itself for such pieces. Even so, the individual items in the *Essercizi* (including the final fugue) were all called ‘sonata’.”¹⁶¹

D'altra parte va osservato che nell'*advertisement* al termine inglese “Lessons” Adamo Scola preferì una parafrasi in “Sonatas”, scelse cioè un sostantivo al plurale inglese, e non quello al plurale italiano “Sonate”, e con in più una precisazione della quantità e del genere (o della forma) dei singoli pezzi - “ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO. Being 30 / Sonatas for the Harpfichord”, - e questo probabilmente perché “Lesson” era a volte impiegato per indicare un singolo movimento di una “Suite”, o “Set”.¹⁶² Peraltro anche nella prassi editoriale italiana e francese all’epoca il termine “Sonata” [fr. “Sonate”] veniva spesso associato al genere delle composizioni da camera multipartite con Bc - *Suite* secondo la terminologia francese, e dai compositori italiani detta anche *Toccata* se si trattava di una composizione per uno strumento a tastiera solista [v. p. 160 della presente ricerca].¹⁶³

passar per queste strade, è certo, che per il trattenimento, che sogliono avere negli studii, o / di belle Lettere, o di altri esercizi Cavaliereschi, non / bastarebbe [sic] [...] per così dire, un’ età per arrivare a suonar / quattro note.”; v. anche la prima edizione del “Vocabolario Cateriniano” [1717], p. iij: “[...] per Divina disposizione accompagnati nell’esercizio, [...]”, ed anche p. cclvi: “[...] Io Direttore di privati esercizi, non già Spirituali, vo dir / Accademici : [...]”; v. anche “RELAZIONE DEL COLEGIO DELLE BALIE LATINE” del Gigli, testo del 1719 pubblicato nell’edizione “COLLEZIONE COMPLETA / DELLE OPERE / EDITE ED INEDITE / DI GIROLAMO GIGLI / [...] / VOLUME PRIMO / [...] / ALL’AJA [sic] / 1797. / Si vendono in Siena presso VINCENZO PAZZINI / CARLI E FIGLI.””, p.104: “CAPITOLO VIII. *Del Metodo degli Studj ordinato pe’l Collegio Petroniano dall’ Infanzia fino doppo 20. anni.* ESERCIZJ DE’ BAMBINI , E FANCIULLI PETRONIANI FINO AI IV- ANNI.”

¹⁶¹ Malolm BOYD, *Op. cit.* nella nota³² al presente testo, p.166.

¹⁶² Vedasi le “[Eight] Suits [nello spartito ciascuna indicata come “Sett” [sic]] of Lessons for the Harpsicord or Spinnet” di Thomas Roseingrave pubblicate da John Walsh a Londra nel 1728.

¹⁶³ Vedasi, ad esempio, le “[XII] SONATE / A Violino Solo, e Basso / [...] / [...] [di] Francesco Maria Veracini [...] / [...] / Opera Prima. / Dresda. M. DCC. XXI.”, i quattro “LIVRES” di “SONATES / A VIOLON SEUL / avec la Basse Continüe / Composées / PAR M.^r LECLAIR L’AINÉ. / [...]” pubblicati a

Comunque anche alcune altre considerazioni di carattere filologico deporrebbero a favore di una scelta personale del termine “ESSERCIZI” da parte del compositore, e non degli editori come ipotizzato da BOYD. Il termine al plural “ESSERCIZI” del frontespizio andrebbe certamente messo in relazione con il termine *addestrarti* della prefazione al *Lettore* che nella raccolta appare varie pagine dopo quella del frontespizio - dato che delle due connotazioni che il termine “esercizio” aveva all’epoca una era quella, appunto, di addestramento ginnastico¹⁶⁴ (per massimo contrasto l’altra riguardava la meditazione spirituale), “ESSERCIZI” e *addestrarti*, se relazionati, paiono appositamente scelti per accentuare sin dall’inizio il carattere virtuosistico di gran parte dei pezzi della raccolta.

Il termine “ESSERCIZI” può anche essere relazionato con il periodo che nella frase della prefazione al *Lettore* precede quello del termine *addestrarti* - *Non aspettarti, o Dilettante o Professor che tu sia, in questi Componimenti il profondo Intendimento, ma bensì lo Scherzo ingegnoso dell’Arte, per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo*: come termine “tecnico” e “neutro” risulta perfettamente idoneo all’invito a non cercare nella raccolta lezioni, ma solo, appunto, “esercizi”, e come tale riflettrebbe anche il concetto di “Umiltà priva di Ambizioni” implicito in ambedue i testi introduttivi [v. **Capitoli III-d**¹⁻² e **III-e**⁴]. In tale senso “esercizi” è sinonimo di *Componimenti*, un’altro termine generico impiegato da Scarlatti per ben due volte (sia nella dedica che nella prefazione, v. **Capitolo III-e**³) invece di “Sonate”, un termine al plurale che in principio sarebbe stato conforme al titolo “SONATA” che contraddistingue ogni singolo pezzo della raccolta indicandone il genere, inclusa la “SONATA / Fuga “XXX” [sul suo doppio titolo v. terzo paragrafo a p. 111]. È forse possibile che Scarlatti ritenne che nel frontespizio e nei testi introduttivi il termine “Sonate” poteva indurre gli interpreti ad aspettarsi delle tradizionali Sonate da camera multipartite con dei movimenti coreutici [il che non escluderebbe che in origine alcuni pezzi degli “ESSERCIZI” potevano effettivamente procedere da delle *Toccate* [*Suites*] multipartite originali - v. secondo paragrafo a p. 111, pp. 136-137 e **Capitolo IV-d**¹ della presente ricerca].

Una questione a parte è che *addestrarti* serve da ponte tra “ESSERCIZI” e dei termini che a prima vista paiono impiegati per effetto retorico - *Scherzo ingegnoso dell’Arte* e *Franchezza sul Gravicembalo*, - ma che inducono ad esaminare quali in realtà siano stati i criteri didattici ed esercitativi adottati da Scarlatti, e in che misura questi criteri possano aver definito l’ordine dei pezzi della raccolta, tenendo conto che le edizioni francesi che la precedettero - ed anche le “XLII / *Suites de Pièces*” di Roseingrave / Cook - dei pezzi coincidenti con gli “ESSERCIZI” presentavano degli ordini di stampa differenti e senza alcuna riferimento a dei fini didattici.

Parigi tra il 1723 e il 1738, e le “Twelve Sonata's in three Parts [“a Tre”]”, “OPERA SECONDA” di Michael Christian Festing pubblicata nel 1731 a Londra da William Smith.

¹⁶⁴ Cfr., ad esempio, con la seguente frase dell’“Argomento” del libretto [1733, Roma e Vienna] de’ “L’OLIMPIADE” di Metastasio: “[...] per non essere egli [Licida] punto addestrato agli atletici esercizi [...]”

Gli "ESSERCIZI", innanzitutto, non corrispondono al concetto attualmente impostosi di "Studi" - non sono dei pezzi a scrittura consequentemente virtuosistica, monotematica e reiterativa: alcune singole Sonate non richiedono affatto, né *addestrano* a nessuna abilità specifica o particolarmente spettacolare (come ad, esempio, le Sonate "I", "III", "IV", "VIII", "XVI" e la "SONATA / Fuga XXX"), se non quella, basilica, di un perfetto controllo del fraseggio e dei tempi.

Soltanto tre Sonate (la "I", la "IV" e la "VIII") potrebbero essere definite come tendenti alla monotematicità, tutte e tre comunque essendo polimotiviche come lo è ciascuna delle Sonate della raccolta¹⁶⁵ [alla pari della distinzione tra *marco tonale* e *schema modulatorio*, la distinzione tra singole *sequenze tematiche*, come norma di una certa estensione, e molteplici e brevi *sequenze motiviche* a volte confluenti in temi, per l'esame delle Sonate scarlattiane pare altrettanto sostanziale - sull'argomento v. pp. - 148-154 e **Capitolo IV-d¹**].

Soltanto cinque Sonate degli "ESSERCIZI" - la "V", la "X", la XXIII", la "XXIV" e la "XXIX" - sarebbero appositamente impostate (in quanto, appunto, *Scherzi ingegnosi*) su una saturazione del discorso con sequenze univocamente esercitative [riguardo alla "SONATA XXIII" v. anche p. 154], mentre, ad esempio, in Sonate come la "XIII", la "XVIII" e la "XXVI" [su quest'ultima, v. anche le pp. 122 e 131] le insistenti ripetizioni ed estensioni di una stessa formula ritmica, magrò che contengano delle vere sfide tecniche per l'interprete, in essenza rimangono circoscritte a delle precise sequenze tematiche per sottolinearne l'andamento *ostinato* [a differenza da quanto qui esaminato a p. 87 rispetto al carattere esercitativo di alcune sequenze della "SONATA I"].

È da presumere che anche l'inabituale fluidità armonico-metrica della "SONATA III", le asprezze degli accordi nella "SONATA XXVI" e perfino l'enigmatico Soggetto della "SONATA / Fuga XXX" erano degli elementi che in opinione di Scarlatti richiedevano se non *profondo Intendimento*, almeno delle attente esercitazioni sulla tastiera per ottenere i necessari equilibri dinamici e di fraseggio: in sostanza con il titolo di "ESSERCIZI" presentò una raccolta di pezzi scritti a regola d'*Ingegno* e d'*Arte* che oltre che a perfezionare la tecnica manuale, aiutano ad acquisire delle esperienze di lettura interpretativa.

In quest'ottica, la definizione "Scarlattis 'Klavierübung'"¹⁶⁶ che degli "ESSERCIZI" diede Walter GERSTENBERG sembra tutt'oggi essere se non del tutto corretta - tradisce una visione "Bach-centrica" del Settecento musicale - in ogni caso

¹⁶⁵ Cfr. con la seguente definizione proposta da Águeda PEDRERO ENCABO nel suo articolo "Los 30 *Essercizi* de Domenico Scarlatti y las 30 *Tocatas* de Vicente Rodríguez: paralelismos y divergencias", p.391: "[...] en las sonatas de Scarlatti su mayor caracterización viene dada por la utilización de cortos motivos cuya reiteración genera tensión armónica y por la continua innovación que suele hacer en sus ideas, de corto aliento y que surgen de modo sorpresivo." "[...] quello che maggiormente caratterizza le Sonate di Scarlatti è l'impiego di brevi motivi, la cui reiterazione genera tensione armonica, ed è la continua innovazione di idee che abitualmente vi si presenta, [idee] di corto respiro e che appaiono a sorpresa."]

¹⁶⁶ Walter GERSTENBERG, "Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis", *Op. cit.* [v. nota¹⁵ al presente testo], p.133.

formalmente accettabile; sul piano della scrittura l'antecedente più prossimo sarebbe forse più esatto individuarlo nelle "PIECES [sic] / DE CLAVESSIN / AVEC / UNE METHODE [sic] / POUR LA MECHANIQUE [sic] DES DOIGTS / Où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution / sur cet instrument[.] / Par Mr RAMEAU / [...]"[1724], benché qualsiasi comparazione tra Scarlatti ed i suoi contemporanei, in mia opinione personale, risulti inevitabilmente artificiosa e riduttiva.

Anche l'affermazione di GERSTENBERG "Hier beginnt die Geschichte der Klavieretüde"¹⁶⁷ ["Qui[, negli "ESSERCIZI",] vi è l'avvio della storia dello Studio pianistico"] richiede delle precisazioni. Gli "ESSERCIZI" non furono di gran lunga la prima opera tastieristica del genere,¹⁶⁸ ed anche se è certamente possibile che in linea d'ascendenza diretta dalla raccolta poterono collocarsi, ad esempio, le Sonate che nella decada degli anni 1770' Antonio Soler¹⁶⁹ (il quale si definiva *Scolare dil* [sic] *S.^t Scarlatti* [sic])¹⁷⁰ avrebbe scritto con fini didattici per l'Infante Don Gabriel de Borbón y Sajonia,¹⁷¹ il problema è che entro il *corpus* sonatistico soleriano pervenutoci risulta impossibile identificarle con esattezza.

De facto, per rintracciare degli Studi a struttura politematica e polimotivica bisognerebbe rimontare a più di settant'anni dopo: echi degli "ESSERCIZI" riemergono in molti degli Studi dei tre volumi [1817, 1819, 1826] del *Gradus ad Parnassum* di Clementi, ma d'altra parte già nella Fuga № 9 dell'Op. 36 di Reicha [apparentemente scritta con fini didattici sul Soggetto della "SONATA / Fuga XXX"; ca. 1805], ed in alcuni pezzi di Czerny databili agli anni 1820-1830 e mai esenti da intenti pedagogici - in particolare nella *Sonate im Style des Domenico Scarlatti* Op. 788 e nello Studio № 3 *Style de D.Scarlatti* dell'Op. 822 - le riferenze agli "ESSERCIZI" non sono che dei pretesti per accentuarne la distanza cronologica ed estetica.

Non è del tutto impossibile che al momento di comporre l'*Étude* Op. 10 № 3 [1832-1833] Chopin possa anche aver tenuto in mente - più come antecedente di uno

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.133.

¹⁶⁸ Sugli antecedenti, da Frescobaldi a Mattheson, v. Roberto PAGANO, "Piena utilizzazione delle dieci dita: una singolare applicazione della Parabola dei Talenti", *Domenico Scarlatti e il suo tempo, Chigiana, Rassegna annuale di studi musicologici*, Vol. XL, Nuova Serie N. 20, 1985, Leo S. Olschki Editore, Firenze, [Data della stampa:] MCMXC, [pp. 81-107] pp. 81-87.

¹⁶⁹ Antonio [Francisco Xavier José] Soler y Ramos - battezzato il 3 settembre del 1729 a Olot [Gerona], - † a San Lorenzo de El Escorial, 20 dicembre 1783; compositore, monaco geronimita.

¹⁷⁰ Vedasi la sua lettera a Giovanni Battista Martini scritta in italiano da L'Escuriale e datata 27 giugno senza indicazione dell'anno [probabilmente 1762 in quanto la lettera accompagnava un esemplare della "Llave de la Modulación" scritta da Soler e edita quell'anno - v. ultimo paragrafo della nota²³ a p.16 del presente testo], Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, collocazione I.022.122.

¹⁷¹ Sull'argomento v. Juan Ricardo MARTÍNEZ CUESTA y Beryl KENYON de PASCUAL, "El Infante Don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música.", *Revista de Musicología*, Vol. 11, № 3 [Núm. especial dedicado al II centenario de la muerte de Carlos II], Madrid, 1988, pp. [1-40] 767-806; *La música en España en el Siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (Eds.), Cambridge University Press, Madrid, 2000, pp. 285-286.

Studio politematico a carattere lirico e cantabile e moderatamente movimentato che come modello diretto - l'esempio della "SONATA XI" senza indicazione di Tempo degli "ESSERCIZI" nella ristampa che se ne diede nel "Cahier III" [come terzo pezzo "Allegro" con numerazione continua "XI"; 1803] dell'edizione "Oeuvres / DE / DOMINIQUE SCARLATTI / pour 1e / Clavecin ou Pianoforte / [...] / A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie. / [...]"¹⁷²

Del resto risulta evidente che la vera eredità degli "ESSERCIZI" non si sarebbe rivelata che negli *Études d'exécution transcendante* di Liszt, e solo ad un livello concettuale - la trascendenza imposta da Liszt in fondo è della stessa indole della *Franchezza* evocata da Scarlatti: accedere ad una nuova dimensione del linguaggio musicale, ad una espressività *affrancata* da costrizioni tecniche, e basata sul dominio simultaneo di tutte le risorse strumentali.

Da qui, probabilmente, una certa parsimonia nell'uso negli spartiti degli "ESSERCIZI" di precise indicazioni interpretative. Eccetto (a) i tre termini menzionati - "ESSERCIZI", *addestrarti* e *Franchezza*, - (b) le indicazioni di Tempo negli *incipit* delle Sonate, e (c) un cenno alle disposizioni delle mani - "dalla **.D.** vien indicata la Dritta, e dalla **.M.** la Manca" - che si riscontra nella prefazione al *Lettore* (peraltro senza precisare che la frase non si riferisce, come si sarebbe potuto pensare, a delle sequenze polifoniche, ma a delle peculiari tecniche di fraseggio delle voci ed in particolare agli incroci delle mani - v. anche pp. 110 e 123-127 della presente ricerca), gli "ESSERCIZI" non contengono nessun'altro suggerimento agogico. È da supporre che la notazione degli spartiti selezionati o scritti per la raccolta, ed anche il loro l'ordine, dovettero essere visti da Scarlatti come sufficientemente chiari per evidenziare senza ulteriori spiegazioni sia le soluzioni propriamente tecniche - le cui annotazioni potrebbero aver indotto delle interpretazioni solo per fini didattici, - sia le peculiarità espressive, per inaudite ed innovative che fossero; ciononostante, l'assenza, ad esempio, di indicazioni di ditteggiate per le note ribattute nella "SONATA XXVI" [K.26] tutt'oggi suggerisce o una lacuna nella copia manoscritta inviata a Londra, o un *lapsus* editoriale [v. Foto XV a p. 34 e **Capitolo III-e**].

D'altronde non ci è pervenuta che un'unica testimonianza, indiretta, sull'opinione che Scarlatti aveva riguardo alla tecnica clavicembalistica, peraltro riguardo più alle tecniche altrui che alla propria - una testimonianza spesso commentata, e che a sua volta venne riferita da Alexandre Louis Laugier a Charles

¹⁷² Chopin poté conoscere la "SONATA XI" anche come diciassettesimo pezzo del primo fascicolo dell'edizione "Sammtliche / WERKE / für das / PIANO-FORTE / von / DOMINIC SCARLATTI. / [...]" redatta da Czerny, stampata da Haslinger a Vienna e distribuita a Parigi da Launer, se risultasse che il primo fascicolo sia stato dato alle stampe prima del 1832; come dimostrato da Joel Leonard SHEVELOFF, il "Cahier III" del *Bureau d'Arts et d'Industrie* si basava non sugli "ESSERCIZI", ma sulla loro ristampa del 1742 realizzata da Gerhard Fredrik Witvogel [v. pp. 67 della presente ricerca]; l'edizione di Czerny a sua volta sembra basata sui "Cahiers" del *Bureau d'Arts et d'Industrie* - sull'argomento v. Joel Leonard SHEVELOFF, *Op. cit.* [nota²⁰ della presente ricerca], pp. 121-122, 159-169, 255-256.

Burney [Senior] a Vienna il 2 settembre del 1772, vale a dire a distanza di più di sedici anni da quando ai primi mesi del 1756 a Madrid Laugier conobbe Scarlatti di persona; in parole di Burney:

“He [Domenico Scarlatti] used to say [to Laugier], that / the music of Alberti,¹⁷³ and of several other / modern composers, did not in the execution, want a harpsichord, as it might / be equally well, or perhaps, better expressed by any other instrument; but, as / nature had given him ten fingers, and, / as his instrument had employment for / them all, he saw no reason why he should / not use them.”¹⁷⁴

Se le parole di Scarlatti furono tradotte e trasmesse da Laugier (e rese da Burney) esattamente, il compositore si sarebbe riferito piuttosto alla scrittura e non alla tecnica strumentale - la frase sui “ten fingers” pare che non andava intesa alla lettera, dato che poteva celare ironia.

Scarlatti ovviamente non dubitava che i suoi colleghi sapessero suonare il cembalo “con tutte le dita” ed “in modo naturale”- l'impressione è che abbia innanzitutto accentuato il perché le loro composizioni, come scrittura, non erano prive di certe semplificazioni e preziosità: nel menzionare ad Alberti, l'allusione alla “nuova” moda impostasi (in parte) grazie a quest'ultimo dell'uso smisurato nella parte della mano sinistra di triadi basiche spezzate (i termini “stile galante” e *bassi albertini* si sarebbero affermati più tardi), ed in genere degli arpeggi o accordi di tre-quattro note rigorosamente aderenti alle regole del Basso continuo (valide anche per l'organo, la viola da gamba e l'arciliuto), risultava garbata, ma sufficientemente chiara, ed inseguito motivò a Burney a contrapporre gli “styles” di Alberti e Scarlatti [sull'argomento v. pp. 141-142 del presente testo].

Invece i “several other modern composers” sottintesi potrebbero essere stati quelli francesi, data la prassi editoriale ed interpretativa francese d'epoca delle trascrizioni strumentali; non andrebbe escluso neanche che in tal modo Scarlatti alludesse anche alla propria disapprovazione della pubblicazione a Londra delle trascrizioni strumentali delle proprie Sonate realizzate da Charles Avison in forma dei “TWELVE CONCERTO'S” [v. nota²³⁴ p. 117 del presente testo].

Comunque avesse parlato Scarlatti in quell'occasione - in modo semiserio, o semiironico, - la testimonianza di Laugier / Burney non è d'aiuto per capire quali realmente fossero i criteri “manuali” ed “artigianali” di Scarlatti; si dovrebbe rivenire

¹⁷³ Domenico Alberti, n. a Venezia, ca. 1710 - †, Roma, 14 ottobre 1746.

¹⁷⁴ “THE / PRESENT STATE/ of / MUSIC / in / GERMANY, / THE NETHERLANDS, / AND / UNITED PROVINCES. /.../ By CHARLES BURNEY [...] / VOL. I / [...] / LONDON, / Printed for T. BECKET, and Co. Strand; J. ROBSON, New Bond- / Street; and G. ROBINSON, Paternoster-Row. 1773.”, p.249. Alexandre Louis [Alexander Ludwig] Laugier [n. 1719 ? - † Vienna, 28 aprile 1774], medico della Famiglia Imperiale austriaca, soggiornò a Madrid dal 10 gennaio al 5 aprile del 1756, tappa del suo viaggio di ritorno da Lisbona (dove aveva temporalmente assistito alla Regina Maria Anna di Portogallo, madre di Maria Barbara di Braganza) a Vienna - v. “The Private Correspondance of Sir Benjamin Keene. Edited with Introduction and Notes by Sir Richard Lodge [...]”, Cambridge, at the University Press, 1933 [first Paperback Edition 2014], pp. 439, 446 e 465.

a quanto deducibile dalle Sonate stesse - peraltro, e come osservato prima, è ciò che il compositore stesso sembra che voglia suggerire al *Lettore*.

A questo fine conviene esaminare l'*incipit* della "SONATA I" degli "ESSERCIZI" [Foto XXIV], un esempio letteralmente "elementare" che spiega il perchè questa Sonata inizi la raccolta - nel *Dux* del canone del motivo iniziale, la scala melodica (eolia) di cinque note per seconde (dunque entro una quinta), ed i seguenti intervalli d'ottava, di terza maggiore e di quarta non lasciano all'interprete, quasi fosse necessariamente un principiante, nessun'altra possibilità che quella di suonare la scala e l'ottava nella posizione "naturale" della quinta e dell'ottava, cioè con le note estreme degli intervalli assegnati al pollice e al mignolo della mano destra (e, rispettivamente, al mignolo e al pollice della sinistra nella risposta), suggerendogli così la posizione delle dita in quasi ciascun intervallo possibile entro l'ottava (eccetto quelli delle settime e della sesta magg.) ed "insegnandogli" a modellare il fraseggio:



Foto XXIV. Dettaglio delle prime tre batt. della Sonata K.1 a p.1 degli "ESSERCIZI".

Questa micro-sequenza è ugualmente riferibile tanto al passo sui "ten fingers", quanto - e si direbbe in modo parzialmente illustrativo - al già allora antico consiglio di Francesco Gasparini:

"Per poner le mani sù i tafti, e formar una giufta, e perfetta Armonia è / neceffario fapere gl'intervalli Mulicali, che fono la Seconda, Terza, / Quarta, Quinta, Selta, Settima, Ottava, Nona Decima, e fi potrebb- / be così feeguire fino alla Vigefimafeconda, e più."¹⁷⁵

Affatto scolastico, invece, è che il motivo dell'*incipit*, per quanto "utile" possa essere, sia subito abbandonato - in seguito viene solo brevemente evocato nell'*incipit* della seconda parte; l'ulteriore discorso della Sonata predilige tutto ciò che nelle parole di Scarlatti trasmesse da Laugier - "as nature had given him ten fingers, and, as his instrument had employment for them all, he saw no reason why he should not use them", - sembra "mancare", ammesso che Scarlatti abbia realmente voluto riferirsi alla propria tecnica: in realtà la Sonata esige non soltanto l'agilità di ciascun dito, ma anche l'indipendenza di ciascun braccio e di ciascuna mano, e soprattutto una massima flessibilità del palmo della mano sia nell'osservare la posizione "naturale" dell'ottava, sia nel superarla (già nella seconda batt. risulta impossibile attenersi ad una stessa posizione del palmo se si vuole rendere la continuità del fraseggio nel

¹⁷⁵ "L'ARMONICO / PRATICO / AL CIMBALO. / [...] / DI / FRANCESCO GASPARINI / [...]" , *Op.cit.* [v. nota²³ al presente testo], p.11.

rapido susseguirsi dei micromotivi).¹⁷⁶ In tale senso il solo termine *Franchezza* che si riscontra nella prefazione al *Lettore* - per il suo significato settecentesco di "libero dominio" v. pp. 109-110 del presente testo - pare spiegare gl'intenti didattici degli "ESSERCIZI" in maniera più precisa e idonea che non l'intero passo sui "ten fingers".

D'altra parte la "SONATA I" nell'insieme è effettivamente volta ad *esercitare* l'interprete anche ad una scrittura centrata sulle qualità peculiari dello strumento, una scrittura che ne esalta tanto le possibilità - quella di spaziare tra quattro registri ("grave", "acuto", "sopraacuto" e "acutissimo" secondo la terminologia di Gasparini¹⁷⁷), o quella del passaggio veloce da un *legato* a degli effetti percussivi con note ribattute,¹⁷⁸ - quanto anche i limiti, in particolare nella tendenza ad evitare una scrittura a tre voci ritmicamente indipendenti (nelle batt. 3-6 [Foto XXIV] due delle tre voci sono fuse in accordi, mentre nelle batt. 10-11 una terza voce mediana è solamente accennata da biscrome), che specialmente in un *Allegro* sul cembalo è particolarmente scomoda e rischia di amalgamarsi.

¹⁷⁶ Cfr. con la lettura che Roberto PAGANO - in "Piena utilizzazione delle dieci dita: [...]", *Op. cit.* nella nota¹⁶⁸ al presente testo, pp. 90, 96 - dà dello stesso passo di Laugier / Burney: "[...] Domenico [Scarlatti] fa giustizia sommaria dell'arcaica distinzione tra dita «buone» e «cattive» e procura di impiegarle tutte, pariteticamente, con il più acuto senso dello spazio e della perfettibilità del rapporto tra agenti e mezzo meccanico. [...] il musicista tendeva [...] ad impiegare il più spesso possibile la mano nella sua posizione naturale, con una certa circospezione nella scelta di figurazioni che imporrebbero giri e passaggi del pollice, ammessi solo in veloci disegni di scale e di rarissimi casi di «batteries» eccedenti l'ottava. [...] Le «cinque dita» in successione discendente rullano il disegno caratteristico che apre K. 3 [la "SONATA III" degli "ESSERCIZI"] [...] Ma gli Essercizi non sono terreno di caccia particolarmente favorevole a questa ricerca [...]"

Cfr. inoltre con la lettura - anch'essa alquanto differente da quanto qui proposto - che degli "ESSERCIZI" propone Frédéric GONIN nel suo esteso testo "*L'art d'enseigner le toucher du clavier. 1. Autour des Essercizi de Scarlatti*", *Tempus Perfectum - Revue de Musique*, n° 12, hiver 2018, Ed. Symétrie [Lyon], a p.22: costatandone "la diversité des difficultés [didactiques]", lo studioso comunque ritiene che "la progression que dégage le volume reste indépendante des différentes difficultés qui ont à l'évidence été introduites librement, sans volonté d'apprentissage mais plutôt comme l'aboutissement d'un apprentissage préalable: les *Essercizi* ne sont pas le lieu d'un travail technique mais plutôt sa finalité, [...]" [Traduzione: "[...] la progression [delle difficoltà tecniche] che si rileva nel volume resta indipendente dalle difficoltà stesse, che sono varie e che apparentemente furono introdotte deliberatamente, senza un fine didattico ma piuttosto come traguardo di un apprendistato previo: gli "ESSERCIZI" non sono intesi come sfera di un lavoro sulla tecnica, ma piuttosto come sua applicazione finale [...]"

¹⁷⁷ "L'ARMONICO / PRATICO / AL CIMBALO. / [...]", *Op. cit.* [nota²³ alla presente ricerca], p.10.

¹⁷⁸ Malgrado che negli "ESSERCIZI" il segno del *legato* (a non confondere con quello della *legatura* dei valori o di misure di concatenazione tra le parti) viene generalmente associato alle piccole note, oppure a veloci arpeggi o scale di trentaduesime / sessantaquattresime, nella "SONATA I" la tecnica *legato* è suggerita dalla posizione spaziatà e "naturale" entro l'ottava di ambedue le mani nell'*incipit*; a suggerire dei *staccato* nelle batt. 7-8 con delle sedicesime e non, come inciso, con delle crome nella parte della mano sinistra, è, come già accennato alla p. 19 della presente ricerca, innanzitutto l'assenza di qualsiasi nota esplicativa riguardo ad un cembalo con due tastiere; secondo Ralph KIRKPATRICK - "Domenico Scarlatti", *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.182, - "The notation [of the bars 7-8] of Sonata I [...] and of many other sonatas which appear to require two keyboards, can be taken seriously only when the voicing of the harpsichord used permits a satisfactory sonority. When it did not, probably no one was quicker than Scarlatti to play it on one keyboard."

Se, da una parte - e come osservato innanzi a p. 86, - le caratteristiche dell'*incipit* della "SONATA I" paiono suggerire una sua scelta intenzionale come pezzo iniziale dell'intera raccolta, dall'altra sarebbe altrettanto logico supporre che l'approccio differenziato alle varie tecniche richieste dalla stessa "SONATA I" possa a sua volta riflettere il principio dell'ordinamento interno dell'insieme degli "ESSERCIZI" - dunque non tanto per continuo aumento del grado di difficoltà, quanto per presentazione di diverse combinazioni di diversi gradi di difficoltà, quando l'avanzare dal facile (una scala, ad esempio) al difficile (l'incrocio di mani) è una tendenza complessiva ma non necessariamente rilevabile tra due Sonate adiacenti; in particolare ciò avrebbe permesso di integrare una *Toccata* [*Suite*] quadripartita rispettandone l'ordinamento originale - mi riferisco alle Sonate "XXV", "XXVI", "XXVII" e "XXVIII" [v. pp. 163-165 della presente ricerca].

L'ovvia ipervirtuosità richiesta dalla "SONATA XXIX" [K. 29] andrebbe accettata come motivazione della sua presenza alla fine della raccolta - in altri termini, come un'ulteriore conferma indiretta del fatto che l'ordine degli "ESSERCIZI" fu stabilito da Scarlatti e non da Scola, - se non con alcune precisazioni riguardo alla connessione grado di difficoltà / posizione all'interno della raccolta:

- la "SONATA XXIX" in linea di massima non è né più né meno difficile che la "SONATA XXVI" [K. 26], oppure la "SONATA XXIV" [K.24];

- la "SONATA X" [K.10], non richiedendo nessun incrocio di mani, sul piano dell'elasticità del palmo della mano risulta incomparabilmente più esigente della "SONATA XI" [K. 11], nella quale la tecnica dell'incrocio di mani serve a delineare un secondo tema quasi autonomo, anche se brevissimo;

- come già accentuato alle pp. 81-82, la "SONATA I" [K.1], la "SONATA III" [K.3], la "SONATA IV" [K.4], la "SONATA VIII" [K.8], la "SONATA XVI" [K.16] e la "SONATA / Fuga XXX" [K.30] non esigono affatto nessun peculiare esercizio di bravura (nella Fuga, l'esecuzione di ottave parallele è resa perfino comoda dall'indicazione *Moderato*), ma sì di fraseggio - nell'ordinamento interno degli "ESSERCIZI" rappresenterebbero *sui generis* delle eccezioni, o delle parentesi, benché senza suggerire uno studio e un'esecuzione di vari pezzi di seguito così come stampati.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Cfr. con l'opinione contraria di Todd DECKER in "The *Essercizi* and the Editors: [...]" *Op. cit.* [v. nota²⁹ alla presente ricerca], pp. 310-311: "[...] Scarlatti connected his thirty *Essercizi* sonatas one to another in a specific order of increasing technical difficulty. [...] It is at the physical level of virtuoso keyboard techniques that Scarlatti constructs the links between his *Essercizi* sonatas. [...] The practical absurdity of some of the *Essercizi* sonatas is well known, K. 29, the penultimate member of the set, being a classic example. [...] K. 29, Sonata xxix in the original 1738 [sic] edition, both summarizes and extends to an extreme point the various virtuoso techniques deployed across the set. [...] Throughout the *Essercizi*, mastering what some might call immodest, visually oriented techniques is the central task Scarlatti presents to the player who would endeavour to master all thirty. The list of highly visual, virtuoso techniques appearing again and again in these sonatas includes many familiar Scarlatti tropes: (1) large leaps for the left hand; (2) lengthy stretches of passagework with one hand, usually the left, crossed over the other; (3) rapid hand-crossing leaps, again usually for the left hand, between single notes or small groups of notes; (4) passages where the hands overlap, or must play the same note in rapid succession; (5) broken or parallel octaves in one hand; and (6) various types of parallel thirds and sixths. [...] [Scarlatti deploys] some of these techniques in an orderly, though delightfully baroque (as in irregular, whimsical, grotesque and odd) manner across the set. From this perspective, literally that of the player at the instrument confronting the text to be played, the *Essercizi*

Peraltro anche la scelta di un pezzo manifestamente “a-virtuosistico” - della “SONATA / Fuga XXX” [K.30], comunque assolutamente iconoclasta come profilo armonico del Soggetto e come tecnica modulatoria, ed in realtà non tanto rigorosamente polifonica quanto *polimotivica* [sull’argomento v. pp. 111-112 del presente testo] - evidenzia che Scarlatti scelse il termine “ESSERCIZI” anche in funzione del suo connotato di “esercizio di lettura a vista”, una facoltà particolarmente richiesta per un’interpretazione agile di pezzi di una certa densità di scrittura; quest’ultimo aspetto permetteva altresì di concludere e “sigillare” l’edizione se non in sostanza, almeno formalmente in stile accademico.

*

III-c². “PER GRAVICEMBALO”. Il termine “Gravicembalo” pare appositamente scelto per l’edizione da Scarlatti stesso - infatti si riscontra anche nella prefazione al *Lettore* nella frase *per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo*.

Nei testi italiani della prima metà del Settecento la forma “Gravicembalo” fu generalmente impiegata come variante semantica, e non esattamente sinonimica, di “Clavicembalo”, o di “Cembalo”, anche se in alcuni dizionari d’epoca in linea di principio non si includeva che la voce “Gravicembalo”, mentre il termine “Cembalo” vi veniva associato all’antico “Cymbalum” romano.¹⁸⁰

L’impressione è che, etimologicamente, si sceglieva tra “Gravicembalo” e “Clavicembalo” a seconda delle componenti strutturali che si volevano accentuare come principali caratteristiche dello strumento, cioè scegliendo tra due neolatinismi a loro volta dedotti, rispettivamente, da due vocaboli polisemantici e per di più di diversa indole etimologica - o dall’aggettivo “Gravis”, o dal sostantivo “Clavis”. Si veda, ad esempio, il “DIZIONARIO UNIVERSALE / DELLE ARTI / E DELLE

become a zig-zagging journey towards the skills required to play Sonata xxix.” Sulla questione della funzionalità della tecnica degli incroci di mani v. pp.122-125 del presente testo.

¹⁸⁰ Vedasi l’edizione “ORTOGRAFIA / MODERNA / ITALIANA / PER USO / DEL SEMINARIO DI PADOVA. / EDIZIONE QUINTA / [...] / PADOVA, [...] Appressò Gio: Manfrè. / MDCCXXX. / [...]”, nella quale si omette la voce “Clavicembalo”, ma a p.220 vi si riscontra quella: “GRAVICÉMBALO, o GRAVECÉMBALO, sorta di strumento Muficale.”; cfr. con il “DIZIONARIO UNIVERSALE / DELLE ARTI / E DELLE SCIENZE, / [...] / DI EFRAIMO CHAMBERS / [...] / TRADUZIONE ESATTA ED INTIERA DALL’INGLESE. / TOMO SECONDO. / [...] IN VENEZIA, MDCCXLIX. / Prefso GIAMBATISTA [sic] PASQUALI. / [...]”, p.465: “CLAVICEMBALO, o *Gravicembalo*, instrumeto Muficale, [...]” Nei testi pubblicati di Pietro Trapassi [*alias* Metastasio] si rileva solamente la forma “gravicembalo” - v., ad esempio, la Lettera del 5 aprile del 1770 diretta da Vienna a Napoli a Saverio Mattei, lettera CCXCIX nell’edizione “TUTTE LE OPERE / DI / PIETRO METASTASIO / VOLUME UNICO / [...]”, *Op. cit.* a p.107 della presente ricerca], p.1028: “[...] Se veggo che, accordandosi un gravicembalo esattamente a tenore delle divisioni del nostro sistema, riesce sensibilmente scordato? [...]” Goldoni adopera ambedue le forme - v. Atto Secondo, Scena XII de “Il Frappatore” [testo del 1745 secondo l’edizione bolognese del 1766]: “*Rof.* [Rosaura] Non vi è in cà né il gravicembalo, né la spinetta.”; Atto Terzo, Scena IV de “Le donne gelose” [testo del 1752 nell’edizione bolognese del 1763], nota (1) alla prima replica di *Siora Giulia*: “*Taflo, metafora prefa dal clavicembalo.*”; Atto Secondo, Scena X de “Gli amori di Zelinda e Lindoro” [testo del 1763-1764 nell’edizione padovana del 1812], indicazione per la scenografia: “Camera in casa della cantatrice con spinetta e clavicembalo.”

SCIENZE, / [...] /", del 1749 e qui citato nella nota¹⁸⁰, che a p. 465 così dettagliava la voce "CLAVICEMBALO, o *Gravicembalo* [...]":

"In Latino [lo strumento] comunemente è detto *Gravecymbalum*, q. d. [quod dicit] un cembalo grande, o profondo [il "Gravis" qui apparentemente veniva inteso come designazione di una qualsiasi cassa di uno strumento di "peso grave" e di dimensioni relativamente grandi rispetto ad una spinetta, e non necessariamente del registro grave di uno strumento con una tastiera ad *ottava stesa* [estesa] con corde lunghe e di un certo spessore - S.P].

[...]

Il *Clavicembalo* è guernito d'una mano od ordine ["tastiera"] di chiavi[,] o tafti, alle volte [qualche volta] di due: [...]"

Al contempo, nella voce "INTAVOLATURA" a p. 607 del "TOMO QUARTO" [1749] dello stesso "DIZIONARIO UNIVERSALE / DELLE ARTI / [...]", il termine "Gravicembalo" veniva associato alla notazione

- "L'Intavolatura del Liuto è comunemente scritta in lettere d'alfabeto; quella del gravicembalo in note comuni" -

ed è lecito supporre che "Gravis" potesse essere inteso anche nel senso generico di "registro grave", semplicemente in riferimento alla possibilità di annotare negli spartiti per strumenti a tastiera delle parti in chiave di Basso, ed in particolare quelle dell'*ottava bassa*, o *stesa*.¹⁸¹ In effetti, gli "ESSERCIZI" a volte richiedono dei SOL₀ e LA₀ ["SONATA XXVI"], spesso dei DO₁, e quasi sempre dei RE₁, MI₁ e FA₁ - in questo senso l'acquirente della raccolta sin dal titolo era avvertito che lo strumento richiesto doveva essere un Cembalo con *ottava grave* [o *bassa*, o *stesa*], peraltro il più idoneo all'obiettivo di "addestrare" alla *Franchezza* dichiarato nella prefazione al *Lettore*. Adamo Scola, in ogni caso, nel proprio *advertisement* preferì non addentrarsi negli aspetti etimologici del termine, e per la propria traduzione all'inglese del titolo della raccolta assunse la premessa di una piena sinonimia dei termini "Gravicembalo" e "Clavicembalo": "ESSERCIZI per GRAVICEMBALO. Being 30 Sonatas for the Harpfichord, [...]"

Per quel che riguarda le fonti primarie delle opere scarlattiane, in non vi si riscontrano che i termini "Cimbalo / Cembalo", anche se va precisato che quando si tratta di spartiti manoscritti, questi come norma erano destinati esclusivamente a persone che conoscevano *a priori* di quali strumenti si trattasse:

¹⁸¹ Cfr. con quanto scrive Gasparini a p.10 de' "L'ARMONICO / PRATICO / AL CIMBALO / [...]", *Op. cit.* [v. nota nota²³ al presente testo]: "In mezzo agli altri due [tasti] negri vi stà Dla, fol, re, e così in tutte le parti / della tastatura, fuori, [sic, con ","] che in alcuni Cimbali, dove sono aggiunte alcu- / ne corde di Contrabbasso sotto la parte gravissima [sotto il C]."

- Copia manoscritta dello spartito composto da Scarlatti per il Carnevale del 1715 su libretto di Girolamo Gigli dell'Intermezzo *La Dirindina*, Venezia, Biblioteca della Fondazione Levi, Ms. 702b [*Intermezzo à 3. Carissimo, Dirindina, e Liscione / Del Signor Domenico Scarlatti*], f.1(r), primo Recitativo a due, frase iniziale: *Car. [Don Carissimo] Signora Dirindina[,] così sempre infingarda ["lenta"], al cimbalo venite ogni mat=¹⁸²/tina?[,]*

- Libretto "BERENICE / REGINA DI EGITTO / O VERO / Le gare di Amore, e di Politica / DRAMMA PER MUSICA / Da recitarfi nella Sala de' Signori Capranica / nel Carnevale dell'anno 1718. / [...] / In ROMA, nella Stamperia dei Bernabò. 1718, / [...]" [senza indicazione dell'autore del testo; si tratta di una rielaborazione con aggiunta di "qualche scherzo" del omonimo dramma di Antonio Salvi scritto nel 1709], [p. 7:] "[...] Mufica delli Sign. Domenico Scarlatti, / e Nicolò Porpora.", pp. 51-52: "*Sib. [Sibillina] Se accompagnar mi vuoi[,] / il Cimbalo è qui pronto. / [...] Sib. A noi: / Apri il Cimbalo, io credo / Però che fia scordato. / [...]*"¹⁸³;

- British Museum, codice manoscritto RM 23 b 27 con Cantate da camera di Domenico Scarlatti, indicazione *Cimbalo* nel primo sistema sul f.11(r) del primo Recitativo *Pria dell'arora* [sic][,] o *Fille* della quarta Cantata *Pur nel sonno almen tal'ora*;

- codice Venezia 1742, indicazione *Cembalo* nel titolo *Sonate : Per / ·/· ·Cembalo· ·/· / del Cavaliere. D.ⁿ Domenico / ·Scarlati·* [sic] / ·/·1742·/· [;]

- codice Venezia 1749, indicazione *Cimbalo* nel titolo *Sonatas. / Per Cimbalo / Del Sig.^r D.ⁿ Dom.^{co} Scarlati.* [sic] / 1749 [;]

- Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma, codice manoscritto Ψ I.48 / IX [*Parma IX 1754*] all'inizio della *Sonata 29. Con spirito And.^{te}* [K.356] vi è l'indicazione *Per Cembalo ezpresso* [sic, "Per Cembalo [costruito dietro ordine] espresso"].

Il termine "Gravicembalo" si riscontra invece in una fonte documentale d'epoca relativa a uno dei concerti dati da Domenico Scarlatti subito dopo il suo primo arrivo a Lisbona - nella descrizione che fa parte della missiva diplomatica del 5 dicembre 1719 scritta, o dettata, da Monsignor Vincenzo Bichi [o Bichi], Nunzio Apostolico presso la Corte portoghese:

"[...] [Domenico Scarlatti] di già hà avuto piu volte l'honore di fare sentire la sua Virtù alle MM^{ta} [Maestà] Loro, ricevendone uno singolarissimo dalla M^{ta} della Regina [Maria Anna di Asburgo,

¹⁸² La stessa frase si ritrova con aggiunta di note riguardanti la scenografia e l'azione dei cantanti nella copia manoscritta del libretto conservata presso l'Archivio di Stato di Spoleto [collocazione Archivio Campello, Fondo manoscritto, N.S., cart. B, ¾, f.1(r)]: *Cam.^{ra} con Cimbalo e Parti musicali / Car. Signora Dirindina[,] / così sempre infingarda / al cimbalo venite ogni mattina? / [...] S'aspettano al Cimbalo / [...]*; cfr. con i commenti che della prima Scena dell'Intermezzo Gigli diede nella voce "PRONUNZIA:" alle pp.cxcvii-cxcviij dell'edizione originale del "Vocabolario Cateriniano" [1717]: "[...] al Corifta debbono ubbidire tutte le modulazioni dell'orchestra - non permettendofi, che il clavicimbalo di Don Carissimo, li stiri più alto a softenere le note, dove sale la favorita Calandrella Dirindina, o che fi allenti più baffo in grazia dell'impecorito Liscione. [...]"

¹⁸³ Esemplare consultato: Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, collocazione Lo.5140.

consorte di João V], *che vuole accompagnarlo col Gravicembalo mentre egli cantava.*"¹⁸⁴

*

III-c³. "[...] / di / DON DOMENICO SCARLATTI / CAVALIERO di S. GIACOMO [...]"
"DON" - all'epoca, in Spagna e in Italia, il termine veniva impiegato come trattamento d'onore di qualsiasi persona di ceto medio, *indipendentemente* da se ostentasse, o meno, dei titoli; v. anche l'abbreviazione *D.*ⁿ ["Don"] nel frontespizi manoscritti di *Venezia 1742* e di *Venezia 1749* a p. 91 della presente ricerca.

"CAVALIERO di S. GIACOMO": in base a questa precisazione Ralph KIRKPATRICK assunse come *terminus post quem* per la datazione degli "ESSERCIZI" (non dei pezzi che conteneva) il giorno lunedì 21 aprile 1738, giorno del calendario gregoriano, quando a Madrid nella Chiesa di San Antonio de los Capuchinos del Prado, oggi non più esistente, fu officiata la cerimonia del conferimento al compositore del titolo di Cavaliere Novizio dell'Ordine portoghese di Santiago de la Espada.¹⁸⁵ Se si ricollega il progetto degli "ESSERCIZI" a questo evento, andrebbe comunque precisato che l'abilitazione iniziale di Domenico Scarlatti per la concessione del titolo per Decreto Reale di Giovanni V del Portogallo datato 8 marzo 1738, e che la corrispondente proposta, alla quale in quest'ultimo Decreto si fa riferimento senza precisare da chi procedesse (secondo KIRKPATRICK, verosimilmente si trattò di Maria Barbara di Braganza),¹⁸⁶ dovette essere inoltrata da Madrid a Lisbona almeno entro i primi di febbraio di quell'anno; non è da escludere dunque che Domenico Scarlatti fosse al corrente dell'assunto già da dicembre del 1737. D'altra parte è importante osservare che il conferimento al compositore del titolo in questione non sembra che sia stato il motivo immediato che indusse Scarlatti a pubblicare gli "ESSERCIZI" [sull'argomento v. **Capitolo III-d⁸**].

¹⁸⁴ Archivio Segreto Vaticano, Fondo "Segreteria di Stato", Sezione "Portogallo", volume 75, f.272(r); il documento fu per prima volta pubblicato da Gerhard DODERER in "Aspectos novos em torno do estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V", Introduzione a: *Domenico Scarlatti. Libro de Toccate per Cembalo*, Ed. Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1991 [pp.7-53b], p.20.

¹⁸⁵ Ralph KIRKPATRICK, "Domenico Scarlatti", *Op.cit.* nella nota³³ al presente testo, p.402.

¹⁸⁶ Per i 12 documenti relazionati v. *Ibidem*, pp. 99-101, 336-338; v. anche AHPM, T.29398 [Protocolos de Francisco de Herrera Falconi y del Oficial Mayor de Escribanía Pablo Martínez], e fol.51(r-v), Poder de Domenico Scarlatti a favor de Nicolás Giliverty [Nicola Giliberti?] (Aranjuez, 17 de abril de 1738), e fol. 46 (r-v), Declaración de Permiso otorgado por Caterina Scarlatti Gentile a favor de su marido Domenico Scarlatti para que tome el Hábito de los Caballeros Novicios de la Orden portuguesa de Santiago de la Espada (Aranjuez, 19 de abril de 1738); questi due documenti sono pubblicati in facsimile in "24 documentos sobre Scarlatti en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid", Comunidad de Madrid, Ed. Consejería de Cultura y Turismo, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Madrid, 2007, pp.52-59. Per la copia in spagnolo del certificato della cerimonia dell'imposizione dell'abito v. AHN, Secc. Estado, Carlos III, Exp. 1799, fols. 87(r)- 89(r); copia citata in: Nicolás ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, "Documentos sobre la familia de Domenico Scarlatti", *Anuario Musical*, Nº 4, Ed. 1949, p.146.

Pur essendo stato *de jure*, per Ordine di João V del 22 marzo del 1738, esonerato dagli obblighi del Noviziato da osservare durante un anno,¹⁸⁷ nella cerimonia del 21 aprile del 1738 Scarlatti fu *de facto* insignito con la *Venera* [medaglione ingioiellato], con la spada e con il manto di Cavaliere Novizio, uno *status* che comunque lo avrebbe ufficialmente contraddistinto, pur non essendo rigorosamente da lui osservato, per un anno fino al 21 aprile del 1739¹⁸⁸ - l'assenza della precisazione "Cavaliere Novizio" nel frontespizio degli "ESSERCIZI" è probabile che denoti l'intento iniziale della Corte di Madrid, o quella di Lisbona, di porre in vendita l'edizione soltanto verso maggio del 1739, cioè a scadenza ufficiale del termine del Noviziato di Scarlatti. L'impiego *in extremis* della lamina del frontespizio inizialmente preparata ad essere stampata quella data potrebbe essere stata una decisione di Scola determinata dalla concessione il [Wednesday] *Thirty-First Day of January, 1738-9* [mercoledì 11 febbraio 1739 gregoriano] dei "Royal Privilege and Licence" all'edizione concorrente di Roseingrave / Cooke [v. pp. 48-49 della presente ricerca].

Per quel che riguarda il sostantivo "Cavaliere", va osservato che nel Settecento, e secondo una regola grammaticale instauratasi almeno dal Cinquecento, la sua forma in "ero" era considerata come equivalente a quella in "ere", cioè "Cavaliere", anche se nei titoli a stampa si poteva scorgere una tendenza a preferire "Cavaliere", forma che verosimilmente era vista come più consona ad uno *stile alto*, ufficiale.¹⁸⁹ È altrettanto probabile che la forma in "ero" per il titolo degli "ESSERCIZI" sia stata scelta appositamente per sottolineare che si trattava di un titolo di un'Ordine portoghese concesso per richiesta della Corte di Madrid, essendo "Cavaliere" più consona sia al termine portoghese "Cavalheiro", sia a quello spagnolo (nella sua ortografia settecentesca) "Cavallero".¹⁹⁰

¹⁸⁷ Ralph KIRKPATRICK, "Domenico Scarlatti", *Op.cit.* nella nota³³ al presente testo, p.337.

¹⁸⁸ Sull'argomento v. Serguei N. Prozhoquin, "Cinque studi [...]", *op. cit.* [nota³⁰ alla presente ricerca], pp.130-135. Il conferimento a Scarlatti dei tre attributi in questione fu reso possibile anche dal Decreto di João V, alla pari dell'Ordine citato datato 22 marzo 1738, che esonerava il compositore, in virtù della corrispondente Bulla papale, dalle restrizioni nel vestire abiti con ricami in seta e filo d'oro e nel portare oggetti di oreficeria - per il corrispondente Decreto v. Ralph KIRKPATRICK, "Domenico Scarlatti", *Op.cit.* nella nota³³ al presente testo, p.337.

¹⁸⁹ Vedasi, ad esempio, "IL CAVALIERO [sic] / DEL MVTIO [IVSTINOPOLITANO]♦ / IN ROMA / Per gli hæredi di Antonio Blado[,] Stampatori Camerali. / M. D. LXIX.", f. 9(v): "Et ho veduto io Cavaliere [sic] di honore, [...]" Cfr. con Girolamo Gigli, "REGOLE / PER LA TOSCANA FAVELLA / [...] / In ROMA[,] 1721. [...]", *Op. cit.* [v. nota¹⁶⁰ al presente testo], p.32: "Ma.[\"Maestro\"] Alcuni nomi terminanti in Ero, come Pen- / fiero, Cavaliere, mutanfi forse bene in ere, di- / cendo Penfiere, Cavaliere ? / Sco. [\"Scolare\", sic] Beniffimo, ma non tutti. Poichè non dicefi Ci- / miera per Cimiero, nè [sic] Impere per Impero. Onde / in ciò bifogna attender l'ufò colla lettura de' libri."

¹⁹⁰ Cfr. con il gioco lessicale tra l'italiano e lo spagnolo, questa volta volutamente grottesco, dei seguenti passi de' "LA / FINTA PAZZA / OPERA SCENICA / del SIG. CARLO SIGISMONDO CAPECE [sic] / [...] / IN ROMA[,] Nella Stamperia del Komarek / [...] 1719.", f.1(r): "PERSONAGGI / [...] D. [Don] ALVARO [-] Caualiere [sic] Spagnolo. / [...]", e p.4: "D. Alv. [Don Álvaro][...] pero Segnor [,] chien [es] este

Roberto PAGANO osserva che nelle fonti primarie scarlattiane la riferimento al titolo di Cavaliere con il quale fu insignito il compositore appare soltanto nei frontespizi degli "ESSERCIZI" e di *Venezia 1742*, cioè "solo nei due volumi [...] di datazione più vicina alla concessione dell'onorificenza."¹⁹¹

*

III-c⁴. "MAESTRO / dè / SERENISSIMI PRENCIPE E PRENCIPESSA DELLE ASTURIE". Da un punto di vista formale-amministrativo, questa frase contraddice quello che Scarlatti stesso afferma nella successiva dedica a João - "[...] sono *Componimenti nati sotto gli altissimi Auspici di VOSTRA MAESTÀ*[,] in servizio della meritevolmente fortunatissima vostra *Figlia LA PRINCIPESSA DELLE ASTURIE*, e del vostro degnissimo *Regal Fratello l'Infante DON ANTONIO*." Durante le ricerche negli archivi spagnoli svolte tra il 2001 e il 2005 personalmente non ho potuto rintracciare nessun documento d'epoca che provasse che dal momento della sua assunzione nel 1729 presso la Corte spagnola come *Criado de la Casa* ["Salariato dall'Ufficio amministrativo delle persone al servizio"] *de la Princesa* Domenico Scarlatti fosse *de jure* automaticamente considerato anche come *Criado de la Casa del Príncipe*; va osservato che in un documento notarile del 17 di aprile del 1738 - un documento da relazionare alla concessione al compositore del titolo di Cavaliere dell'Ordine portoghese di Santiago de la Espada, cioè all'avvenimento che determinò la pubblicazione degli "ESSERCIZI", il compositore riaffermò di essere *Maestro de música* della Principessa senza alcun'altra precisazione riguardo al suo servizio anche presso il Principe Don Fernando de Borbón.¹⁹²

Questa frase del frontespizio, cosiccome quella "*Maître de Clavecin du Prince des Asturies*" che si riscontra nei titoli di due delle tre edizioni parigine delle Sonate di Scarlatti che precedettero la pubblicazione degli "ESSERCIZI" [le "[17] ~~Dieter~~ [sic] / Pour le / CLAVECIN" [Boivin - Op.?] e le "[17] ~~Dieter~~ I.^r Volume", v. pp. 57-59 della presente ricerca], potrebbero essere relazionate o con una partecipazione finanziaria della *Casa* [Amministrativa] *del Príncipe* ai rispettivi progetti editoriali, oppure con la visione dello

Cauallero [sic], che fà con su hixa?"

¹⁹¹ Roberto PAGANO, "Alessandro e Domenico Scarlatti. [...]", *Op. cit.* nella nota⁵⁶ alla presente ricerca; per il testo del frontespizio di *Venezia 1742* v. pp. 10 e 90 della presente ricerca.

¹⁹² Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Tomo 29398 [Protocolos de Francisco de Herrera Falconi y del Oficial Mayor de Escribanía Pablo Martínez], f.51(r-v), Autorizzazione di Domenico Scarlatti rilasciata a nome di Nicolás Giliberty [Nicolas Gilverty? Nicola Giliberti? Filiberti?] ad Aranjuez [giovedì] 17 aprile del 1738, f.51(r), linee 1^a-2^a del testo principale: *Sepase como yo*[,] ["Si sappia come io,"] *D,ⁿ Domingo Escarlati*[,] *Maestro de / Musica* [sic] *de* [de Su Alteza Real,] *la* [Serenísima] *prinzeza* [sic] [de Asturias] *Nrâ* ["Nuestra"] *Señora* [María Bárbara de Braganza][,] *Residente al pre- / sente en este Real sitio, y Corte* ["trovandomi al presente in questa Real Residenza e Dimora della Corte"] [...]. Documento trascritto e pubblicato in fac-simile in: "24 documentos [...]", *Op. cit.* [v. nota¹⁸⁶ al presente testo], pp. 52-55; anche se nel testo dell'autorizzazione non se ne precisa il motivo immediato, va notato che Nicolás Giliberty, *Capellán de Honor de Su Magestad*, fu la persona incaricata dalla Corte di Lisbona per celebrare la cerimonia della vestizione di D.Scarlatti coll'Abito del Cavaliere Novizio dell'Ordine, che si celebrò a Madrid nella Chiesa di San Antonio del Convento de los Capuchinos del Prado il 21 aprile seguente - per i documenti corrispondenti v. Nicolás ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, "Documentos sobre la familia de Domenico Scarlatti", *Op. cit.* [v. nota¹⁸⁶ al presente testo], pp. 145-146 [in base a delle trascrizioni ottocentesche spagnole tratte da originali portoghesi N. Giliberty vi figura come "Nicola Filiberto"], e Ralph KIRKPATRICK, "Domenico Scarlatti", *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, pp. 336-338.

status di Principe-Consorte come più privilegiato rispetto a quello di Principessa-Consorte, una visione all'epoca forse più tipica dell'etichetta cortigiana francese ed inglese, che non quella spagnola. D'altra parte, tenendo conto dell'educazione musicale di Fernando e anche di una sua certa esperienza come interprete-dilettante al clavicembalo,¹⁹³ questi certamente fu sempre tra i primi a conoscere le Sonate che Scarlatti scrisse in servizio di Maria Barbara e certamente partecipò alle decisioni riguardanti la loro pubblicazione all'estero.

dè / de' ["dei"] - questa preposizione troncata almeno negli esemplari MUS.119 ed in quello procedente dalla "Collection [André] Meyer" [v. nota¹ al presente testo] è con accento grave rettilineo ed appare come *dè*, mentre in quello M23.3 S2862 K59 C1. della Yale University Library a New Haven è con apostrofo a virgoletta ricurva [*de'*]. Probabilmente queste variazioni sarebbero spiegabili come aggiunte realizzate a mano con inchiostro di china e con penna con punta fine a tiratura già stampata - cfr. con le frasi [...] *nel minimo de' vostri Servi* / [...] *ella sorprendendo la meraviglia* / *Cognizione de' più eccellenti Professori*; [...] *fa le Delizie de' Principi* [sic] *e de' Monarchi*. della dedica a João V [v. p. 98 del presente testo], nelle quali le virgolette ricurve delle preposizioni apostrofate *de'* sono stampate quasi sopra le "e" in modo da sembrare a prima vista degli accenti gravi.

"PRENCIPE E PRENCIPESSA" - almeno dal Cinquecento queste due forme ortografiche con la prima vocale "e" paiono aver coesistito con quelle "Principe / Principessa". Inizialmente la scelta di una delle varianti sembra che fosse determinata esclusivamente dalle preferenze fonetiche degli editori a seconda del luogo della loro residenza - a Roma, ad esempio, si optava per "Principe", mentre a Venezia per "Prencipe";¹⁹⁴ dal Seicento in poi nei titoli a stampa e soprattutto in riferimento ai membri di dinastie regnanti si nota una maggiore frequenza d'impiego delle forme "Prencipe / Principessa", ciò che le fa definitivamente associare all'alto stile encomiastico; nella prima metà del Settecento, cercando di riconciliare le accademie letterarie divise sulla questione dell'ortografia come trascrizione fonetica o invece quella etimologica, Girolamo Gigli ritornò a riproporre, ma non ad imporre, la forma "Principe",¹⁹⁵ considerandola, a quanto pare, come una variante più conforme sia alla "favella toscana" che all'originale latino.

Va osservato che nel testo dell'ultima sezione sul f. 4(v) della dedica del compositore a João V negli "ESSERCIZI" stampato subito dopo il frontespizio, Scarlatti impiega sia la forma "Principessa" (due volte) che quella "Prencipi" [v. la trascrizione alle pp. 97-98 della presente ricerca].

*

¹⁹³ Sull'argomento v. Nicolás MORALES, "L'Artiste de Cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)", Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 204-205, nota⁵¹; v. anche Madrid, Archivo Histórico Nacional, Secc. Estado, Legajo 2690, Expediente № 78, *Cartas dela* [sic] *Princesa de Asturias* [María Bárbara de Braganza] *á su madre* / la Reyna de Portugal [Maria Anna], f. 1(r-v), lettera scritta a Sevilla 6. de Jan.^o 1729. , f.1(v), linea nona: *P.D.* [aggiunta Post Data] *O meu Principe esta agora aqui taniendo Cravo*, [...] ["Il mio Principe [Fernando] si trova adesso qui suonando il Clavicembalo, [...]"]

¹⁹⁴ Cfr. la prima edizione de "IL PRINCIPE" del Machiavelli stampata a Roma nel 1532 da Antonio Blado e con un titolo scelto da lui in base al "*De Principatibus*" dell'originale autografo, con quella "IL PRENCIPE" stampata nel 1540 a Venezia da "Aldus" [Aldo Manuzio] probabilmente in base all'edizione romana.

¹⁹⁵ Cfr. le seguenti affermazioni in "LEZIONI / DI / LINGUA TOSCANA / Dettate dal Signor / GIROLAMO GIGLI / [...] / IN VENEZIA, MDCCXXIX. / Apreffo Bartolomeo Giavarina, / [...]": quella a p.20 - "La E fi muta volentieri coll'I [...]" - con quella a p.120, "[nota (2) al testo] [...] ancora i (2) *Prencipi* fupremi Ecclefiastici [...] (2) *Principi* e [sic] meglio."

III-c⁵. La Vignetta, impressa al centro della parte inferiore della pagina del Frontespizio [Foto XXI a p. 75 della presente ricerca], è composta da un marco, da un motto e da un'immagine di un clavicembalo. Il marco è asimmetrico e tipicamente settecentesco - combina degli elementi florali con degli elementi ad imitazione delle *rocailles*, cioè delle conchiglie marine che si utilizzavano per adornare le grotte artificiali dei giardini.

È possibile che l'incisione del motto *Curarum Levamen* ["Solievo dalle preoccupazioni"] sia stata esplicitamente richiesta a Scola dalla Casa de la Princesa al momento dell'invio dei testi e degli spartiti degli "ESSERCIZI" - oltre ad illustrare la frase *Musica, Solievo delle Anime illustri* che si riscontra più avanti nella dedica a João V, il motto potrebbe aver celato un'allusione ai da tempo complicati rapporti tra la corti di Madrid e di Lisbona. Poco prima, da aprile del 1735 e fino a febbraio del 1737, a causa di un contenzioso commerciale e territoriale nella foce del Río de la Plata, i regni di Spagna e Portogallo ufficialmente si trovarono in stato di guerra dichiarato; anche se grazie alla mediazione della Francia, della Gran Bretagna e dei Sette Paesi Bassi Riuniti la situazione si risolse il 15 marzo del 1737 con la firma a Parigi della *Convención sobre el cese de hostilidades* (o Armisticio) *entre España y Portugal*, le relazioni tra Madrid e Lisbona rimasero tese, giacché la Corte di Madrid, in vista questa volta delle crescenti controversie con Londra, esaminate innanzi alle pp. 26-28, temeva che in un nuovo potenziale conflitto anglo-spagnolo i portoghesi avrebbero automaticamente prestato l'appoggio logistico alla flotta inglese.¹⁹⁶ La stampa degli "ESSERCIZI" coincise con una situazione pre-bellica che per Maria Barbara di Braganza equivaleva ad un inevitabile e sempre maggiore distanziarsi dal padre, João V, e infatti il motto in questione potrebbe riferirsi, come citazione, all'elegiaca rimemorazione della figura paterna di Anchise nel verso 709 del *Liber Tertius* dell'*Eneide* di Vergilio:

"[...] Hic, pelagi tot tempestatibus actis, heu genitorem, omnis curae casusque levamen, amitto Anchisen: hic me, pater optime, fessum deseris, heu, tantis nequiquam erepte periculis [...]" [Nella propria biblioteca letteraria Maria Barbara di Braganza aveva un'edizione delle Opere complete di Virgilio - oppure delle quattro parti dell'Eneide - che all'epoca furono annotate come *Quattro* [sic] *tomos año* [sic, senza specificare quale] *Virginio* [sic] *en / quattro* ~ [...]¹⁹⁷

"Qui stanco e mesto, padre, m'abbandonasti; e pur tu solo m'eri in tante gravose mie fortune quanto avea di conforto e di sostegno." [Parafrasi di Annibal Caro, 1563-1566 ca. - anche di questo testo Maria Barbara di Braganza aveva un esemplare che nel rispettivo Inventario dei beni testamentari fu annotato come [...] *tomo en quartto* [sic] *Abibal* [sic] *Caro / la Eneida de Virgilio* ~ [...]¹⁹⁸

¹⁹⁶ Jorge CERDÁ CRESPO, *Op. cit.* [nota⁵¹ della presente ricerca], pp. 174-175.

¹⁹⁷ Madrid, Real Biblioteca [Biblioteca de Palacio], Patrimonio Nacional, II-305, *Tabla de la variedad de vienes* [...], fol. 165(r), linee sesta e settima - si tratta dell'inventario legale postumo della biblioteca letteraria di Maria Barbara [ff.160(r)-221(r)], definitivamente approvato dai periti il 19 settembre 1758, a distanza di tre settimane dalla morte della Regina, ed incorporato all'Inventario legale postumo della totalità dei suoi beni.

¹⁹⁸ Madrid, Real Biblioteca, II-305, f.167(r), ultime due linee.

Come già osservato nel primo paragrafo a p. 76 della presente ricerca, l'immagine del clavicembalo ad una tastiera (con tasti diatonici neri e quelli cromatici bianchi) nella vignetta per errore risultò incisa riversa, un errore già notato da Ralph KIRKPATRICK.¹⁹⁹ È probabile che al momento dell'incisione sulla lastra fu copiata in modo approssimativo da un'altra immagine - se fosse stata realizzata da un clavicembalo, l'autore del disegno avrebbe certamente notato che l'incurvatura andava rappresentata sul lato destro della cassa; nell'immagine in questione atipici sono anche i lati "ad angolatura triangolare" della tastiera, che così appare essere di un *diapason* relativamente ridotto, dunque senza far vedere l'*ottava stesa* richiesta dal "Gravicembalo" precisato nel frontespizio, e malgrado che i sei piedi dello strumento raffigurato sembrano suggerire proprio un telaio di grandi dimensioni [v. **Capitolo III-c²**].

* * *

Capitolo III-d. Commentari alla dedica a João V.

III-d¹. Trascrizione del testo impresso sull'intero fol.3(r) e nelle parti inferiori dei fogli 3(v)-4(v) dell'esemplare MUS.119 degli "ESSERCIZI":

"[f. 3(r):]

**ALLA
SACRA REAL MAESTÀ**

DI GIOVANI [con trattino - sopra la "N" come segno di raddoppiamento] **V. IL GIUSTO
RE DI PORTUGALLO [sic], D'ALGARVE, DEL BRASILE
&c. &c. &c.**

l'umilissimo servo domenico scarlatti,

SIRE[,]

*La Magnanimità della MAESTÀ VOSTRA nell' Opere sue di Virtù,
La Generosità nelle altrui, La Cognizione delle Scienze e delle Arti, la Munificen-*

[f. 3v:]

*za in premiarle, Sono Regi noti del vostro Animo grande. Tenta invano la su-
periore Umiltà vostra d'asconderli: le Lingue del Mondo gli echeggiano,
l'istoria presente gli narra, la futura gli ammirerà, e sarà in forse a chiamar-
vi o Potentissimo Sovrano di Regni, o affetuoso Padre di Popoli. Ma queste
son poche[,] se] solamente numerate [enumerate,] Parti di quel Tutto che, qual nuovo luminoso Astro,
V'attrae gli occhj confascitori dell'Universo. l'[sic] Acclamazione di questo Vi nomina **IL
GIUSTO** : Titolo che tutti gli altri gloriosi Nomi comprende, poichè tutte l'Opere di
Beneficenza non sono a vero Atendimento se non Atti di Giustizia al proprio Ca-*

[f. 4(r):]

¹⁹⁹ Ralph KIRKPATRICK, "Domenico Scarlatti", *Op.cit.* nella nota³³ al presente testo, p.101: "In a baroque vignette that adorns the title page an elaborately decorated harpsichord appears (although backwards, through an oversight of the engraver), with the motto "Curarum Levamen."

rattere ed all'altrui. Or Chi [sic] nel minimo de' vostri Servi [sic] può ascrivere a vanità il farsi conoscere per tale? La Musica, Solievo delle Anime illustri, diede a me questa invidiabile Sorte :e [sic] resemi felice in dilettarne il finissimo Gusto della MAESTÀ VOSTRA, e insegnarla alla Real vostra Progenie che scientifica e maestrevolmente or la possiede. La Gratitude unita alla dolce lusinga di sì onesto Vanto, vuol che pubblico Attestato con le Stampe io ne lasci. Non isdegnate, CLEMENTISSI=MO RE; [,] questo qualsiasi Tributo d'un Servo [sic] ossequioso: sono Componimenti nati sotto gli altissimi Auspicj di VOSTRA MAESTÀ[,] in servizio della merite=
[f. 4(v):]

=volmente fortunatissima vostra Figlia LA PRINCIPESSA DELLE AS=TURIE, e del vostro degnissimo Regal Fratello l'Infante DON ANTONIO. Ma qual['] espressione di Riconoscenza troverò io per l'Onore immortale compartitomi dal vostro Real Comando di Seguire questa incomparabile Principessa [sic]? [nell'edizione il punto interrogativo è speculare] La Gloria delle sue Perfezzioni di Regia Rosapia e di Sovrana Educazione, ridonda tutta nel Gran MONARCA SUO PADRE: ma l'umil Servo [sic, per "servo"] partecipa di quella nella Maestria del Canto, del Suono e della Composizione, con la quale Ella sorprendendo la meravi=gliata Cognizione de' più eccellenti Professori; [,] fa le Delizie de' Prencipi [sic] e de' Monarchi.

*

III-d². "GIOVANI [con trattino - sopra la "N" come segno di raddoppiamento] V. " - così nel testo della dedica in MUS.119, nell'esemplare VM 23.S28s della Newberry Library e dell'esemplare M23.3 S2862 K59 C1. della Yale University Library a New Haven [nota¹ alla presente ricerca]. Marco MOIRAGHI - in *Op. cit.* [v. nota¹⁹ alla presente ricerca], p. XIV - precisa che nell'intestazione della dedica dell'esemplare K.5c.8 della BL i termini corrispondenti sono stampati come "GIOVANNI V.", e sottolinea altresì che questo ritocco prova che l'esemplare K.5c.8 dovrebbe essere posteriore a quello MUS.119. Dato che al momento non ci sono indizi documentali della messa in vendita da parte di Scola di una seconda tiratura dell'edizione, in mia opinione personale l'esemplare MUS.119 e gli esemplari di Newberry e Yale, piuttosto che provenire da una tiratura iniziale, potrebbero essere delle prime prove d'impaginazione e d'inchiostrazione di un'unica tiratura. Da un punto di vista odierno un esemplare destinato ad essere donato alla Corte portoghese o a quella spagnola andava scelto tra quelli con il nome completo GIOVANNI V, e dunque dovrebbe essere stato scelto tra le ultime prove della messa in pagina, ma il fatto stesso che l'esemplare MUS.119, quello che fu effettivamente donato, sia stato scelto tra le (apparentemente) prime prove con la forma abbreviata GIOVANI V con trattino sopra la "N" suggerirebbe che all'epoca queste due forme erano percepite come perfettamente equivalenti.

"l'umilissimo servo domenico scarlatti," - l'impiego dei caratteri corsivi minuscoli è dettato dall'idea di rendere graficamente i concetti di "Umiltà priva di Ambizioni" e "Obbedienza" dell'autore al Sovrano (il cui nome è, viceversa, stampato con caratteri maiuscoli), due concetti che definiscono i contenuti e lo stile letterario della dedica a João V e della seguente prefazione al Lettore [v. Capitolo III-e⁴ e ultimo paragrafo a p. 129 della presente ricerca].

*

III-d³. “La Magnanimità della **MAESTÀ VOSTRA** [...] / l[*sic*] *Acclamazione di questo Vi nomina* **IL GIUSTO**: *Titolo che tutti gli altri gloriosi Nomi comprende, poichè tutte l’Opere di Beneficenza non sono a vero Atendimento se non Atti di Giustizia*”. “O Justo” era uno dei sette titoli , o “Nomi” protocollari con i quali, secondo l’etichetta protocollare della monarchia assolutistica, João V veniva designato nei testi di carattere ufficiale - nelle decadi 1720’-1730’ gli altri titoli, impiegati a quanto pare dalle fonti d’epoca più spesso, erano “o [Rei] Augusto”, “o Potentísimo [Poderoso]” (v., più in Avanti nel testo della dedica, “o Potentissimo Sovrano di Regni”), “o Magnânimo”, “o Pio” e “o Sábio [Saudozo]”;²⁰⁰ in più il 23 dicembre 1748 per Decreto di Benedetto XIV a João V fu concesso il titolo di “Sua Maestà Fedelissima alla Santa Chiesa Romana Cattolica”, che da quella data divenne il suo titolo principale. Personalmente non ho potuto riscontrare nessun altro esempio delle formule *affetuoso Padre di Popoli* e “CLEMENTISSIMO RE” riferite a João V e presenti nella dedica, forse impiegate soltanto come uno stilemi adulatori.

Nel 1737 a Lisbona presso l’ “Officina de ANTONIO PEDROZO GALRAM” fu pubblicata la “PARTE II” dei “SERMOENS [Sermoni] / VARIOS / [...] / SEU AUTHOR / O PADRE FR. ANTONIO / DE SANTO ELISEO / Carmelita Descalço. / [...]”, il cui sesto “SERMAM / DE / S. JOSEPH” [pp. 113-135, paragrafi 179-213] era dedicato alla definizione teologica del concetto di Giustizia intesa come norma sociale assiomatica del regno di Davide e del Pensiero di Cristo [Joan. 8; “*Ipsè est enim justitia noëstra*”], ed anche principale virtù etica predicata da San Giuseppe, quest’ultimo tradizionale patrono della famiglia e simbolo della figura paterna: la Giustizia vi si spiegava sia come equo Giudizio [Jerem, 33: “*faciam David germen justitiæ, & faciet judicium, & justitiam in terra*”] basato sulla Fede nella Purezza dello Spirito Divino [Daniel, 13. “*Suscitavit Dominus Spiritum Sanctum*”], sia come Pietà [Div. Chrys. Serm. 145: “*Justitia fine pietate crudelitas*”]. Il fatto stesso che nella dedica degli “ESSERCIZI” la frase in questione si centri su un’interpretazione dello stesso concetto di “Giustizia” suggerirebbe la possibilità di un’assimilazione laica dei precetti del “Sermam de San Joseph” - il concetto di “Munificenza”, menzionato all’inizio della dedica, e quello di “Beneficenza” in sostanza sono delle sintesi di quelli di “Giustizia” e “Pietà” nell’interpretazione datagli da Antonio de Santo Eliseo; nel vincolare il “Nome” de’ “il Giusto” agli “Atti di Giustizia” la frase in questione pare perfino essere stata modellata sulla seguente frase che si riscontra a p. 114 [paragrafo 177] del “Sermam”:

“[...] e por ser nelle taõ grande o zelo da justíça, fará por seu brazaõ [“attraverso il suo braccio [l’azione] renderà”] mais gloriofo o nome , e appellido [“titolo”] de Justo [...]”

*

²⁰⁰ Cfr. con quanto riportato da Luís Ferrand de ALMEIDA nell’articolo “Testamento Político de D. Luiz da Cunha - Prefácio e notas de Manuel Mendes”, pubblicato in: *Revista Portuguesa de História* , Tomo III, Coimbra, 1947, [pp. 468-500] p.484: “[...] o Cavaleiro de Oliveira, em carta particular para a marquesa de Laval (9-Dezembro-1738) chamava a D. João V “Rei sábio, justo e poderoso”, [...]”

III-d⁴. “[...] *non sono a vero Intendimento* [...]” - l’ultimo termine, “intendimento”, riappare altresì nella seguente prefazione al *Lettore* semanticamente essendone uno dei più importanti concetti [v. **Capitolo III-e²** della presente ricerca].

*

III-d⁵. “[...] *del vostro Animo grande. [...] / [...] Sollievo delle Anime illustri, [...]*” Cfr. con una delle frasi conclusive

*“mà dove le virtudi anno [sic] lor sede, se noⁿ nel Cor
de [sic] Grandi?”*

della lettera autografa di Domenico Scarlatti conservata presso l’Archivio storico privato dei Duchi d’Alba della Fundación Casa de Alba,²⁰¹ una frase che trasmette la stessa idea del ceto nobile come esempio di magnanimità e di spirito illustrato; questi stilemi comuni alla dedica a João V e alla lettera citata - cosiccome il comune e frequente uso dei termini con troncamenti delle vocali finali ad imitazione dei metri poetici (cfr. con, ad esempio, le frasi della dedica contenenti *son, qual, Or, Real*) - inducono a pensare che almeno in parte la dedica fu scritta da Scarlatti in persona [v. **Capitolo III-d¹¹** della presente ricerca].

*

III-d⁶. “[...] *Parti di quel Tutto che, qual nuovo luminoso Astro, V’attrae gli occhj conoscitori dell’Universo.*” La metafora - che va letta nel contesto della precedente frase riguardante *La Cognizione delle Scienze* - cela una riferimento al particolare interesse dimostrato da João V all’incentivazione degli studi astronomici in Portogallo e nelle colonie, ed in particolare all’importazione di telescopi.²⁰² Peraltro le frasi *qual nuovo luminoso Astro* e *gli occhj conoscitori dell’Universo* potrebbero aver tratto ispirazione dall’evento che nella decada degli anni 1730’ era unanimamente percepito come un nuovo passo per la scienza dell’astronomia - la pubblicazione postuma a Londra nel 1729 dell’ “ATLAS COELESTIS” di John Flamsteed, all’epoca la più completa e dettagliata raccolta di mappe stellari disegnate ed incise da James Thornhill e da Abraham Sharp in base alle rilevazioni telescopiche realizzate da Flamsteed nella Royal Greenwich Observatory ancora prima del 1719.²⁰³

²⁰¹ Madrid, Palacio de Liria, Salón de Música, collocazione № 203^a. Esamino la frase *mà dove le virtudi anno lor sede, se noⁿ nel Cor de Grandi?* alle pp. 84-86 del mio articolo “Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti”, op. cit. [v. nota⁷⁵ al presente testo].

²⁰² Sull’argomento v. Rómulo de CARVALHO, “A Astronomia en Portugal no Século XVIII”, *Biblioteca Breve / Volume 100*, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Ministério de Educação, 1.^a edição, 1985, pp. 37-57.

²⁰³ Comunque è da escludere che la frase *nuovo luminoso astro* potesse sottintendere l’unica scoperta stellare delle due decadi precedenti, quella della Nebulosa presso la Stella ϵ [Lyra] nella Costellazione Tauri, avvistata per prima volta da John Bevis nel 1731, dato che la scoperta fu da lui riportata come un impreciso segno arrotondato nella Plate XXIII del suo atlas-catalogo “*Uranographia Britannica*” pubblicata soltanto nel 1750 - v. Kenneth GLYN JONES, “The Search for the Nebulae”,

Nel 1725 Domenico Scarlatti ebbe casualmente modo di partecipare alle attività d'importazione di strumenti di precisione destinati ai due osservatori astronomici allora appena istituiti a Lisbona sotto il patronato regio, l'Observatório do Paço de Ribeira e l'Observatório do Colégio de Santo Antão. Infatti, come attestato nella missiva diplomatica scritta, o dettata, il 18 agosto di quell'anno dall'Ambasciatore portoghese a Parigi Luís [Luiz] da Cunha²⁰⁴ - una lettera segnalata per prima volta da Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA e parzialmente pubblicata da João Pedro d'ALVARENGA - il compositore, di passaggio a Parigi tra il 6 e il 18 agosto di quell'anno nel suo viaggio da Roma a Lisbona, ebbe dall'Ambasciatore l'incarico di trasportare "in un piccolo astuccio" una lente telescopica "più grande" di quelle inviate prima;²⁰⁵ si trattava di una delle lenti che probabilmente, come penso, furono acquistate dall'Ambasciata portoghese a Parigi attraverso l'Observatoire Royal parigino, allora diretto da Jacques Cassini, delle lenti che sarebbero state fuse e lavorate o da quest'ultimo in persona, o da Nicolas Bion, oppure da Étienne-Jean Lefèvre.²⁰⁶ Di conseguenza non è da escludere che - nel caso che la dedica a João V sia stata almeno in parte redatta da un consulente [v. **Capitolo III-d**¹⁰ della presente ricerca] - le frasi in questione siano comunque state suggerite proprio da Scarlatti.

*

III-d⁷. *"La Musica, Solievo delle Anime illustri, diede a me questa invidiabile Sorte: e rese mi felice in dilettarne il finissimo Gusto della MAESTÀ VOSTRA, e insegnarla alla Real vostra Progenie che scientifica e maestrevolmente or la possiede."* Riguardo alla frase *La Musica, Solievo delle Anime illustri* v. **Capitolo III-c**⁵ della presente ricerca; sul tema del servizio di Domenico Scarlatti come Maestro di Musica di Maria Barbara di Braganza v. i seguenti **Capitoli III-d**⁸ e **III-d**⁹.

*

Alpha Academic, 1975, pp.12 e 26, e Stephen James O'MEARA, "Deep-Sky Companions: The Messier Objects", Second Edition, Cambridge University Press, 2014, pp. 43-44.

²⁰⁴ n. Lisbona, 25 gennaio 1662 - † Parigi, 9 ottobre 1740.

²⁰⁵ BR-Rn Cód. 1-14, 04, 017, lettera no.78: *"Domenico Escarlatti [chegando a Lisboa] entregará huma buseta com outro vidro ocular que hé mayor [...]"*; pubblicato in: João Pedro d'ALVARENGA, "Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling and the Italianization of the Portuguese Musical Scene" in: *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, UT ORPHEUS Ed., Bologna, 2008 [pp. 17-68]), nota²⁹ a p.22; v. anche nota²⁵ a p.21 per la menzione della missiva in questione in: Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, "Journal d'une collection d'estampes 1724-1728", articolo pubblicato in: Pierre-Jean MARIETTE, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*, directed by Marie-Thérèse Mandroux-França and Maxime Préaud, vol. I: *Préfaces - études - notes - index*, introduction by Jacques Thuillier, Lisbon-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Bibliothèque Nationale de France-Fundação da Casa de Bragança, 2003, [pp. 229-327] pp. 315-316.

²⁰⁶ Sugli ordini di fabbricazione di attrezzature astronomiche fatti almeno dal 1726 dall'Ambasciata portoghese a Parigi a Nicolas Bion e a Étienne-Jean Lefèvre v. Rómulo de CARVALHO, *Op. cit.* [v. nota²⁰² al presente testo], pp. 44 e 108-109.

III-d⁸. “*La Gratitude unita alla dolce lusinga di sì onesto Vanto, vuol che pubblico Attestato con le Stampe io ne lasci.*” La frase si riferisce esplicitamente a quella immediatamente precedente - “*La Musica, Solievo delle Anime illustri, diede a me questa invidiabile Sorte [metaforicamente, quella di poter rendere, pur essendo un “minimo servo”, Giustizia alla benevolenza di Giovanni V Il Giusto]: e resemi felice in dilettarne il finissimo Gusto della MAESTÀ VOSTRA, e insegnarla alla Real vostra Aogenie [...],*” - e successivamente viene enfatizzata con l’esclamazione retorica “*Ma qual’]* espressione di Aiconoscenza troverò io per l’Onore immortale compartirmi dal vostro Real Comando di Aeguire questa incomparabile Principessa?”

Dato che nella seguente prefazione al *Lettore* Scarlatti accentua che - indipendentemente dalla sua propria Aiconoscenza la decisione di stampare gli “ESSERCIZI” gli fu imposta per comando (da supporre dettato da Maria Barbara di Braganza o da Dom Antonio de Portugal), di conseguenza il *pubblico Attestato con le Stampe* si sarebbe più verosimilmente riferito ai due anniversari che per il compositore ricorrevano nel 1739 - quello ventesimo del servizio di Domenico Scarlatti presso la Corte portoghese, e quello decimo, e parallelo, del suo servizio presso la Corte spagnola, - e non al fatto del conferimento al compositore in data 21 aprile del 1738 a Madrid del titolo di Cavaliere Novizio dell’Ordine portoghese di Santiago de la Espada, evento che Ralph KIRKPATRICK vincolò ad una richiesta della Principessa delle Asturie e assunse come motivo più immediato della pubblicazione degli “ESSERCIZI”.²⁰⁷

D’altra parte, sarebbe stato proprio il carattere di “resoconto” che la frase in questione imprime all’edizione ad aver indotto Scarlatti a ristampare tra gli “ESSERCIZI” diciotto Sonate già pubblicate in Francia [v. pp. 55-62 della presente ricerca ed i seguenti **Capitoli III-d⁹⁻¹⁰**]; in tale senso l’idea di pubblicare gli “ESSERCIZI” - come già suggerito da Roberto PAGANO [v. pp. 55-57 della presente ricerca] - risalirebbe effettivamente a prima del conferimento a Scarlatti del titolo di Cavaliere e deriverebbe dagli anteriori progetti editoriali francesi.

Inoltre, e come già accennato nel **Capitolo II-b²** alle pp. 30-31, non è da escludere che la quantità di trenta pezzi della raccolta poté essere stata suggerita, tra varie altre ragioni, proprio dalla semplice somma dei due decenni passati dal compositore in servizio presso la Corte di Lisbona e del decennio che trascorse presso la Corte di Madrid - una somma che ovviamente avrebbe simboleggiato non dei tre decenni cronologicamente consecutivi, ma bensì un privilegio finanziario che all’epoca qualsiasi compositore avrebbe ritenuto come assolutamente eccezionale: quello di percepire durante gli ultimi dieci anni un salario dalla Corte spagnola che *de jure* e *de facto* veniva a *sommarsi* al salario che da vent’anni Scarlatti percepiva dalla Corte portoghese [su quest’ultimo argomento v. **Capitolo III-d¹⁰**].

*

²⁰⁷ Ralph KIRKPATRICK, “Domenico Scarlatti”, *Op.cit.* nella nota³³ al presente testo, p.101: “Shortly after his knighthood in 1738 the grateful Scarlatti dedicated to João V his first [sic] published collection of harpsichord pieces, the Essercizi per Gravicembalo [...]” Vedasi anche testo relativo nota¹⁸⁶ a p.92 della presente ricerca.

III-d⁹. “[...] sono *Componimenti nati sotto gli altissimi Auspici di VOSTRA MAESTÀ*[...] *in servizio della meritevolmente fortunatissima vostra Figlia LA PRINCIPESSA DELLE ASTURIE* [...] *Ma qual['] espressione di Riconoscenza troverò io per l’Onore immortale compartitomi dal vostro Real Comando di Seguire questa incomparabile Principessa* [sic]?” Anche se il carattere encomiastico della dedica può indurre a leggere le parole “*Real Comando*” piuttosto come metafora, va osservato che in due documenti notarili firmati a Madrid rispettivamente il 22 agosto e il 21 novembre 1740 - cioè a distanza di poco meno di due anni dalla pubblicazione degli “ESSERCIZI” - Domenico Scarlatti dichiarò essere *Criado* [“al servizio della Corte”] *del S.^r Rey de Portugal, y con su Orden* [sic] *de la Serenísima Señora Princesa* [sic] *de Asturias*.²⁰⁸

Mancano documenti che confermerebbero che Domenico Scarlatti sia stato nominato Maestro di musica di Maria Barbara di Braganza già durante il suo primo periodo di permanenza in Portogallo, cioè tra 1719 e 1724, quando la Principessa era otto-tredicenne; peraltro andrebbe considerato che le Capitolazioni matrimoniali di Maria Barbara con il Principe delle Asturie Fernando de Borbón furono firmate il 10 gennaio 1723, e se già allora Scarlatti fosse stato al servizio della futura Principessa delle Asturie, difficilmente si sarebbe assentato da Lisbona nel febbraio del 1727 per più di un anno e mezzo, persino adducendo ragioni di salute²⁰⁹ - essendo a quel tempo Maria Barbara già maggiore di 14 anni, all’epoca età minima matrimoniale accettata dalla Chiesa per le donne, la decisione della data del suo matrimonio con l’erede al trono di Spagna era soltanto questione di scelta del momento politico più opportuno. Ovviamente tutto ciò non esclude che le Sonate scritte nei primi anni 1720’ al servizio dell’Infante Dom Antonio de Portugal [v. Capitolo seguente] *a posteriori* siano servite anche per le lezioni della Principessa.

L’unico documento pervenutoci tra quelli relativi all’inizio del servizio di Domenico Scarlatti come *Maestro de clavicordio y compositor* di Maria Barbara di Braganza risale al periodo della permanenza della Corte di Spagna a Siviglia e in altre città andaluse [il cosiddetto “Lustro andaluz”, 1729-1733], e fu redatto in una data non precisata a Siviglia in base ad un Ordine de S.At. [“Su Alteza” - in riferimento alla stessa Principessa delle Asturie, oppure al suo consorte, il Principe Fernando], un’Ordine il cui testo non si è conservato e che fu emesso il 23 novembre 1729²¹⁰ - dunque è questa l’unica data che almeno allo stato delle conoscenze attuali potrebbe

²⁰⁸ AHPM, T.15.909 [Fondos de Bartolomé Sánchez Bravo], fols. 433(r), 437(r). Documenti inediti, menzionati in: Nicolás MORALES, “L’Artiste de Cour dans l’Espagne du XVIII^e siècle. [...]”, *Op. cit.* [v. nota¹⁹³ al presente testo], p.298, nota³⁰.

²⁰⁹ Cfr. João Pedro d’ALVARENGA, “Domenico Scarlatti in the 1720s [...]”, *Op. cit.* [v. nota²⁰⁵ al presente testo], pp. 35-36, documenti citati nelle note⁷⁹⁻⁸⁰.

²¹⁰ Madrid, Archivo General de Palacio, Secc. Hist., Caja 220, Expediente [con scritto in copertina:] *t* [Título] / *Sumar.^o de la nomina de rraz.^{nes}* [raciones] *extrahordinar.^s / de la 11.^a mesada de la presente Jornada, que empe- / zo en 3. de Noviembre de 1729. y feneció en 2. / de Diciembre de el* [...], fogl.20(r), linee 4^a-8^a [seconda ricevuta con menzione dell’Ordine del 23 novembre 1729]. Per la foto e la trascrizione della corrispondente ricevuta, firmata da Domenico Scarlatti, v. Serguei N. Prozhoguin, “Cinque studi [...]”, *op. cit.* [nota³⁰ alla presente ricerca], pp. 109-110.

essere ammessa come *terminus post quem* per le Sonate composte “in servizio della Principessa delle Asturie” [per i connotati cronologici v. anche **Capitolo III-d**⁸, ed il secondo paragrafo del **Capitolo III-d**¹⁰ per il significato dei termini *in servizio*].

*

III-d¹⁰. “[...] sono Componimenti nati sotto gli altissimi Auspici di **VOSTRA MAESTÀ** in servizio [...] del vostro degnissimo *Real Fratello l'Infante* **DON ANTONIO**.²¹¹” Queste due preposizioni permettono di precisare il *terminus post quem* della composizione degli “ESSERCIZI” come mese di dicembre del 1719, data deducibile dalla missiva del Nunzio apostolico a Lisbona Giuseppe Firrao scritta il 2 gennaio 1720, nella quale si precisò che Domenico Scarlatti fu destinato “dal Ré” [João V] “al Servizio del Sig.^r Infante D. Antonio”,²¹² che comunque andava inteso come uno dei vari obblighi assegnati in compito al compositore presso la Corte lusitana. Al momento della pubblicazione degli “ESSERCIZI”, pur trovandosi a Madrid in servizio presso Maria Barbara di Braganza, e giuridicamente in virtù di questo servizio, Domenico Scarlatti era ugualmente considerato *Criado del señor* [sic] *Rey de Portugal* con stipendio pagato dalla Corte di Lisbona; in più, nel 1742, Dom Antonio gli aveva assegnato una pensione annuale.²¹³

Da notare altresì, che i termini “*nati in servizio* [di]” non andrebbero automaticamente intesi come “composti per le Lezioni di musica [di]”. Alcune Sonate degli “ESSERCIZI”, come, ad esempio, la “XXVI” [K.26] e massime la “XXIX” [K.29], furono chiaramente pubblicate da Scarlatti come dimostrazioni delle proprie conquiste virtuosistiche, e certamente non come illustrazioni delle capacità interpretative dei propri mecenati / allievi, dal compositore stesso definite come “*Perfezzioni*” piuttosto per osservanza delle regole sociali dell’epoca [v. secondo paragrafo a p. 111 della presente ricerca]. D’altronde poco innanzi nella dedica si riscontra l’affermazione che negli obblighi di Scarlatti oltre l’insegnamento della musica alla *Real Fogenie* rientrava anche il “*dilettare* [con le proprie interpretazioni] *il finissimo Gusto della MAESTÀ* di João V, e da presumere di tutti gli altri membri della Famiglia Reale del Portogallo e della Famiglia del Principe delle Asturie Fernando de Borbón.

*

²¹¹ L’Infante Dom Antonio de Portugal, n. Lisbona, 15 marzo 1695 - † ivi, 20 ottobre 1757; fratello minore di João V e, rispettivamente, zio di Maria Barbara de Bragança [di Braganza].

²¹² Archivio Segreto Vaticano, Sez. “Segreteria di Stato”, sottosez. “Portogallo”, vol. 75, fogli 300-301; testo della missiva trascritto in: Gerhardt DODERER, Cremilde ROSADO FERNANDES, “A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. 3, 1993, [pp. 69-146] pp. 93-94.

²¹³ Per i documenti che attestano il suo servizio al contempo, a partire da novembre del 1729, sia presso la Corte spagnola che quella portoghese, e relativi ai suoi redditi procedenti da Lisbona durante la sua permanenza in Spagna, v. Ralph KIRKPATRICK, “Domenico Scarlatti”, *Op.cit.* nella nota³³ al presente testo, pp. 339, 340, 345; Serguei N. Prozhoguin, “Cinque studi [...]”, *op.cit.* [nota³⁰ al presente testo], pp. 111-112.

III-d¹¹. L'attribuzione del testo della dedica. Secondo Joel Leonard SHEVELOFF, il testo della dedica e quello della prefazione al *Lettore* degli "ESSERCIZI" furono personalmente scritti da Scarlatti:

"[The "ESSERCIZI" are] the only edition of the music of Domenico Scarlatti for which any reasonable hypothesis may be entertained that the composer was at least partially involved in the editing process. The ESSERCIZI's dedication and statement Al lettore certainly appear to spring from the composer's pen."²¹⁴

Invece Roberto PAGANO ammise la possibilità che ci sia stato un'altra persona che avesse scritto il testo della dedica, caratterizzando lo stile di quest'ultima come "barocco delirio adulatorio" e accentuandone il contrasto lessicale con la seguente prefazione al *Lettore*.²¹⁵

Personalmente ritengo che le poche fonti manoscritte autografe di Domenico Scarlatti - ed in particolare la lettera scritta da Domenico Scarlatti ad Annibale Albani - qui menzionata e citata nei testi relativi alla nota¹⁵⁸ e alla nota²⁵⁴ - permettono di affermare che il compositore padroneggiava alla perfezione l'"alto" stile dell'epoca; dunque è da ribadire che almeno in linee generali - come già precisato nel **Capitolo III-d⁶** - almeno in parte, il testo della dedica a João V Scarlatti poté redigerlo personalmente. D'altra parte, la laconicità della prefazione rispetto alle proffuse formule della dedica non significa affatto che la prefazione sia meno densa di concetti e postulati, esattamente come lo stile encomiastico della dedica non esclude riferenze a degli avvenimenti precisi.

La versione finale della dedica dovette necessariamente essere approvata dai Principi delle Asturie, ma comunque non va escluso che prima di sottoporre il testo al loro esame, per dei perfezionamenti stilistici Scarlatti si sarebbe avvalso della consulenza di un esperto in lettere e retorica italiane allora in servizio presso la Corte di Madrid - a suggerirlo è, in particolare, il differente uso ortografico del segno ":" che nella dedica si fa rispetto al testo della prefazione [v. ultimo paragrafo del seguente **Capitolo III-e¹** e primo paragrafo del **Capitolo III-e⁵**]. Come ipotesi provvisoria questo consulente potrebbe essere identificato nella persona dell'abate Giovanni Maria Tommasi, librettista delle Serenate dedicate ai Principi delle Asturie, quasi certamente musicate da Domenico Scarlatti ed eseguite a Soto el Real e a Siviglia tra 1730 e 1732 durante il "Lustro andaluz" della Corte spagnola; comunque l'ipotesi potrebbe essere valida solo se si accetta la premessa che Tommasi, il quale

²¹⁴ Joel Leonard SHEVELOFF, "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti [...]", *Op. cit.* nella nota²⁰ al presente testo, p.112.

²¹⁵ Roberto PAGANO, "Alessandro e Domenico Scarlatti. [...]", *Op. cit.* nella nota⁵⁶ alla presente ricerca, p.461.

secondo uno dei suoi pochi documenti biografici conosciuti morì a Madrid, non vi morì prima del 1738, o addirittura prima del 1735.²¹⁶

Inoltre, e più precisamente per il tema introduttivo della dedica - la motivazione della scelta del titolo "Magnanimo" tra quelli di cui era insignito João V - il compositore avrebbe dovuto ricorrere al parere o ai suggerimenti di persone esperte in questioni di ideologia e protocollo della Corte di Portogallo, come, ad esempio, certamente lo erano il Confessore della Principessa, in carica dal 1729, il Padre gesuita Manoel Álvares, Catedrático de la Universidades de Évora y de Coimbra²¹⁷ - secondo quanto esaminato innanzi nel **Capitolo III-d**³, la persona in questione dovette necessariamente orientarsi in questioni teologiche relative al titolo "Justo", - oppure, per le questioni di etichetta cortigiana, il *Mayordomo Mayor* ["Camerlengo Maggiore"] *de la Casa de Su Serenísima Alteza Real la Princesa de Asturias*, Don Luís Ignacio Francisco de Borja y Centelles Fernández de Córdova, XI^o Duque de Gandía.²¹⁸

* * *

Capitolo III-e. Commentari alla prefazione al *Lettore*.

III-e¹. Trascrizione ed aspetti grafici. La prefazione stampata nella parte inferiore del f. 5(r) e destinata agli acquirenti del volume non è firmata, ma si sottintende che è una continuazione dell'immediatamente precedente dedica a João V, a sua volta presentata come scritta in prima persona da *l'umilissimo servo domenico scarlatti*:

[“] *Lettore*[,]

Non aspettarti, o Dilettante o Professor che tu sia, in [sic] questi Componimenti il profondo Intendimento, ma bensì lo Scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo. Né Viste [sic] d'Interesse, nè Mire d'Ambizione, ma Ubidiènza mofsemi a publicarli. Forse ti saranno aggradevoli, e [sic] più volentieri allora ubidirò ad altri

²¹⁶ I dati e l'argomentazione riguardante Giuseppe Maria Tommasi eccedono il proposito della presente ricerca e vengono da me dettagliatamente esposte in "Domenico Scarlatti: datos biográficos y artísticos del *Lustro andaluz* (1729-1733)", un testo attualmente in preparazione.

²¹⁷ Sulla sua nomina a Confessore della Principessa e sui suoi titoli v. "HISTORIA / GENEALOGICA / Da / CASA REAL / PORTUGUEZA. / [...] / OFFERECIDA A EL REY / JOÃO V. / NOSSO SENHOR / POR / D. ANTONIO CAETANO DE SOUSA, / [...] / TOMO VIII / LISBOA. / Na Regia Officina SYLVIANA, e da Academia Real. / M. DCC. XLI. / [...]", p.384; "FASTO / DE / HYMENEO, / [...] / que dedica, [...] / Fr. JOSEPH DA NATIVIDADE, / [...] / LISBOA. / Na Officina de MANOEL SOARES. / Anno de M.DCC. LII. / [...]" pp. 137-138.

²¹⁸ Nato a Gandía, 28 luglio 1673 - † [Madrid?] gennaio [primi di febbraio?] 1740. Secondo le notizie riportate alle pp. 136-137 del "FASTO / DE / HYMENEO, / [...]" menzionato nella nota precedente, fu nominato a Camerlengo Maggiore della Principessa delle Asturie ai primi di marzo del 1728; questa carica apparentemente la rivestì fino alla propria morte, essendo in precedenza stato *Sumiller de Corps y Caballerizo Mayor* ["Camerlengo addetto alle pietanze e Responsabile dei servizi delle scuderie [dei trasporti]"] *del Príncipe de Asturias Don Fernando de Borbón*.

Comandi di compiacerti in più facile e variato Aile : [sic] Mostrati dunque più umano, che [sic] critico; e sì accrescerai le proprie Dilettazioni. Per accennarti la disposizione delle mani, avvisoti che dalla .D. vien indicata la Dritta, e dalla .M. la Manca : Vivi felice. [“] [v. Foto XXIII a p.76]

I caratteri in corsiva calligrafica della prefazione in prevalenza coincidono con quelli del testo della dedica a João V, come provato, ad esempio dalle coincidenze

- nei caratteri della “s” lunga, nella prefazione adoperate in *Professor* e *moſsemi*, e della “s” corta, nella prefazione adoperata in *aspettarti, sia, bensì, ingegnoso, addestrarti*, etc.;
- dei i caratteri delle due forme della “z” minuscola - quella allungata [*Scherzo, Franchezza*] e quella corta [*ambizione, Ubidiienza, Dilettazioni*];
- in *Me / nè*, come nella dedica, gli accenti sono stampati come gravi, dato che all’epoca si trattava di una forma accettata [v., ad esempio, nota¹⁸⁹ e nota²³⁵ al presente testo];
- alla pari della dedica, nella prefazione il segno “:” è sempre diviso da uno spazio in bianco dalla parola precedente [per le differenze nell’uso sintattico del segno v. ultimo paragrafo della presente pagina].

Ciononostante entro i due testi si rilevano anche alcune differenze grafiche:

- per l’ “A” maiuscola nella prefazione furono impiegati due caratteri diversi (cfr. *Arte* e *ambizione*);
- la “s” raddoppiata nella prefazione viene sempre stampata come *ſs* (cfr. l’uso uniforme in *Professor, Intereſse, moſsemi* con le varianti in *espreſsione* e *Professori* nella dedica);
- infine va osservato che la “D” maiuscola in *Dritta* graficamente è la stessa che nella dedica viene adoperata una sola volta in *Delizie*, e che viene tracciata da sinistra a destra, ma è più ampia e tracciata da destra a sinistra in *Dilettante* e in *Dilettazioni*.

Ammettendo che ambedue i testi potrebbero essere stati incisi ad imitazione dei corrispondenti manoscritti ricevuti da Madrid [v. secondo paragrafo a p. 76 della presente ricerca], queste differenze permetterebbero di supporre che la grafia della prefazione manoscritta inviata da Madrid sia stata scritta da un’altra mano rispetto a quella che scrisse, o copiò, il testo della dedica. Peraltro il fatto che nella prefazione alcuni passi - *sia, in / Me Viste / aggradevoli, e / umano, che* - furono stampati senza soluzione di continuità induce a pensare che la corrispondente lastra potrebbe essere stata incisa come copia speculare di un autografo del compositore - infatti, le parole amalgamate sono un tratto assai caratteristico della grafia della lettera di Domenico Scarlatti conservata presso l’Archivio storico privato dei Duchi d’Alba della Fundación Casa de Alba qui citata alle pp. 100, 119 e 133 - cfr. con *no”Solo, che Si* di quest’ultima; comune con la lettera è anche la tendenza stilistica ad amalgamare le frasi in periodi, ma allo stesso tempo va necessariamente osservato tra queste due fonti si può anche rilevare delle variazioni ortografiche entro la “u” e la “o”, e tra “b” e “bb” in, rispettivamente, *Ubidiienza / ubidirò* e *obbedienza*.

Un tratto caratteristico della sola prefazione è l’uso del segno “:” per concatenare proposizioni non subordinate in sostituzione del segno di giunzione “-” oppure di un punto finale [ad esempio, nella frase *avvisoti che dalla .D. vien indicata la Dritta, e dalla .M. la Manca : Vivi felice.*]. Si tratta di uno stilema forse spiegabile con un

semplice errore tipografico ma comunque non riscontrabile nella dedica a João V, nella quale i punti doppi sono consequentemente impiegati in sostituzione delle virgole, cioè come cesure tra proposizioni subordinate esplicative - *l'acclamazione di questo Vi nomina IL GIUSTO : Titolo che tutti gli altri gloriosi Nomi comprende, [...] / La Musica, Solievo delle Anime illustri, diede a me questa invidiabile Sorte :e [sic] resemi felice in dilettarne il finissimo Gusto della MAESTÀ VOSTRA, e insegnarla alla Real vostra Progenie [...]*. Se nel testo stampato della prefazione i doppi punti “:” riflettevano un segno d'autore presente nel testo manoscritto ricevuto da Madrid, la differenza nell'uso sintattico del segno che si rileva entro la dedica e la prefazione suggerirebbe che la dedica poté anche non essere stata redatta per intero dal compositore in persona.

*

III-e². *“Non aspettarti, o Dilettante o Professor che tu sia, in questi Componimenti il profondo Intendimento, ma bensì lo Scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo”* - frase obbligatoriamente citata e commentata in tutte le ricerche scarlattiane.²¹⁹

La formula iniziale e l'intera frase perfino nei termini ricorda la prima frase dell' “INTRODUZIONE” a p. 5 de' “L'ARMONICO / PRATICO / AL CIMBALO. / [...] / DI / FRANCESCO GASPARINI / [...] / [Ristampa del] M.DCC.XIII. / [...]”, *Op. cit.* [v. nota²³ alla presente ricerca], nella quale si trova implicita la stessa idea della priorità delle regole artigianali rispetto alle concezioni “vaghe” dell'Arte della Musica:

“Non mi negarete [sic] voi Professori, e Dilettanti di / Musica, che per impolessarfi di quest'Arte così / nobile, e vaga, non si richiedono principalmen- / te [che] trè cose, cioè Deliberazione, Applicazione, e buon / Maestro. [...]”

D'altra parte, l'avverbio di negazione “Non” come primo termine subito dopo l'esordio, la precisazione dei possibili destinatari, ed anche la formula di commiato “Vivi felice” [v. **Capitolo III-e⁸**] paiono appositamente scelti tanto da Gasparini quanto da Scarlatti in rispetto dei canoni di un particolare genere di prefazione, nel Settecento assai diffuso e dettato dall'etichetta d'epoca - quello in cui l'autore, in dimostrazione della propria “umiltà”, formula l'invito a ridurre le possibili aspettative dall'opera pubblicata. L'impressione è che per accentuare la propria condizione d'“umil Servo” [sic, per “servo”], un'autodefinizione presente nella dedica a João V, Scarlatti - perfettamente consapevole del valore estetico della raccolta e del carattere radicalmente innovativo di gran parte delle Sonate - riprenda queste formule soprattutto per convenzione stilistica.

In quanto alla sintassi della prefazione scarlattiana, la virgola prima dell'ultima proposizione esplicativa *per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo*, creando una cesura d'intonazione e non grammaticale tra due proposizioni rivelerebbe una scrittura di getto, modellata ad imitazione delle cadenze delle parole

²¹⁹ Per le sue molteplici e differenti letture v. **Parte IV** della presente ricerca che non pretende - ed ovviamente non può - essere esaustiva.

enunciate a voce. Infatti la virgola suggerisce una paratassi: l'ultima proposizione sarebbe di secondo grado e subordinata a quella immediatamente precedente - *lo Scherzo ingegnoso dell'Arte* - con *Scherzo* come soggetto, ma con omissione di una proposizione subordinata di primo grado con un'altra particella coordinante e con predicato verbale (ad esempio, "che serve" - "lo Scherzo ingegnoso dell'Arte che serve per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo"). Se invece la virgola trasmette una pausa retorica, in teoria l'ultima proposizione potrebbe essere intesa come subordinata esplicativa di primo grado, con *Lettore* come soggetto, e con *non cercare in questi Componimenti* come proposizione subordinata avversativa di secondo grado, ciò che renderebbe possibile una trascrizione con un'inversione sintattica, ed anche in certo grado semantica - "Lettore, [...], per ["se volesti"] addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo, non cercare in questi Componimenti un profondo Intendimento, ma bensì ["cerca di percepirne"] lo Scherzo ingegnoso dell'Arte."

Nell'uso che ne fa Scarlatti il termine *Franchezza* è un concetto semanticamente vincolato al termine "ESSERCIZI" del titolo e nella frase esaminata sintatticamente vincolato alle parole *per addestrarti*, e dunque qui va inteso nel senso di "libero dominio delle difficoltà virtuosistiche". Infatti, nella prima metà del Settecento "franchezza" equivaleva sia a "sincerità", sia a "libertà d'azione" e "disinvoltura":

- "L'ARMONICO / PRATICO / AL CIMBALO. / [...] / DI / FRANCESCO GASPARINI / [...]", *Op. cit.* [v. nota²³ al presente testo], p.13: "Procuri lo Studiofo principiante imparar bene, e con franchezza[,] le / sopradette quattro note, con apprendere bene la cognizione delle loro / Consonanze, facendo i fuoi conti dalla nota fondamentale. [...]"

- "VITA / di / GIROLAMO / GIGLI SANESE / [...] / scritta / DA ORESE AGIÉO / PASTORE ARCADE [Francesco Corsetti] / [...] / IN FIRENZE MDCCXLVI. / NELLA SAMPERIA ALL'INSEGNA DI APOLLO. / [...]", p. 21: "[...] sapendone / il Gigli benissimo la cagione, con modesta fran- / chezza gli manifestò l'obbedienza prestata a' fuoi / comandi, [...]"

- "TUTTE LE OPERE / DI / PIETRO METASTASIO / VOLUME UNICO / Firenze / TIPOGRAFIA BORGHI E COMPAGNI / 1832", p.944: "[Lettera CII, scritta a Vienna il 9 novembre del 1750 e diretta a Piacenza a *Al Signor Salvoni*] [...]" Voi, come mio collega in Parnaso, so che non condannerete questa sincera franchezza, [...]" ; alla p.958 si riscontra un'associazione tra i termini "esercizio" e "franchezza": "[Lettera CXXXI, del 1752, senza indicazione del giorno e del mese, scritta a Vienna e diretta *Al signor conte Bathyany*:] "[...] A riguardo dei verbi che abbondano di tante e così diverse inflessioni, io loderei che il maestro incominciasse costantemente ogni giorno la sua lezione dal far leggere ad alta voce due o tre volte uno de' medesimi, in tutti i suoi modi e tempi diversi, e spererei che quel meccanico non interrotto esercizio dell'occhio e dell'orecchio, assistito da continui esempi che

s'incontrano nel leggere e nel parlare dovesse provvedere il principe di tutta la franchezza necessaria nei vari usi de' verbi suddetti, senza essersi sottoposto al noioso lavoro d'impararli a memoria."

In ogni modo, il fatto stesso che Scarlatti abbia adoperato un termine polisemantico permette di non escludere la possibilità che con la frase in questione egli si sia riferito non soltanto alla virtuosità, ma anche alla flessibilità nei Tempi e nel fraseggio, flessibilità che, appunto, modellerebbe la tecnica in interpretazione, ossia in *franco discorso*. Si sarebbe sostanzialmente trattato di un consiglio agli interpreti a prestare in ogni singolo pezzo più attenzione al fraseggio e alla strutturazione dell'intero discorso, che non al "finissimo Gusto" esortato (forse in un'altra contraddizione) nella dedica a João V, un "gusto" da rendere in ogni singolo dettaglio di ogni singola sequenza.

Il connotato retorico del termine *Franchezza* all'epoca poteva ugualmente orientare gli'interpreti a scorgere nella frase un invito a non applicare agli "ESSERCIZI" dei criteri letterari: infatti con la frase in questione il compositore pare suggerire esattamente l'opposto di quanto preconizzato dagli autori dell'Antichità classica e ripreso dagli Arcadi, cioè, viceversa, l'obbligo per un autore di trasmettere un *profondo Intendimento* anche nelle forme ritenute essere "nenie" gioconde e scherzose come, ad esempio, le fiabe esopiche.²²⁰

Che anche i termini *Scherzo ingegnoso* si riferissero ad una scrittura resa complessa (ma mai complicata) per garantire la continuità del fraseggio melodico lo dimostrerebbero in particolare le varie tecniche di incroci di mani, alle quali, senza specificarle, Scarlatti stesso, come già osservato nel terzo paragrafo a p. 84 della presente ricerca, piuttosto allude alla fine della prefazione con la frase *Per accennarti la disposizione delle mani, avvisoti- che dalla .D. vien indicata la Dritta, e dalla .M. la Manca:[]* Una tecnica che da Scarlatti è innanzitutto incorporata ad una scrittura perfettamente funzionale, una tecnica che certamente richiede di essere *intesa* come tale, ma prima ancora deve essere *appresa* alla tastiera [sull'argomento v. anche pp. 123-126 della presente ricerca]. È altrettanto probabile che per *Scherzo ingegnoso dell'Arte* Scarlatti intendesse anche alcune soluzioni - per l'epoca in verità poco ortodosse - di strutturazione del discorso delle Sonate: in particolare poté alludere al *collage* di trasposizioni di frammenti dei motivi della prima parte per avviare la seconda, un procedimento riscontrabile, ad esempio, nelle Sonate "X", "XXIV" e "XXIX".

D'altra parte *Intendimento* e *Scherzo ingegnoso* non sono dei concetti totalmente opposti; questi due termini paiono assai accuratamente scelti dall'autore proprio per non ricadere in un tono ironico al quale potrebbe fare pensare il termine *Scherzo*;²²¹ anche il termine polisemantico *Franchezza* qui svolge un ruolo preciso - permette di evitare che il periodo *per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo* sia inteso come mera

²²⁰ Cfr. Phaedri, Liber Fabularum Quartus, 2 ["Poeta"], strofe 3-4: "Sed diligenter intueri has nenas: / Quantum sub illis utilitatem reperis!"

²²¹ Cfr. con la seguente frase di Arlecchino della "Scena Ultima" dell' Atto Terzo de "Il Bugiardo" di Goldoni: "Busié mai piú, ma qualche volta, qualche spiritosa invenzion."

riduzione dell'Arte del compositore alla sola dimensione virtuosistica, appunto la meno modesta di tutte.²²²

Per il lettore contemporaneo la frase iniziale della prefazione pare contraddire immediatamente quanto in precedenza scritto nella dedica a João V riguardo a Maria Barbara di Braganza, che l'arte musicale *scientifica e maestrevolmente or la possiede*, ma nell'ottica sociale del Settecento, come già esaminato a p. 104 della presente ricerca, il differenziare il "Lettore" dalla "Real Progenie" era d'obbligo - né i meriti professionali dei musicisti, né tantomeno la cultura, per illustrata che fosse, dei "dilettanti" non permettevano *a priori* gareggiare con le *Perfezzioni* e la *Sovrana Educazione* della *Regia Prosapia*.²²³ Può anche essere che sia stato un modo per indicare che il *profondo Intendimento* dei pezzi proposti - che di intendimento comunque ne richiedono - non poteva rivelarsi per intero nel contesto degli "ESSERCIZI", ma soltanto entro degli altri schemi macroformali, più verosimilmente entro delle *Toccate* [Suites] bi- o multipartite originali, a loro volta destinate, in quanto *de jure* asoggettate al concetto di Privilegio Reale, ad esclusivo uso personale della Principessa delle Asturie o dell'Infante Dom Antonio.²²⁴

Peraltro questa prima frase della prefazione al *Lettore* poteva anche celare un'allusione più specifica al trentesimo, ed ultimo, pezzo degli "ESSERCIZI", la "SONATA / Fuga XXX"[K.30], nella cui scrittura, in effetti - a partire dal Soggetto, all'epoca inaudito come sequenza d'intervalli, - la ricerca armonico-melodica è centrata sullo sviluppo del Controsoggetto paiono predominare sugli aspetti ritmico-polifonici "dottrinali", ciò che peraltro spiegherebbe il doppio titolo del pezzo. Malgrado una scrittura in prevalenza a tre, e raramente anche a quattro voci, all'ascolto si crea la ferma impressione di un dialogo tra due voci, tra le risposte del Soggetto in trasposizioni ed il sempre più fluido Controsoggetto, letteralmente "in fuga da se stesso" ma ogniqualvolta sempre più consoni agli intervalli delle risposte. L'originalità della "SONATA / Fuga XXX" oggi è accettata perfino dai più fermi sostenitori di una visione Bach-centrica del primo Settecento musicale, spesso inclini a non vedere nel *corpus* sonatistico scarlattiano che delle soluzioni formali stereotipate; in questo contesto riferirei quanto mi fu detto da Pierre BOULEZ in una

²²² Per l'opinione contraria di Malcolm BOYD v. nota²⁹⁰ al presente testo.

²²³ Cfr. con il seguente commentario di William DEAN SUTCLIFFE in "The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style", Cambridge University Press, 2003, p.75: "One also needs to consider the conjunction of the preface with the dedication to João V that precedes it, [...] This does indeed contain the standard obsequious gestures, but how can one square these gestures, the magnitude of the dedicatee and the honour of the event that seems to have occasioned the publication (the conferring of a knighthood on Scarlatti by the King [sic - S.P.]) with the 'trivial' tone of what follows? This is [...] to suggest that there is a certain breach of decorum inherent in the conjunction of the two passages. It would be a strange way to respond to a knighthood - to write 'light music', and further to imply (as is indeed the case) that the works are difficult to execute and that the works are not very 'varied' in style."

²²⁴ Sulla possibile presenza entro gli "Essercizi" di singoli movimenti di alcune *Toccate* [Suites] e di una *Suite* integrale v. pp. 81, 111, 136-137 e **Capitolo IV-d¹** della presente ricerca.

conversazione svoltasi nel Conservatorio Statale di Mosca nei primi di marzo del 1990:

“[Scarlatti] Il est plus intéressant quant il dévie de soi-même, comme dans la *Fugue dite du chat* [K.30].”²²⁵

In tale contesto va osservato che un'altra idea quasi certamente sottintesa da Scarlatti nella prima frase in questione è quella - nel Settecento assai dibattuta riguardo all'Arte della Musica - della prevalenza “dell'ascolto sulla vista”, ossia della maggiore importanza della percezione auditiva della composizione rispetto a un suo *Intendimento* teorico [cfr., ad esempio con quanto scrive al riguardo Rameau nel testo qui citato a p. 125]. Un'idea allora talmente diffusa da determinare la laconicità della prefazione e che Scarlatti stesso, a quanto pare, accentuava spesso anche in altre occasioni: se si dà pieno credito alle due memorie che si hanno delle sue opinioni musicali, Scarlatti ogniquale volta o l'evocava, o vi si referiva come a un'idea da lui pienamente accettata. È sintomatico che Soler [v. i paragrafi relative alle note¹⁶⁹⁻¹⁷⁰ della presente ricerca], nell'unica menzione che nei suoi scritti diede di un'opinione personale di, sembra più logico, Domenico (e non di Alessandro) Scarlatti - un'opinione riguardante delle specifiche ed “artigianali” questioni di scrittura armonica nel campo della polifonia vocale, e dunque soltanto ipoteticamente applicabile *anche* a quello della musica strumentale, - ritenne necessario premetterle una spiegazione che evocava l'opposizione tra ciò che è “juzgado [“giudicato”] con la vista”, e ciò che “pertenece al oído [“appartiene all'udito”]:

“[...] Pues què razon [sic] hay, fi encontrandose otros primores, que no faltan à regla alguna, no mas [sic] fino porque nadie lo habia hecho antes, [¿] tampoco ahora se ha de hacer? Y afsi [sic], los que tal juzgan, no conocen la Musica [sic] mas [sic] que por su práctica comun [sic], juzgando malamente con la vista, lo que [“la que”] aun [sic] no pertenece al oido, que tiene algún derecho mas [sic] en esta facultad, que no ella.

El famoso [¿Domenico?] Scarlati [sic], docto en el fundamento, y perfecto en la práctica, como consta en muchas de sus Obras, encontró, que la Ligadura podia [sic] salir de su difonancia [sic], ò padecer[la] sin mover de un mismo signo, [...]”²²⁶

²²⁵ Cfr. con l'opinione di Frédéric GONIN - “[...] *Autour des Essercizi de Scarlatti*”, *Op. cit.* [v. nota¹⁷⁶ al presente testo], p. 36: “[...] la fugue [K. 30] [...] est réduite à deux voix [...], et ce malgré les quatre entrées en imitation du sujet [“la “SONATA / Fuga XXX” è ridotta [sic] a due voci, e ciò malgrado le quattro Risposte a imitazione del Soggetto”]. Cfr. anche con l'opinione denigratoria sulla Fuga K.30 di Richard LESTER citata a p.156 della presente ricerca. Sul titolo “Fuga del gatto” con il quale a volta si indica la “SONATA Fuga XXX” v. nota³³⁰ al presente testo.

²²⁶ “LLAVE / DE LA MODULACION [sic], / Y / ANTIGUEDADES / DE LA MUSICA [sic], / En que se trata del fundamento necesario [sic] para saber / Modular: Theorica, y Práctica, para el mas claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el / tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos / Canones Enigmaticos [sic], y sus Resoluciones. / SU AUTOR / EL P. FR. [Padre Fray] ANTONIO SOLÈR, / Monge del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro / de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo / (vulgò) del Escorial. / CON LICENCIA. / MADRID. En la Oficina de Joachin Ibarra, calle de las Urosas, /

[Traduzione: “E quale ragione vi sarebbe, di fronte a delle soluzioni che, pur non contraddicendo nessuna regola, non siano state ancora mai applicate da nessuno, di non applicarle neanche adesso? Se ci sono quelli che così giudicano [sic, per “giudicano opportuno di non farlo”], non conoscono la Musica che nelle sue manifestazioni comuni, mal giudicando con gli occhi ciò che tuttavia tuttavia dev’essere giudicato dall’udito, che ha qualche diritto di più in questa cattedra, che non la vista.

Il famoso [Domenico?] Scarlatti, dotto in fondamenti [teorici], e perfetto nella prassi [interpretativa], come si deduce da molte delle sue Composizioni, trovò che una nota legata alla precedente poteva sia uscire dalla sua dissonanza, sia rimanere in essa senza cambiar di segno, [“poteva essere percepita sia come non dissonante, sia come dissonante”][...]” Soler illustra questo passo con una sequenza di un Mottetto a 4 voci, apparentemente di Domenico Scarlatti ed oggi non meglio identificabile; nella sequenza ci sono varie possibilità di definire il Basso fondamentale a seconda degli intervalli percettibili all’ascolto e letti o in rapporto della voce del Basso, oppure di quella del Contralto, scritta in note legate e ribattute - in più all’ascolto la parte del Contralto attenua le dissonanze degli intervalli di settima-seconda che si creano tra le voci del Superius, del Tenore e del Basso.]

Premesso che Scarlatti abbia potuto conversare con Soler tanto in italiano quanto in spagnolo, rimarrebbe da indovinare in quali termini precisi Scarlatti abbia espresso l’opinione corrispondente e se l’opinione stessa sia stata trasmessa da Soler esattamente. Soler, di origine catalana, scriveva, e dunque si esprimeva, anche in italiano, ma in un italiano etimologicamente, sintatticamente e ortograficamente contaminato dallo spagnolo settecentesco e dal latino, quest’ultima un lingua che conosceva per essere monaco geronimita;²²⁷ a sua volta Scarlatti - a giudicare dalla parte autografa della sua Memoria testamentaria redatta varie volte a partire dal 19 ottobre del 1749 e in gran parte scritta seguendo quanto dettato a voce dal notaio,²²⁸ - perfino dopo vent’anni vissuti in Spagna sembra che tuttavia avesse una percezione

M.DCC.LXII”, p.44. Anche nella “SATISFACCION [sic] / A LOS REPAROS PRECISOS / HECHOS POR / D. ANTONIO ROEL DEL RIO [sic] / A LA LLAVE / DE MODULACION [sic], / POR SU AUTOR / EL PADRE FR. [Fray] ANTONIO SOLER, / Maestro de Capilla, y Organista / del Escorial, & . / EN MADRID: en la Imprenta de Antonio Marín, / año de 1765.”, alla p.50, Soler scrive del “oído como objeto dirigit por la Música”, precisando che sarebbe “el *fonido fonoro*, ò numero [sic] *fonoro* [“la sonorità, o l’intervallo sonoro”]”, e non i principi teorici, a permettere di giudicare se un pezzo è “bien, ò mal oido [sic], mal, ò bien compuelto”.

²²⁷ Oltre alla lettera menzionata nella nota¹⁷⁰ al presente testo, vedasi anche le sue successive sei lettere scritte in italiano a Giovanni Battista Martini tra il 1766 ed il 1772 [Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, collocazione I.022.116-121].

²²⁸ Madrid, Archivo General de Palacio, Sección Jurídica (Bureo), Caja 32, Expediente 2, ff. 5(r)-6(v).

puramente fonetica dello spagnolo, dato che trascriveva le sillabe dei termini spagnoli secondo le norme fonetiche e ortografiche italiane.

Un indizio sembra comunque provare che nel passo in questione Soler sia assolutamente degno di fede: infatti l'innovazione teorico-pratica di Scarlatti alla quale si fa riferimento

- rimanendo una voce in note legate, o ribattute, ed evolvendo le altre, la definizione della triade fondamentale può anche non dipendere, né in teoria, né all'ascolto, dalla percezione della voce del Basso, dato che all'ascolto le terze, le quarte, le quinte e le seste che si creano tra le voci dei registri superiori prevalerebbero sulla percezione delle possibili seconde, settime o none nel movimento della voce del Basso rispetto alla voce legata o ribattuta, -

da Scarlatti stesso dovette essere spiegata o caratterizzata non come "nuova regola", ma proprio come un principio *dedotto*, "che non contraddice nessuna regola (preesistente)." Basti confrontare quanto scritto da Soler con quanto in precedenza scritto da Francesco Gasparini sui due differenti modi di risolvere, da una parte, le seconde rispetto alla voce del Basso e, dall'altra, le none tra due diverse voci qualsiasi - e questo malgrado che si trattasse di due intervalli derivabili l'uno dall'altro.²²⁹ Così come traspare dall'esame di Soler, Scarlatti, riprendendo l'idea stessa, implicita nei precetti di Gasparini, dell'ambiguità armonica che si crea attorno alle note armonicamente collegabili, in sostanza non si permise che *alcune* ulteriori innovazioni - ammettendo la validità della regola delle risoluzioni delle seconde rispetto alla voce del Basso anche nell'ambito della polifonia vocale, Scarlatti'avrebbe spostato la linea con note ribattute, e così vincolabili a più linee, in una delle voci mediane, e trasferito la nota "discendente di risoluzione" (rispetto a quella "data come Seconda succedente" alla nota legata) in una delle linee melodiche superiori, dunque rafforzandola all'ascolto con la sonorità dei registri acuti, e creando così un campo armonico con un possibile secondo Basso fondamentale nelle voci mediane alternativo a quello della voce del Basso come tale.

²²⁹ "L'ARMONICO / PRATICO / AL CIMBALO. / [...] / DI / FRANCESCO GASPARINI / [...]", *Op.cit.* [v. nota²³ al presente testo], p.41: "La Seconda potrebbe confonderli per l'istesso che la Nona, essendo questa composta da quella, e perche per ordinario li scrive Seconda ["2"], e l'intervallo [sottinteso] farà di Nona; Vi è però tra l'una, e l'altra una differenza notabile, perche la Seconda non procede da legatura [armonica entro una stessa voce], ma succede in legatura [di varie voci], cioè quando lega, o sincopa il Basso, e in questo caso non li risolve come l'altre Diffonanze ["come la Nona che come regola si risolve in Ottava"], ma la parte istessa del Basso risolve discendendo [sic] di grado [cioè "uscendo dal segno"] [...] Dunque la Seconda li deve dare nel secondo tempo della nota legata ["deve risultare rispettando la metrica dall'entrata della seconda delle due note collegabili armonicamente"], o [come] sincopata; e quando l'antecedente, che lega[,] fosse di maggior valore, li offervi, che la Seconda li dà nel battere, o nel levare della battuta. Si offervi poi, che con la Seconda li richiede la Quarta, o maggiore, o minore secondo la sua natura, o conforme vuole la Composizione, che lo dimostrerà co' segni degl'accidenti, [...]"

La questione “ascolto / vista” riemerge anche in un passo delle già menzionate [v. pp. 84-85 della presente ricerca] memorie di Alexandre Louis Laugier riportate da Charles Burney:

“Scarlatti frequently told M. L'Augier, / that he [the composer] was sensible he had broke through / all the rules of composition in his lessons [“Sonatas”]; / but asked if his deviations from these rules / offended the ear? and, upon being answered in the negative, he said, that he / thought there was scarce any other rule, worth the attention of a man of genius, / than that of not displeasing the only sense / of which music is the object*.

[...]

[Note by Ch.Burney:] * Scarlatti was the first who dared to give way / to fancy in his compositions, by breaking through / the contracted prohibitions of rules drawn from dull / compositions produced in the infancy of the art, / and which seemed calculated merely to keep it still / in that state. Before his time, the eye was made the / sovereign judge of music, but Scarlatti swore allegiance only to the ear.”²³⁰

Accentuerei ancora una volta che l'esattezza della trascrizione delle parole di Scarlatti non è scontata, dato che non è chiaro in che lingua le parole di Scarlatti siano state riferite a Burney da Laugier, e in che lingua quest'ultimo avesse conversato con Scarlatti. Come medico francese al servizio della Corte Imperiale di Vienna, Laugier, oltre che nella sua lingua natale ed in tedesco, quasi sicuramente poteva esprimersi in un italiano alquanto, o assai, contaminato dal latino, all'epoca obbligatoriamente studiato dai medici; ed è probabile che le parole del compositore le abbia potuto riferire a Burney, seppure approssimativamente, ma proprio in italiano, dato che Burney - a giudicare dalla sua corrispondenza - almeno dal punto di vista della sintassi e dell'ortografia dominava l'italiano alla perfezione;²³¹ non va neanche esclusa la possibilità che Burney abbia agevolmente conversato con Laugier anche in francese, all'epoca lingua protocollare.

In sostanza l'opinione di Scarlatti “of not displeasing the only sense / of which music is the object” era un enunciato tradotto una o più volte, riferito indirettamente, a distanza d'anni, e per di più verosimilmente commentato da Burney in modo da distorcerne il senso con un perentorio e categorico “only” (“Scarlatti swore allegiance only to the ear”). In particolare, le parole “worth of attention of a man of genius” è più verosimile che Scarlatti le abbia pronunciate nella conversazione con Laugier semplicemente come “degnata d'attenzione nell'ingegno” - una frase che forse sarebbe stata più conforme al concetto dell' “Umiltà priva di Ambizioni” implicito nei testi introduttivi degli “ESSERCIZI” [v. **Capitoli III-d²** e **III-e⁴** ed ultimo paragrafo a p. 129

²³⁰ “THE / PRESENT STATE/ of / MUSIC / in / GERMANY, / [...] / VOL. I. ”, *Op. cit.* [v. nota¹⁷⁴ al presente testo], pp. 248-249.

²³¹ Vedasi la sua lettera a Giovanni Battista Martini scritta a Napoli il 20 ottobre, o dicembre, del 1770 [Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, collocazione I.001.026].

della presente ricerca] ed anche ai concetti puramente artigianali impliciti nella metafora *lo Scherzo ingegnoso dell'Arte* e qui esaminati nel terzo paragrafo a p. 110.

Nella versione di Burney il dialogo tra Laugier e Scarlatti pare centrato sull'assimilazione delle scale modali della musica popolare, che nelle Sonate è un dato di fatto, ma crea la falsa impressione che Scarlatti le sue innovazioni armoniche le abbia "intuite" improvvisandole alla tastiera. In realtà - se proprio si voglia inoltrare nel *profondo Intendimento* - perfino nelle sperimentazioni più inaudite, "derive" modulatorie della "SONATA XXV" [K.25] e *clusters* della "SONATA XXVI" [K.26] compresi (per non restare che nell'ambito degli "ESSERCIZI"), il linguaggio armonico scarlattiano rispecchia un perfetto controllo di ogni minimo dettaglio e la costante osservanza di almeno tre principi basilici:

- (1) impiego di tre tipi di scale di diversa indole: quelle diatonico-tonali, quelle cromatico-modali e quelle diatonico-cromatiche (tra queste ultime, le scale melodiche, oppure il cosiddetto *Modo de Mi* andaluso-castigliano);
- (2) nelle sequenze a tre-quattro voci e negli accordi dissonanti, sintesi e parità funzionale sia delle triadi sulla voce del Basso, sia delle scale modali che nelle voci S e A definiscono il secondo Basso fondamentale;
- (3) strutturazione delle modulazioni per (a) scale a distanza di un tono entro le loro note fondamentali, oppure per (b) scale relative min. / magg. rispetto alla scala sulla Tonica o sulla Dominante principali, per (c) scale sulla Dominante secondaria [la Dominante a distanza di quinta verso l'alto rispetto alla Dominante principale, definibile come "Dominante della Dominante" piuttosto che come Sottodominante, con la quale coincide], o (d) per scale sulla Tonica secondaria [la Tonica a distanza di una quinta verso il basso rispetto alla Tonica principale, ossia "Tonica della Tonica"].²³²

Per un esame più dettagliato di questi tre principi v. pp. 148-154 e **Capitolo IV-d¹** della presente ricerca.

Le affermazioni di Soler - indipendentemente da se questi le abbia udite personalmente da Scarlatti oppure dedotte dallo studio delle composizioni scarlattiane - paiono essere più precise ed accurate di quelle di Laugier così come furono trascritte Burney: basti comparare la frase di Soler riguardo a "otros primores, que no faltan à regla alguna, no más fino porque nadie lo habia hecho antes," una frase attentamente equilibrata, con quella di Burney "Scarlatti frequently told M. L'Augier, that he was sensible he had broke through all the rules of composition", quest'ultima una frase decisamente più "radical" appunto perché poté trattarsi di una semplificazione conforme alla visione che delle Sonate scarlattiane aveva lo stesso Burney.

²³² Ralph KIRKPATRICK - "Domenico Scarlatti", *Op.cit.* nella nota³³ al presente testo, p.210 - nell'esaminare quello che definì "Scarlatti's love of hovering between major and minor", vi individuò dei caratteristici "modal traits", ma sottolineò che il loro l'uso da parte del compositore era "[...] entirely tonal, both in respect to their temporary color and to their functions in the structure of the piece. (All Scarlatti's seemingly modal progressions are invariably given a tonal usage. [...])"

Particolarmente sospetta in tale senso risulta la coincidenza, sul piano concettuale, dell'affermazione "he had broke through all the rules of composition" con la definizione - non priva di certo diletterantismo - di un particolare "stile" musicale supposto come basato sulla "libertà da ogni costrizione compositiva", una definizione proposta nel 1728 da Ephraim Chambers:

"STYLO *phantastico*, [in music] is a free, easy, humourous manner of composition, far from all constraint, &c."²³³

D'altra parte, e qualunque sia stato il grado d'inesattezza di Burney nel citare le parole "he had broke through all the rules" e "worth the attention of a man of genius", la domanda di Scarlatti "if his deviations from these rules offended the ear?" da Burney fu resa in forma più cauta, e sinteticamente forse non a caso come un dialogo tra il compositore e Laugier, un dialogo che sarebbe rimasto dettagliatamente impresso nella memoria di quest'ultimo.

È dunque sempre sulla questione ascolto / vista che Laugier (e Burney) sembrano coincidere con quanto scritto da Soler, ed è lecito supporre che anche l'invito a non cercare un *profondo Intendimento* degli "ESSERCIZI" abbia riflesso una convinzione fermamente radicata nel pensiero dello stesso Scarlatti riguardo a che l'interpretazione delle sue Sonate, incluso della "SONATA / Fuga XXX" [K.30], all'ascolto doveva trasmettere la sensazione di un discorso enunciato con *Franchezza*, né artificialmente rallentato per "spiegarne" la struttura, né eccessivamente accelerato per semplice dimostrazione di virtuosità.

Letta in tal senso, potrebbe essere stata proprio la frase in questione della prefazione al *Lettore* degli "ESSERCIZI" ad aver ispirato a Charles Avison - malgrado il suo sostegno finanziario all'edizione concorrente di Roseingrave e Cooke - a scrivere:

"[...] as it is easier to discern what is excellent in the / *Performance* than *Composition* of Music; / so we may account, why many have / been more industrious to improve and / distinguish themselves in the *Practice* / than the *Study* of this Science."²³⁴

*

²³³ Per un esame più dettagliato del corrispondente articolo tratto dalla "CICLOPÆDIA" di Chambers v. pp. 139-142 della presente ricerca.

²³⁴ "AN / ESSAY / on / MUSICAL EXPRESSION. / By CHARLES AVISON, / *Organist* in NEWCASTLE. / [...] LONDON : / Printed for C. DAVIS, [...] / MDCCLII.", p.36. Charles Avison - n. a Newcastle upon Tyne e battezzato ivi il 16 febbraio [giuliano?] del 1709 - † ivi, 9/10 maggio [gregoriano] del 1770 - figurò nella lista dei sottoscrittori all'edizione delle "XLII / *Suites de Pièces*" scarlattiane edita da Roseingrave e Cooke, in base alla quale trascrisse gran parte dei movimenti del proprio "1/ CONCERTO/ IN SEVEN PARTS / done from the Lessons of / Sig.^r Domenico Scarlatti / [...] / London Printed for the Author [...]" [1739-1742?] e dei propri "TWELVE / CONCERTO'S / in Seven Parts / for Four Violins. one Alto Viola, a Violoncello, & a Thorough Bass, / done from two Books of Lessons for the Harpsicord, / Composed by / SIG.^r DOMENICO SCARLATTI / with additional Slow Movements / from Manuscript Solo Pieces. / [...] / LONDON. / Engraved by R. Denson, and Printed for the Author, / by Joseph Barber in Newcastle, [...] / M. DCCXLIV."

III-e³. “[...] *in questi Componimenti [...]*” - l’ultimo termine si riscontra anche nella frase “*sono Componimenti nati sotto gli altissimi Auspicj di VOSTRA MAESTÀ[,] in servizio della meritevolmente fortunatissima vostra Figlia LA PRINCIPESSA DELLE ASTURIE, e del vostro degnissimo Regal Fratello l’Infante DON ANTONIO*” della dedica a João V; sull’impiego del termine *Componimenti* come sinonimo di “ESSERCIZI” v. secondo paragrafo a p. 81 della presente ricerca.

*

III-e⁴. “*Ne Viste d’Interesse, nè Mire d’Ambizione, ma Ubidienza mofsemi a publicarli.*” Letta per intero, anche questa frase contraddice quanto prima scritto nella dedica a a João V: “*La Gratitude unita alla dolce lusinga di sì onesto Vanto, vuol che pubblico Attestato con le Stampe io ne lasci.*” Dal punto di vista delle idee che trasmettono, questa seconda e la seguente terza frase “*Forse ti saranno aggradevoli, [...]*” della prefazione al *Lettore* indurrebbero ancora una volta a sospettare che la dedica a João V, anche se fu inizialmente scritta dal compositore, in forma definitiva conterrebbe degli interventi puramente stilistici dettati da altre persone piuttosto per considerazioni di etichetta cortigiana, ed a scapito della logica semantica che dovrebbe ricollegare la prefazione alla precedente dedica - sull’argomento v. **Capitolo III-d¹¹**.

Indipendentemente da come e da chi sia stata redatta, la frase in questione rende il concetto di “Umiltà” ed “Obbedienza” come impliciti alla visione che Scarlatti aveva sia del proprio ruolo alla Corte di Madrid e alla Corte di Lisbona sia del proprio ruolo nel progetto editoriale degli “ESSERCIZI”.

Con il termine “Ubidiienza” Scarlatti sottolinea che è *domine usus* ma non *domine proprietatis* delle proprie Sonate [v. pp. 52 e 111 della presente ricerca], ed al contempo ribadisce il proprio *status* sociale di persona al servizio, in parallelo, di due Corti - *status* già accentuato sia nel frontespizio con la frase *l’umilissimo servo domenico Scarlatti*, sia nella dedica a João V con le frasi *nel minimo dè vostri Servi* [sic] e *Servo* [sic] *ossequioso*, e da ricollegare ai *Comandi* (della Principessa delle Asturie? di Dom Antonio de Portugal?) menzionati nella frase seguente. In quanto insignito da pochi mesi con il titolo di Cavaliere Novizio dell’Ordine portoghese di Santiago de la Espada, e nonostante che per Decreto di João V del 22 marzo del 1738 fosse stato esonerato dai tradizionali obblighi del Noviziato da osservare per un anno [v. pp. 92-93 della presente ricerca], Scarlatti atteggia il discorso a distacco dai valori mondani, un dettato dell’etica aristocratico-religiosa. La prima precisazione *Ne Viste d’Interesse* confermerebbe altresì che abbia rinunciato ai proventi di vendita dell’edizione - sia per ribadire il Privilegio Reale delle corti spagnola e portoghese come *domine proprietatis* sui diritti delle sue composizioni, sia per osservanza volontaria ed almeno parziale delle regole del Noviziato [sui proventi che avrebbero spettato a Scola, a Fortier, al secondo incisore e ad Amiconi v. pp. 30, 47 e 52 della presente ricerca].

Per l'ortografia di *Ubidienza* cfr. con la prima frase della lettera autografa di Domenico Scarlatti dell'Archivio storico privato dei Duchi d'Alba qui menzionata alle pp. 100, 107 e 133, una frase nella quale il compositore ripete gli stessi concetti:

Mi è parso bene aspettare il suo qui felice ritorno / per tributarle l'obbedienza [sic] mia, in questi fogli che / includo no" Solo [sic], mà in ogn'altro cheSi [sic] degnerà V.E. / Comandarmi.

In quanto alle varianti ortografiche dei sostantivi *Ubidienza* / *obbedienza* e dei verbi *ubbidire* / *obbedire*, nel Settecento sia il mutamento fonetico dell' "u" in "o", sia il raddoppiamento della "b" erano tutte viste come delle varianti ugualmente accettabili, anche se rimasero al centro di dibattiti linguistici: Girolamo Gigli, pur accettandone l'equivalenza, nei propri scritti preferiva la forma "obbedienza";²³⁵ Carlo Sigismondo Capece (Capeci) e Apostolo Zeno - per non citare, oltre al Gigli, che altri due dei librettisti di Domenico Scarlatti - pare che preferissero le forme in "u" e con la "b" raddoppiata,²³⁶ quelle che Metastasio invece impiegò soltanto in via d'eccezione.²³⁷

²³⁵ Vedasi voce "O" a p. cxliv dell'edizione originale del "Vocabolario Cateriniano" [ca. 1717] del Gigli: "Molti cambiamenti fanno in questa vocale i Nostri [scrittori], ed i Fiorentini; pronunziando quegli talora l'U, come nelle voci *lungo, giuno, punto, unto*, ed i Sanesi l'o; *ponto, onto, longo, gionto* &c. [...] Ma il *ponto, gionto* &c. non sono tanto Sanesi [sic], [...] che tale ufo non è irregolare, nè [sic] bialfimevole. [...] Questa lettera al cap. 165 del Dialogo della Santa [Santa Caterina da Siena] è posta per cifra dell'Obbedienza, perchè non fo qual Santo Monaco in atto di scrivere formando un'O, mentre il Superiore comandogli certa cosa, lasciollo imperfetto per più presto obbedire, e fu da Dio miracolosamente finito con tratto d'oro: Onde potè [sic] dirli un O più perfetto di quel perfettissimo di Giotto."; v. anche la seguente voce "OBEDIENTIA" a p. cxlv: "[...] La Santa usò la voce *obedientia*, e *obedire*, e *ubidire*, con un solo [sic] b: [...] d'*ubidire* e comandamenti degli *Offitiali*, nello stesso modo scrivono, e pronunziano questa voce i Francesi, e gli Spagnuoli, dall'ufo latino; laddove nel [presente] Vocabolario [si riscontri.] leggesi ["è stampata"] sempre con *b* raddoppiato [sic], [...]" Il "Vocabolario" fu lasciato dal Gigli incompiuto dovuto al fatto che la prima edizione romana del 1717 della primo volume (fino alla lettera "R") a istanza dell'Accademia della Crusca a Firenze fu messa all'indice con condanna al rogo di tutti gli esemplari stampati. Ma vedasi anche "LEZIONI / DI / LINGUA TOSCANA / Dettate dal Signor / GIROLAMO GIGLI / [...] / IN VENEZIA, MDCCXXIX. / [...]", *Op. cit.* [v. nota¹⁹⁵ al presente testo], p.20: "L' O cangiasi spesso in V [U], come *obbedisco*, e *ubbidisco*, [...] Egli è però vero che le sopradette [sic] voci meglio alla Fiorentina si pronunziano, e si scrivono, cioè col V *lungo punto* [U], [...]" Vedasi anche le "REGOLE / PER LA TOSCANA FAVELLA / [...] / In ROMA[,] 1721. [...]", *Op. cit.* [nota¹⁶⁰ al presente testo], pp.194-195: "Ma. [Maestro] Or dite quei verbi che mutano l'O in U, come *obbedisco*, *ubbidisco*, [...] Sco. [Scolare] Il Pergamino vuole, che il verbo *obbedire* in alcuni modi, e tempi cominci per O, in altri per U; ma, o che sia, che adesso siamo un secolo poi, che egli scrisse, o che egli non l'osservasse allora, come andava, certo è, che oggi giorno in tutti i tempi, e in tutti i modi, e in tutti i numeri diciamo *obbedire*, e *ubbidire*, *obbediva*, e *ubbidiva*, *ubbidito*, e *obbedito*, con questa distinzione, che cominciandosi per O, la seconda sillaba fa *be*, cioè *obbedisco*, *obbedite*, e cominciandosi per U, la seconda sillaba fa *bi*, *ubbidisci*, *ubbidiamo*; onde male scrisse il Pergamino *obbidire*. Siccome male scrisse il Rogacci *obedire*, *ubidire* con un solo B, sebbene in S. Caterina così leggiamo talvolta."

²³⁶ Vedasi il libretto "TOLOMEO / ET / ALESSANDRO, / OVERO [sic] / LA CORONA DISPREZZATA / DRAMMA PER MUSICA / [...] / COMPOSTO [...] / DA / CARLO SIGISMONDO CAPECI / E POSTO IN MUSICA / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI. / IN ROMA[,] MDCCXI. Nella Stamperia di An- / tonio de' Rossi [...]" p.11: "Al. [Alessandro] Verrò per ubbidirti, / [...]", e p.17: "Dor. [Dorisbe] Io t'ubbidisco. / [...]" Cfr. anche

A sua volta Goldoni usò tutte le forme possibili dei termini in questione, anche se, a quanto sembra, associava la variante con una “b” al dialetto veneziano e alle esigenze della metrica della recitazione.²³⁸

*

["*Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri Comandi di compiacerti in più facile e variato Stile: [...]*"] - all'esame di questa frase è interamente dedicata la **Parte IV** della presente ricerca.]

*

III-e⁵. " [...]: *Mostrati dunque più umano, che critico; e sì accrescerai le proprie Dilettazioni.*" Si tratta di due proposizioni conclusive subordinate tra loro dalla congiunzione coordinante *e sì*, ma la congiunzione *dunque* comunque non le rende subordinate a nessuno dei due soggetti e predicati delle due proposizioni precedenti ["Forse [questi Componimenti] ti saranno aggradevoli, e allora [io] più volentieri ubidirò [...]"]. In tale senso l'interpunzione ":" forse o andava cambiata in un punto finale, oppure in un segno "-", ciò che nel secondo caso avrebbe comportato che il termine "mostrati" andava stampato con la "m" minuscola. Sull'uso del segno ":" nel testo della prefazione v. ultimo paragrafo a p. 107 della presente ricerca; secondo quanto qui ipotizzato alla p. 76, l'errore d'incisione a questo punto potrebbe essere stato indotto dalla grafia del manoscritto della prefazione a disposizione degli editori, che poté anche essere un autografo del compositore.

Con questa frase Scarlatti ribadisce l'idea della prevalenza della percezione auditiva della composizione rispetto un suo *Intendimento* teorico, idea della prima frase della prefazione al *Lettore Non aspettarti, o Dilettante o Professore che tu sia, in questi Componimenti il profondo Intendimento, ma bensì lo Scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo.*

con il seguente passaggio del libretto "AMBLETO / [...] In Roma, Per il Bernabò, l'Anno 1715. / [...]" di Apostolo Zeno, "Mufica del Sig. Domenico Scarlatti", p. 47: "[Amb.] [...] / Che il primo ad ubbidir fia Valdemaro. / [...]"

²³⁷ Valga come esempio la frase "Mi consolo che abbia ella finalmente una reale, benchè picciola, pruova dell'ubbidienza mia, [...]" della sua lettera del 27 giugno del 1768 diretta da Vienna a Roma a Sigismondo Chigi e pubblicata come lettera CCLXXI in "TUTTE LE OPERE / DI / PIETRO METASTASIO / [...]", *Op. cit.* a p.107 della presente ricerca, pp. 1017-1018.

²³⁸ Vedasi, per esempio, il testo, ristampato in varie edizioni a partire dagli anni 1760', del "Capitolo Veneziano" del poema "PER SUOR M.^a CECILIA MILESI CHE DEPOSTO IL NOME DI LUCIA VESTE L'ABITO DI S. DOMENICO NEL NOBILE ESEMPLARISSIMO MONISTERO DEL CORPUS DOMINI", scritto verso il 1760 ("Desegnème i tre voti, CASTITA', / POVERTA', OBEDIENZA, [...]"), e del "Capitolo Veneziano" del poema, del 1760, "PER LA VESTIZIONE DI SUA ECCELLENZA LA SIGNORA CHIARA VENDRAMIN [...]": "Dopo de l'ubbidienza e l'orazion / [...]"; cfr. con i "I due gemelli veneziani" (commedia scritta nel 1747), Atto II, Scena Quinta: "DOTT. [...] Portagli rispetto e rendigli ubbidienza, come faresti a me medesimo. [...]", cosiccome con la dedica "A SUA ECCELLENZA LA SIGNORA CECILIA QUERINI ZORZI" in "La figlia obbediente" (commedia scritta nel 1752): "[...] ed a me l'onore di potergliela dedicare La Figlia Obbediente alla di Lei validissima protezione ricorre. La Virtù della obbedienza è quella con cui si provano gli animi; [...]"

Per l'interpretazione in chiave sociologica che di questi due periodi propone Barbara ZUBER v. **Capitolo III-e⁸** della presente ricerca.

*

III-e⁶. “*Per accennarti la disposizione delle mani, avvisoti che dalla .D. vien indicata la Dritta, e dalla .M. la Manca [...]*” Nello spartito le corrispondenti indicazioni graficamente sono rese in modo alquanto differente - alle rispettive lettere, punteggiate [D.] o non, oppure anche con due punti [D:], sono aggiunte, sopra o sotto, dei segni di corone Y, che variano anch'essi: a volte sono senza punti e leggermente appiattiti, spesso presentano delle piccole linee verticali ai lati della della linea ricurva.

Nell'uso del termine *Manca* Scarlatti denoterebbe un lessico più tardo-seicentesco che settecentesco, giacché i letterati della generazione che si era affermata nei decenni 1720'-1730' in riferimento a “mano” e “direzione” almeno negli scritti apparentemente lo impiegarono con sempre minore frequenza fino ad escluderne l'uso sia come sostantivo, sia come aggettivo. Gigli, che morì nel 1722, ancora vi ricorreva alla pari di “destra” e “sinistra”;²³⁹ Metastasio invece scrisse sia “dritta” che “destra”, ma non usò mai “manca” come aggettivo al quale preferì sempre “sinistra”;²⁴⁰ a sua volta anche Goldoni evitò di scrivere l'aggettivo “manca”, impiegando soltanto “sinistra”, ed alternò l'uso di “dritta / ritta” e “destra”.²⁴¹ A giudicare dalla sopravvivenza del termine stesso nell'italiano attuale, come ad esempio nell'espressione idiomatica “menare a dritta e a manca”, è ipotizzabile che verso metà del Settecento i letterati osservassero una qualche transitoria moda, o una dettato d'alto stile accademico che imponesse di evitare troppa omonimia, tenendo conto che l'aggettivo e il sostantivo “manca” hanno un terzo omonimo nella coniugazione del verbo “mancare” alla terza persona singolare del presente indicativo.

Con la frase esaminata Scarlatti in essenza centra l'attenzione del *Lettore* soltanto su quelle sequenze degli spartiti che richiedono un repentino cambio di fraseggio e di registro nella parte di una stessa mano - come alla prima apparizione dell'indicazione “D” nella “SONATA III” [K.3], ed *in particolare* sulle sequenze con salti

²³⁹ “RELAZIONE DEL COLEGIO DELLE BALIE LATINE” [testo del 1719], *Op. cit.* [v nota¹⁶⁰ al presente testo], p.19: “Alla mano destra la Sig. Alessandra Flavia de' Marchesi Chigi [...] Alla sinistra della Balia Latina la Sig. Contessa Aspasia de' Tolomei [...]”; *ibidem*, p.51: “Quivi entrando, nel primo angolo a mano dritta [...]”; *ibidem*, p.65: “Dalla Sala dunque, alla mano manca dell'entrata, passavasi nella Galleria, [...]”

²⁴⁰ Lettera scritta a Vienna il 16 febbraio del 1782 e diretta a Carlo Broschi Farinelli, pubblicata come lettera CCCXCI nell'edizione “TUTTE LE OPERE / DI / PIETRO METASTASIO / [...]”, *Op. cit.* a p.107 della presente ricerca, p.1067: “[...] nel miglior dito della man dritta [...]”; *ibidem*, p.12: “[“Il Giustino”, testo del 1712, Atto Primo, Scena I, *Imp.* [Imperatore Giustiniano]:] “Sarà gloria maggior della tua destra /”; *ibidem*, p.193: “[indicazione nel testo dell' ATTO TERZO, SCENA III dell' “Artaserse”, testo del 1730:] (*entrando fra le scene a mano sinistra*)”.

²⁴¹ Vedasi, ad esempio, il testo de' “La Cameriera brillante”, scritto nel 1753 e pubblicato nell'edizione “NUOVO / TEATRO COMICO / DELL'AVVOCATO / CARLO GOLDONI / [...] / TOMO SECONDO / [...] / IN VENEZIA / APRESSO [sic] FRANCESCO PITTERI / MDCCLVII. / [...]”, p.97: “[ATTO PRIMO, SCENA IV.] Arg. [Argentina] *attraversa l'indice della mano [d]ritta a quello della mano finiftra.*”; *ibidem*, p.157: “[ATTO TERZO, SCENA Ultima] Clar. [Clarice] *Son pronta a porgervi colla mia destra....*”

con incroci di mani tra registri distanti - come alla prima apparizione dell'indicazione "M" nella batt. 5 della "SONATA V" [K.5]. Curiosamente non ne spiega le ragioni funzionali, come omette anche qualsiasi consiglio sulle ditteggiate, un'omissione quest'ultima che fa dubitare se il *Dilettante* menzionato all'inizio della prefazione fosse stato realmente considerato come possibile *Lettore* della raccolta.

Come già sottolineato nel terzo paragrafo a p. 84 della presente ricerca, nella "SONATA XXVI" [K.26], la mancanza di suggerimenti nelle sequenze con note ribattute dalla mano destra con intermittenti "scalate e discese" di un tono - un "esercizio" aggiunto ai salti di tre ottave della mano "M" sopra la mano destra [v. Foto XV a p. 34], - è un vero *rebus* che mette l'interprete a seria prova se intende eseguire la sequenza senza dei *rallentando*.

Lo stesso vale anche per le sequenze con note ribattute a mani incrociate della "Sonata XIII" [K.13], che pur essendo più brevi ed episodiche, rimangono tutt'oggi una seria sfida tecnica. Peraltro nelle fonti manoscritte primarie dell'opera clavicembalistica scarlattiana - in particolare nei codici della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e della Sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma - l'approccio alle indicazioni agogiche risulta essere esattamente all'opposto, anche se va precisato che si tratta di copie inquadernate, e dunque anche trascritte, in date posteriori agli "ESSERCIZI": in ambedue le serie le frequenti lettere *D* e *M* appaiono invariabilmente senza annotazioni che le spieghino come abbreviazioni, mentre tra i rari, sporadici e generalmente singoli suggerimenti interpretativi che vi si riscontrano a ripetersi è appunto una glossa relativa alle note ribattute - l'annotazione *Mutandi i deti* [sic, o anche *Mutandi i detti* [sic], oppure *muta / Muta i detti* [sic]] presente nelle copie delle Sonate K. 96, K.110, 205 e K.211.²⁴²

Come accentuato innanzi, a giudicare dalla cifra "98" impressa nella casella superiore del dorso dell'esemplare MUS. 119 degli "ESSERCIZI" della BNM - v. Foto II, III e IV alle pp. 3, 4 e 7 della presente ricerca - questo codice, anche se non numerato come volume, era destinato alla stessa serie "98" alla quale appartenne la maggioranza dei codici scarlattiani oggi alla BNM. È dunque ammissibile che la frase della prefazione degli "ESSERCIZI" in questione e le annotazioni menzionate servissero da reciproche referenze almeno entro la serie "98", ma si sarebbe comunque trattato di una soluzione *a posteriori*, *ad hoc* e forse non intesa come tale dallo stesso Scarlatti, dato che non va esclusa la possibilità, in principio deducibile da quanto esposto nell'ultimo paragrafo a p.19 della presente ricerca, di un'incorporazione del codice MUS. 119 alla serie soltanto dopo la morte del compositore; andrebbe anche tenuto conto del fatto che la serie dei quindici volumi

²⁴² La Sonata K.96 è trascritta come *Sonata / VI* in *Venezia 1749* [codice It. 9771 della BNM] e come [Sonata] 29. in *Parma III 1752* [codice Ψ I.48 / III della Palatina]; la Sonata K.110 è trascritta come *Sonata / Xiii* in *Venezia 1749* e come [Sonata] 4. in *Parma III 1752*; la Sonata K.205 è trascritta come [Sonata] 24 in *Parma IV 1752* [codice Ψ I.48 / IV della Palatina]; la Sonata K.211 è trascritta come *Sonata / 6.* in *Venezia III 1752* [codice It. 9774 della BNM] e come [Sonata] 6. in *Parma IV 1752*. Frédéric GONIN - "[...] *Autour des Essercizi de Scarlatti*", *Op. cit.* [v. nota¹⁷⁶ al presente testo], pp. 26-27 - è del parere che le note ribattute in queste Sonate implicano "un mouvement de la main" (forse da tradurre come "movimento del palmo della mano e del braccio") incompatible con la tecnica del palmo e del braccio immobili preconizzato dalla scuola clavicembalistica francese.

delle copie delle Sonate scarlattiane oggi alla Palatina, sin dall'inizio non conteneva nessun esemplare degli "ESSERCIZI", dato che - a giudicare dall'annotazione *Sonate per cembalo di Scarlatti* [sic]; *quindici libri* [sic] della *Descrizione* [sic] *della Musica procedente dal Legato di S.M.C* [v. nota⁶ al presente testo] - apparentemente è pervenuta integra.

Gli aspetti qui segnalati inducono a supporre che nelle copie della "SONATA XIII" e della "SONATA XXVI" inviate da Madrid a Londra vi poterono essere delle lacune di indicazioni riguardanti le ditteggiature, delle lacune che né il copiante, né il compositore avrebbero notato, oppure che inizialmente vi fosse stata un'altra Sonata con note ribattute destinata agli "ESSERCIZI" e contenente delle corrispondenti annotazioni, una Sonata che inizialmente poté essere stata selezionata da Scarlatti per far parte della raccolta precedendovi la "SONATA XIII", e che per qualche ragione Scarlatti poi scartò.

In alternativa un'altra spiegazione potrebbe essere che Scarlatti forse non era solito redigere i propri spartiti autografi in ogni minimo dettaglio - probabilmente confidando nella propria calligrafia musicale che poté essere sufficientemente nitida e ordinata, ma quasi certamente perché la sua era e rimane una notazione (oggi si direbbe "scrittura") che non è mai troppo dipendente dagli elementi microstrutturali, ma è sempre volta a rendere in maniera sufficientemente chiara la logica dell'intero discorso - soprattutto per quel che riguarda le sperimentazioni armoniche e ritmiche. Quest'ultima ipotesi troverebbe una conferma indiretta in una delle edizioni parigine che dovettero precedere gli "ESSERCIZI" - più precisamente nelle "[17] *Pièces I.^r Volume*", una raccolta che nelle indicazioni testuali risulta altrettanto parsimoniosa quanto gli "ESSERCIZI" [v. pp. pp. 57-58 della presente ricerca]: in modo analogo, né nella Sonata K.13, che vi fu pubblicata come primo pezzo, né altrove in questa edizione non compare nessun commento alle note ribattute, mentre all'inizio del terzo pezzo [la Sonata K. 12, o "SONATA XII" degli "ESSERCIZI"] vi è stampata la precisazione "*D Signifie main droite et le G main gauche.*", verosimilmente una traduzione di una frase in italiano che nelle fonti manoscritte delle "[17] *Pièces I.^r Volume*" dovette essere o identica, o simile a quella qui esaminata.

Inoltre le "[17] *Pièces I.^r Volume*" evocano inevitabilmente anche la questione della primizia nell'invenzione della tecnica dell'incrocio di mani, primizia che già nel 1724 Jean-Philippe Rameau asseriva essere sua, anche se va premesso che nelle Sonate scarlattiane il grado di difficoltà delle relative sequenze per l'epoca era comunque senza precedenti.²⁴³ Nell'ambito del presente articolo ribadirei che,

²⁴³ Sull'argomento v Ralph KIRKPATRICK, "Domenico Scarlatti", *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo], p.194: "For chronological reasons the innovations of Rameau (*Les Cyclopes*, for example, 1724) or J.S.Bach (*Gigue of the B flat Partita*, 1726) cannot be traced to any influence by Scarlatti, nor is any influence by either of them on Scarlatti other than most unlikely." Cfr. con la tesi contraria espressa da Jane CLARK in " 'His own worst enemy'. Scarlatti: some unanswered questions", *Op. cit.* [v. nota⁹³ al presente testo], pp. 545-546: "A technical feature that no one seems thoroughly to have investigated is hand-crossing. This seems to have been essentially a French characteristic, first of all in the *pièces croisées* and later in the more acrobatic form invented [...] claimed [...] by Rameau in *Les Cyclopes* of 1724. If his claim is correct - and certainly Bach's C minor Fantasy and B^b Partita and Couperin's *Les Tours de Passe-passe* postdate *les Cyclopes* - did Scarlatti know the Rameau *Pièces de Clavecin*? There is

tenendo conto della permanenza di Domenico Scarlatti a Parigi nel maggio del 1724, la questione, oltre a rimanere aperta, probabilmente va anche separata da quella della primizia editoriale, che spetterebbe a Rameau.

Come avevo ipotizzato nel mio articolo pubblicato nel 2009 e qui menzionato nella nota³⁰, alcune missive dell'Ambasciatore portoghese a Parigi Luís da Cunha,²⁴⁴ cosiccome la menzione del compositore nella lettera del 6 febbraio 1727 diretta a da Cunha dal banchiere e mecene Pierre Crozat²⁴⁵ - per i corrispondenti studi di Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA e João Pedro d'ALVARENGA v. nota²⁰⁵ al presente testo - inducono a pensare che nel maggio del 1724 Domenico Scarlatti, trovandosi a Parigi in viaggio da Lisbona a Roma, poté aver dato un concerto per les *soirées* organizzate da Crozat nel suo Palazzo de la Rue Richelieu.²⁴⁶ D'altra parte, e a quanto sembra, anche Rameau nel maggio del 1724 si trovava a Parigi, ed essendo tra i musicisti che si invitavano alle *soirées* di Crozat,²⁴⁷ potrebbe aver presenziato al concerto di Domenico Scarlatti.

L'edizione parigina delle "PIECES [sic] / DE CLAVESSIN / AVEC / UNE METHODE [sic] / POUR LA MECHANIQUE [sic] DES DOIGTS / Où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution / sur cet instrument[.] / Par Mr RAMEAU / [...]"[1724], nel maggio di quel anno dovette essere stata appena pubblicata, oppure essere ancora in stampa - l'Approvazione legale che vi si menziona fu rilasciata il 9 gennaio del 1724, mentre il corrispondente Privilège du Roi è la nota di entrata nel Registre de la Chambre Royale & Syndicale de la Librairie & Imprimerie de Paris, sempre secondo il testo della stessa "Méthode", sono del 1 febbraio del 1724.

Ma è un passo a p. 6 della "Méthode" ad indurre a pensare che la prefazione come tale, o il passo stesso, siano stati redatti soltanto dopo che Rameau possa aver ascoltato Scarlatti interpretare una o alcune Sonate con impiego della tecnica dell'incrocio di mani, e che dunque potrebbe trattarsi di un'aggiunta scritta e

what appears to be a quotation from *Les Cyclopes* in [Sonata] K547 [...] and comparison between Rameau and Scarlatti reveals too many similarities - in addition to handcrossing - to be coincidental [...]. This also applies with regard to Rameau's *Pieces de Clavecin en Concert* [...]"

²⁴⁴ n. Lisbona, 25 gennaio 1662 - † Parigi, 9 ottobre 1740.

²⁴⁵ n. Toulouse, 1660 - † ivi, 1740.

²⁴⁶ Vedasi anche Florence GÉTREAU, "Tableaux de musique. L'art de représenter la musique sous Louis XV", dans: *Regards sur la musique au temps de Louis XV* (de la Coll. du Centre de musique baroque de Versailles), Éd. Mardaga, 2007, pp.7-8: "[...] Sa bibliothèque musicale [celle de P.Crozat-S.P.] et ses instruments¹⁸ confirment son goût pour la musique italienne et pour les formes à la mode, les sonates et les cantates: en dehors de la musique religieuse, on trouve en effet chez lui des *duetti da camera* et des cantates de Bononcini, Stradella, Bassani, Felzina, Gabrielli et Zuccari, des sonates de Baldi, Vivaldi et Somis, des concerts d'Albinoni, Corelli, Alberti, Sacco, Valentini et Locatelli, ainsi que des pièces choisies de Scarlatti. [...] [p.7, note¹⁸: "[...] l'inventaire après décès de Pierre Crozat conservé aux Archives Nationales (Minutier central, XXX, 278, 30 mai-8 juin.) [...]"] Dans le premier salon [de la rue Richelieu - S.P.], Crozat disposait d'un clavecin de Joannes Couchet fait à Anvers, "dans sa boîte [boîte] peinte façon de marbre et sur son pied de bois sculpté doré", tandis qu'à la campagne [à Montmorency - S.P.], il avait un clavecin sans nom de facteur, plus commun d'aspect et cependant mieux prisé que le précédent, "monté dans sa boîte [sic] et sur son pied de bois noirci et doré aux extrémités."

²⁴⁷ Cuthbert GIRDLESTONE. "Jean-Philippe Rameau: His Life and Work", Dover Editions, 1969 (reprint 1983), pp. 24-25.

stampata entro maggio o nelle prime settimane di giugno. Nel passo in questione Rameau - può darsi proprio suo malgrado e con delle formule assai calibrate - pare confermare di essere al corrente del fatto che altri compositori alla pari di lui ricorrevano nei loro pezzi per il cembalo all'incrocio delle mani; di fatto, riferendosi alla presenza di questa tecnica in alcune battute ritmicamente accentuate [*batteries*] del suo brano *Les Cyclopes* [diciottesimo e penultimo pezzo delle "Pièces"], testualmente affermò di "credere" ["*Je crois*"] che quella fosse una sua invenzione, almeno perché nessuna simile non era tuttavia "apparsa", *alias* pubblicata:

"Je crois que ces [...] *batteries* ["dans lesquels la main *gauche* passe par-dessus la *droite*"] me font particulieres [sic], du moins il n'en a point encore paru de la sorte; & je puis dire en leur faveur / que l'oeil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille."
[Traduzione: "Credo che queste [...] sequenze ritmiche [nelle quali la mano sinistra passa sopra la mano destra] mi appartengano in proprio, almeno [perché] di questa sorte non ne sono ancora apparse; e a loro favore posso dire che l'occhio vi comparte il piacere che ne prova l'orecchio."]

Va comunque osservato che perfino tenendo conto del pezzo *Les trois Mains* - quarto in ordine di stampa nelle "NOUVELLE SUITES "[Troisième Livre] / DE / PIÈCES [sic] DE CLAVECIN" stampate a Parigi tra 1726 e 1727 - il ruolo accordato alla nuova tecnica da Rameau nel contesto della sua intera opera clavicembalistica fu tutto sommato episodico.

A differenza di Rameau, nella prefazione al *Lettore* degli "ESSERCIZI" Scarlatti non ne rivendica l'invenzione, e non ritiene necessario dimostrarsi consapevole del fatto che all'epoca il ricorso a questa tecnica sia già diventato in certa misura meno sorprendente di quanto non si sia potuto pensare; è come se Scarlatti lasciasse al *Lettore* il compito di comprovare alla tastiera la reale misura delle innovazioni che vi apportava rendendola un ricorso sistematico e funzionale.

Le sequenze con note ribattute e voci "incrociate" della "SONATA XXVI" [v. Foto XV a p. 34] riflettono, ad esempio, una scrittura che da una parte, è vero, propone un *gesto* virtuosistico - la mano sinistra esegue dei salti e ricadute di tre ottave e mezzo (e dato che le note acute sono annotate in ♩, le ricadute sulle note gravi annotate in ♩ devono essere più veloci) sopra la mano destra che suona delle ♩ ribattute con intermittenti "scalini" melodici di un tono, - un gesto che in quanto tale fu certamente inteso per essere necessariamente anche visto (gli spazi concertistici a disposizione di Scarlatti, ricordiamolo, erano dei saloni dei palazzi reali). Comunque a ben *vedere* la scrittura tende ad "agevolare" il gesto, se non altro per far percepire sia i profili ritmici che quelli armonici della sequenza: la mano sinistra in essenza non deve marcare che degli accenti, mentre la mano destra rimane sempre nel registro medio che le è "naturalmente" adatto. Al cembalo la sequenza nemmeno risulta priva di una precisa motivazione acustica: i salti tra registri assai distanti non amalgamano con l'incessante *ostinato* nel registro medio e così ciascuna delle voci rimane perfettamente distinguibile.

Parimenti visuale, esercitativo e al contempo altrettanto pratico risulta il repentino cambio delle mani nella linea dei salti di tre ottave nelle batt. 13-15 dell'esteso e ripetitivo primo periodo [batt.11-17] del secondo tema della "SONATA

XXVII" [K.27, Foto XXV]: oltre a segnalare un momentaneo spostamento degli accenti forti sul *la*² acuto, e dunque di fraseggio, il cambio permette all'interprete di non contare più tra sé ognuno dei sette salti con ricadute dell'intero periodo, giacché così è sufficiente memorizzare solo tre sequenze motiviche di moti differenti.

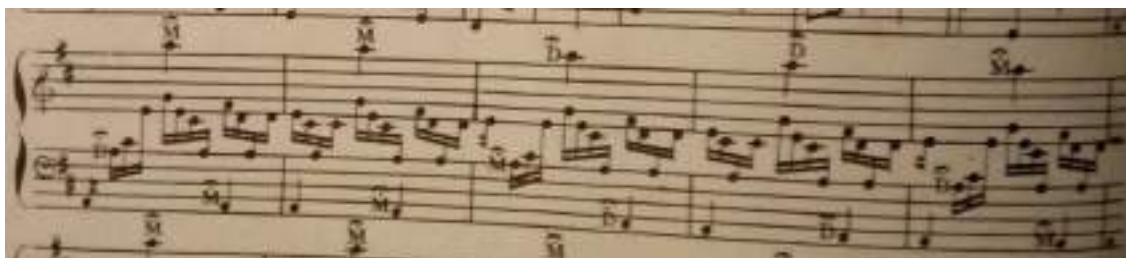


Foto XXV. Dettaglio delle batt. 11-15 della "SONATA XXVII" [K.27] degli "ESSERCIZI".

Riguardo alla funzionalità, alcuni studi paiono confermare che Scarlatti si sarebbe dimostrato attento perfino a far correlazionare la virtuosità tecnica con dei particolari procedimenti compositivi. In opinione di Farhad ABASSIAN-MILANI, nella "SONATA XXVIII" [K.28] – ma ciò sarebbe valido anche per la sequenza esaminata della "SONATA XXVII" – la tecnica delle mani incrociate potrebbe essere letta come una forma complessa della scrittura "rotazionale" ["Rotation"], o "circolare" ["kreisende Bewegungform"], che si riscontra nelle sequenze con motivi ripetuti e che in forma semplice è presente, ad esempio, nella "SONATA XVIII" [K.18]:

"[...] wird durch den Einsatz dieses Verfahrens der in den ersten Satzteilen eingeleitete An-lauf als eine äußere Bewegung beim Übergang in die kreisende Gestalt in eine innere überführt. [...]"²⁴⁸ ["[...] **Traduzione:** con questo procedimento, una sequenza che alterna prima voci discendenti e poi ascendenti, riappare varie volte, [come] ruotando attorno a sé [...]"

L'autore – che pertanto non precisa la "Rotation" come caratteristica esclusiva degli "ESSERCIZI" nel contesto dell'intero *opus* clavicembalistico scarlattiano – considera questo tipo di scrittura come diverso dalla „Fakturtechnik“ ["fattura basata su uno stesso esercizio"], "Obwohl mit verlaufsformen" ["sebbene ad essa correlato"].²⁴⁹

²⁴⁸ Farhad ABASSIAN-MILANI, "Zusammenhänge zwischen Satz und Spiel in den *Essercizi* (1738) des Domenico Scarlatti" ["Rapporto tra scrittura e tecnica interpretativa negli *Essercizi* (1738) di Domenico Scarlatti"], *Berliner Musik Studien Band 9*, Studio Verlag Schewe, Berlin, 1998, v. Capitolo III A "Rotation" als griffinterne Bewegung einer Spielformation", e Capitolo III B "Einbindung rotierender Spielformationen in die Formteile einer Sonate" alle pp. 145-165; la frase citata si riscontra a p.145.

²⁴⁹ *Ibidem*, p.145. Per le opinioni che in sostanza negano questa interrelazione tra tecnica e funzionalità v. nota¹⁷⁹ a p.88 e testo relativo alla nota²⁹⁰ a p.146 della presente ricerca. Cfr. anche con l'opinione che formula riguardo alla corrispondente sequenza della "SONATA XXVII" Frédéric GONIN in "[...] *Autour des Essercizi de Scarlatti*", *Op. cit.* [v. nota¹⁷⁶ al presente testo], a p.33: "[...] l'auditeur perçoit six répétitions sans réel intérêt sonore d'une idée musicale relativement convenue. Le spectateur, en revanche, voit les mains de l'instrumentiste se croiser et se décroiser sans cesse, dans une gestuelle à la fois spectaculaire et jubilatoire [...]" [**Traduzione:** "colui che [l'] ascolta non percepisce che sei ripetizioni di un'idea musicale relativamente convenzionale e realmente poco

*

III-e⁷. "*Vivi felice*." - nel Settecento, una tradizionale formula conclusiva delle prefazioni d'autore, specialmente in quelle con esortazioni al lettore di non dimostrarsi eccessivamente critico; cfr., ad esempio, con la prefazione di Francesco Gasparini a "L'ARMONICO / PRATICO / AL CIMBALO":

"CORTESE / LETTORE. / [...] Se poi vorrai al- / solutamente pungermi con la Critica, farà un troppo qualifi- / carmi col carattere di Virtuoso, di cui è proprio l'esserne / berfaglio, farà un più onorarmi, che offendermi. Se al co- / trario sei di genio così foave, e di animo tanto gentile, che / ti piaccia di compatirmi: ti prego, nel presentarti qual'ella / fia mal composta fatica, ricevila come Amico, nell'averla pro- / mossa, riguardami come bramoso di giovare al Prossimo, e / nell'averla scritta in tutto, e per tutto come vero Cattolico. / E vivi felice."²⁵⁰

Caratterizzarla come soltanto una cortese formula di commiato non sarebbe del tutto esatto; riguardo alle possibili obiezioni o difficoltà di percezione degli intenti dell'autore la formula acquisiva il significato di augurio di una lettura attenta e comprensiva, ed è in questo senso che Scarlatti pare adoperarla nell'apporla subito dopo una spiegazione agogica delle indicazioni **.D.** / **.M.**²⁵¹ Sull'uso prima di "*Vivi felice*." del segno ":" v. ultimo paragrafo a p. 107 della presente ricerca.

*

III-e⁸. L'esame proposto nella presente ricerca ovviamente non pretende di essere esaustivo, né tantomeno "definitivo". Per sottolineare la complessità e la varietà dei possibili approcci all'ora di scegliere la metodologia più adeguata e conforme ai testi esaminati, riterrei opportuno di citare per esteso il seguente commentario di Barbara ZUBER, che della prefazione al *Lettore* degli "ESSERCIZI" dà un'interpretazione alternativa e basata su criteri sociologico-culturali:

"["Non aspettarti [...] franchezza sul Gravicembalo."] Dieses knappe Vorwort, [...] richtet sich ohne Federlesen sofort an das Urteil eines rasonnierenden Publikums, wie sie für das 18. Jahrhundert

interessante come sonorità. Invece lo spettatore può osservare le mani dell'interprete impegnate in un continuo viavai d'incroci di una gestualità di giubilo spettacolare."]

²⁵⁰ "L'ARMONICO / PRATICO / AL CIMBALO. / [...] / DI / FRANCESCO GASPARINI / [...]", *Op.cit.* [v. nota²³ al presente testo], p.3; cfr. anche con le frasi conclusive dell'Introduzione d'autore *A' Lettori* a p.3 del testo della commedia *L'Avvocato veneziano*, in "LE / COMMEDIE / DEL SIGNOR AVVOCATO / CARLO GOLDONI / [...] / Tomo Terzo / [...] IN BOLOGNA MDLCCIV. / Per Girolamo Corciolani, ed Eredi Colli, [...]": "Il comune applauso, che riportano le cose sue, basta a fmentire le ricercate accufe di pochi. Vivi felice." In opinione di Willam DEAN SUTCLIFFE - *Op. cit.* [v. nota²²³ al presente testo], p.75, - "[...] the final words 'Vivi felice' ('live happily'), although once more a common enough formula, [in the Scarlatti's preface] arrives abruptly, with a distinct lack of ceremony."

²⁵¹ Per contrapposizione, cfr. con una delle prefazioni derisorie ed altezzose - non esenti da certe rozzezze stilistiche - con le quali Carlo Gozzi avvia "LA TARTANA / DEGLI'INFLUSSI / Per l'Anno Bifetile 1756": "LO STAMPATORE / ALL'INIMICO LETTORE. / [...] Sono / certissimo, che dirai del male di questa Tartana; / il Cielo voglia, che la maggiore tua ragione non sia / il non intenderla, e un parerti, ch'ella sia scritta / in Arabico. Se giungi a capire qualche cofetta, ri- / di, se però non sei colto in quel punto da una del- / le male influenze, che ti si annunziano, perocchè / allora ci vorrà ben altro per farti ridere. Se così / è, vivi infelice." ["SAGGIO / DI VERSI FACETI, E DI PROSE / NELLE OPERE DEL CO: CARLO GOZZI / TOMO VIII. / ED ULTIMO. / FIRENZE 1774. / E si vende da PAOLO COLOMBANI in Venezia / [...]"], p. 23.]

typisch ist, basierte auf dem aufklärerischen Gedanken, daß die Kommunikation mit Kennern und Liebhabern von Musik nicht nur möglich sei, sondern wesentlich ist. Scarlattis Worte belegen für spanische Verhältnisse eine erstaunliche Selbstverständlichkeit, mit der er den damals neuen aufgeklärten Begriff von Kunstkritik (anstelle der richterlichen Gewalt der normativen musikalischen Regelpoetik des 17. Jahrhunderts), nämlich Kritik als > öffentliches < Raisonement, voraussetzt. Fast spielerisch, ironisch hantiert er dabei mit zwei Begriffen, die er wie gegensätzliche Reizvokabeln eines möglichen Disputs ins Gespräch einwirft. »Scherzo ingegnoso dell'arte« und »profondo intendimento« eines - das müßte man ergänzen - gelehrten bzw. Strengen Stils des musikalischen Satzes. Knapper und präziser läßt sich »Kontinuitätsbruch« in der Zeit zwischen 1720 und 1740, »dessen Zeichen sich in der Kunst ebenso beobachten lassen wie in der Politik«⁴⁵ [Zum Kontinuitätsbruch um 1720/40 vgl. Carl Dalhaus, a.a. O. (s. Anm, 32), S.71 ff.], kaum darstellen. Auch die Richtung, wohin die musikalische Reise nach der geschichtlichen Zäsur gehen soll, wird angezeigt: »Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieriallora Ubidirò ad altri comandi di compiacerti in più facile e Variato Stile [sic - S.P.]« [...] Da Scarlatti seine Kunst abseits der Regeln der normativen Vorbildlichkeit der Satzkunst vorschreiben will, sucht er für seine Lizenzen einen anderen geistigen Ort: »Mostrati dunque più humano [sic - S.P.] che Critico [sic - S.P.], e si accrescerai Le [sic] proprie dilettazioni.« [...] Nicht fachspezifische Exklusivität wurde hier beansprucht, sondern Allgemeinverständlichkeit. Ein erstaunliches Dokument. [...] bisher ziemlich unterschätzt worden. Man sah darin eher das Programm eines galanten Virtuosen, der seinem Publikum vergnügliche Fingerakrobatik auf dem Cembalo anbot. »Mostrati dunque più humano, che Critico« - das ist mehr als ein Appell. Das ist auch eine Liebenswürdigkeit verpackte Kritik an den spanischen konservativen Wächtern der strengen Polyphonie, die sich - wie gezeigt - nicht davor scheuten, einen fünfjährigen publizistischen Krieg um einige frei einsetzende Dissonanzen durchzufechten. Erstaunlich auch der freie Ton des Vorworts, den nichts oder sehr wenig sprach in Spanien um 1740 dafür, daß in den aristokratischen und bürgerlichen Salons das Raisonieren über Musik nun zu einem Bestandteil einer öffentlichen Kultur werden würde. Scarlattis Anspruch setze etwas voraus, was in Spanien nur vereinzelt und an der Peripherie existierte - etwa in den Salons von Valencia und Sevilla, die unter dem Schutz des außerhöfischen Adels Anschluß an die aufklärerischen geistigen Strömungen des übrigen Europa zu gewinnen suchten [...]: ein Gespräch unter mündigen, gleichberechtigten Laien und Kennern. Und es mag daher kaum überraschen, daß Scarlattis *Essercizi* nicht in Spanien, sondern im gesellschaftlich und politisch fortgeschrittenen England, in London gedruckt wurden.“²⁵²

Traduzione. [“Non aspettarti [...] franchezza sul Gravicembalo.”] Questa breve prefazione [al *Lettore*], [...] viene immediatamente e senza mezzi termini rivolta al giudizio di un pubblico che ragiona, nel rispetto di una tipica idea illuministica settecentesca, secondo la quale un dialogo con intenditori e dilettanti della musica non soltanto è possibile, ma è altresì essenziale. Rispetto alle convenzioni vigenti [allora] in Spagna le parole di Scarlatti dimostrano una sorprendente naturalezza, conforme ad una recente visione illuminista del concetto della critica artistica come “ragionamento pubblico”, all’opposto delle normative poetiche e musicali del Seicento che avevano carattere di “sentenze”. Quasi per scherzo, con ironia, [Scarlatti] lancia nella conversazione due termini che in una possibile disputa sarebbero stati contraddittori: “Scherzo ingegnoso dell’arte” e “profondo intendimento”, quest’ultimo - e ciò va precisato - in musica richiesto per lo stile accademico, rigoroso. Non si potrebbe illustrare meglio la “breccia nella continuità” rivelatasi [secondo Carl Dalhaus] nelle decenni 1720’-1740’ e “le cui tracce possono essere riscontrate nell’arte e nella politica [di quel tempo]”. Viene perfino indicato il naturale approdo del viaggio musicale dopo la svolta storica: “Forse ti

²⁵² Barbara ZUBER, “Wilde Blumen am Zaun der Klassik. Das spanische Idiom in Domenico Scarlatti Klaviermusik”, *Musik-Konzepte Heft 47 Domenico Scarlatti*, Januar 1986, München, [pp.3-39], pp.18-19.

saranno aggradevoli, e più volentieri allora Ubidirò e altri comandi di compiacerti in più facile e Variato Stile" [...] Destinando la propria arte al di là delle regole del modello normativo dell'arte come sentenza, Scarlatti è alla ricerca di un altro luogo intellettuale per le sue sperimentazioni: "Mostrati dunque più umano che Critico, e si accrescerai Le proprie dilettazioni" [...] Non rivendica l'esclusività specifica del soggetto, ma la sua intelligibilità generale. Un documento straordinario. E [...] finora [...] abbastanza sottovalutato. Era assai di più di un programma di un virtuoso galante che offriva al suo pubblico delle divertenti acrobazie delle dita sul clavicembalo. "Mostrati dunque più umano, che Critico" - è più che un appello. È anche un'amichevole critica nei confronti dei conservatori spagnoli, guardiani della polifonia rigorosa, che [...] non esitarono a combattere una guerra quinquennale con opuscoli stampati attorno alle libere dissonanze [Barbara ZUBER si riferisce alla polemica sorta dopo gli attacchi che Padre Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro nel suo "Discurso XIV" / *Música de los Templos* ("Teatro crítico universal", Tomo primero, 1726) rivolse contro le modulazioni dissonanti che secondo lui erano state introdotte in Spagna dai musicisti stranieri, perlopiù italiani, e che secondo Feijoo altro non erano che "meros ejecutores", cioè "meri suonatori" - S.P.]. Nella Prefazione [al *Lettore*] sorprendente è anche la libertà di tono, che nulla o assai poco poteva dire a chicchessia in una Spagna attorno al 1740, nei cui saloni aristocratici e borghesi le discussioni su temi musicali sarebbero diventate parte integrante di una cultura pubblica soltanto tempo dopo. Le affermazioni di Scarlatti presupponevano qualcosa che allora in Spagna si manifestava solo sporadicamente e alla periferia - ad esempio nei saloni di Valencia e quelli di Siviglia, nei quali con la protezione della nobiltà vincolata alla Corte Reale si cercava di accedere alle correnti intellettuali illuministiche del resto d'Europa [...]: cioè in discussioni da uguale a uguale tra persone laiche, esperte e dotte. E non dovrebbe quindi sorprendere il fatto che gli *Essercizi* di Scarlatti fossero stati stampati non in Spagna, ma nell'Inghilterra socialmente e politicamente avanzata, a Londra."]²⁵³

Riguardo al testo citato, mi permetterei soltanto di osservare che almeno entro le fonti biografiche di Domenico Scarlatti al momento non si riscontrano documenti che permetterebbero di supporre l'adesione del compositore ad un'estetica o a delle idee che - pur manifestandosi attraverso delle Sonate all'epoca indubbiamente moderniste - contraddicessero l'etica e le abitudini sociali della Corte spagnola, nel Settecento certamente già non più totalmente chiusa a tendenze riformatrici ed illuministiche, ma sempre e comunque ancorata ai dettati del Cattolicesimo; peraltro all'epoca le questioni teoriche riguardanti la musica laica e quella religiosa potevano a volte confluire, ma generalmente non andavano confuse [v. nota²³ e pp. 112-113, 148-149 della presente ricerca].



²⁵³ Una valutazione degli "ESSERCIZI" assai prossima a quella di Barbara ZUBER viene espressa da Adriano BASSI in "Domenico Scarlatti", Mario Lapucci / Edizioni del Girasole, Ravenna, 1985, a p.66: l'autore - dimostrando di non accordare intenzionalmente attenzione ai concetti di "Umiltà" ed "Obbedienza" impliciti nei testi che introducono la raccolta - ne sottolinea la modernità, intesa non soltanto come dimostrazione di virtuosità tecnica, ma essenzialmente come lezione di arte compositiva indirizzata soprattutto ai *Professori* piuttosto che ai *Dilettanti*: "Da questi brani [degli "ESSERCIZI"] si riescono a comprendere le novità [...] [dello] stile [del compositore] nella volontà di rompere con il passato, diventando contemporaneamente un esempio per i compositori futuri, che seguiranno le sue orme. [...]". Cfr. anche con l'opinione espressa da Enrico BAIANO in *Op. cit.* [v. nota⁵⁶ al presente testo], p.47: "[...] "lo scherzo ingegnoso dell'Arte", opposto al "profondo Intendimento" si riferisce alla scrittura anticonvenzionale presente in molti degli *Essercizi*, [...] che supera sia le tecniche compositive tradizionali, che le nuove tendenze "galanti" [...]".

PARTE IV. I connotati della frase

“Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri Comandi di compiacerti in più facile e variato Stile: [...]” della prefazione al Lettore.

Capitolo IV-a. Funzione retorica, sintassi, semantica. All'epoca le formule con le quali, implicitamente o espressamente, si ammetteva che quanto offerto all'attenzione del *Lettore* può anche non essere di suo aggrado erano quasi obbligatorie; si cfr., ad esempio, con quanto Domenico Scarlatti scrisse trentatré anni prima nella lettera indirizzata ad Annibale Albani:

*Unisco a quest'ufficio della / mia ossequiosa stima una delle mie cantate, la / qual' sotto l'occhio delle O^eV^e [Osservanze Vostre] sospira di veder / onorar^e le sue imperfezioni, [...]*²⁵⁴

Così come fu stampata - cioè composta da due proposizioni coordinate, - la frase della prefazione ribadisce la fedeltà del compositore ai precetti di “Umiltà” e “Ubbidienza” da lui attestati nella dedica a João V e nella frase immediatamente precedente della stessa prefazione [*Ne Uste d'Interesse, nè Mire d'Ambizione, ma Ubidienza mofsemi a publicarli.*]: in sostanza vi si afferma che l'idea di pubblicare gli “ESSERCIZI” non sia stata sua e che Scarlatti vi acconsentì malgrado l'inaccessibilità tecnica di gran parte delle proprie Sonate agli altri interpreti. Scarlatti non poté non essere consapevole - come già accennato a p. 104 della presente ricerca - del fatto che all'epoca l'unico interprete capace di affrontare adeguatamente le ancor'oggi sorprendenti difficoltà di Sonate come, ad esempio, la “XXVI” [K.26] - per non menzionare quella “XXIX” [K.29], - sarebbe comunque e quasi certamente rimasto solo lui stesso.

Infatti risulta difficile ammettere che il periodo *in più facile e variato Stile* altro non sia stato che un mera aggiunta retorica priva di connotati a delle precise difficoltà virtuosistiche, o a delle precise reiterazioni nella scrittura dei pezzi pubblicati; perfino assumendo che in linea di massima Scarlatti si fosse unicamente riferito al fatto che diciotto dei pezzi in questione siano stati già pubblicati altrove, con questa frase i primi acquirenti / lettori / interpreti dell'edizione non potevano

²⁵⁴ Pesaro, Archivio della Villa Imperiale, Fondo “Archivio Albani”, Segnatura 3-02-260, lettera autografa di Domenico Scarlatti scritta a Venezia il 12 dicembre [secondo, pare, il calendario gregoriano e non il *More Veneto*] del 1705; documento digitalizzato consultabile su: www.archivioalbani.it[.] Cfr. con la seguente osservazione riguardo a questa lettera fatta da Luca DELLA LIBERA nel suo articolo “Nuovi documenti biografici su Alessandro Scarlatti e la sua famiglia”, *Acta Musicologica*, Volume LXXXIII, Ed. Bärenreiter, 2011, p.207: “Il contenuto della lettera di Domenico non si discosta dai generici omaggi ed auguri al personaggio illustre di turno in occasione delle feste di Natale, [...]” Cfr. con quanto osservato da William DEAN SUTCLIFFE sulla prefazione al *Lettore* degli “ESSERCIZI” in *Op. cit.* [v. nota²²³ al presente testo], p.75: “It was customary for the composer to downplay the quality of his efforts in this manner. It was, however, equally customary for the composer to stress the seriousness of his labours, [...] rather than to imply that the music has been shaken out of his sleeve, as Scarlatti seems to.”

non sentirsi allertati dall'immediata qualificazione dei pezzi della raccolta come "ESSERCIZI" e dalla loro ulteriore caratteristica - indiretta, ma perfettamente chiara - come tutt'altro che *facili*.

D'altra parte non è da escludere che per un errore dell'incisore nella frase si omise una virgola che poteva segnalare una terza proposizione non subordinata esplicativa - *Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri Comandi di compiacerti[,] in più facile e variato Stile [...]*; in tale forma sarebbe rimasto trasmesso lo stesso concetto del beneplacito della Corte di Madrid a qualsiasi pubblicazione, comprese quelle future, ma si sarebbe accentuato che il compositore aveva nondimeno libertà di scelta dei contenuti, della quale avrebbe voluto avvalersi per bilanciare gli squilibri stilistici che lui stesso avrebbe notato negli "ESSERCIZI". Se, come sembra, il compositore non volle far a meno di includere la "SONATA XXVI" tra le dodici Sonate da lui destinate specificamente agli "ESSERCIZI" e mai pubblicate prima [v. pp. 55-62 della presente ricerca], ciò dovette essere determinato anche da ragioni estetiche e non solo didattiche - infatti la "SONATA XXVI" è da annoverare tra le massime vette artistiche dell'intero *corpus* clavicembalistico scarlattiano. Ma non per questo, nel 1738-1739, andava elusa la risultante eccessiva saturazione degli "ESSERCIZI" con pezzi di *trascendente* complessità virtuosistica. Da qui, forse, il desiderio del compositore di promettere, *Comandi* permettendo, dei *Componimenti più facili* - da intendere come "complessivamente più equilibrati e facili", dato che pezzi perfettamente accessibili a dei *Dilettanti* comunque si riscontravano anche negli "ESSERCIZI" [v. primo paragrafo a p. 82 della presente ricerca].

Comunque ai primi *Lettori* italiani della raccolta (ma non affatto a quelli inglesi e tantomeno quelli spagnoli) doveva essere chiaro che l'aggettivo *variato* - pur associato a un sostantivo generico per eccellenza come lo è *Stile*, e al precedente aggettivo *facile*, - non si riferiva, come si potrebbe pensare oggi, ad una promessa di uno Stile "non soltanto più facile ma anche più variato".

Dei due significati odierni dell'aggettivo *variato* - "modificato per fasi successive" e "composto da elementi variegati", - a coincidere con quelli che l'aggettivo aveva nel Settecento non è che il secondo, il primo (odierno) all'epoca si associava piuttosto al verbo "variare" o al sostantivo "variazione" (che comunque valeva per "spostamento", "mutazione di posizione o luogo"). Invece all'epoca il significato più diffuso dell'aggettivo *variato*, allora visto come sinonimo di *vario*, era "diverso", "differente". Una ristampa del 1756 riproponeva - come tuttavia validi e referenziali - i commentari all'opera del Petrarca di Ludovico Castelvetro scritti verso il 1545 e stampati per prima volta nel 1582, nei quali si riscontra la seguente frase:

"[...] il va- /riare, cioè il non fervare un tenore
perpetuo di materia, [...]"²⁵⁵

²⁵⁵ "LE RIME / del / PETRARCA / BREVEMENTE ESPOSTE / per / LODOVICO CASTELVETRO / [...]
EDIZIONE CORRETTA[.] ILLUSTRATA, ED ACCRESCIUTA / [...] / TOMO PRIMO. / IN VENEZIA, / MDCCLVI. / PRESSO
ANTONIO ZATTA. / [...]", p.6 della "PARTE PRIMA".

A sua volta l'Accademia della Crusca, in parte valendosi di una semantica addirittura duecentesca, proponeva le seguenti definizioni dell'aggettivo e del sostantivo in questione:

“VARIATO. *Add. [“Addiettivo”] da Variare. [...]*
§ I. *Per Vario, Diverſo. [...]*
§ II. *Per iſtabile [sic]. [...]*
VARIAZIONE. *Il variare, Differenza. [...]*
§. *Per Mutazione. [...]* / *Conv. [Convivio di Dante] 97.*
L'altra si è la variazione / della ſua luminosità, che ora luce
da / un lato, e ora luce dall'altro, ſecon- / dochè 'l ſole la
vede.
[...]
VARIO. *Add. Diverſo, Differente, / Non fatto nello ſteſſo*
modo. [...]”²⁵⁶

Cfr. anche con la seguente strofa dell' “Epitalamio II” del Metastasio, scritto nel 1722, nella quale “variato” è impiegato nel suo significato di “composto da elementi variegati”:

“ [...] e compone
Di seta e d'oro il variato drappo;”²⁵⁷

Girolamo Gigli, nel “Vocabolario Cateriniano” [ca. 1717], un'opera - come prima segnalato nella nota²³⁵ al presente testo - che gli valse la “scomunica” da parte della Crusca, - nel spiegare il significato di “VARIATO” paradossalmente si avvale delle definizioni e del criterio di antichità della stessa Crusca:

“VARIATO per Vario[.] Dial. [di Santa Caterina da Siena] cap. 4:
Sentendo variate, / e diverse passioni; e cap. 7: Posti in diversi sta-
/ ti, e variati gradi, ed in molti luoghi così lo dis- / se la Santa. In
ciò non si trova differente il / senso di lei da quel della Crusca [del
“Vocabolario” dell'Accademia della Crusca], che pone *variato* per
vario, e diverso.”²⁵⁸

Più di tre decenni, nei testi di Goldoni, anche il verbo intransitivo pronominale “variarsi” lo si riscontra come sinonimo di “cambiare”, “cangiare in diverso”:

“ORAZIO. Prima di parlare sopra i precetti degli antichi,
conviene considerare due cose; la prima: il vero senso, con cui hanno
scritto. La seconda, se a' nostri tempi convenga quel che hanno scritto;

²⁵⁶ “VOCABOLARIO / DEGLI / ACCADEMICI / DELLA / CRUSCA / EDIZIONE SECONDA VENETA / [...] / VOLUME QUINTO. / [...] / IN VENEZIA MDCCLXIII. / APPRESSO FRANCESCO PITTERI. / [...]”, p.137.

²⁵⁷ “TUTTE LE OPERE / [...]”, *Op. cit.* a p.107 della presente ricerca, p.752.

²⁵⁸ Ristampa del testo originale in: “COLLEZIONE COMPLETA / DELLE OPERE / EDITE ED INEDITE / DI GIROLAMO GIGLI / CELEBRE LETTERATO SANESE / PRIMA EDIZIONE / ORNATA DI RAMI / VOLUME TERZO. / Vocabolario Cateriniano. / PARTE SECONDA. / ALL' AJA / 1798. / Si vendono in Siena presso VINCENZO PAZZANI / CARLI E FIGLI.”, p.281. Per l'edizione citata da Gigli v. nota²⁵⁶ al presente testo.

mentre siccome si è variato il modo di vestire, di mangiare, e di conversare, così è anche cangiato il gusto, e l'ordine delle commedie.

LELIO E così questo gusto varierà ancora, [...]" ²⁵⁹

È certo che nella prefazione al *Lettore* il termine *variato* non fu impiegato da Scarlatti nel senso di "composto da elementi variegati" dato che sarebbe stato un *nonsense*: come tali, gli "ESSERCIZI" erano una raccolta di pezzi di più diversa indole tematica, armonica ed altresì assai diversificati come tecnica interpretativa. Invece nel suo senso settecentesco di "diverso", l'aggettivo *variato* indurrebbe una sua sintassi autonoma dall'avverbio *più*, una sintassi perfettamente logica: "in più facile e (dunque) diverso (differente) Stile" [v. anche i due ultimi paragrafi a p. 142 della presente ricerca].

Va notato altresì che l'inversione del periodo sottinteso - "in Stile variato (perché) più facile" - in quello "in più facile e variato Stile" in sostanza sarebbe dovuta alla scelta per l'intera frase di un ritmo quasi metricamente cadenzato, con accenti sulla prima, sulla seconda e sulla sesta sillabe nei primi due periodi.

* * *

Capitolo IV-b. La questione dello "Stile" all'epoca degli "ESSERCIZI". Per casualità, la parola "stile" - oltre che nella prefazione al *Lettore* - entro gli scritti di Domenico Scarlatti che ci sono pervenuti si riscontra una seconda volta, più precisamente nella frase

L'alogio [sic] delle parole [la sillabizzazione delle parole di un Inno polifonico franco-fiammingo del XVI secolo che Scarlatti fu incaricato di trascrivere in notazione settecentesca], che per essere in latino, mà scrit / te al gotico stile abbreviato, à cagionato maggior / applicazione [sic] che ogn'altro.

della sua lettera conservata presso l'Archivio storico privato dei Duchi d'Alba della Fundación Casa de Alba [v. pp. 100, 107 e 119 della presente ricerca]. Nella lettera *stile* viene impiegato in un senso alquanto specifico - in sostanza Scarlatti fa una distinzione tra la tipologia dei caratteri (che è quella delle lettere dell'alfabeto latino) e l'aspetto grafico (*stile*) di un peculiare tipo di scrittura (nello spartito cinquecentesco in questione in realtà tanto *gotica* quanto a tratti vicina alla *minuscola carolingia*).

Resta sottinteso che riguardo alla calligrafia "stile", "aspetto" e "forma" sarebbero dei sinonimi, ma è lecito supporre che anche nel riferirsi ad un *più facile e variato Stile* delle proprie Sonate Scarlatti poté usare "Stile" per evocare degli "aspetti evidenti" o "esterni" - peraltro evidenti per un interprete qualsiasi, tanto alla lettura degli spartiti a vista, quanto all'ascolto. Se fu così, il sostantivo *Stile* nella sua

²⁵⁹ Carlo Goldoni, "Il Teatro Comico" [Commedia in tre atti in prosa scritta in Venezia nell'anno 1750], Atto III, Scena IX.

prefazione andrebbe più verosimilmente inteso come sinonimo di “scrittura”, o “modo di comporre”: “di compiacerti con Sonate scritte in modo più facile, ed anche diverso.”²⁶⁰

Inoltre le parole *in più facile e variato Stile* vanno certamente ricollegate all’idea espressa nella prima frase della prefazione - *Non aspettarti, o Dilettante o Professore che tu sia, in questi Componimenti il profondo Intendimento, ma bensì lo Scherzo ingegnoso dell’Arte, per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo*; il senso esatto della promessa in tal caso risulta essere: “Se questi componimenti li affronterai come esercitazioni e se ti saranno aggradevoli, allora più volentieri obbedirò ad altri Comandi di compiacerti [o “altri Comandi[,] cercando allora di compiacerti” - v. secondo paragrafo della p.131 della presente ricerca] con Sonate scritte in modo più facile, ed anche diverso, non soltanto didattico.”

Che nel promettere un *variato Stile* Scarlatti non intendesse alludere a nessun aspetto ripetitivo degli “ESSERCIZI” è possibile provarlo - oltre che con l’argomento esposto nel penultimo paragrafo del Capitolo precedente - con le seguenti considerazioni *ab contrario*.

Si potrebbe esaminare, ad esempio, se con la promessa Scarlatti non si sia riferito alla predominanza negli “ESSERCIZI” di Sonate in tempi movimentati, dato che ad eccezione della “SONATA / Fuga XXX / Moderato” [K.30] e della “SONATA XI” [K.11] - che non comporta nessuna indicazione di tempo - tutte le altre sono indicate o come *Allegro*, o come *Presto*. Infatti in parere di Ralph KIRKPATRICK, nella raccolta

“There are no genuine slow movements. “Do not expect,” he [Scarlatti] says, “any profound learning, but rather an ingenious jesting with [sic] art.”²⁶¹

Ad un esame attento della questione, si potrebbe comunque osservare che probabilmente alla pari della “SONATA / Fuga XXX” anche la “SONATA XI” [K.11] in origine avrebbe comportato un *Moderato* - meglio che ogni altro, questo tempo permette di evidenziare il doppio ruolo delle note che nel secondo tema, dalla batt. 5 in poi, la mano sinistra suona sopra la mano destra: non si tratta solo di accenti ritmici, ma anche di un contrappunto melodico.

Analoghe considerazioni interpretative permettono di supporre che l’indicazione *Presto* della “SONATA VII” [K.7] in realtà dovrebbe essere un *Allegro*, e che le indicazioni *Allegro* della “SONATA IX” [K.9] e della “SONATA XXVII” [K.27] più verosimilmente sottintendono degli *Allegro Moderato* - in particolare, la scala

²⁶⁰ Cfr. con l’opinione di Adriano BASSI in: “Domenico Scarlatti”, Mario Lapucci / Edizioni del Girasole, Ravenna, 1985, pp.67-68: “[...] Uno degli aspetti più evidenti, che saltano agli occhi già alla prima valutazione [degli “ESSERCIZI”], è il virtuosismo e la forte propensione ad uno schema sinfonistico.” Riaffermerei ancora una volta che in molti degli “ESSERCIZI” la virtuosità non è un fattore necessariamente predominante; inoltre in alcune delle Sonate tecnicamente tra le più difficili della raccolta - la “XXIV”, la “XXVI” e la “XXIX” - un fattore non meno importante è la sperimentazione armonica.

²⁶¹ Ralph KIRKPATRICK, “Domenico Scarlatti”, *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.104; v. anche pp. 144-145 della presente ricerca.

ascendente di ♯ alla fine della prima parte della "SONATA IX", che trasmette l'idea di un veloce quasi *glissando* in accelerazione per più di una ottava, può essere adeguatamente resa solo se avviata in un tempo piuttosto pautato [v. anche le considerazioni riguardo ai *Presto* delle Sonate "IX", "XX" e "XXVI" degli "ESSERCIZI" nel testo relativo alla nota¹²⁶ e alle pp. 161-162, 163 e 165 della presente ricerca].

D'altra parte, l'*Allegro* della "SONATA VIII" [K.8] potrebbe essere un'arbitraria scelta di Scola e di Fortier. Un *Andante* o un *Grave* imprimerebbero un andamento solenne assai più idoneo sia al *ritmo puntato* che intreccia l'intera Sonata, sia ai vari profili melodici che si creano "a diramazione" nelle battute finali di ogni parte con l'introduzione di gruppi di due piccole ♯ dissonanti (invece l'*Allegro* li riduce, un pò a sorpresa e fuori luogo, a degli effetti percussivi nel registro grave). È vero che nell'edizione francese "Opera Prima" - che precedette gli "ESSERCIZI" e che Scola poté conoscere - il primo pezzo, cioè una variante della "SONATA / VIII", viene indicato come *Allegro*, ma va osservato che anche il secondo pezzo, che corrisponde alla "SONATA / IV. / *Allegro*" [K.4] degli "ESSERCIZI", vi viene presentato come una *Allemande*, un titolo che come tale nelle fonti primarie manoscritte dell'*opus* clavicembalistico scarlattiano non si riscontra mai; quest'ultima considerazione induce a sospettare che anche l'*Allegro* del primo pezzo dell' "Opera Prima" potrebbe essere dovuto ad un'arbitrario intervento editoriale e che per la "SONATA VIII" Scola e Fortier a loro volta probabilmente poi presero a modello, credendolo d'autore.

Si potrebbe anche addurre all'esempio della Sonata K. 92 in *Delasol con terza minore* e in $\frac{3}{4}$, una composizione tematicamente assai prossima alla "SONATA VIII", anch'essa senza indicazione di tempo, e anch'essa densa di dettagli che - in mia opinione - possono essere pienamente resi solo se interpretati in un tempo pautato. Non escluderei che Scarlatti come norma omettesse le indicazioni di tempi in Sonate a ritmi puntati e con schemi tonali basati su scale minori, quello sottinteso automaticamente essendo o un *Andante*, o un *Grave*; pare perfino possibile che per la stessa ragione anche la copia manoscritta - o perfino l'autografo - della "SONATA VIII" che Scola ricevette da Madrid potrebbe non aver comportato nessuna indicazione di tempo, e che sarebbe stato proprio questa lacuna ciò che avrebbe indotto Scola e Fortier a rivolgersi al precedente dell'"Opera Prima".

In altri termini Scarlatti, nel selezionare le Sonate per gli "ESSERCIZI", non sembra che avesse scelto soltanto quelle in tempi "esercitativi"; almeno in quest'ottica dovette considerare l'intera raccolta come sufficientemente variata.

L'aspetto sottinteso dal compositore non sarebbe stato neanche quello della forma musicale, tenendo conto nelle ricerche scarlattiane vi è una tendenza a leggere gran parte degli "ESSERCIZI" - tutti, eccetto l'ultima "SONATA / Fuga XXX" - come una multipla reiterazione di una stessa forma bipartita. Un aspetto già affrontato - fuori da ogni vincolazione con la frase di Scarlatti in questione - da Malcolm BOYD:

"In most of the Essercizi the second half begins like the first (except, of course, for the new tonality) and adapts the same basic material to a new tonal scheme until

'B' theme is reached. [...] it recalls the standart procedure in the Baroque suite. In those sonatas in the *Essercizi* where the second half begins differently from the first [...] the material immediately after the double-bar line is still as a rule derived either from later in the 'A' section (k9-10, 17 and 20) [Sonate "IX", "X", "XVII" e "XX"] or from the 'B' theme (k18-19) [Sonate "XVIII" e "XIX"]. Even in those sonatas (k27-28 and possibly 29) [Sonate "XXVII", "XXVIII" e "XXIX"] in which the second half begins with what seems to be entirely new material, the impression that this 'belongs' to the piece is very strong."²⁶²

Osserverei che negli "ESSERCIZI", tutto sommato, la forma bipartita come schema tonale viene variata, o *differenziata*, in ben sette modi:

- l'abituale schema simmetrico T [Tonica] - D [Dominante] :: D-T è riscontrabile in diciotto pezzi - nelle Sonate "I", "II", "IV", "VI", "VIII", "XI", "XII", "XIII", "XIV", "XVI", "XVII", "XVIII", "XX", "XXI", "XXII", "XXIV", "XXV" e "XXVIII";
- la "SONATA X" presenta lo schema "arcaico" T-T::T-T;
- le Sonate "III", "V", "VII", "IX", "XV", "XIX" - quello T principale - T secondaria della scala armonica parallela :: T secondaria - T principale;
- la "SONATA XXII" - lo schema D-D::T-T;
- la "SONATA XXVI" - quello T-D:: Mediante della D-T;
- la "SONATA XXVII" - quello T-M :: T secondaria rispetto alla T [a distanza di Quinta verso il basso, o Sottodominante]-T;
- la "SONATA XXIX" - quella D-D :: D-T.

Va ricordato che Walter GERSTENBERG, nell'esaminare la forma bipartita dei pezzi degli "ESSERCIZI", ritenne necessario di suddividerli in quelli scritti in forma monotematica bipartita e quelli scritti in forma bitematica bipartita, che indicò, rispettivamente, come "Formtypus I" (o "Suitentanztypus"), e "Formtypus II".²⁶³ Il termine "Suitentanztypus" induce a pensare che GERSTENBERG intuisse che nelle Sonate di Scarlatti - comprese quelle degli "ESSERCIZI" - i micro-motivi a volte potrebbero

²⁶² Malcolm BOYD, *Op. cit.* nella nota³² al presente testo, p.171.

²⁶³ Walter GERSTENBERG, "Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis", *Op. cit.* [v. nota¹⁵ al presente testo], pp. 131-132: "[...] [in] den *Essercizi per Gravicembalo*, [...], sämtliche Werke weisen die Charakteristika des ersten oder zweiten Sonatentypus auf; [...] die äußeren Daten unterstützen also den stilkritischen Befund, der diesen Typus als den "reifsten" erkennen ließ." "[...] negli "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO" tutti [sic] i pezzi presentano le caratteristiche del primo o del secondo tipi di Sonate; per le definizioni di questi due "Formtypus" v. *Ibidem*, pp. 75-79. Cfr. Giorgio PESTELLI, "Le Sonate di Domenico Scarlatti", Volume II della Serie "Archeologia e Storia dell'Arte" edita dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino, G. Giappichelli Editore, Torino, 1967, p.135: "Rispetto alla struttura, [gli "ESSERCIZI"] li possiamo dividere, grosso modo, in due gruppi: a struttura *binaria semplice* [le Sonate monotematiche] e a struttura *binaria composta* [Sonate bitematiche]."; p.138: "[...] *Concerto, Toccata e Suite*, [...] sono, negli *Esercizi*, un'unica realtà; [...]"; p.139: "Quando l'opposizione dei contrari avviene tra elementi che hanno una spiccata dignità tematica, come nell'Esercizio n. 21 [K.21][...], ci troviamo in presenza di quella grande novità, sotto il rispetto formale, che è l'introduzione del *secondo tema*: è ciò che avviene appunto in molti *Esercizi* a struttura *binaria composta*."

essere degli elementi di vincolazioni tra varie Sonate che in origine potevano procedere da delle *Toccate* [*Suites*] multipartite [sull'argomento v. secondo paragrafo a p. 111 e **Capitolo IV-d¹** della presente ricerca]. Inoltre si potrebbe precisare che la forma bipartita rimase una costante nel *corpus* clavicembalistico scarlattiano anche dopo gli "ESSERCIZI", forse proprio perché la sua struttura polimotivica (e non semplicemente mono- o bitematica) permetteva infinite soluzioni entro delle *Toccate*.

La "spartizione" degli "ESSERCIZI" in trenta pezzi apparentemente indipendenti *de jure* potrebbe essere stata motivata - come già accentuato nel secondo paragrafo a p. 111 - dall'impossibilità di pubblicare le *Toccate* [*Suites*] originali, dato che nella loro forma originale e completa queste, in virtù del Privilegio Reale su tutto il *corpus* clavicembalistico scritto da Scarlatti in servizio presso le Corti di Lisbona e di Madrid, dovevano essere considerate di proprietà esclusiva delle rispettive Case Reali, a ciò che del resto il compositore stesso allude nella dedica a João V, precisando quando e per chi le Sonate della raccolta furono scritte. *De facto*, lo scardinamento di queste *Toccate* in singoli pezzi poteva anche essere determinato dal fine essenzialmente didattico degli "ESSERCIZI", ciò che avrebbe determinato che le Sonate fossero selezionate innanzitutto in funzione della loro utilità tecnico-interpretativa. Di conseguenza si può supporre che neanche le considerazioni riguardanti la forma delle Sonate avrebbero dovuto motivare la promessa di un *più facile e variato Stile*.

Va rilevato che pure Roseingrave nella sua edizione "parallela" dei pezzi degli "ESSERCIZI" - più precisamente nei commenti apposti al titolo delle "XLII / *Suites de Pièces*" [v. p. 48 della presente ricerca] - ne accentuò le "Delicacy of Stile [sic], [NB:] and Mafterly Compositiōn". Premesso che in relazione alla straordinaria virtuosità tecnico-interpretativa richiesta per parte dei pezzi in questione il termine "Delicacy" andrebbe certamente inteso e tradotto come "ricercatezza", "originalità" e non letteralmente come "delicatezza", va notato che Roseingrave separò la nozione di "Style" da quella di "Composition", cioè differenziò, a quanto sembra, gli aspetti percettibili all'ascolto ed "esterni" in quanto relazionati alla prassi esecutiva (tempi veloci, virtuosità del gioco delle mani, innovazioni timbrico-armoniche) da quelli intrinseci alle tecniche compositive (soluzioni di forma, di condotta delle voci, principi modulatori). Li differenziò malgrado che già all'epoca sarebbe risultato certamente difficile assegnare a ciascuno di questi parametri delle classificazioni nette. Si tratterebbe di un'ulteriore (possibile) indizio del fatto che Roseingrave inizialmente poté aver collaborato con Scola all'edizione degli "ESSERCIZI" [v. gli ultimi tre paragrafi a p. 54 della presente ricerca] - avendo letto anch'egli la prefazione di Scarlatti, per la frase relativa a "Style" e "Composition" potrebbe essersi ispirato a quella di Scarlatti sul *profondo Intendimento / Scherzo ingegnoso dell'Arte*, e potrebbe aver dedotto la definizione di "Delicacy of Style" proprio dalla riferenza che Scarlatti fa al *variato Stile*.

Gli aspetti meramente artigianali - come, appunto, la virtuosità tecnica - per Scarlatti e per Roseingrave sarebbero stati degni di essere elevati al grado di valori

stilistici ed artistici, ma pare che all'epoca della pubblicazione degli "ESSERCIZI" e delle "XLII / Suites de Pièces" molti la pensassero altrimenti, forse anche per aver inteso alla lettera (oppure in malafede facendo finta di aver frainteso) la parole della prima frase della prefazione scarlattiana al Lettore - *Non aspettarti, o Dilettante o Professore che tu sia, in questi Componimenti il profondo Intendimento, ma bensì lo Scherzo ingegnoso dell'Arte*. Fra questi, come riferito da Charles Burney, ci sarebbe stato John Christopher Pepusch:²⁶⁴

"He [Pepusch] treated all other Music in which there was fancy or invention with sovereign contempt. (b) [...]

[Note in two columns:] (b) About the year 1746, I was introduced to his acquaintance, of which from his great reputation for science, I was very ambitious. The first time I had the honour to play to him, I ventured to attempt a very difficult lesson of Scarlatti; and when I had done, he both flattered and frightened me extremely, by saying: "pray, young man, play me that bagatelle again." / What a great man must this be, thought I, who calls a lesson that has cost me such immense labour to execute, a bagatelle ! But it was neither a fugue nor a canon."²⁶⁶

D'altra parte, dodici anni dopo la pubblicazione degli "ESSERCIZI", le caratteristiche date da Charles Avison alle *Lessons* delle "XLII / Suites de Pièces" (che per antonomasia possono essere riferite agli "ESSERCIZI") parevano di nuovo essere in sintonia con un concetto di "Stile" inteso come "scrittura", aspetti tecnico-virtuosistici inclusi, anche se non senza alcune riserve:

"* DOMENICO SCARLATTI, Author of some excellent Lessons for the Harpsichord, [...] may justly be ranked among the great Masters of this Age. The Invention of his Subjects or Airs, and the beautiful Chain of Modulation in all these Pieces, are peculiarly his own: And though in many Places, the finest Passages are greatly disguised with capricious Divisions ["distribution of the voices

²⁶⁴ Johann Christoph [John Christopher] Pepusch, n. a Berlino nel 1667 - † a Londra il 20/31 luglio del 1752, anno quando in Inghilterra fu adottato il calendario gregoriano; come "Doctor Pepusch" abbonò fino a "6 books" delle "XLII / Suites de Pièces" di Roseingrave / Cooke, da intendersi come sei esemplari di ciascuno dei due volumi dell'edizione. L'atteggiamento alquanto *snob* e disprezzativo di Pepusch riguardo alla Sonata di Scarlatti per lui interpretata da Burney è probabile che spieghi il perché Pepusch abbia ceduto degli spartiti scarlattiani in sua possessione a Cooke per la loro pubblicazione entro le "XLII / Suites de Pièces" - questa cessione è esaminata da Rosalind HALTON e da Michael TALBOT in "Choice Things of Value", *Op. cit.* [v. nota⁹⁵ al presente testo].

²⁶⁵ Autore del *Rule Britannia*, Thomas Augustine Arne (n. a Londra, 12 marzo del 1710 giuliano - † ivi, 5 marzo dell'anno gregoriano 1778), figurava, come Pepush, tra gli abbonati per sottoscrizione alle "XLII / Suites de Pièces" di Roseingrave / Cooke.

²⁶⁶ "A / GENERAL HISTORY / OF / MUSIC, / FROM THE / EARLIEST AGES to the PRESENT PERIOD. / BY / CHARLES BURNEY, Mus. D. F. R. S. / VOLUME THE FOURTH. / LONDON, / Printed for the AUTHOR: And sold by PAYNE and Son, at the Mews-Gate; ROBSON / and CLARK, Bond-Street; and G.G.J. and J.ROBINSON, Paternoster-Row. / MDCCLXXXIX.", p.637.

between hands", dall'italiano "partimenti"?], yet, / upon the whole, they are original and mafterly."²⁶⁷

Con questa nota al margine Avison da una parte rivela una percezione delle *Divisions* come di un fattore stilistico esterno, "di rivestimento" dell' "Invention", ossia della "manner of composing", in questo condividendo l'opinione di Roseingrave relativa a "Style" e "Composition"; dall'altra, esattamente come Pepusch, dimostra di non scorgerne nessuna funzionalità nella peculiari soluzioni che Scarlatti apporta alla tecnica degli incroci delle mani [v. **Capitolo III-e**⁶ della presente ricerca], anzi - ne trae motivo per denigrare la "capricciosità" del contrasto tra "stile" e "composizione".

Andrebbe tenuto in considerazione anche il fatto che nel Settecento, e non solo negli ambienti artistici italiani, tuttavia prevaleva una lettura assai antica del termine "stile" basata sul concetto di sintesi tra sostanza e forma. Nella già menzionata ristampa veneziana del 1756 dei commentari petrarcheschi di Castelvetro [ca. 1545], si riscontra un passo basato sull'accettazione del concetto di "stile" inteso sia come pertinente al genere o forma, sia come relativo alla tecnica compositiva:

"[Commentario alla strofa "E doppiando l' dolor, doppia lo stile, / [...]:] Cresce lo stile: / e mo- / tra di parlar di crescimento di stile doloroso, e nondimeno intende / della nuova maniera di composizione di doppiare la Sestina: ed è / come scusa della novità."²⁶⁸

Un'approccio ancora più sintetico fu quello dell'Accademia della Crusca:

"STILE. Qualità, e Modo di dettare / sì di prosa, come di verso."²⁶⁹

Questa "seconda scuola di pensiero" che vedeva nello "stile" un sinonimo di "qualità", o "maniera", o "modo" di comporre (termini intesi nel senso più generico), negli scritti sulla musica - cioè perlopiù nei circoli letterari ed eruditi e non sempre negli ambienti dei musicisti professionali - si affermò almeno a partire dal decennio degli anni 1720': infatti all'epoca i *Dilettanti* avranno potuto relazionare i termini *Scherzo*, *Franchezza* e *Stile* della prefazione degli "ESSERCIZI" alla definizione di uno specifico stile strumentale ed interpretativo - lo "STYLO [sic] phantastico ["di fantasia"]" - che nel 1728 fu proposta da Ephraim Chambers, qui parzialmente già citata a p. 116, e nella

²⁶⁷ "AN / ESSAY / on / MUSICAL EXPRESSION. / [...]" , *Op. cit.* [v. nota²³⁴ al presente testo], p.52. Il termine "*Divisions*" probabilmente va riferito a quanto definito da Avison alla fine dell'"ADVERTISEMENT", un testo senza paginazione che si riscontra nella stessa edizione: "Music is laid to be in Score, when / all the Parts are distinctly wrote and / set under each other, so as the Eye, at / one View, may take in all the various / Contrivances of the Composer." Alla pari di Pepusch e Arne, Avison figurava tra i sottoscrittori delle "XLII / Suites de Pièces" di Roseingrave / Cooke.

²⁶⁸ "LE RIME / del / PETRARCA / BREVEMENTE ESPOSTE / [...]", *Op. cit.* [v. nota²⁵⁵ al presente testo], p. 151 della "PARTE SECONDA".

²⁶⁹ "VOCABOLARIO / DEGLI / ACCADEMICI / DELLA CRUSCA / QUARTA IMPRESSIONE. / [...] / IN FIRENZE / M.DCC.XXXV. / APPRESSO DOMENICO MARIA MANNI. / [...]", ["VOLUME QUARTO"], p.743.

quale, in contrasto con i criteri adottati da Roseingrave, la nozione di “Stile” non veniva opposta, ma, viceversa, era associata ad una “manner of composition”:

“STYLE, in mufic, denotes a peculiar manner of compofing, or finging.

The *ftyle* is, properly, the manner each perfon has, either of compofing, of performing, or teaching; which is very different; [...]

STYLO *phantastico*, is a free, eafy, humourous manner of compofition, far from all conftraint, &c.”²⁷⁰

Perfino cinquanta anni dopo la prima edizione della “CYCLOPÆDIA” di Chambers, Diderot ritenne necessario riproporre questa stessa sintesi dei concetti di “style” e di “manière”:

“Style [lat. *tylos*] fignifie aulli par figure [“dans le fens figuré”] la maniere [sic] d’exprimer les penfées.”²⁷¹

Inoltre Diderot diede una traduzione al francese quasi letterale della voce “STYLE, in mufic” di Chambers:

“STYLE, en Mufique, eft la maniere de compofer, d’exécuter & d’enseigner.”²⁷²

È interessante osservare che negli ambienti musicali inglesi una tale sintesi di “intendimenti” di “Stile” non ebbe piena accettazione se non o con delle riserve, o con delle modifiche, ed è proprio attraverso la reazione alle Sonate di Scarlatti che ciò si manifestò. John Mainwaring, il primo biografo di Händel, in parte adottò dei criteri più riduttivi ed artigianali - associando “Stile” all’equilibrio tra innovazioni e regole - ma in sostanza ribadì una nozione del tutto salottiera, “galante” e soprattutto vaga, quella di “Gusto”; Mainwaring preferì discernere come peculiare stilema di Domenico Scarlatti soltanto la sua scrittura armonica:

“As each of / thefe feparate claffes [of Italian Composers, Singers and Performers] hath a ftyle and / manner peculiar to itfelf, fo there / are fome things well worth obfer-/ving, which are common to them all. And a foreigner,

²⁷⁰ “CYCLOPÆDIA: / OR, AN / UNIVERSAL DICTIONARY / OF / ARTS AND SCIENCES; / [...] / By E. CHAMBERS [...] / THE FIFTH EDITION. [after the First poublished in 1728] / [...] VOL. II. / LONDON. / [...] / M DCC XLIII.”, s/p, article “STYLE”. Cfr. con la traduzione in italiano delle stesse frasi nel “DIZIONARIO UNIVERSALE / DELLE ARTI / E DELLE SCIENZE, / [...] / DI EFRAIMO CHAMBERS / [...] / TRADUZIONE ESATTA ED INTIERA DALL’INGLESE. / TOMO OTTAVO. / [...] IN VENEZIA, MDCCXLIX. / Prefso GIAMBATISTA [sic] PASQUALI. / [...]”: “[p.193:] STILE, nella Mufica, denota un modo peculiare di comporre, [...]. Lo stile è propriamente il modo che ciascuna perfona tiene, o di comporre, o d’efeguire, o d’insegnare; [...] [p.194:] Lo STILE *fantafico* è un modo di compofizione franco, facile, bizzarro, non obbligato, e tutto lontano da ogni coftignimento, &c. [...]”

²⁷¹ “ENCYCLOPÉDIE, / ou / DICTIONNAIRE RAISONNÉ / DES SCIENCES, / DES ARTS ET DES MÉTIERS, / [...] / NOUVELLE ÉDITION / TOME VINGT-UNIEME [sic]. / A GENEVE [sic], / Par Pellet, [...] / M. DCC. LXXVIII.”, p.762 [voce “MÉTONYMIE”].

²⁷² “ENCYCLOPÉDIE, / [...] / TOME XXXI. / A [sic] LAUSANNE ET A [sic] BERNE, / Chez les SOCIÉTÉS TYPOGRAPHIQUES. / M. DCC. LXXXI.”, p. 772 [voce “STYLE”].

who would / make a figure in that profession, / ought to observe with the / greater exactness, because they are / such as cannot be marked, or writ- / ten, or even described. So little / are they to be learnt by rule, that / they are not unfrequently direct / violation* of rule. I am at loss / what to call them, unless they are / certain beauties and delicacies in / *sentiment and expression*, which are / only to be caught from long ha- / bit, and attentive observation. [...]

* [...]

The younger SCARLATTI often makes a hap- / py use of these [harmonical] licenses, though some think he / uses him too often. It is certain that they / ought not to be used without great caution / and judgement. They would not be tolerated / but for those great and striking effects which / they are found to produce, when under the / management of a great Master."²⁷³

Charles Burney, al contrario, nelle proprie valutazioni delle Sonate delle "XLII / *Suites de Pièces*" edite da Cooke / Roseingrave dimostrerebbe non soltanto di aver aderito alla definizione che Chambers diede dello "STYLO *phantastico* far from all constraint" [come già accennato a p. 116 della presente ricerca], ma bensì di averla estesa a dei criteri decisamente "iconoclasti" - dei criteri che a loro volta dedusse dalla già menzionata, e forse non troppo accuratamente a lui riferita e da lui stesso trascritta, testimonianza di Laugier:

"There are many passages in Scarlatti's / pieces, in which he imitated the melody / of tunes sung by carriers, muleteers, and / common people. [...]

"[Domenico Alberti was the author of eight Lessons of] charming pieces, / which were the first of a style that has been since too much / imitated, but never equalled, [...]

[...] the two first / books of Scarlatti's lessons, [...] were [...] in a style totally different from those of Alberti. / [...] Scarlatti's [Lessons] were not only / the pieces with which every young performer displayed his powers / of execution, but were the wonder and delight of every hearer / who had a spark of enthusiasm about him, and could feel new and / bold effects intrepidly produced by the breach of almost all the old / and established rules of composition."²⁷⁴

Non è affatto scontato che Scarlatti stesso possa aver accettato per le proprie Sonate delle definizioni come "STYLO *phantastico* far from all constraint", o "STYLE *fantastico*" (oppure "di fantasia"), oppure "style of bold effects intrepidly produced by the breach of almost all the old / and established rules of composition" - come prima esaminato alle pp. 115-116 della presente ricerca, nella sua scrittura armonica, ad esempio, e

²⁷³ "MEMOIRS / OF THE / LIFE / OF THE LATE / GEORGE FREDERIC HANDEL. / [...] / LONDON : / Printed for R. and J DODSLEY, in Pall-Mall. / M.DCC.LX.", pp. (43-44) e secondo paragrafo della nota* a p. (44).

²⁷⁴ "A / GENERAL HISTORY / OF / M U S I C, / [...] / VOLUME THE FOURTH. / [...]", *Op. cit.* [v. nota²⁶⁶ al presente testo], p.664. Vedasi anche Malcolm BOYD, "Domenico Scarlatti [...], *Op. cit.* nella nota³² al presente testo, p.213: "In his article on Scarlatti for Ree's *The Cyclopaedia* Burney wrote: ["The Lessons of M. Scarlatti were in a style so new and brilliant, that no great or promising player acquired notice of the public so effectually by the performance of any other music. [...]"

massime nelle modulazioni che si riscontrano nelle pagine degli “ESSERCIZI”, gli elementi manifestamente innovativi all’esame risultano consecuentemente dedotti da regole comunemente accettate. Comunque la distinzione che Burney fa tra Scarlatti e la corrente *galante* è sintomatica: se ne dedurrebbe che i termini *aggradevoli*, *compiacerti* e *Dilettazioni* che Scarlatti stesso impiegò nella prefazione al *Lettore* degli “ESSERCIZI” - e che a prima vista possono sembrare, appunto, estratti da un glossario di etichetta galante - non vanno letti se non come delle tradizionali formule riverenziali o, al massimo, come delle affermazioni riguardanti l’adeguatezza delle soluzioni tecniche e virtuosistiche proposte alla fisiologia della mano e delle dita. Indipendentemente dal suo grado di accuratezza nel trasmettere le testimonianze sul compositore, Burney pare essere stato un lettore assai attento a non confondere lo stile dei testi introduttivi degli “ESSERCIZI” - se effettivamente li consultò - con lo stile indubbiamente innovativo (in tutti gli aspetti) della scrittura delle Sonate della raccolta.

Scarlatti certamente fu consapevole del fatto che una parte dei *Lettori* alla fine avrebbe giudicato gli “ESSERCIZI” - e forse più le innovazioni sintattiche della “SONATA III” [K.3] che non le a dir poco aspre dissonanze accordali combinate con delle mai prima immaginate difficoltà virtuosistiche della “SONATA XXVI” [K.26] - come un’eccessiva cumolazione di componenti chiaramente sperimentali. Se vi è un indizio che deporrebbe a favore del fatto che Scarlatti per *Stile* intendesse tanto le tecniche interpretative quanto anche quelle compositive, è la forma al singolare del termine stesso - il compositore prometterebbe nuovi pezzi in un’unico stile compositivo rispetto ai molteplici *stili* che caratterizzano gli “ESSERCIZI”.²⁷⁵

In tale contesto - e sviluppando le conclusioni del **Capitolo precedente** - si potrebbe ipotizzare che con la promessa di un *più facile e variato Stile* Scarlatti intendesse dire che in un possibile futuro progetto editoriale avrebbe in certo modo attenuato - senza rinunciarvi del tutto - gli aspetti manifestamente innovativi e decisamente moderni che invece caratterizzavano gli “ESSERCIZI” tanto come tecnica interpretativa quanto anche come “maniera” di comporre. Piuttosto come interlocutore del *Lettore* che non come autore, nell’impiegare *Stile* in modo colloquiale in realtà non si sarebbe riferito che a due dei vari elementi stilistici della propria scrittura - cioè, in termini d’oggi, a due *stilemi* particolari e peraltro non necessariamente impliciti in ciascun pezzo degli “ESSERCIZI”: quello della virtuosità e quello di una nuova sintassi armonico-ritmica.

* * *

²⁷⁵ Cfr. con la caratteristica delle Sonate scarlattiane come “absoluten instrumentalen Selbstherrlichkeit” [“un’assoluta e brillante autosufficienza strumentale”] formulata da Walter GERSTENBERG in “Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis”, *Op. cit.* [v. nota¹⁵ al presente testo], p.133; una caratteristica tendente, viceversa, ad identificare le tecniche compositive di Scarlatti prevalentemente, o esclusivamente, con la scrittura tastieristica. Riguardo a questo criterio v. anche Инна Александровна ОКРАИНЕЦ, “Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю.”, Москва, Издательство “Музыка”, 1994 [Inna A. OKRAINETS, “Domenico Scarlatti - lo strumentalismo come via verso lo stile”, Ed. “Musyka”, Mosca, 1994].

Capitolo IV-c. La questione della varietà di stilemi.²⁷⁶ In epoca più recente, tra i primi a cercare di definire un profilo stilistico e cronologico della raccolta fu Walter GERSTENBERG. Al momento della pubblicazione della sua tesi dottorale sul *corpus* delle Sonate di Domenico Scarlatti [1931-1933],²⁷⁷ GERSTENBERG catalogò gli “ESSERCIZI” come fonte allora non ancora databile con precisione, supponendone un possibile *terminus ante quem* - a partire dalla frase “Prencipe e Prencipessa delle Asturie” del titolo - nell’anno 1746, data di proclamazione di Fernando de Borbón e di Maria Barbara di Braganza già come Re e Regina di Spagna. Senza commentare direttamente la frase della prefazione in questione, ritenne che comunque erano gli “stilistische Kriterien”, a dover permettere di definire almeno un’approssimativa cronologia delle Sonate della raccolta; di conseguenza, ed identificando lo stile della maggior parte degli “ESSERCIZI” nella virtuosità [v. **Capitolo III-c**], ed anche nelle forme monotematiche bipartite e quelle bitematiche bipartite - rispettivamente, le “Formtypus I”, o “Suitentanztypus”, e le “Formtypus II” [v. pp. 135-137 della presente ricerca], - caratterizzò i pezzi della raccolta come “reifsten”, vale a dire scritti nel periodo dell’“alta maturità”,²⁷⁸ ciò che a sua volta induce a pensare che GERSTENBERG ritenesse gli “ESSERCIZI” una raccolta di pezzi assegnabili ad uno stesso periodo e scritti in una stessa maniera, anche se riflessa in forme e soluzioni tecniche diverse.

A differenza di GERSTENBERG, per la datazione dell’edizione Ralph KIRKPATRICK poteva già basarsi sull’*advertisement* di Scola; si trattava pur sempre di una data che rientrava nell’ipotetica cronologia dell’ “alta maturità”, ed è da questa datazione che KIRKPATRICK dedusse un sistema di criteri che in sua opinione permettevano di riscontrare nell’intero *opus* clavicembalistico scarlattiano dei *terminus ante / post quem*, un “prima” e un “dopo” rispetto alla scrittura degli “ESSERCIZI”. Dato che

²⁷⁶ Il **Capitolo IV-c** è una nuova versione aggiornata e corretta di quanto anteriormente esposto alle pp. del mio articolo “Cinque studi [...]” [v. nota³⁰ alla presente ricerca]; quanto segue è un’ipotesi che ovviamente rimane aperta a critiche e ad un confronto con dei punti di vista alternativi; in particolare cfr. con l’opinione di Christopher HAIL espressa in “Scarlatti Domenico: *A new look at the keyboard sonatas* [...]”, *Op. cit.* [nota³¹ alla presente ricerca], p.708 [Chapter “A court case *Roseingrave-Cooke versus Boivin-LeClerc*”]: “[Prozhoguin] doesn’t reach a satisfying conclusion about the order of compilation of [...] [the “ESSERCIZI”]”.

²⁷⁷ “Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis”, *Op. cit.* nella nota¹⁵ alla presente ricerca.

²⁷⁸ *Ibidem*, pp.75-79; sulla relazione stile/cronologia negli “ESSERCIZI” v. p.130 - “Ein versuch, Scarlattis Klavierwerke chronologisch festzulegen, muß bei dem Mangel an Überlieferten Daten stilistische Kriterien weitgehend heranziehen.” [“In assenza di dati, ogni tentativo di definire cronologicamente l’opera per tastiera di Scarlatti dovrebbe ampiamente tener conto dei criteri stilistici.”] - e pp.131-132: “[...] [in] den *Essercizi per Gravicembalo*, [...], sämtliche Werke weisen die Charakteristika des ersten oder zweiten Sonatentypus auf; [...] die äußeren Daten unterstützen also den stilkritischen Befund, der diesen Typus als den “reifsten” erkennen ließ.” [“[...] entro gli “ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO” tutti [sic] i pezzi presentano le caratteristiche del primo o del secondo tipi di Sonate; [...] gli aspetti formali [della raccolta] confermano quindi la valutazione logica di questi tipi [di Sonate] come assegnabili all’ “alta” maturità.”]

apparentemente riteneva le edizioni francesi Boivin / Le Clerc essere assai posteriori alle corrispondenti Licenze Reali e databili a non prima del 1742,²⁷⁹ KIRKPATRICK definì gli “ESSERCIZI” come

“[...] the first [sic] published demonstration of [...] [the composer’s] original style of composition [...]”,²⁸⁰

[...] a consistent keyboard style that betrays few traces of its ancestry [...]”²⁸¹

Pur sottolineando che

“[...] [in the *Essercizi*] some pieces are entirely unified, others are given sharp and dramatic contrast, [...] Iberian and Italian elements appear to be almost equally balanced [...]”²⁸²,

KIRKPATRICK vide nell’edizione soprattutto una sintesi di nuovi e variegati elementi tecnici che a loro volta definivano un nuovo tipo di scrittura per cembalo:

“[...] a keen sense of spacing [...] Small intervals alternate with large; steps are opposed to leaps; notes that remain static as repeated notes or pedal points set off the melodic movements of other parts. Sudden leaps and shifts [...]”, “[...] the progressive expansion of intervals which makes one voice split in two [...]”, “[...] uncertain tonality, modulatory passages or transitions, [...]”, “[...] the use of the repeated phrase [...]”, “[...] un unprecedented flexibility [within the] static binary form.”²⁸³

“In the thirty sonatas of the *Essercizi per Gravicembalo* (1738) [sic -S.P.] there is little that can be looked at retrospectively. All the elements of Scarlatti’s style are fused into a consistent musical language so completely his own that comparisons with earlier music or with the music of contemporary composers serve only to heighten an appreciation of Scarlatti originality.”²⁸⁴

Di conseguenza KIRKPATRICK caratterizzò gli “ESSERCIZI” come un’ “avanporta” stilistica delle Sonate datate ad anni posteriori al 1739, conforme all’ipotesi secondo la quale la maggiore parte delle Sonate trasmesse in copie manoscritte sarebbe databile, come le copie stesse, agli anni 1752-1757, mentre alcune tra quelle presenti nelle edizioni anteriori o parallele agli “ESSERCIZI” sarebbero delle composizioni “giovani”:

“[...] if we look ahead to Domenico’s later productions, the *Essercizi* seem like youthful works. For all their variety, they show only part of his temperament. Occasionally, even, they show traces of the dryness of his earlier music. There is

²⁷⁹ Sull’argomento v. Ralph KIRKPATRICK, “Domenico Scarlatti”, *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.406.

²⁸⁰ *Ibidem*, p.105.

²⁸¹ *Ibidem*, p.103.

²⁸² *Ibidem*, pp.159-160.

²⁸³ *Ibidem*, pp.156-159.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 156.

[...] endless fantasy, but the true lyric vein of his old age has not yet been tapped. There are no genuine slow movements. "Do not expect," he says, "any profound learning, but rather an ingenious jesting with [sic] art."²⁸⁵

In altri termini, nell'ottica proposta da KIRKPATRICK gli "ESSERCIZI" erano una cretomania di *varie* tecniche clavicembalistiche che formavano "uno stile proprio", che in minima parte erano databili ad un periodo "giovanile", ma perlopiù erano ascrivibili ad un periodo "intermedio".

Giorgio PESTELLI individua nello stile degli "ESSERCIZI" - oltre alla suddivisione delle corrispondenti Sonate in quelle a struttura *binaria semplice* e quelle a struttura *binaria composta* con un *secondo tema* [v. nota²⁶³ a p. 136 della presente ricerca] - una ricerca di sintesi di varie scritture, un'estetica del virtuosismo come fine a sé stesso, e delle premonizioni dello "Stile galante"; dei tratti che, secondo l'autore, cronologicamente sarebbero grosso modo riconducibili alla seconda metà del periodo portoghese della vita del compositore [1719-1729]:

"[...] l'opera clavicembalistica di Scarlatti, al momento degli *Esercizi*, si pone su una linea di equilibrio tra scrittura contrappuntistica e scrittura armonica.

[...] [nella Sonata K.13] c'è qualcosa di nuovo: avviene cioè che la difficoltà, inventata e risolta sul momento, si trasforma interamente in un reale motivo poetico.

[...] l'Esercizio n.16 [K.16] si presenta [...] come la punta più avanzata di tutta la raccolta. La ragione dell'interesse che suscita, sta nel suo aspetto contraddittorio: accanto a concrezioni polifoniche e imitative [...] stanno semplificazioni "graziose" [...] Queste venature di "Stile Galante" *ante litteram* ed altre di più intense portate, possono essere venute a Scarlatti attraverso l'ambiente portoghese [...]

[...] è probabile [...] che i *Trenta Esercizi* appartengano ad una stagione compositiva che ha i suoi inizi nel soggiorno portoghese: se non proprio nei primi anni, [...] dal '25 in poi."²⁸⁶

Entro le caratteristiche degli "ESSERCIZI" PESTELLI annovera anche alcune simmetrie, proporzioni ed equilibri armonici e metrici rilevabili nell'ordinamento dei pezzi, un'ordinamento che considera essere una scelta personale del compositore:

"L'edizione fu preparata da Scarlatti con ogni cura. [...] [il] significato che ha l'inclusione di un saggio contrappuntistico in piena regola [la Fuga K.30] [...] come pezzo conclusivo, [è] quello di accrescere l'importanza della raccolta. La collocazione delle altre sonate non segue nessun criterio particolare, ma forse non è un caso che vi sia equilibrio di tonalità maggiori e minori, e di ritmi: infatti vi sono 17 sonate in modo minore e 13 in maggiore; 13 sonate sono in tempo ternario e 17 [in] tempo binario. Questo, aggiuntavi l'eccellenza dei trenta esemplari scelti, ci conferma che Scarlatti, preparando nel 1738 per la sua stampa, doveva avere a disposizione un ricco materiale da cui scegliere a piacere."²⁸⁷

²⁸⁵ *Ibidem*, p.104.

²⁸⁶ Giorgio PESTELLI, "Le Sonate di Domenico Scarlatti", *Op. cit* [nota²⁶³ al presente testo], pp. 142, 145, 147-148 e 155.

²⁸⁷ *Ibidem*, p.162.

William DEAN SUTCLIFFE non si oppone ad una definizione complessiva di un unico stile della raccolta, ma riscontra negli "ESSERCIZI" delle progressive variazioni stilistiche (intese sia come aspetti virtuosistici, sia come "maniera" di comporre) che a loro volta associa ad un ordinamento dei pezzi della raccolta per aumento delle difficoltà tecnico-interpretative:

- "[...] [the thirty "ESSERCIZI"] become [in their ordering] stylistically more far-fetched and even outrageous [...] The gap between K. 1 and K. 2 and, on the other hand, K. 29 where the virtuosity demanded is almost frightening, and K. 30, the strangest of all fugues, is enormous. Assuming that the ordering was done with care by the composer, which seems likely given the circumstances of the publication, would it not be diminishing, if sadly typical, to imagine that this was done just for pedagogical reasons? If we take the *Essercizi* for a moment as a sort of multi-piece, we could see a correspondance with what Scarlatti often does on the level of an individual work. Unexceptionable, often routine, even casual beginnings lure us into his world, which tends to become more and more fantastic and animated. K. 29 is the clear culmination of the use of left-hand-over-right passages through the collection, which [...] are here perverse and unnatural in the extreme."²⁸⁸

Ciononostante SUTCLIFFE, e a differenza di PESTELLI, ritiene che generalmente nelle Sonate scarlattiane, e negli "ESSERCIZI" in particolare,

"[...] 'technique' still tends to implay foreground figuration, generally relatively difficult and not 'thematic'."²⁸⁹

Si tratta di un approccio basato sull'idea della "non-audibilità" delle difficoltà tecniche della "SONATA XXIX" [K. 29], caratterizzate come "'dyslexic manner'",²⁹⁰ un'idea in certa misura estrapolata dal contesto degli "ESSERCIZI" e proiettata sull'intero *corpus* clavicembalistico scarlattiano [sul rapporto tra le difficoltà tecniche e l'ordinamento interno della raccolta v. pp. 86-89 della presente ricerca; su quello della funzionalità della tecnica delle mani incrociate v. **Capitolo III-e**].

Inoltre SUTCLIFFE mette in evidenza alcuni tratti che si riscontrerebbero soltanto, o soprattutto negli "ESSERCIZI", oppure che sarebbero da considerare come ivi apparsi per prima volta:

"K. 18 [...] is built from the busy *Fortspinnung* found in so many of the *Essercizi*, but the treatment does not entirely match. The sonata's repetitive syntax removes the 'archaic' character from the governing style of the material. [...]"²⁹¹

²⁸⁸ Willam DEAN SUTCLIFFE, *Op. cit.* [v. nota²²³ al presente testo], p.335.

²⁸⁹ *Ibidem*, p.296.

²⁹⁰ *Ibidem*, pp.284 e 288; v. anche Malcolm BOYD, *Op. cit.* nella nota³² al presente testo, p.185: "Does the crossing of hands in bars 5-21 and bars 54-68 of Sonata no. 5 in the *Essercizi* [K.5], [...] serve any other purpose than that of a mind-bending and finger-twisting exercise [...]? Is this what Scarlatti had in mind when he referred in the *Essercizi* to 'an ingenious jesting with art'?" Cfr. con l'opinione di Todd DECKER qui menzionata nella nota¹⁷⁹ a p.88 riguardo alla "practical absurdity" di alcune tecniche negli "ESSERCIZI".

²⁹¹ *Ibidem*, p.88.

"[...] symmetrical [...] rhyming closes at both ends of each half, [...] the 'rotation' defined by Farhad Abassian-Milani²⁹² [...] This circling movement using readily repeatable shapes is especially favoured in the *Essercizi* but is hardly unknown elsewhere; [...]"²⁹³

"One example of the composer's independent registral thinking is especially prominent in the *Essercizi*. This is quite apparent from the look of the page in the original publication; this is the frequent lack of bass register [...]"²⁹⁴

"[...] The '*Essercizi* cadence', in which several staggered voices chase each other towards a cadence point. This lends a Baroque touch to the larger stylistic picture (K. 4, [...]"²⁹⁵

"[...] We commonly think of the *Essercizi* as a relatively unified set of pieces, but from K. 24 on, only K. 25 seems to inhabit the more familiar world of the earlier ones. K. 27 [...] is after all just as radical in its own way. [...]"²⁹⁶

Riguardo al "lack of bass register", credo che va ancora una volta osservato che negli "ESSERCIZI" i RE₁, ad esempio, sono assai frequenti, mentre nella "SONATA XXVI" [K.26] i salti di tre ottave e mezzo nella parte della mano sinistra ricadono addirittura sul tasto SOL₀ dell'*ottava stesa* del *Gravicembalo*,²⁹⁷ una delle ragioni - come già esaminato nel **Capitolo III-c**² e a p. 97 della presente ricerca - per la quale il "Gravicembalo" viene espressamente menzionato nel frontespizio dell'edizione [v. inoltre pp. 156-158 della presente ricerca].

Le sequenze e le cadenze delle code, con ripetizioni dei motivi, scale o arpeggi spezzati che retoricamente posticipano le battute finali, sono certamente delle caratteristiche di alcune Sonate degli "ESSERCIZI" ["IV", "V", "XIII", "XVI", "XIX", "XX", "XXII", "XXIII", "XXIV", "XXVIII" e "XIX"] che almeno per inciso, in forme così manifestamente repetitive ed insistenti, nel *corpus* delle fonti primarie scarlattiane pervenuteci non si riscontrano che raramente; ma anche qui va necessariamente precisato che andrebbe tenuto conto della mancanza - a giudicare dall'elenco dei volumi di Sonate di Scarlatti che si conservavano nella biblioteca che Farinelli ereditò da Maria Barbara di Braganza [v. nota⁶ a p. 5 della presente ricerca] - di non meno di quindici volumi, o perfino di tre serie di volumi che nell'elenco corrisposero ai numeri e alle annotazioni 16[.] *Sonate per Cembalo di Scarlati* [sic], 96[.] *Sonate per Cembalo di Scarlatti; tredici libri*, e 97[.] *Sonate per Cembalo di Scarlati* [sic].

²⁹² *Ibidem*, p.188, note⁴⁷; SUTCLIFFE si riferisce al concetto di "Rotation" formulato ed esaminato nel Capitolo III A "'Rotation" als griffinterne Bewegung einer Spielformation" e al Capitolo III B "Einbindung rotierender Spielformationen in die Formteile einer Sonate" della tesi di Farhad ABASSIAN-MILANI menzionati nella nota²⁴⁸ a p.126 della presente ricerca.

²⁹³ Willam DEAN SUTCLIFFE, *Op. cit.* [v. nota²²³ al presente testo], p. 188, nota⁴⁷.

²⁹⁴ *Ibidem*, p.295.

²⁹⁵ *Ibidem*, p.316.

²⁹⁶ *Ibidem*, p.336.

²⁹⁷ Walter GERSTENBERG - *Op. cit.*, p. 131, nota²⁶⁴ - definisce il SOL₀ [G con sopra un trattino] come "Grenztöne" [nota-limite] degli "ESSERCIZI" assieme al do³ [c''']; quest'ultimo tasto nella raccolta è richiesto a partire dalla "SONATA V".

In mia opinione personale - e cercando di dare delle prove alle conclusioni del precedente **Capitolo IV-b**, - una delle domande da porsi per definire gli stilemi degli "ESSERCIZI" è se Scarlatti con la promessa di un nuovo *variato* (cioè "differente" e non "più eterogeneo") *Stile* non possa aver rivelato delle esitazioni personali riguardo agli "ESSERCIZI" proprio come rassegna delle *variegata* e contrastanti "maniere" compositive che caratterizzarono le tappe della sua già allora lunga carriera presso le Corti di Lisbona e di Madrid da lui evocata nella dedica a João V; esitazioni alle quali neanche al momento dell'invio dei quaderni manoscritti a Londra avrebbe trovato delle soluzioni del tutto convincenti. Di fatto, alcune Sonate, come ad esempio la "III" e la "XXVI", risultano talmente contrastanti come condotta delle voci, come armonie e come tecnica tastieristica - dunque come *Stile* - che perfino i primi *Lettori* dovettero averle intese come composte in periodi creativi assolutamente diversi ed assai distanti nel tempo.

Se proprio si volesse ignorare l'invito del compositore a non cercare *profondo Intendimento*, si potrebbe costatare che entro i pezzi degli "ESSERCIZI", indipendentemente dall'ordine nel quale furono stampati, paiono delinearsi tre gruppi, o piuttosto "aree" stilisticamente ben distinte, cioè consistenti in diverse combinazioni di differenti *stilemi* - anzi, la successione dei pezzi della raccolta potrebbe spiegarsi con una scelta d'ultima ora per rispettare delle ragioni relative al Privilegio Reale sulle Sonate (vale a dire a costo di non preservare, né evidenziare i loro possibili abbinamenti originali - su questi argomenti v. pp. 111, 136-137 e **Capitolo IV-d**¹ della presente ricerca).

Da una prima area potrebbero procedere le Sonate "I-IV", "VII-VIII", "XI", "XX", "XXII" (rispettivamente KK.1-4, 7-8, 11, 20 e 22) e la "SONATA / Fuga XXX" [K.30]; queste sono caratterizzate

- (a) dalla netta distinzione nelle sequenze motiviche tra armonie diatonico-tonali, quelle cromatico-modali, e quelle diatonico-cromatiche, in particolare quelle melodiche col VII° grado alterato (da qui, nella "SONATA III" [K.3], la combinazione di varie forme enarmoniche di notazione delle stesse altezze - sull'argomento v. 166-168 della presente ricerca);

- (b) dalla tendenza ad introdurre delle scale diatonico-cromatiche sulla nota fondamentale della scala relativa min. / magg. rispetto alla scala sulla Tonica o sulla Dominante principali, sulla "Dominante della Dominante" e, rispettivamente, sulla "Tonica della Tonica" [v. l'opinione di Ralph KIRKPATRICK qui citata nella nota²³² a p.116 e alle pp. 176-177];

- (c) da una decontestualizzazione delle armonie, quando le "classiche" scale diatonico-cromatiche si delineano in temi con ritmi folklorici, mentre, viceversa, i modi arcaici del *melos* popolare confluiscono in una scrittura apparentemente "accademica" [v. l'esame delle armonie *proto-fado* della "SONATA VII" [K.7] alle pp. 167-168];

- (d) dalla tendenza a limitare il discorso a tre motivi, due dei quali possono anche assumere il ruolo di temi relativamente estesi ed indipendenti, oppure tendenti ad una monotematicità con elementi variati;

- (d) dalla reiterazione nello stesso registro in differenti Sonate di cellule motiviche iniziali assai simili, variate per trasposizione e ritmicamente ma ognuna entro dei tetracordi plagali [v. Esempi I-a, I-b e I-c].

Esempio I-a.

SONATA I. [K.1]

Bar. 1-2

Allegro.

NB.

[Cfr. con Foto XXIV a p. 86 della presente ricerca.]

Esempio I-b.

SONATA IV. [K.4]

Bar. 1-2

Allegro

NB.

Esempio I-c.

SONATA XI. [K.11]

Bar. 1-4

Allegro

NB.

Nell'*opus* clavicembalistico scarlattiano è difficile incontrare delle sequenze armoniche simili a quelle iniziali della "SONATA I" [K.1], della "SONATA III" [K.3] e della "SONATA XI" [K.11]. È senz'altro possibile che Scarlatti si sia ricordato del motivo iniziale della "SONATA I" per modellare quello iniziale della Sonata in *Csolfaut con terza minore* [Do min.] *♩ Presto* K.139,²⁹⁸ ma se così, quest'ultimo come profilo melodico e struttura intervallare lo dovette comunque dedurre per trasposizione e variazione modale.

È altrettanto possibile che Scarlatti - dopo che le Sonate KK. 1 e 3 apparvero per prima volta nell'edizione parigina delle "[17] ~~Pièces~~ Pour le CLAVECIN" ["Boivin - Op. ?"] e poi furono ristampate negli "ESSERCIZI" assieme alla Sonata K.11, anch'essa forse inizialmente destinata al "Deuxième Volume" di Boivin / Le Clerc - in seguito abbia considerato in certo modo "arcaici" i tetracordi plagali presenti nei loro motivi in quanto ereditati dalla polifonia corale tardorinascimentale [per l'esame armonico della "SONATA XI" v. pp. 175-176 della presente ricerca], ed è anche a ciò che potrebbe aver indirettamente alluso nella propria promessa al *Lettore* di nuove e *variate* ("differenti") Sonate.

²⁹⁸ Trascritta come tredicesimo pezzo in *Venezia II* 1752, come sesto pezzo in *Parma III* 1752, come ventisettesimo pezzo nel codice 31553 della British Library, come quarto pezzo del codice B-2 Ms.31 e come cinquantaquattresimo pezzo del codice B-2 Ms.32 del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza.

Le Sonate di questa prima area potrebbero effettivamente essere state scritte durante il periodo portoghese nella vita del compositore (1719-1729) - periodo nel quale s'intercalarono due viaggi in Italia: il primo, quando in maggio del 1724, diretto a Roma o Napoli, e nell'agosto del 1725, di ritorno a Lisbona, Domenico Scarlatti passò per Parigi, ed il secondo, quando tra fine gennaio e fine settembre del 1728 ritornò a Roma e rivenne di nuovo a Lisbona, questa volta apparentemente per dirette vie marittime.²⁹⁹ In particolare per la "SONATA XI" va osservato che a piè del f.73(r) di una sua copia manoscritta [Bibliothèque Nationale de France, Arsenal, Ms. 6784.343] appare scritto il cognome *Roussel*; la copia è indicata come *Del signoré* [sic] *domenico* [sic] *Scarlatti.*, è trascritta con una grafia apparentemente settecentesca e molto peculiare (in particolare vi si evitano le accolte tra i pentagrammi), con frequenti *agrèments* ed annotazioni per adattare la scrittura della Sonata alla prassi interpretativa della scuola clavicembalistica francese, ciò che suggerisce che il cognome in questione possa riferirsi all'incisore ed editore musicale Claude Roussel, attivo tra 1699 e 1724, oppure a sua figlia Louise Roussel, che firmava con questo cognome tra il 1723 ed il 1730 [dopo 1730, sposatasi, come La Clair o Leclair].³⁰⁰ Se l'attribuzione risultasse corretta, questo dettaglio potrebbe costituire un indizio indiretto del fatto che la "SONATA XI" risalga effettivamente al decennio 1719-1729, e forse più precisamente a prima del viaggio a Roma negli anni 1724-1725; v. anche nota³²⁸ relativa alla "SONATA VII" a p. 168 della presente ricerca.

Rispetto alle Sonate della prima area, quelle dell'area seconda - le Sonate "V-VI", "IX-X", "XII-XVII" e "XIX" [KK.5-6, 9-10, 12-17, 19]³⁰¹ - paiono avviare un discorso armonico e ritmico assai più incisivo e definito

- (a) dalla tendenza ad introdurre temi e motivi di chiara ispirazione foldlorica, o forse anche citazioni dirette del *melos* iberico, una tendenza che comporta l'introduzione, entro il sistema di

²⁹⁹ Sull'argomento v. João Pedro d'ALVARENGA, "Domenico Scarlatti in the 1720s: [...]", *Op. cit.* [v. nota²⁰⁵ al presente testo], pp.17-68; Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, "Journal d'une collection d'estampes 1724-1728", *Op. cit.* [v. nota²⁰⁵ al presente testo], pp.315-316.

³⁰⁰ Anik DEVRIÈS, François LESURE, "Dictionnaire des éditeurs français de musique. [...]", *Op. cit.* [nota¹⁰⁶ alla presente ricerca], p.171; Cuthbert GIRDLESTONE, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*. Dover Editions, (reprint 1969), p.26. Louise Catherine Roussel [n. Parigi, 9 settembre 1700 - † 1774], dal 1730 - seconda consorte del compositore e violinista Jean-Marie Leclair [n. Lione, 10 maggio 1697 - † Parigi, 22 ottobre 1764].

³⁰¹ Inizialmente - v. pp.160-161 del mio articolo "Cinque studi [...]" qui menzionato nella nota³⁰ - avevo assegnato la "SONATA VII", la "SONATA XX" e la "SONATA / Fuga XXX" al secondo gruppo, ed in più avevo ipotizzato una possibile vincolazione della "SONATA / Fuga XXX" con due Sonate del secondo gruppo entro un trittico di Sonate originale: la "XII" [K.12] e la "XVI" [K.16]; a p.164 per errore avevo accentuato la possibilità di una vincolazione tonale tra la "SONATA VII" e la "SONATA XVIII", malgrado che prima le avevo assegnate a due gruppi stilistico-cronologici differenti, ed avevo ripetuto lo stesso errore riguardo alla "SONATA XXVII" e alla "SONATA XXIX". La "ricollocazione" della "SONATA VII", della "SONATA XX" e "SONATA / Fuga XXX" entro le Sonate della "prima area" è motivata da nuove considerazioni ed evidenze qui esaminate alle pp.148-149 e 167-170. La presente ricerca in sostanza consiste in un'aggiornamento e una revisione del Capitolo "II. Precisazioni cronologiche sugli *Essercizi per Gravicembalo*" [pp.150-165 dell'articolo menzionato].

rapporti tonali relativi, paralleli e per circolo di quinte, del cosiddetto “Modo de Mi”, a volte erroneamente detto “Modo frigio de Mi” oppure, non del tutto in maniera esatta, “Modo flamenco de Mi” [v. didascalia dell’Esempio II];³⁰²

- (b) da registri sempre più spaziosi (è in questo secondo gruppo che sarebbero apparsi i salti combinati con gli incroci delle mani, ma sulla questione del rapporto tra registri *stes* e la scrittura v. pp. 156-158 della presente ricerca);

- (c) dalla tendenza alla dispersione e frammentazione in molteplici micro-motivi di *tipo variazionale* (nel senso odierno del termine); quest’ultima tendenza è particolarmente accentuata nella “SONATA XVI” in *Befasol con terza magg.* (Si $\flat$ magg.), negli “ESSERCIZI” un *unicum* tonale.

Due delle Sonate di quest’area - le Sonate “VI” [K.6] e “XVII” [K.17], entrambi in *Fautsol con terza magg.* (Fa magg.) ed in 3/8, - come forma, quasi non si differenziano: in un procedimento inverso rispetto a quello riscontrabile nel primo gruppo di Sonate - cioè rispetto all’impiego di temi di una stessa morfologia in Sonate con differenti schemi di sviluppo, come negli Esempi I-a, I-b e I-c, - le Sonate “VI” e “XVII” paiono risultare dall’illustrazione di uno stesso schema bipartito e polimotivico (sono entrambi strutturate attorno a cinque motivi) con delle citazioni di differenti *jotas* e *tonadas castellanas*, tuttavia oggi identificabili come tali:



In questo Esempio, una delle possibili spiegazioni armoniche della struttura della voce S potrebbe essere la seguente: la prima e la terza cellule di quattro note identiche [inizi delle batt.18 e 20] paiono essere dei frammenti del “Modo de Mi”, con il caratteristico “salto” di un tono e mezzo tra il II° ed il III° gradi [$\frac{1}{2}$ - $1\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ - 1 - 1 - $\frac{1}{2}$ - 1], qui trasposto a *Re* [“T della scala relativa della T principale”], cioè *re $\natural$* - *mi $\flat$* - *sol $\flat$* - *sol $\natural$* - *la $\natural$* - *si $\natural$* - *do $\natural$* - *re $\natural$* , il modo è circolarmente “letto” a partire da *do $\natural$* che assieme alla triade di *Csolfaut con terza min.* [batt.18], anch’essa implicita nel modo, e la triade in prima inversione di *Gesolreut con terza min.* [batt. 20] nella parte della mano sinistra affermano, rispettivamente, la D principale *Do*, e *Sol*, ossia la “D della D principale”. La seconda cellula di sette note delle batt.18-19 a sua volta ricondurrebbe il motivo al tradizionale modo frigio su *Re* [$\frac{1}{2}$ - 1 - 1 - 1 - $\frac{1}{2}$ - 1 - 1], che conterrebbe anche la triade di *Gesolreut con terza min.*, mentre la quarta cellula [batt.20-21] lo adatterebbe a *Fautre con terza min.*, cioè alla scala della “T parallela della T principale”.³⁰³

³⁰² Riguardo alla presenza nell’*opus* clavicembalistico di Scarlatti delle scale frigie di $\frac{1}{2}$ tono tra il I° ed il II° grado, e con l’intervallo di $1\frac{1}{2}$ (terza min.) tra il II° ed il III° grado, v. Genoveva GÁLVEZ, “Incógnitas scarlattianas (desde otra perspectiva)”, *Scherzo*, Año XII, N.º 116, Julio-Agosto 1997, [pp.114-117], pp.116-117; Emilia FADINI, “Domenico Scarlatti: Integrazione tra lo stile andaluso e lo stile flamenco”, *Domenico Scarlatti Adventures*. [...], *Op. cit.* [v. nota²⁵ al presente testo], [pp. 155-196] pp. 160-162, 166.

³⁰³ Emilia FADINI - in “Domenico Scarlatti: Integrazione tra lo stile andaluso e lo stile flamenco”, *Op. cit.* nella precedente nota alla presente ricerca, pp.162-163 - cita le batt.18-25 della “SONATA VI” degli “ESSERCIZI” come esempio di una “scala flamenca [...] fortemente segnata dall’intervallo di seconda discendente fra II e I grado” *sol $\natural$* - *la $\flat$* - *si $\flat$* - *do $\natural$* - *re $\natural$* - *mi $\flat$* - *fa $\natural$* - *mi $\natural$* - *re $\natural$* - *do $\natural$* -

Essendo di chiara ispirazione coreutica, le Sonate "VI" e "XVII" in origine potrebbero in origine aver fatto parte - a distanza tra loro (dato che ambedue sono scritte nello stesso metro ternario), e per interrelazione motivica "simmetrica" - di una *Toccata [Suite]* multipartita in *Fa / Ut / Sol*. Peraltro l'influenza del *melos* castigliano induce a supporre che la "SONATA VI" e la "SONATA XVII" dovettero essere state composte dopo che Domenico Scarlatti nell'estate del 1733 si sia definitivamente stabilito a Madrid - le successive visite annuali della Corte nelle vicine località di Aranjuez, di San Lorenzo de El Escorial e di San Ildefonso de La Granja avrebbero presentato per lui delle occasioni di entrare in contatto con la musica popolare di Castilla la Vieja e di Castilla la Nueva. La schematicità delle Sonate menzionate poteva anche bilanciare il ricorso agli elementi folclorici, dunque "volgari", ricorso certo non costante - all'epoca doveva essere percepito come già di per sé troppo innovativo, - ma via via più evidente proprio in questa seconda area stilistica. Riterrei comunque necessario precisare che, in genere, in riferimento alle Sonate scarlattiane è più esatto parlare d'assimilazione di alcuni singoli *elementi* del *proto-folclore settecentesco*, in teoria armonicamente diversificabile dall'attuale *melos* folclorico castigliano, quest'ultimo non esente da armonie chiaramente otto- e novecentesche e più caratteristico della cultura urbana che non quella delle zone rurali.

In questo contesto va notato che una copia della "SONATA XVII", anch'essa presente nel già menzionato Ms. 6784.343 del fondo Arsenal della BNF, reca l'iscrizione *D.^o Domingo Scarlatti 1735* [fol.186(v)].³⁰⁴ Comunque riterrei la grafia rettilinea di questo spartito come più verosimilmente tardo settecentesco, oppure anche già ottocentesco: l'indicazione 1735 probabilmente fu una datazione approssimativa della fonte a stampa settecentesca dalla quale la copia in questione poté essere stata trascritta - questa, ad esempio, potrebbe essere identificata nel "Deuxième Volume" di Boivin / Le Clerc, un volume in realtà messo in vendita, come qui già menzionato alle pp. 58-59, nel dicembre del 1740, e nel quale la Sonata in questione fu stampata come dodicesimo pezzo.³⁰⁵

Forse in un area cronologicamente e stilisticamente transitoria tra le prime due qui ipotizzate rientrerebbero la "SONATA XXIV" [K.24] e la "SONATA XXIX" [K.29].

si^b - la^b - sol¹ combinata con una cadenza per triadi di Do min. / Sol. Min [primo rivolto] / Fa min. [primo rivolto] / Sol. Magg."

³⁰⁴ A p.161 del mio precedente articolo "Cinque studi [...]" per errore indicai questa copia come quella della "SONATA XIV".

³⁰⁵ Su questa copia v. Joel Leonard SHEVELOFF, "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti [...]", *Op. cit.* nella nota²⁰ al presente testo, p.100: "[...] the date 1735, the earliest date in any source we have; the worth of this date is very difficult to determine." Vedasi anche Águeda PEDRERO ENCABO, "En torno a la difusión temprana de Sonatas de Domenico Scarlatti", *Revista de Musicología de la SEDM*, Vol. 42, No. 2 (Julio-Diciembre 2019) [pp. 571-614], pp. 576-577, 580, 581, 582, 585-586, 587; in opinione di Águeda PEDRERO ENCABO - *ibidem*, nota⁶¹ a p.586 dell'suo articolo - la copia della Sonata K.17 1735, che la studiosa definisce trascritta dal "Copista 5", potrebbe essere stata realizzata a Parigi nel 1735, oppure copiata da una fonte manoscritta settecentesca di origine spagnola datata 1735.

Come nelle Sonate della prima, la loro scrittura armonica è ancora centrata su una netta opposizione tra diatonismo e cromatismo, ma alla pari delle Sonate della seconda includono delle sequenze con ritmi ed intonazioni folclorizzanti, ed evidenziano una tendenza a frammentare il discorso in molteplici micromotivi. Ciò che in ogni caso le differenzia come un “sottogruppo” a sé stante di Sonate autonome e non abbinabili sono le loro eccezionali difficoltà virtuosistiche, richiedenti l’intero arsenale delle abilità interpretative - come già accentuato alle pp. 104 e 129 della presente ricerca, un riflesso piuttosto della prassi concertistica personale del compositore, che di un progetto didattico.³⁰⁶

³⁰⁶ In precedenza - v. “Cinque studi [...]”, *op. cit.* [v. nota³⁰ al presente testo], pp.161-163 - avevo scritto che ritenevo possibile che la “SONATA XXIV” e la “SONATA XXIX” siano state composte durante uno dei due soggiorni parigini documentati di Scarlatti e nella presente ricerca menzionati alle pp.99, 121-122; avevo indicato in qualità di argomento indiretto la presenza di una copia della “SONATA XXIX” in uno dei quaderni che compongono il Ms. 6784.343 dei fondi BNF Arsenal [fogli 128(r)-129 (v); v. pp.139-140 e primo paragrafo della presente pagina 142]; inoltre avevo suggerito che alcuni aspetti rilevati da Cristopher HAIL, in particolare il fatto che alcuni passaggi della “SONATA XXIV” richiama il *Double 4* della Gavotta in La minore di Jean Philippe Rameau, pubblicata nel 1729 - v. p.110 [Chapter “Catalogue: sonatas by primary source”] del suo “Scarlatti Domenico: *A new look at the keyboard sonatas* [...]”, *Op. cit.* [nota³¹ del presente testo], - in principio potevano deporre a favore di questa ipotesi. Águeda PEDRERO ENCABO - “En torno a la difusión temprana de Sonatas de Domenico Scarlatti”, *Op. cit.* [nota²⁷⁶ della presente ricerca], *Revista de Musicología de la SEDEM*, Vol. 42, No. 2 (Julio-Diciembre 2019) [pp. 571-614] pp. 579, 581, 583, 584-585 - definisce l’amanuense di questa trascrizione della Sonata K.29 come “Copista 1”, “que se asocia a la imprenta de los Roussel”, e propone degli argomenti che permetterebbero di individuare il *terminus post quem* della copia nell’anno 1723, precisando che comunque non è da escludere che la copia potesse essere stata realizzata verso gli anni 1740-1742 in base alle prime edizioni Boivin / Le Clerc di questa Sonata [va ricordato che la Sonata K. 29 fu stampata, ad esempio, come sesto pezzo del “[17] *Pièces I.^r Volume*”], un’opinione, quest’ultima, che attualmente condivido.

In ogni caso rimango del parere che la “SONATA XXIV” [K.24] degli “ESSERCIZI” sia stata scritta prima della Sonata in *Alamire con terza magg.* [La magg.] K.39, pubblicata come nono pezzo dell’“Opera Prima” di Boivin / Le Clerc e come sedicesimo pezzo del “Vol. II” delle “XLII / *Suites de Pièces*” di Roseingrave / Coke. Rispetto alla “SONATA XXIV”, e malgrado un profilo ritmico più continuo che a prima vista sembrerebbe evocare le “Toccate” di Alessandro Scarlatti [v. pp. 159-160 della presente ricerca], la Sonata K.39 presenta una scrittura di una maggiore complessità e fluidità motivico-armonica. Ralph KIRKPATRICK - “Domenico Scarlatti”, *Op. cit.* nella nota³³ alla presente ricerca, p.155 - definì invece la Sonata K.39 come prototipo della “SONATA XXIV”, probabilmente (KIRKPATRICK non lo precisa) basandosi sulla primizia editoriale dell’“Opera Prima” rispetto agli “ESSERCIZI”. Cfr. anche con l’opinione di Joel Leonard SHEVELOFF, “The Keyboard Music of Domenico Scarlatti [...]”, *Op. cit.* nella nota²⁰ al presente testo, p.199: “It is particularly interesting in this regard to compare COOKE - 2’s flashy A-major Allegro (K. 39) with ESSERCIZI’s much more brilliant piece (K. 24) that begins with the same opening gesture.”; *ibidem*, p.444: “K. 39 is an early essay in the same general style as K. 24; the similarity between their opening gestures is particularly striking. The far greater sophistication and compositional adventurousness of K. 24 suggest the distance Domenico had traversed since he had parted with Roseingrave.” Sui connotati stilistici della “SONATA XXIV” v. anche pp. 159 e 163 della presente ricerca.

Caratteristiche di quanto nella raccolta potrebbe essere definito come possibile terz'area stilistico-cronologica - le Sonate "XVIII", "XXI", "XXIII", "XXV-XXVIII" [KK.18, 21, 23, 25-28] - sono:

- (a) l'estensione dello sviluppo tematico in ogni singola sequenza, dunque una strutturazione già non tanto polimotivica quanto piuttosto politematica;
- (b) una tendenza a spartire i temi ed i motivi in quelli basati su armonie prevalentemente diatoniche, come, ad esempio, le scale melodiche, e quelli cromatico-modalì;
- (d) un equilibrio assai controllato entro le difficoltà virtuosistiche, che pertanto si inaspriscono rispetto alle Sonate delle prime due aree, e delle sequenze nettamente più facili.

Nel caso che la frase "*Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri Comandi di compiacerti in più facile e variato Stile: [...]*" sia stata stampata rispettando la sintassi dell'autografo - cioè come accenno a che la decisione di pubblicare delle Sonate affatto facili sarebbe stata imposta al compositore [v. pp. 130-131 della presente ricerca], - è possibile che le Sonate di questo terzo gruppo siano state scelte da Scarlatti (tra quelle composte da tempo ma non ancora pubblicate) non soltanto per bilanciare le differenti "maniere" evidenziate dalle Sonate delle prime due aree, ma anche per attenuare l'ipervirtuosità delle Sonate "XXIV" e "XXIX". La "SONATA XXIII", ad esempio, è assai più sistematica ed "insistente" nelle varie soluzioni volte a rafforzare l'elasticità e la coordinazione delle mani che non la "SONATA I", ed al contempo (e a differenza della "SONATA XXIX"), tende a "pareggiare" e bilanciare le durate di ciascuna sequenza - anzi, credo che sia la sola dell'intera raccolta che presenti una scrittura essenzialmente didattico-tecnica che risponde pienamente alla definizione di "esercizio".

Se invece la frase nell'originale comportava una virgola dopo *compiacerti* - "[...] *ubidirò ad altri Comandi di compiacerti[, in più facile e variato Stile: [...]*" - suggerendo e precisando cioè che il compositore avrebbe avuto libertà di decisione riguardo alle Sonate da includere nelle pubblicazioni - le sette Sonate del terzo gruppo in questione, pur non essendo le uniche destinate da Scarlatti ad essere pubblicate negli "ESSERCIZI" per prima volta, potrebbero essere state quelle appositamente scritte per la raccolta, sempre per bilanciarne il profilo tecnico-stilistico, e dunque più probabilmente scritte nei mesi che dovettero immediatamente precedere l'invio degli spartiti a Londra nell'estate del 1738 [per il mese di settembre del 1738 come corrispondente *terminus ante quem* v. secondo paragrafo a p. 28 della presente ricerca].

A confronto con la mia opinione riguardo alla possibilità di identificare alcuni tratti del proto-folklore lusitano nella "SONATA VII" [v. pp. 148, 167-168], che ritengo proceda da una prima area stilistica, e delle più sostanziali influenze armoniche del *proto-folklore* castigliano nelle Sonate ascrivibili alla seconda e terza aree, vorrei citare a Richard LESTER, il quale ribadisce che "[the] rustic manner" e la "picturesque quality" sono riscontrabili in quasi tutti gli "ESSERCIZI", che considera essere una

sintesi stilistica dei *melos* e dei ritmi coreutici di tre tradizioni - l'italiana, la portoghese e quella spagnola:

"[...] From the thirty sonatas that comprise this volume one can sense a gradual development of style [...] - from the Italianate simplicity of sonata No. 2 in G major to the riotous Hispanism of sonata No. 26 in A major and the vulgar excitement of sonata No. 24 in A major."³⁰⁷

LESTER ritiene possibile che

"[...] [some] sketches, if not whole sonatas [of the "ESSERCIZI"] were prepared in Portugal between 1719 and 1729. The sonata No. 9 in D minor reminds me distinctly of some *Fados* [...]"³⁰⁸,

ed in quest'ottica così descrive i pezzi della raccolta:

"Sonata No. 1 in D minor is an excellent introduction to the *Essercizi* as both Italian and Iberian elements are equally combined. The second half of the sonata conveys the breath and poise of the dancer, achieved by re-distribution of parts related to a previous passage. [...]"³⁰⁹

Sonata No. 2 in G major, 3 in A minor, 4 in G minor and 5 in D minor are rather Italianate in character and surely a reminder of his Neopolitan upbringing. Other sonatas in this volume which share this orthodoxy are Nos. 11 in C major and 16 in B flat. We should not dismiss these from the importance of the *Essercizi* but rather as pocket gems and a bridge between the two countries.

I do not wish to suggest that the remaining sonatas are orgies of Spanish sound, but close examination should reveal subtleties quite foreign to the Italian School.

Sonata No. 6 in F major places us back onto Spanish soil. With its abrupt pauses and uneven answering phrases it seems to have roots in the *Jota*. [...] This sonata plus No. 10 in D minor and No. 26 in A major are the three which most resemble this dance in the *Essercizi*. Sonata No. 26 is complete with guitar effects and the famous *zapeteado* (stamping of the heel). [...]

[...] The sonatas in *Essercizi* which share the guitar's subtle qualities are Nos. 8 in G minor (rather Handelian), 9 in D minor, 12 in G minor, 13 in G major, 15 in E minor, 17 in F major, 19 in F minor, 21 in D major, 24 in A major, 25 in F sharp minor, 26 in A major, 27 in B minor, 28 in E major and 29 in D major. These are mostly conceived in terms of the dance.

Sonatas Nos. 12, 21 25 and 27 contain a pattern very dear to Scarlatti bringing the guitar and harpsichord even more into parallel spheres. [...] [their] 'floating' formula[s] can be found in many Andalusian Fandangos especially in the customary introduction to these famous song-dances.

³⁰⁷ Richard LESTER, "Thoughts on Scarlatti's *Essercizi per Gravicembalo*", *The English Harpsichord Magazine*, Vol. 2, N°2, 1977, [pp. 1, 5], versione digitalizzata senza paginazione consultabile su: <http://www.harpsichord.org.uk>

³⁰⁸ *Ibidem*, [p.1]

³⁰⁹ *Ibidem*, [p.1]

Possibly the most interesting sonata is No. 26 [...] Compare [...] [its] opening [...] to the introduction of a typical *Jota* [...] [*Jota*'s] Cross accents can effectively be injected into many sonatas in triple time and sonata No. 15 in E minor is no exception. [...] Sonata No. 17 in F major also lends itself to similar possibilities in rhythmic excursions.

Sonata No. 20 in E major is almost unique amongst the thirty sonatas and I cannot do better than quote Kirkpatrick when he says it 'recalls the orchestras of small Spanish towns with their shrill wind instruments, breathy overblown flutes, squealing provincial oboes, and percussive basses like tight drums, or almost like cannon shots'."³¹⁰

LESTER scrive altresì:

"[...] After dissecting the *Essercizi* I should like to regard the work as a whole. [...] Although the sonatas are essentially Italian in structure they stray from contemporary Italian thoughts with new motifs and daring harmonic freshness. They break new ground and it would not be too presumptuous to describe them as initiating the new 'Spanish Style'. In this respect we can focus on them in an unbiased light without the frustrating restrictions of Italian ancestry.

It is curious that Scarlatti should conclude the *Essercizi* with a fugue in the Italian Style. This really is a mediocre piece in fugal terms based more on vertical harmony, although the subject is analogous of Frescobaldi's writing even if the treatment is not. [...]"³¹¹

Un'altro criterio alternativo per la classificazione cronologica degli "ESSERCIZI" è quello proposto da John Henry van der MEER. Nell'avviare ciò che potrebbe essere definito come la "corrente parametrico-statistica" nelle ricerche scarlattiane, van der MEER parte dall'assunzione che i cembali italiani costruiti attorno al 1702 avevano generalmente una tastiera "with the compass $F'G'A'-c^3$,"³¹² deducendone che le Sonate scarlattiane che richiedono una tastiera $G'A'-c^3$

"[...] therefore [may have been] probably composed before Scarlatti left for Portugal in 1719",

l'autore in seguito osserva:

"To our surprise we found in this group [of Sonatas with $G'A'-c^3$ compass] most of the *Essercizi*, published in 1738 [sic], but undoubtedly composed at a considerable earlier date."³¹³

A parte il fatto che Scarlatti stesso nel testo della dedica a João V pare aver suggerito il mese di dicembre del 1719 come un preciso *terminus post quem* degli "ESSERCIZI" [v. **Capitolo III-d**¹⁰], il criterio di un'evoluzione nel tempo

³¹⁰ *Ibidem*, [pp.4]

³¹¹ *Ibidem*, [pp.2-5] Per la frase di KIRKPATRICK presa in esempio da LESTER v. Ralph KIRKPATRICK, "Domenico Scarlatti", *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.160.

³¹² John Henry van der MEER, "The keyboard string instruments at the disposal of Domenico Scarlatti", *The Galpin Society Journal*, Vol. L, 1997, [pp.136-160], p.138.

³¹³ *Ibidem*, pp.140-141.

dell'estensione media delle tastiere dei cembali - da quelle più ristrette a quelle più estese - sarebbe, come credo, accettabile, anche se soltanto in linea di massima come constatazione di una tendenza complessiva. Invece la premessa di un rapporto diretto tra le date della fabbricazione di determinati cembali con i periodi di composizione degli spartiti con impiego di registri estesi non è esente da alcune contraddizioni.

La prima è di carattere sillogistico - la proposizione (vera) dell'esistenza di reperti di fabbricazione italiana con delle determinate caratteristiche databili a 1702 non presuppone (e non implica affatto) una loro conseguente assenza (né tantomeno l'assenza di analoghi stranieri) in Italia, in Portogallo, in Spagna ed in Gran Bretagna anche dopo il 1719.

La seconda riguarda il rapporto tra scrittura e le caratteristiche tecniche degli strumenti - le tastiere *stese* a disposizione di Scarlatti ovviamente non presumevano nessun "obbligo" di impiego dei tasti-limite in ciascun pezzo da comporre. L'estensione della tastiera era (e rimane) determinante per la sonorità dello strumento, per le misure e la duttilità dei tasti, ma non doveva determinare *a priori* le scelte armoniche, e neppure la scrittura come tale.

Se, ad esempio, nella "SONATA XXVI" in *Alamire con terza magg.* (La magg.) Scarlatti impiegò tanto un SOL₀ [G'] quanto varie volte dei do³, è possibile che ciò non fu dovuto al fatto di non avere lui stesso a disposizione, già verso il 1738, un cembalo con un FA₀ ed un re³, ma piuttosto perché al fine di abbinare la "SONATA XXVI" (secondo quello che credo sia stato il disegno originale) alla precedente "SONATA XXV" in *Ffaut[#] con terza minore (Fa[#] min.)* [v. pp. 163-165 della presente ricerca], come sua Tonica principale relativa rispetto *Ffaut[#]* fu scelto l'*Alamire* [La] - dunque il *Gesolreut* [Sol] sarebbe la Tonica a distanza di quinta dalla Tonica secondaria *Delasol* [Re], vale a dire una Tonica che può anche essere definita come terza Tonica letteralmente "grave" a distanza di due quinte dalla Tonica principale, ed il *Cesolf* [Do], rispettivamente, sarebbe il caratteristico II° grado della scala del *Modo de Mi* trasposto a *Befami punto basso* [Si^b], cioè alla Dominante "alta", secondaria della Dominante principale *Elami* [Mi]. In altri termini, si tratterebbe piuttosto di registri che all'ascolto "svelano" il ruolo armonico delle corrispondenti note, e non di tasti che limiterebbero i salti e le corse delle mani dell'interprete soltanto per mancanza di tasti più gravi o acuti.

Peraltro l'impiego dei registri estremi in Scarlatti, tutto sommato, rimane un ricorso eccezionale, in quanto sempre misurato e controllato negli equilibri acustici - vale a dire che più probabilmente l'estensione della tastiera richiesta da una Sonata scarlattiana come tale o va semplicemente constatata come quantità minima dei tasti richiesti per l'interpretazione di un determinato pezzo, o va letta come indizio dello schema modulatorio, ma non andrebbe assunta né come sicuro indizio della quantità massima dei tasti nei cembali a disposizione del compositore, né come indizio di una qualsiasi connessione cronologica entro la scrittura e l'organologia [cfr. anche con quanto citato nel secondo paragrafo a p. 174 della presente ricerca].

In tale senso credo che sarebbe più corretto affermare che l'estensione G'A' - c³ [SOL₀ / LA₀ - do³] al momento del progetto degli "ESSERCIZI" dovette essere considerata da Scarlatti non come una peculiare caratteristica dello *Stile* dei pezzi selezionati, ma semplicemente come un parametro tecnico se non del tutto tipico,

almeno abbastanza frequente in un determinato tipo di cembali, perché è innegabile che Scarlatti poté proporre ai *Lettori* un raccolta di pezzi per Gravicembalo soltanto sapendo che gli strumenti con l'ottava grave *stesa*, e, per implicito, anche con un'ottava acuta aumentata, verso il 1738 erano già da tempo, ed in vari paesi europei, una norma della prassi pedagogica e concertistica. Del resto è difficile immaginare che Scarlatti possa aver proposto al pubblico un'edizione di lusso di pezzi poi da eseguire esclusivamente a seconda dello strumento a disposizione, cioè in sostanza precludendo al futuro interprete la stessa libertà di scelta.

* * *

Capitolo IV-d. Probabili indizi degli abbinamenti iniziali.

IV-d¹. Joel Leonard SHEVELOFF polemizzò con i criteri di datazione e della classificazione stilistica delle Sonate scarlattiane proposta da Giorgio PESTELLI [v. p.145 della presente ricerca, nota²⁸⁶]; apparentemente tenne conto - senza precisarlo direttamente - della possibilità della lettura della promessa da parte del compositore di *un più facile e variato Stile* come di "un più facile e differente Stile" rispetto a quello effettivamente differenziato degli "ESSERCIZI" [v. pp. 131-133], ma si dimostrò alquanto scettico sulla possibilità di rilevare nei vari stili dei pezzi della raccolta delle connotazioni cronologiche:

"The pieces in ESSERCIZI surely represent different types and style layer and may or may not come from slightly divergent periods."³¹⁴

SHEVELOFF ribadì questo approccio quando verificò la possibilità di abbinare differenti pezzi degli "ESSERCIZI" - riguardo alla raccolta, un tema mai affrontato prima:

"[I do not imply] that I oppose the grouping of similar pieces on stylistic grounds; classifications of this kind can greatly aid our understanding of the compositional precedures of this important and unusual composer. Stylistic groups should not, however, be mistaken for chronologically compatible groups."³¹⁵

[...]

" Among the early sources, pairing seems sporadic at best; [...] ESSERCIZI's two pairs, K.9 and 10 in D minor, and K.13 and 14 in G major, may merely be coincidences, since only four out of the thirty sonatas in ESSERCIZI - hardly a systematic organization."³¹⁶

Restando sempre su posizioni agnostiche, e per dimostrare l'eccessiva genericità dei possibili criteri d'abbinamento delle Sonate piuttosto che per provarne la validità, SHEVELOFF propose un parziale "rearrangement" degli "ESSERCIZI", riscontrando entro venticinque delle trenta Sonate della raccolta undici potenziali dittici ed un trittico che potrebbero basarsi sulle affinità tonali (stesse tonalità o

³¹⁴ Joel Leonard SHEVELOFF, "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti [...]", *Op. cit.* nella nota²⁰ al presente testo, p.306.

³¹⁵ *Ibidem*, p.309.

³¹⁶ *Ibidem*, p.311.

tonalità parallele), cosiccome sull'alternanza metrica binaria / ternaria tipici delle *Toccate* [*Suites*] strumentali sei- e settecentesche ed implicite nell'edizione concorrente "XLII / *Suites de Pierres*" di Roseingrave / Cooke :³¹⁷

- un dittico in *d* "SONATA I" / "SONATA V";
- un dittico in *g/G* "SONATA IV" / "SONATA II";
- un dittico in *a* "SONATA III" / "SONATA VII";
- un dittico in *F* "SONATA VI" / "SONATA XVII";
- un dittico in *g* "SONATA VIII" / "SONATA XII";
- un dittico in *d* "SONATA IX" / "SONATA X";
- un dittico in *c* "SONATA XI" / "SONATA XXII";
- un dittico in *G* "SONATA XIII" / "SONATA XIV";
- un dittico in *d/D* "SONATA XVIII" / "SONATA XXI";
- un dittico in *D* "SONATA XXIII" / "SONATA XXIX";
- un dittico in *A* "SONATA XXIV" / "SONATA XXVI";
- un trittico in *e / E* "SONATA XV" / "SONATA XX" / "SONATA XXVIII".³¹⁸

Nel proporre questa spartizione SHEVELOFF precisò che

"It is true that I might have made two additional tryptichs by linking K. 30 with 4 and 2 and 19 with 6 and 17, or left 6 unpaired and linked 17 and 19. The choices made above were all relatively convincing to me, I do not suggest that they are real pairs; I have no evidence for such an assertion."³¹⁹

A mio parere, la questione della presenza, o meno, negli "ESSERCIZI" di indizi di abbinamenti andrebbe affrontata non soltanto applicando dei criteri macroformali - che al massimo evidenziano, come del resto accentuato da SHEVELOFF, degli abbinamenti potenziali, - quanto anche con dei criteri infra- e interstrutturali.

Infatti, l'amalgama in *Toccate* [*Suites*] bi-, tri-, o multipartite delle Sonate poi selezionate come singoli pezzi per gli "ESSERCIZI" inizialmente poteva basarsi su delle relazioni anche diverse da quelle tra tonalità parallele sulla stessa Tonica principale - le relazioni per quinte, ad esempio, parrebbero altrettanto logiche perché conformi ai rapporti Tonica - Dominate / Dominante - Tonica che determinano gran parte delle Sonate, come anche quelle per terze minori tra tonalità relative minori / maggiori. Non andrebbe esclusa neanche la possibilità che il ruolo degli elementi vincolanti poté essere assegnato a dei temi e a dei motivi scritti come reciproche variazioni e distribuiti tra vari movimenti - è quanto si dedurrebbe, ad esempio, dalle *Toccate* multipartite di Alessandro Scarlatti [v. Ms. 34.6.31 della Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella di Napoli], delle *Toccate* se non necessariamente conosciute ed interpretate da Domenico, almeno rispecchianti una

³¹⁷ *Ibidem*, pp. 317-318. Nel mio articolo "Cinque studi [...]", *op. cit.* [nota³⁰ al presente testo], alla p.164, nel passo corrispondente per errore avevo scritto che SHEVELOFF non prese in considerazione il criterio dell'alternanza metrica - in realtà sarebbe più corretto costatare che SHEVELOFF per alcuni dittici lo omise.

³¹⁸ *Ibidem*, p.317.

³¹⁹ *Ibidem*, p.317.

prassi compositiva che Domenico certamente potrebbe aver assimilato anch'egli. Infine il contrasto tra i movimenti di tali *Toccate* [*Suites*] poteva ottenersi non soltanto per movimenti scritti in tempi e / o metri differenti, ma anche assegnando ad ogni singola Sonata un motivo, o un tema "individuale" che la caratterizzasse in esclusiva. Peraltro lo stesso criterio di vincolazione all'epoca - considerando la persistenza dei precetti della drammaturgia classicista - poté basarsi non soltanto sull'evidenza delle affinità esplicite, ma in prevalenza sul principio (o sulla dialettica) tesi / antitesi / sintesi.

Oltre alla volontà di non porre l'interprete degli "ESSERCIZI" di fronte a delle sfide tecniche particolarmente complesse - che certamente sarebbero sorte nel caso che la raccolta presentasse delle *Toccate* [*Suites*] multipartite non con uno ma con più pezzi virtuosistici, - un'altra possibile spiegazione [qui già accennata alle pp. 111 e 137] del perché alla fine gli "ESSERCIZI" si stamparono come raccolta di pezzi apparentemente indipendenti sarebbe da ricollegare, nell'ottica d'epoca, al concetto di Privilegio Reale. Se Domenico Scarlatti effettivamente scrisse delle *Suites* di Sonate, queste dovettero essere considerate come proprietà esclusiva della Principessa delle Asturie o di Dom Antonio - di conseguenza è ipotizzabile che al fine di preservare i diritti delle rispettive Corti anche sulla forma integrale delle opere scritte dal compositore in loro servizio, per essere pubblicate negli "ESSERCIZI" le *Suites* dovevano essere necessariamente scardinate per apparirvi o "in dispersione", oppure in forma di selezioni parziali, oppure testualmente non evidenziate come tali.

In tale ottica e secondo i criteri qui proposti - ed aggiungendovi quello della necessità dell'appartenenza delle Sonate presumibilmente abbinabili ad una stessa "area" stilistico-cronologica delle tre ipotizzate nel precedente **Capitolo IV-c**, - tra i dittici ricomposti da SHEVELOFF quello, ad esempio, in *d* / *D* "SONATA XVIII" [K. 18] / "SONATA XXI" [K.21] risulterebbe altrettanto convincente; alla luce degli argomenti qui esposti alla pp. 150-152 condividerei altresì l'ipotesi di un'interrelazione tra la "SONATA VI" [K.6] e la "SONATA XVII" [K.17], che comunque entro una possibile *Toccata* [*Suite*] originale non dovevano essere concomitanti in virtù del fatto di essere scritte nello stesso metro 3/8.

Tra i dittici proposti da SHEVELOFF riterrei come verosimilmente originale anche quello in *d* "SONATA IX" [K.9] / "SONATA X" [K.10], che merita un esame più dettagliato. La vincolazione tra queste due Sonate pare trovare conferma non tanto nella stessa tonalità (come notato da SHEVELOFF) o nel loro ordine consecutivo all'interno degli "ESSERCIZI", quanto molto di più nell'evidente somiglianza dei rispettivi temi iniziali e nella presenza in ciascuna di esse di sequenze "arabesche" con scale di  (ascendenti e presenti nelle battute finali della "SONATA IX" e, rispettivamente, discendenti e determinati il profilo melodico delle sequenze centrali della "SONATA IX") apparentemente da eseguire o in *accelerando* o comunque in tempi abbastanza veloci. Il fatto che ambedue queste Sonate siano in metri ternari - apparentemente SHEVELOFF questa volta fece a meno del criterio d'alternanza metrica - in linea di principio, e come per le Sonate "VI" e "XVII", potrebbe essere spiegato da un loro

ordine iniziale non concomitante entro una *Toccata [Suite]* multipartita che alternava pezzi in metri binari con quelli in metri ternari. D'altra parte - e ammettendo l'ipotesi riguardante la possibilità che il tempo della "SONATA IX" in realtà dovrebbe essere un *Allegro Moderato* [v. pp. 134-135 della presente ricerca] - non andrebbe esclusa neanche una loro concatenazione immediata entro una *Toccata [Suite]* basata sull'alternanza di movimenti in diversi tempi ed attualmente non ricostruibile con esattezza.

In opinione di Giorgio PESTELLI, la versione della "SONATA IX" degli "ESSERCIZI" che si riscontra trascritta sulla ff. 50(r)-51(r) del Ms. 394 del Fondo "Foà-Giordano" della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino [4^o / *Allegro*], assieme al seguente [f.51(r-v)] *Minuet* $\frac{3}{4}$ nella stesso *Diapason* di *Delasol con terza minore*, rifletterebero un abbinamento originale da attribuire a Domenico Scarlatti,³²⁰ secondo PESTELLI, rispetto alla variante torinese la "SONATA IX" degli "ESSERCIZI" rappresenterebbe uno "stringato e forbito prosciugamento", e dunque una versione posteriore.³²¹ Queste tesi sono messe in dubbio da William DEAN SUTCLIFFE:

"If we compare the Turin version of K. 9 with the one published as part of the *Essercizi*, one detail stands out above all - the closing bar. This consists of a D minor arpeggio falling from d² to D in even triplet quavers from the first to the fourth beat, whereas the *Essercizi* version features a held unison. Scarlatti virtually never has this kind of arpeggiated close, so common in the works of contemporary keyboard composers, which seems to exist primarily to fill in the bar. [...] Such a feature, [...] exemplifies Scarlatti's critical distance from even the most ingrained of habits, the least 'chosen' parts of a piece."³²²

Aggiungerei che ciò che induce a cautela nell'attribuire a Domenico Scarlatti il *Minuet* $\frac{3}{4}$ del f.51(r-v) come pezzo abbinato alla versione della Sonata K.9, è il fatto che nel Ms. 394 del Fondo "Foà-Giordano" i due pezzi immediatamente precedenti -

- f.49 (r-v), *Allegro* [K.63] e *Minuet* $\frac{3}{8}$ in *Gesolreut*, dei quali il primo da PESTELLI viene associato al *Capriccio* / *Xxiii* [K.63] di *Venezia 1742*, ed il secondo considerato come anch'esso attribuibile a Domenico Scarlatti, -

verso il 1740 furono stampati a Londra da John Walsh come, rispettivamente, terzo movimento *Allegro* ed il seguente *Minuet* I^{mo} della "SONATA IV" Op. 2 di Johann Adolph Hasse.³²³

³²⁰ Giorgio PESTELLI, "Una nuova fonte manoscritta per Alessandro e Domenico Scarlatti", *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 25, No. 1 (1990), [pp. 100-118] pp. 105, 111-112 [fotocopie di ambedue i pezzi].

³²¹ *Ibidem*, pp.115-116.

³²² William DEAN SUTCLIFFE, "The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti [...]", *Op. cit.* [v. nota²²³ al presente testo], p.71.

³²³ Riguardo all'identificazione del *Capriccio* / *Xxiii* [K.63] di *Venezia 1742* come variante del terzo movimento *Allegro* della "SONATA IV" della raccolta "SOLOS / For a / GERMAN FLUTE / or / VIOLIN / With a Through Bafs for the / HARPSICHORD / or / VIOLONCELLO / Compos'd by Signor / GIOVANNI ADOLFFO [sic] HASSE. / Opera Seconda. / [...] London. Printed for Iohn Walsh [...]"

Va anche precisato che nel Vol. I delle “XLII / *Suites de Pièces*” di Roseingrave e Cooke la Sonata K.9 pare far parte di una *Suite* pentapartita in *Delasol* che sarebbe composta dai pezzi KK. 32 [*Aria*] / 33 [versione abbreviata] / 9 / 34 / 1 [“SONATA I” degli “ESSERCIZI”] che vi appaiono pubblicati come, rispettivamente, pezzi dall’ottavo al duodecimo; questa *Suite* non è evidenziata testualmente, ma è suggerita dal titolo della raccolta e dalla comune Tonica principale Re. In questa edizione la Sonata K.9 è stampata come un *Presto* che alla p. 20 incomincia sullo stesso sistema di pentagrammi delle ultime battute della versione della Sonata K.33 e dopo il segno ::|, cioè senza soluzione di continuità grafica. L’indicazione *Presto* nella Sonata K.9, cosiccome l’associazione di quest’ultima con l’*Aria* K. 32 e con la versione abbreviata della Sonata K.33 è possibile che siano state riprese da Roseingrave dall’edizione “Opera Prima” di Boivin / Le Clerc, che precedette sia gli “ESSERCIZI”, sia le “XLII / *Suites de Pièces*” [v. pp. 55-59 della presente ricerca] - malgrado che nell’“Opera Prima” non vi ci sia nessun indizio testuale che suggerisca una concatenazione interpretativa dei pezzi, il fatto stesso che KK.32 / 33 [versione abbreviata] / 9 vi appaiono stampati di seguito come pezzi sesto, settimo ed ottavo, induce a pensare che anche dagli editori parigini siano state presentate in quest’ordine in base al criterio della Tonica principale comune.

Nell’edizione “[24] *Pièces I.^{re} Volume.*” di Le Clerc / Boivin / Corrette messa in vendita nel dicembre del 1740 [v. pp. 59-61 della presente ricerca] la Sonata K.9, ma anche la Sonata K.10, questa volta sembrano far parte di una *Suite* di otto pezzi, dall’undicesimo al diciottesimo della raccolta, seppure ancora una volta di una *Suite* piuttosto suggerita dalla Tonica principale comune ma non evidenziata testualmente o graficamente:

p.19 - *Larghetto* [Minuetto] $\frac{3}{4}$ [K.34], pp. 20-23 - *Presto* C [Sonata K.29], pp. 24-25 - *Allegro* [K.1], pp. 26-27 - *Presto* $\frac{3}{8}$ [Sonata K.10], pp. 28-29 - *Presto* [K.9], pp.29 - *Aria* [K.32], pp. 30-31 - *Allegro* $\frac{3}{8}$ [Sonata K.5], pp. 32-33 - K.33 [versione ampliata].

L’assai complessa questione della possibilità di abbinamenti armonico-tematici tra l’*Aria* K. 32, la versione integrale ed apparentemente originale della Sonata K.33 (così come si riscontra in *Venezia 1742*) ed il *Larghetto* K.34 - tre pezzi comunque estranei alla “maniera” compositiva delle Sonate che alla pari delle Sonate KK. 9 e 10 procederebbero da una “prima area stilistico-cronologica” entro gli “ESSERCIZI” [v. pp. 148-150 della presente ricerca] - viene da me esaminata in un testo a parte;³²⁴ nell’ambito della presente ricerca mi limiterei ad accentuare che in riferimento ai criteri esposti all’inizio di questo Capitolo riterrei queste tre possibili *Suites* “a geometria variabile” - una “inglese” e due “francesi” - come delle soluzioni editoriali non autorizzate dall’autore.

[catalogue] N.º 676 [ca. 1740]” v. Ralph KIRKPATRICK, “Domenico Scarlatti”, *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.467.

³²⁴ “Datos e hipótesis sobre la participación de Domenico Scarlatti en la Jornada de San Ildefonso de 1737 [contextos e intertextualidad de la Sonata K.33, del *Aria* K.32, del *Larghetto* K.34 y de la *Pièce* K.95]”, testo attualmente (2021) in fase di redazione finale.

Personalmente riterrei alquanto artificiale anche il dittico in A "SONATA XXIV" [K. 24] / "SONATA XXVI" [K. 26] elencato da SHEVELOFF. Ammettendo che il *Presto* della "SONATA XXVI" almeno in alcune sequenze andrebbe inteso come un più flessibile e pautato *Allegriissimo* un dittico composto dalla "SONATA XXV" [K. 25] e dalla "SONATA XXVI" - relazionabili per tonalità relative *Ffaut# con terza minore (Fa# min.) / Alamire con terza magg. (La magg.)* - in mia opinione risulterebbe più convincente sul piano interpretativo come equilibrio tra continuità e contrasti. Noterei inoltre anche le due Sonate immediatamente successive alle Sonate "XXV" e "XXVI" - la "XXVII" [K.27] in *Bfa con terza minore (Si min.)* e la "XXVIII" [K.28] in *Elami con terza maggiore (Mi magg.)*, - oltre a vincolarsi come Dominante [D] Si / Tonica [T] Mi, paiono anch'esse associabili come sintesi di contrasti tonali, di tempi, di metri e di variazioni tematiche a distanza (minore / maggiore, *Allegro* [Moderato?] / *Presto*, metro binario / metro ternario, temi in arpeggi discendenti / temi con micro-motivi in arpeggi ascendenti, etc.)

Queste considerazioni inducono a non scartare nemmeno la possibilità di una *Toccata [Suite]* quadripartita che formerebbero le Sonate "XXV", "XXVI", "XXVII" e "XXVIII" nel loro ordine di stampa, che potrebbe essere stato quello originale. A parte il fatto che ognuna di queste Sonate riunisce le caratteristiche che permettono di ascriverle alla "terza area stilistico-cronologica" degli "ESSERCIZI" [v. p. 154 della presente ricerca], ed oltre ad una componente comune "visibile" (la tecnica degli incroci di mani), si potrebbe rilevare anche un *meta-tema* che intrinsecamente delinea gli intervalli delle concatenazioni armoniche dei movimenti della *Toccata [Suite]*, e che trasposto entro delle scale melodiche per facilitarne la percezione all'ascolto e variato ritmicamente traspare nei profili dei motivi di ciascun movimento. Il *meta-tema* in questione sarebbe da identificare con il secondo tema che appare nelle batt. 6-13 della "SONATA XXV":



Foto XXVI. La prima pagina della "SONATA XXV" [K.25] degli "ESSERCIZI".

Infatti, questo tema - forse non a caso insistentemente ripetuto e composto da un gruppo ritmico di biscorone per quinte spezzate discendenti [le cui due prime sono (NB:) $fa^{\sharp}_2-si^{\flat}_2$ e $mi^{\flat}_2-la^{\flat}_1$] ed un gruppo ritmico discendente ♪♪♪ [entro la terza min. (NB:) $la^{\flat}_1-fa^{\sharp}_1$] - pare non solo formare il secondo periodo del Controsoggetto dell'iniziale sequenza *fugato* nelle precedenti batt. 4-5, ma a sua volta riecheggia (a) in alcune sequenze della seguente "SONATA XXVI" - più precisamente nel suo tema iniziale e nell'incisivo motivo discendente per ♪ dalla parte M. della mano sinistra nella sequenza centrale della seconda parte [v. Foto XIV e la sequenza dalla quinta all'undicesima batt. nella Foto XV a p. 34 della presente ricerca], (b) nel motivo iniziale della "SONATA XXVII", -

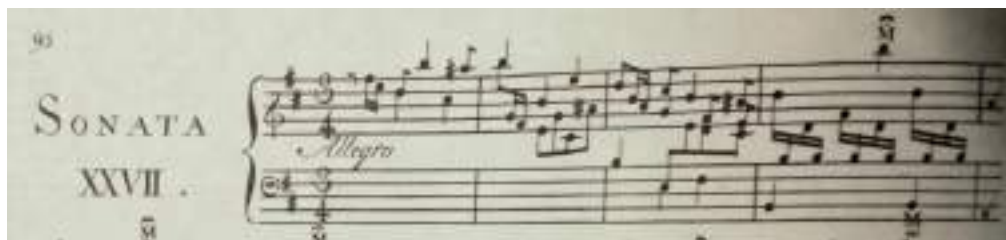


Foto XXVII. Incipit della "SONATA XXVII" [K.27] degli "ESSERCIZI".

- cosiccome (d) nel motivo iniziale della "SONATA XXVIII" [v. batt. 1-3 nella Foto XVII a p. 38] e, come antitesi, nel gruppetto ascendente ♪♪♪ che avvia il secondo motivo di quest'ultima [v. batt. 10 nella Foto XVII].

Gli intervalli di terza min. e quinta che si riscontrano in questo *meta-tema* della "SONATA XXV" a loro volta definirebbero le relazioni tonali dell'intera *Toccata [Suite]*: infatti la scala di *Ffaut[♯] con terza minore* della "SONATA XXV" e quella dell'*Alamire con terza magg.* della "SONATA XXVI" si relazionano come scale relative a distanza di terza min.; la scala *Bfa con terza minore* ["SONATA XXVII"] è a distanza di quinta discendente dalla scala *Ffaut[♯] con terza minore* (vi si relaziona come T secondaria rispetto alla T iniziale, oppure come T-D), mentre la scala di *Elami con terza maggiore* ["SONATA XXVIII"] è a distanza di quinta tanto dalla scala *Bfa con terza minore*, quanto da quella di *Alamire con terza magg.*

Per analogia, il terzo motivo della "SONATA XXV" [batt. 12-15] costituirebbe un'altro *meta-tema* che definisce, anch'esso o come matrice o come antitesi, ognuno dei motivi con incroci di mani riscontrabili nella Sonate "XXVI", "XXVII" e "XXVIII".

In conformità con i principi di strutturazione di una *Suite*, queste quattro Sonate-Movimenti si alternano come tempi, per contrasti tematici e motivici, ed anche per grado delle difficoltà tecniche richieste. Ognuna di esse era (e rimane ancora oggi) destinata solo ad interpreti esperti, ed è certamente questa la seconda ragione per la quale - oltre a quella connessa alle questioni dei Privilegi Reali - per la quale vennero pubblicate verso la fine della raccolta e senza evidenziarli come *Toccata* o *Suite*, anche se va ancora una volta osservato che non si tratta di un conseguente accrescimento del grado delle difficoltà, dato che il massimo di virtuosità viene già raggiunto nella "SONATA XXVI". L'ordinamento interno degli "ESSERCIZI" per presentazione di diverse combinazioni di diversi gradi di difficoltà [v. p.86 della

presente ricerca] avrebbe permesso di incorporare questa *Toccata [Suite]* nella sua forma integrale, e se Scarlatti non la evidenziò testualmente - ed anzi sconsigliò al *Lettore* di cercarvi *profondo Intendimento*, - verosimilmente è perché era perfettamente consapevole del fatto che, all'epoca, come già accentuato innanzi, aspettarsi un'interpretazione integrale di una *Suite* KK.24-28 da altri musicisti, qualunque sia stato il livello tecnico e virtuosistico dei singoli *Dilettanti* o *Professori*, non era realistico.

Un'altra obiezione riguarderebbe l'ipotetico dittico in *D* "SONATA XXIII" [K. 23] / "SONATA XXIX" [K.29] che SHEVELOFF associa un'altra volta facendo a meno del principio dell'alternanza metrica, ma anche dell'alternanza di tempi: secondo i criteri qui esposti alle pp. 152-153, la "SONATA XXIX" probabilmente potrebbe essere ritenuta scritta in origine come autonoma.

Dubbio appare anche il dittico in *E* "SONATA XX" [K. 20] / "SONATA XXVIII" [K.28], che SHEVELOFF ritenne possibile riunire eludendo anche in questo caso il principio delle alternanze dei metri e dei tempi. Pur essendo ambedue scritte entro uno stesso marco tonale T-D :||: D-T di *Elami con terza magg.* (Mi magg), queste due Sonate presentano dei materiali armonici e dei principi di sviluppo sostanzialmente differenti, e tali da non permettere neanche un'ipotetica interrelazione come *tesi / antitesi / sintesi*: cfr. l'impiego, in alternanza, o delle triadi, o dei modi cromatici per caratterizzare le diverse sequenze della "SONATA XX" ed il conseguente impiego in ciascuna sequenza della "SONATA XXVIII" di una sintesi armonica tra due scale melodiche cromatico-diatoniche a distanza di quinta. Inoltre andrebbe osservato che l'indicazione *Presto* della "SONATA XX", la cui fattura è molto variata, è inapplicabile letteralmente se non alle sequenze con scale in biscrome - se la stessa indicazione appariva nella copia manoscritta impiegata da Fortier per incidere la lastra corrispondente, ipotizzerei che poté trattarsi di una nota al margine, poi non cancellata, che forse suggeriva una vincolazione iniziale della "SONATA XX" con un'altra Sonata *Presto* oggi non identificabile con precisione.

L'evidente vincolazione motivico-tematica tra le Sonate "I" [K.1], "IV" [K.4] e "XI" [K.11] attraverso uno stesso *meta-tema* che viene trasposto e metricamente variato [v. pp. 148-150 della presente ricerca con gli Esempi I-a, I-b, I-c] permetterebbe supporre l'esistenza, in origine, di una *Toccata [Suite]* in *Delasol / Gesolreut / Csolfaut*, cioè in tre tonalità a distanza di quinta e più verosimilmente sestapartita, con alternanza di Sonate con metrica binaria e quelle con metrica ternaria. Le tre Sonate in questione selezionate per gli "ESSERCIZI" non ne sarebbero gli unici frammenti oggi identificabili come tali: SHEVELOFF ipotizza una vincolazione tra le Sonate "XI" e "XXII" [K.22] basandosi sul solo criterio dell'identità delle tonalità principali, ma nel contesto degli argomenti qui esposti si potrebbe osservare altresì che nella "SONATA XXII" si riscontrano degli echi dei motivi iniziali, di per sé assai simili, delle Sonate "I", "IV" e "XI"; perfino l'ultima modulazione della "SONATA XXII" dal *Csolfa con terza minore* a *Csolfa con terza maggiore* suggerirebbe che sia stata pensata proprio come effetto retorico finale di una *Suite* multipartita.

Intentando di avanzare in questa ipotesi - ma senza pretendere di ricostruire integralmente ciascuna delle possibili *Toccate [Suites]* - menzionerei che degli indizi

di interrelazioni armonico-tematiche si possono riscontrare anche tra la "SONATA III" in *Alamire* [La] con terza minore [K.3], la "SONATA VII" [K.7] scritta entro lo stesso *Diapason*, e la "SONATA / Fuga XXX" in *Gesolreut* [Sol] con terza minore [K.30].

Prima di procedere all'esame delle possibili vincolazioni di questi tre pezzi, riterrei opportuno accentuare ancora una volta che

- gli spartiti degli "ESSERCIZI" ipoteticamente assegnabili alla prima area stilistico-cronologica sono caratterizzati (a) da una netta distinzione nelle sequenze motiviche tra armonie diatonico-tonali, quelle cromatico-modal, e quelle diatonico-cromatiche, (b) dalla tendenza ad introdurre delle scale diatonico-cromatiche sulla nota fondamentale della scala relativa min. / magg. rispetto alla scala sulla Tonica o sulla Dominante principali, sulla "Dominante della Dominante" e, rispettivamente, sulla "Tonica della Tonica", e (c) da una decontestualizzazione delle armonie classiche e quelle folkloriche [v. p.148 della presente ricerca];

- allo stato delle conoscenze attuali, l'unico principio teorico deducibile dagli scritti di Antonio Soler come principio almeno condiviso ed accettato, se non forse formulato, da Scarlatti stesso [v. pp. 112-114 della presente ricerca] è quello della possibilità di leggere e di percepire all'ascolto in un accordo, oppure in una sequenza modulatoria, varie Toniche, fermo restando che *ciascuna* nota dell'intervallo, dell'accordo o della sequenza hanno una funzione armonica e che nessuna di esse va letta come "transitoria" o "addizionale".

In tale contesto si potrebbe rilevare che nelle batt. 1-21 della "SONATA III" [Esempio III-a] si delineano tre gruppi motivici intercalati l'uno nell'altro, con il primo **gruppo A** a sua volta costituito da scale discendenti di tre tipologie diverse - una scala diatonico-pentatonica discendente con accenti sulla Dominante e sulla Tonica principali [batt. 1-3], una seconda scala cromatico-diatonica discendente [parte della mano destra nelle batt. 11-15], ed una scala cromatica discendente [parte della mano sinistra nelle batt. 11-16]. Questi tre scale si relazionerebbero come *tema e due variazioni*.³²⁵

Il secondo **gruppo motivico B** si percepisce come un tema a parte, o più precisamente come una parentesi tra le scale del primo gruppo - si tratta di otto brevi motivi in Canone all'ottava caratterizzati dagli intervalli di quarta e sesta minore iniziali [batt. 3-10].³²⁶

Infine un **terzo gruppo C** [batt. 16-21] risulta essere un Canone variato alla quarta, con un Soggetto che inizia con delle terze minori ascendenti - o, in termini contemporanei, con due accordi di settima minore di quinta specie in arpeggi ascendenti - ed in tal senso potrebbe essere letto come una *terza variazione del tema del gruppo A*.³²⁷

³²⁵ Esaminando questi ultimi due tipi di scale nella Sonata K. 3, Giorgio PESTELLI - in *Op. cit.* [nota²⁶³ al presente testo], p.137 - osserva: "L'Esercizio n. 3[...] mostra nel programmatico cromatismo la derivazione dal genere della *Toccata cromatica*: anche qui la novità di Scarlatti è nel togliere, nel disegnare in punta di penna [...]"

³²⁶ Cfr. con l'esame proposto da Enrico BAIANO riguardo alle batt.1-15 della Sonata in questione - in *Op. cit.* [v. nota⁵⁶ al presente testo], p.58: "[nella Sonata K.3 (*Essercizi* 3)] il discorso si concentra su tre elementi molto differenziati: una brusca quartina discendente di semicrome, una melodia ascendente a note disgiunte, una melodia discendente a note congiunte ricca di cromatismi."

³²⁷ Cfr. con la caratteristica di quest'ultima sequenza data da Michael KOCH a p.25 della sua tesi "Domenico Scarlatti und die Weitung des Tonartenbegriffs im 18. Jahrhundert", Masterarbeit Im Studiengang Master of Music *Integrative Musiktheorie* mit Schwerpunkt *Didaktik*, Folkwang Universität

Esempio III-a.

SONATA III. [K.3]

Presto

[Gruppo motivico A di scale discendenti: scala diatonica del primo tipo] [Dux]

[Gruppo motivico B, Canone all'ottava]

[Nell'edizione degli "ESSERCIZI", tutte le rispettive parti, eccetto quella della batt. 18, sono omesse]

[Gruppo motivico A: scala diatonico-cromatica del secondo tipo] [Gruppo motivico C: accordo di settima di quinta specie spezzato]

[Gruppo motivico A: scala cromatica del terzo tipo] [Gruppo motivico C: accordo di settima di quinta specie spezzato]

[NB:]

D.

Esempio III-b.

SONATA VII. [K.7]

Presto

[Gruppo motivico B, Canone all'ottava]

batt. 15-16

[D.]

batt. 30-40

batt. 47-53

[Gruppo motivico D, sette minori / sette maggiori parallele]

Esempio III-c.

SONATA XXX. [K.30]

Moderato

Fuga

[Soggetto: gruppo motivico C?]

[Controsoggetto: variazione del Dux del Canone B della "SONATA III"?]

[Gruppo D?]

[NB: Soggetto variato del Canone B?]

batt. 119-125

der Künste, Detmold, 2017: "gesteigerter Einsatz des verminderten Septakkords (Arpeggien)" ["un'intenso uso degli accordi si settima diminuita in forma di arpeggi [spezzati]".

Il fatto che nella "SONATA III" il Soggetto del Canone del **gruppo B** pare intercalarsi tra le scale del **gruppo A** potrebbe essere un indizio di un suo particolare ruolo di tema referenziale entro una *Toccata [Suite]*, tema le cui variazioni affiorirebbero a distanza in diversi movimenti. Infatti, pur rappresentando un'*antitesi* rispetto ai motivi del **gruppo A**, il Soggetto del Canone del **gruppo B** pare vincolarsi con il tema iniziale, anch'esso in Canone, della "SONATA VII" [batt. 1-8 dell'Esempio III-b], un tema quest'ultimo di chiara ispirazione folclorica,³²⁸ ma armonicamente basato sulla scala melodica "accademica" di *Alamire con terza min.* [La min.].

Nelle batt. 15-16 della "SONATA VII" nelle quali appare l'esteso secondo tema, la presenza al contempo di un $fa\sharp$ e di un $mi\flat$ indicherebbe che la scala melodica di *Alamire con terza min.* "cede il passo" ad una scala modale, più precisamente ad una delle varianti del cosiddetto "Modo de Mi", già esaminato nella didascalia all'Esempio II a p. 151 della presente ricerca ed individuabile grazie al caratteristico salto di un tono e mezzo tra il II° ed il III° grado -

$mi\flat - fa\sharp - sol\sharp - la\sharp - si\sharp - do\sharp - re\sharp [- mi\flat]$ [$\frac{1}{2}$ tono - $1\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ - 1 - $\frac{1}{2}$ - 1 - [1]] -

che anche qui viene trasposto alla nota fondamentale *Re*, cioè sulla Tonica secondaria rispetto alla Tonica principale, ossia sulla "Tonica della Tonica":

$re\flat - mi\flat - fa\sharp - sol\sharp - la\sharp - si\sharp - do\sharp [- re\flat]$ [$\frac{1}{2}$ tono - $1\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ - 1 - $\frac{1}{2}$ - 1 - [1]]

Per quel che riguarda il **gruppo motivico C** della "SONATA III", va notato che la sua seconda condotta viene graficamente evidenziata tanto dall'indicazione **D.** ["Dritta"], cioè con un cambio della mano [batt. 20-21 dell'Esempio III-a], quanto dalla notazione enarmonica del precedente $la\sharp$ [v. batt. 13] come $si\flat$. Non si tratterebbe soltanto di un "esercizio" di fraseggio, perché il fatto stesso che la sequenza sia stata messa in rilievo anche come nuova scala modale suggerirebbe anche qui un particolare ruolo funzionale. Un ruolo che non si svelerebbe entro la Sonata stessa, dato che la sequenza vi è solamente modulata e mai variata tematicamente; invece è possibile che alla pari del **gruppo B** rinvii ad un tema di un'altra Sonata - infatti neanche ai primi *Lettori* degli "ESSERCIZI" non dovette sfuggire una certa similitudine della scala delle batt. 20-21 della "SONATA III" con il Soggetto della "SONATA XXX / Fuga" [K.30] in *Gesolreut con Terza minore* [cfr. Esempio III-a ed Esempio III-c]: incominciano con la stessa terza minore $Sol\sharp - Si\flat$, e paiono anche vincolarsi come Canone / Fuga. Dunque la questione di fondo è in che misura la scala del **gruppo motivico C** della "SONATA III" ed il caratteristico "Modo de Mi" introdotto nella "SONATA VII" possono definire la struttura armonica del Soggetto della "SONATA / Fuga XXX".

³²⁸ Si noti la saturazione del tema con le quarte, che imprimono delle intonazioni vicine alle melodie popolari lusitane e che si potrebbero definire come *proto-fado* - probabilmente, un'ulteriore indizio del fatto che le tre Sonate in questione possono essere state scritte durante il decennio 1719-1729.

Innanzitutto - ed anche sviluppando quanto scritto nel secondo paragrafo a p.111 della presente ricerca - va precisato che la struttura del Soggetto della "SONATA / Fuga XXX" andrebbe letta come sovrapposizione, a partire dalla Tonica principale *Gesolreut* (*Sol*♯), di tre terze minori a distanza di quarta tra loro, piuttosto che come una ripetizione in ascensione di due intervalli sovrapposti (terza min. + quarta) con l'aggiunta di una terza min. "supplementare" (terza min. /quarta + terza min. / quarta + terza min.).

In quest'ottica la prima sequenza del Soggetto della Fuga [batt. 1-3 nell'Esempio III-c], invece di delineare una singola scala basica, risulterebbe essere composta da frammenti di tre scale diatonico-cromatiche che determinano lo schema modulatore dell'intera Fuga, ossia:

- dalla terza minore *sol*♯- *si*♭ della triade della Tonica principale della scala *Gesolreut con terza min.*;

- dalla terza minore *mi*♭- *fa*♯ del "Modo de Mi" già riscontrabile nella "SONATA VII" ed ancora una volta qui - e non sarebbe una coincidenza fortuita - trasposto a *Re*, che nella Fuga è la Dominante della Tonica principale *Sol*;

- dalla terza minore *si*♭- *do*♯ che corrisponderebbe al II° e al III° grado dello stesso modo trasposto alla Dominante secondaria *La* rispetto alla Dominante principale *Re*.

In altri termini:

Triade di *Gesolreut con terza minore*
sol♯- *si*♭- *re*♮
 +
 "el Modo de Mi"
mi♭- *fa*♯- *sol*♯- *la*♯- *si*♯- *do*♯- *re*♯- *mi*♮ [$\frac{1}{2}$ tono - 1 $\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ - 1 - $\frac{1}{2}$ - 1 - 1]
 trasposto a *Re*:
re♮- *mi*♭- *fa*♯- *sol*♯- *la*♯- *si*♯- *do*♯- *re*♮
 +
 "el Modo de Mi" trasposto a *La*:
la♮- *si*♭- *do*♯- *re*♯- *mi*♯- *fa*♯- *sol*♯- *la*♮.

Se nella "SONATA III" le scale del **gruppo C** possono essere lette come variazioni diatoniche delle scale del **gruppo A**, la sequenza iniziale in ♮. del Soggetto della "SONATA / Fuga XXX" a sua volta può essere letta come una scala modale ottenuta "per ulteriore diradazione" della scala per terze minori ascendenti del **gruppo C** che nell'Esempio I-a delinea le batt. 20-21 della "SONATA III", cioè come sovrapposizione, a partire dalla Tonica principale *Gesolreut* (*sol*♯), appunto di tre terze minori a distanza di quarta tra loro.

Un ulteriore indizio delle vincolazioni motiviche è rintracciabile nella sequenza conclusiva del Soggetto della Fuga [batt. 4-5 nell'Esempio III-c] che "ricostruisce" la scala melodica di *Gesolreut con terza minore* con delle seste parallele che paiono imitare i motivi per seste maggiori / minori delle batt. 39-53 della prima parte della "SONATA VII"[v. Esempio III-b]; infine si potrebbe osservare altresì che la

Risposta nella batt. 122 della Fuga [v. Esempio III-c] sembra imitare il Soggetto del Canone del **gruppo B** della "SONATA III".

La struttura polimodale del Soggetto della Fuga determina, come antitesi, la struttura essenzialmente diatonica del Controsoggetto: insieme, e senza necessità di "note di passaggio", il Soggetto e la Risposta [v. batt. 6-8 nell'Esempio V-c] alla lettura formano l'intera scala melodica (diatonico-cromatica) sulla Dominante, cioè la scala melodica di *Delasol con terza min*, mentre all'ascolto il Soggetto continua a percepirsi come un Basso ostinato autonomo e modale.³²⁹

Se l'ipotesi è corretta, il Soggetto della "SONATA / Fuga XXX" risulta perfettamente controllato in ogni minimo dettaglio, sia al livello microstrutturale che nelle sue proiezioni macroformali; e se perfino risultasse vero che il titolo di "Fuga del gatto" - con il quale la "SONATA / Fuga XXX" viene spesso indicata proprio in riferimento al Soggetto - rimonti nel tempo a Farinelli, e attraverso lui forse anche a

³²⁹ Cfr. con l'opinione di Ralph KIRKPATRICK, *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.154: "[...] Scarlatti's choice of of bizarre intervals is quite in the Frescobaldi tradition, even if his handling of the material is not. [...] the subject of the [...] Fugue [K.30] is not designed for melodic contrapuntal treatment; it serves to outline the basic harmonies on which, with various modulations, this piece is built (i.e., I, IV, V, IV of V, V of V, V). Over these basic harmonies is laid a magnificent tangle of passing notes, suspensions, syncopations, bizarre intervals, and changes of melodic direction which gives an impression of richness far in excess of the actual contrapuntal content. Scarlatti tends frequently to revert to two voices. There are seldom more than three real parts. When a fourth part is present, it rarely moves in a conventional manner, but is likely to drop out without notice and to reenter with equal irregularity. Although the texture is rich, the principal rhythmic activity seldom involves more than two main voices."

Cfr. anche con quanto scritto da Farhad ABASSIAN-MILANI, *Op. cit.* [v. nota²⁴⁸ al presente testo], pp. 141-142: "[K.30] Die Tonfolge des „Dux“ (Takte 1-3) - angefangen vom zweiten Ton, fünf schwarze Tasten mit den Intervallen reine Quarte, übermäßige Sekunde, verminderte Quarte und übermäßige Sekunde - widersetz sich einer sinnvollen spieltechnischen organisierung. Auch die Tonfolge des „Comes“ (Takte 6-8) - obwohl dies emit denFingern 2, 1-3, 2, 1-3, 2, (1) ausführungstechnisch überbrückt warden könnte - entbehrt jeder Annäherung von Satz und Spiel. [...] Das Thema besteht aus der horizontalen Ausrichtung eines Sextakkordes des >Es-Dur-Dreiklanges<, dem sich die Grundtelling des >Fis-Dur-Dreiklanges< - dermittlere Ton (Terz) ist aus tonalen Gründen als >b< notiert - anschließt. Der „Comes“ ist in seiner Anlage mit dem „Dux“ identisch. Die Tonfolge besteht aus >B-Dur- Sextakkord< und >Cis-Dur- Dreiklang<. Das Thema wird als „Dux“ wie üblich einstimmig und spatter im Kontrapunkt zweistimmig geführt. [...]”

[Traduzione: “[K.30:] La sequenza dei toni del “Dux”(battute 1-3) - a partire dal secondo tono, cinque tasti neri per intervalli di quarta, seconda maggiore, quarta diminuita e seconda maggiore - non si presta ad una lettura come significativa innovazione nella tecnica [tastieristica]. Anche la sequenza dei toni del "Comes" (battute 6-8) - sebbene all'esecuzione possa essere colmata con le dita 2, 1-3, 2, 1-3, 2, (1) - non rivela nessuna [nuova] approssimazione al fraseggio e al gioco [delle dita]. [...] Il Soggetto consiste nell'allineamento orizzontale di un accordo di sesta [come seconda inversione] della triade di Mi♭ maggiore, che confluisce quindi nella seguente triada di Fa♯ maggiore - la Mediante [La♯] (ossia l'intervallo di terza maggiore) in conformità con la tonalità principale vi è notata come Sib. Il "Comes" come fattura è identico al "Dux": la sequenza dei toni è un accordo di sesta [come seconda inversione] della triada di Si♭ maggiore e della triade di Do♯ maggiore.”]

Scarlatti stesso, il passo del “gatto” sulla tastiera evocato non sarebbe stato altro che un’iperbole ironica.³³⁰

³³⁰ Sul bordo superiore della p.11 [fogl.9(v), contenente le prime 36 batt. della *Fuga* in questione] dell’esemplare della tiratura originale del Vol.I delle “XLII / *Suites de Pièces*” di Roseingrave / Cooke conservato presso la Sezione della musica a stampa e delle audioregistrazioni della Biblioteca di Stato della Federazione Russa a Mosca [Отдел нотных изданий и звукозаписей Российской Государственной Библиотеки, экземпляр Д Т-3/6736] - un esemplare, come attestato da un’iscrizione sul frontespizio, un tempo appartenuto a *Wehner* [o *Wehsser?*], - si riscontra la seguente nota manoscritta, di una grafia databile a fine Settecento / inizi dell’Ottocento:

“The following fugue is denominated The Cats’ [sic] Fugue, the subject of it having been suggested to / Scarlatti (as I have been informed be D.^r Burney) by the accidental circumstance of a cat passing / over the keys of his harpsichord, and sounding those intervals which form the first six notes of the / [parola verso il bordo destro della pagina ed in parte resa illeggibile dalla cucitura dell’inquadratura contemporanea:] pie[ce?][.]”

Se la persona menzionata nell’annotazione risultasse essere il compositore e critico musicale inglese Charles Burney [Senior, v. nota⁹⁸ a p.51 della presente ricerca], si potrebbe ipotizzare che possa essersi trattato di uno dei “dettagli particolari” su Scarlatti che a Burney furono dettati (letteralmente) da Farinelli durante il loro incontro nella Villa bolognese del cantante che avvenne il giorno sabato 25 agosto del 1770. Nella serata dello stesso giorno Burney aveva annotato nel proprio diario di viaggio:

“[...] Upon my ex- / pressing some desire to write his [Farinelli’s] Life or at least to insert / particulars of it in my History - ah says he, by a Modesty / rather pushed too far, if you have a mind to compose / a good work, never fill it with acc /? [sic, o come annotazione del dubbio riguardo a se il termine pronunciato da Farinelli fosse stato “accidenti”, oppure da leggersi come abbreviazione “acc^{ts}.” di “accounts”] of such despicable / Beings as Me. however [sic] he furnished me with all / The [sic] particulars concerning Scarlatti [parola Domenico aggiunta nello spazio sopra il rigo tra “concerning’ e “Scarlatti”] I desired. + [“and”] dicta- / ted to me very obligingly while I entered them in my / Pocket Book.” [trascrizione realizzata in base alle fotocopie digitalizzate del originale del diario manoscritto di Burney, British Library, Add. Ms. 35122, ultime nove righe del fogl. 71(v), in origine numerato come p.192].

Questo passo fu ristampato da Burney alle pp. 215-216 della prima edizione (1771), e alle pp. 223-224 della seconda edizione (1773), del suo “THE / PRESENT STATE / OF / MUSIC / IN / FRANCE and ITALY / [...] / By CHARLES BURNEY, Muf. D. / [...] LONDON, [...]”, *Op. cit.* come seconda edizione nella nota⁹⁸ al presente testo, con alcuni cambi nella punteggiatura e nell’ortografia, decifrando *acc /?* come “accounts” e cambiando la frase *of such despicable / Beings as Me.* in “of such unworthy beings as I am.” Secondo Frank WALKER, “Some Notes on the Scarlatti”, *The Music Review*, XII/2 (1951), [pp. 185-203] p.201, il taccuino con le note dettate da Farinelli è da considerarsi perduto. Nei testi pubblicati da Burney - “A / GENERAL HISTORY / OF / MUSIC, / [...]” compresa [v. nota⁶³ a p. 33 del presente testo] - l’aneddoto sulla “Fuga del gatto” non si riscontra.

Comunque ammettendo che “il connotato felino” della SONATA / Fuga K.30 possa essere stato dedotto da Burney da un’opinione del Farinelli, oppure da delle parole del compositore in persona poi riferite da Farinelli, è possibile che in realtà ambedue i musicisti, sia per caratterizzare l’ambigua polimodalità del Soggetto, sia per giocare con il termine “Fuga” nel senso di “fuga dalla Tonica principale”, si siano ricordati di un’antica espressione idiomatica spagnola - “dar gatada (dar gatazo)”, da tradurre letteralmente come “fare il colpo del gatto”. Per il significato di “darsi alla fuga” che l’espressione aveva all’epoca, v. “VOCABOLARIO / ESPAÑOL, E ITALIANO / [...] / Por / LORENZO FRANCIOSINI FLORENTIN. / SEGUNDA PARTE. / EN ROMA, A costa de Juan Angel Rufineli, y Angel Manni. / Por Iuan [Juan] Paolo Profilio. MDCXX.” [un Vocabolario nel corso del Sei- e del Settecento, almeno fino al 1735, più volte ristampato], p.386: “Dar gatada. [Fuggir doppo d’haver / pigliato vna

Sarebbe spiegabile anche la concatenazione entro una *Toccata [Suite]* multipartita di due Sonate in *Alamire con terza minore* e di una Fuga in *Gesolreut con terza minore* sarebbe - la *Suite* poteva iniziare con un pezzo in *Delasol*, un *Diapason* che di per sé indicava un'area modulatoria definita da una quinta sopra la Tonica *Re* - ossia dalla Dominante *La* - ed una quinta sotto la Tonica, ossia *Sol*, che all'epoca dovette essere percepita meno come Sottodominante, un termine a quanto pare impostosi più tardi, quanto come "Tonica secondaria rispetto Tonica principale" a distanza di quinta. Peraltro è ipotizzabile che la *Toccata [Suite]* in questione in origine sia stata sestapartita, ossia composta da due movimenti per ciascuna Tonica (*Delasol*, *Alamire* e *Gesolreut*), nella quale - in conformità con la logica dei contrasti necessari tra i movimenti di una *Suite*, - due Sonate con una stessa Tonica potevano anche non essere concomitanti.

Che la Fuga K.30 negli "ESSERCIZI" sia indicata come "SONATA / Fuga XXX" non sarebbe stato dunque un *lapsus* editoriale - il termine "SONATA", che probabilmente non fu cancellato negli "Originals" della Fuga che Scola menzionò nell'*advertisement* e che lui ricevette da Madrid, poteva riferirsi proprio alla sua tipologia come movimento di una *Suite* multipartita.

Infine, un'ultima ipotesi *ab contrario*: se - in linea di massima e malgrado l'argomento qui esposto a p. 133, - si accetta la premessa che per *variato* Scarlatti poté anche intendere "composto da elementi variegati" e non soltanto "differente", non andrebbe escluso che tra le ragioni della promessa di nuovi pezzi in un *più facile e variato* (nel senso odierno) *Stile* vi poté essere stata una certa somiglianza degli *incipit* che negli "ESSERCIZI" si può rilevare tra le Sonate "V" e "XI", e, rispettivamente, tra le Sonate "XII" e "XXV". Se risultasse corretta l'ipotesi della procedenza di alcuni pezzi della raccolta - incluse le Sonate "V", "XI" e "XXV" - da delle *Toccate [Suites]* iniziali e oggi non sempre ricostituibili integralmente, è possibile che Scarlatti abbia considerato che queste somiglianze potevano indurre l'interprete a degli abbinamenti arbitrari.

*

cosa. / Dar gataço. Vedi dar gata[da] ["fvignare, fuggire. /"; v. anche "DICCIONARIO / DE LA LENGUA CASTELLANA / [...] / COMPUESTO / POR LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. / TOMO TERCERO. / QUE CONTIENE LAS LETRAS D.E.F. / [...] / EN MADRID. En ja Imprenta de la Real Académia Española : Por la VIUDA / de FRANCISCO DEL HIERRO , Año de 1732.", p.15: "DAR GATAZO. Engañar, burlar à algúno, ["Ingannare, burlarsi di qualcuno"] [...]"

Cfr. con quanto osservato da Ralph KIRKPATRICK a p.154 dell'*Op. cit.* nella nota³³ al presente testo: "[...] [Alessandro] Longo traces the feline allusion to Clementi's *Practical Harmony*. Another is to be found on the title-page of an edition of the fugue [K.30] by W.H.Calcott showing four cats variously engaged about a pianoforte.[...] It might be remarked that only a lightfooted and accurate cat, or possibly a kitten, could refrain from involuntary neighboring tones on the flats and sharps of the fugue subject."

IV-d². Riguardo alle possibili vincolazioni armoniche interne degli “ESSERCIZI” va necessariamente segnalata un’altra ipotesi alternativa formulata da Carl SLOANE. Applicando dei criteri statistico-cronologici, e cercando di verificare la presenza nei pezzi della raccolta di indizi della *meantone temperation* [temperamento del tono medio, o mesotonico], SLOANE ritiene che l’intento del compositore poté essere quello di articolare gli “ESSERCIZI” in due sezioni differenziabili a seconda della prevalenza di tonalità minori oppure quelle maggiori, cioè un’organizzazione interna che rifletterebbe due differenti periodi di composizione, ed anche dei diversi principi di abbinamenti tra Sonate:

“The apparent lack of organization in the *Essercizi* compared to the later Venice and Parma manuscripts, [...] has led almost all writers to the conclusion that the single pair and the triptych which do occur (K.9-10 and K.12-14 [...]), are coincidental, if they acknowledge them at all. [...] If major and minor are lumped together, D and G are the most plentiful keys in the *Essercizi*, with eight and six examples respectively, so that coincidental groups would most likely involve these key, and this may be the underlaying reason for the general disinclination to accept the two groups. [...]

[...] If the collection is broken down into two halves, the first half is found to contain four (27 per cent) major keys, the second, nine (60 per cent), [...] The probability of including just four major-key sonatas in the first fifteen by chance if the pieces were arranged randomly with respect to mode is 1/25 ([...] [the Fugue] K.30 is left out). In addition, the key signatures in the second half tend to be more complex, all but K. 17, 18 and 30 having at least two accidentals, whereas the K.11 is the only piece in the first half with more than one. The probability of this distribution resulting from random arrangement with respect to key signature is 1 in 50, 000.

These discrepancies between the two halves may reflect an earlier composition date for K.1-15, a low ratio of major keys being more typical of Scarlatti’s earlier compositions,[...] and simpler key signatures being more representative of an archaic style generally.

[...]

The groupings themselves [in the “ESSERCIZI”] would seem to be of an experimental nature, and one is bound to wonder if they are part of Scarlatti’s ‘ingenious jesting with Art’; those in the first half may be founded in modal theory - D minor is *tono primo*, and G minor *tono primo irregolare* [in riferimento all’ordinamento delle prime dodici sonate degli “ESSERCIZI” in tre sequenze tonali di quattro Sonate ciascuna DDAG / DFAG / DDCG - S.P.]. The rationale in K.16-18 and K.23-25, or the corresponding quadruples [arrangements], seems obvious, at least to a point, but both they and the E-D couples may reflect a desire to create contrast by exploiting the [meantone] temperament.”³³¹

“ [...] a late date of composition, as opposed to copying, is reflected by a high proportion of major keys [...] The suggestion that the *Essercizi* are late works

³³¹ Carl SLOANE, “A fresh look at Domenico Scarlatti’s *Essercizi per gravicembalo*, and the ‘tremulo di sopra’”, *Early Music*, Vol. XXXV, N.º 4, 2007, pp.605-608.

fails to account for this difference in major / minor ratio, [...] and it seems much more likely that they were taken from an existing collection.”³³²

Partendo dall'ipotesi secondo la quale

“[the] favouring of minor keys characterizes Scarlatti's output in Italy and Portugal, and the partiality to major keys typifies his production in Spain”,³³³

SLOANE ritiene che un'ulteriore prova del fatto - deducibile dalla dedica a João V - che gli “ESSERCIZI” sarebbero stati composti durante il primo periodo portoghese del compositore va ricercata nella “failure of any of the Essercizi to surpass C6 [do³]”:

“The likelihood that only some of the Essercizi were late works seems remote as well: [...] [nelle fonti scarlattiane databili a dopo il 1739,] the low percentage of pieces [...] not exceeding the C6 shows that if Scarlatti had a D6 [re³] he tended to use it. [...] Scarlatti's apparent claim that [...] [the Essercizi] originated in Portugal can probably be taken at face value.”³³⁴ [Comunque in un articolo posteriore SLOANE ribadisce il contrario: “[...] the validity of compass as the fundamental indicator of chronology would seem in some doubt.”³³⁵]

Riguardo al temperamento mesotonico, SLOANE non crede che possa essere messo in dubbio dalla presenza nella produzione scarlattiana di Sonate in Fa min. - come, ad esempio, la “SONATA XIX” [K.19] degli “ESSERCIZI”, - anche se ammette che

“F minor has a third degree which is not normally available in meantone without retuning [...] [and] There is little evidence that Scarlatti retuned for F minor [...]”.³³⁶

In certa contraddizione con una delle proprie affermazioni [“a low ratio of major keys being more typical of Scarlatti's earlier compositions”], SLOANE definisce “The high incidence of F minor” come un'ulteriore probabile “characteristic of Scarlatti's Spanish period”; l'intervallo fortemente dissonante Sol[#] / Mi^b risultante dal temperamento mesotonico secondo l'autore denoterebbe sia “[the] Scarlatti's love for dissonance”, sia l'applicazione di “an attenuated regular meantone”, con un comma tra 1/5 e 1/6 “virtually impossible to distinguish”. Inoltre SLOANE accentua che nella “SONATA XIX” la “false A^b” “would obviously emphasize” le sequenze caratterizzate dall'impiego della “Moorish form of the Phrygian Mode”.³³⁷

³³² Carl SLOANE, “Algunas nuevas reflexiones sobre las Sonatas de Domenico Scarlatti”, *Revista de Musicología*, Vol. 24, No. 1/2 (Enero - Diciembre 2001), [pp. 107-113] p.108.

³³³ *Ibidem*, p.110.

³³⁴ *Ibidem*, p.109.

³³⁵ Carl SLOANE, “An Objection to the Scarlatti Chronology of Van der Meer”, *The Galpin Society Journal*, Vol. 53 (Apr., 2000), [pp. 344-345] p. 345.

³³⁶ Carl SLOANE, “Algunas nuevas reflexiones [...]”, pp. 110, 112.

³³⁷ *Ibidem*, pp. 110-112.

Condividendo l'idea stessa della possibilità di abbinamenti tonali all'interno degli "ESSERCIZI", ed anche accettando l'ipotesi di una datazione di almeno una parte dei pezzi della raccolta agli anni 1719-1724 [un periodo che comunque relazionerei solo ai pezzi di un'ipotetica "prima area stilistico-cronologica" - v. pp. 147-150 della presente ricerca], riterrei necessarie alcune osservazioni sulla correttezza dei criteri proposti.

Innanzitutto preciserei che l'ipotesi secondo la quale le Sonate da "I" a "XII" degli "ESSERCIZI", con predominanza delle scale con i Toni fondamentali *Delasol* e *Gesolreut*, possano nel loro ordinamento rispecchiare i primi ruoli di questi toni nel sistema dei modi ecclesiastici, avrebbe dei vari addizionali *pro* ed un argomento *contra*.

Infatti, anche José Herrando, a p. 34 del suo trattato didattico "ARTE, / y punctual Explicación del modo de Tocar el / Violín [...] /", del 1756 [v. nota²³ al presente testo], classifica il *Delasolre con terza minore* come "I.º tono [natural] 3.ª menor" ed il *Gesolreut con terza minore* come "2.º tono [que] es [por] 3.ª menor [accidental]"; inoltre anche l'organizzazzione dei pezzi nell' "Opera Prima" - edita da Boivin / Le Clerc apparentemente con il beneplacito della Corte di Madrid [v. terzo paragrafo a p. 55 della presente ricerca] - in sostanza propone prima un gruppo di cinque Sonate in *Gesolreut*, e poi un gruppo di quattro Sonate in *Delasol*. In base a quanto qui esaminato alle pp. 148-150, si potrebbe rilevare altresì che nelle Sonate "I", "IV" e "XI" degli "ESSERCIZI" si riscontrano dei motivi tendenti agli antichi modi plagali, o a quelli che li variano.

D'altra parte andrebbe sottolineato ancora una volta [v. nota²³] che la presenza di un $\flat$ nell'armatura di chiave delle Sonate "I", "V", "IX" e "X", ciascuna in *Delasolre con terza minore*, non corrisponde alla notazione del "I.º tono [natural] 3.ª menor", perché quest'ultimo, in quanto basato su una triade "naturale" con $Fa^{\sharp}$ e non "accidentale", come norma non supposeva nessun segno nell'armatura. In tale contesto forse sarebbe più esatto scorgere nell'ordinamento tonale delle prime dodici Sonate degli "ESSERCIZI" una "riverenza" da parte di Scarlatti ai gusti tradizionali dei *Professori*, e non un'indizio cronologico, né tantomeno un indizio dell'iniziale vincolazione strutturale tra le Sonate in questione; peraltro, come da me già osservato [p.148], sarebbe stata una prassi forse in seguito da Scarlatti ripensata.

Se non è messa in rapporto con la scrittura armonica di Scarlatti, qualsiasi classificazione quantitativa per "major / minor keys" rischia di essere eccessivamente semplificativa. Per non restare che nell'ambito degli "ESSERCIZI", valga come esempio la "SONATA XI" [K.11], apparentemente tra le più "antiche" della raccolta. La sua armatura di chiave è di due $\flat$, che all'epoca valeva ad indicare la scala di *Cesolfa con terza minore*, cioè quella dell'ultima cadenza della Sonata, ma nonostante ciò il compositore avvia il discorso cancellando già nella prima batt. con un $\sharp$ il $\flat$ del *Befaut* [Si] dell'armatura di chiave, e nella seconda scrivendo un la^3 senza $\flat$ [v. Esempio I-c

alla p. 149 della presente ricerca]. Infatti non solo alla lettura, ma anche all'ascolto si direbbe che il campo armonico dell'*incipit* in realtà è più modale che tonale: la melodia della voce superiore nelle batt. 2-3 tende a delineare una scala plagale iperfrigia [con intervalli $\frac{1}{2}$ -1-1 nel primo tetracordo] su *Delasol / Re*, vale a dire basata sulla Dominante secondaria rispetto alla Dominante principale *Gesolreut / Sol*. Le terze parallele nella parte della mano sinistra evolvono da *Cesolfaut con terza minore*, la scala della Tonica principale, verso *Gesolreut / Sol con terza maggiore* [Sol magg.], la scala della Dominante, il cui ruolo nella batt. 1 è sottolineato nella linea melodica della mano destra. È vero che la cadenza finale della Sonata, come accentuate prima, riafferma il ruolo referenziale della scala *Cesolfaut con terza minore*, ma è il *Gesolreut con terza maggiore* a determinare le sequenze di giunzione tra la prima e la seconda parti della Sonata; in altri termini è l'iniziale equivalenza della D e della T a determinare la successiva parità dei ruoli delle scale minori e maggiori. Per caratterizzare l'armonia della "SONATA XI" forse sarebbe più esatto parlare di un *marco tonale* (a) determinato dall'armatura di chiave [due $\flat$] alla pari della nota fondamentale [*Cesolfaut / Do*] della triade della cadenza dell'ultima batt., e (b) sovrapposto su uno *schema modulatorio* strutturato per aree a distanza dell'intervallo di quinta, per scale che alternano terze minori e maggiori, e, come si deduce dall'*incipit*, anche per gradi diatonico-cromatici consecutivi, uno schema tanto *franco*, cioè aperto, quanto *ingegnoso*.

Peraltro, se le scale maggiori / minori risultano bilanciate all'interno di una Sonata "antica", come pare che lo sia la "SONATA XI" degli "ESSERCIZI", sarebbe logico supporre che in qualche misura lo fossero anche nell'insieme della produzione clavicembalistica dello stesso periodo; ma perfino se una "low ratio of major keys" vi si riscontrasse *de facto*, questa quasi certamente non dovette risultare da una scelta estetica intenzionale.

In ogni caso va osservato che per Carl SLOANE la proporzione formale tra "major / minor keys" non sarebbe la ragione prima della ricerca nelle Sonate scarlattiane di indizi di un temperamento mesotonico - le sue ipotesi in sostanza si baserebbero sull'assenza nell'intero *opus* clavicembalistico scarlattiano di Sonate scritte in tre delle ventiquattro "tonalità", più precisamente quelle di *Do#* magg., di *Mib* min. e di *Lab* min., tre tonalità praticamente inottenibili su una tastiera con un temperamento mesotonico.³³⁸

A questo proposito mi limiterei a ricordare che già Ralph KIRKPATRICK - il quale pur premesse alla propria edizione *facsimile* delle Sonate uno schematico "LISTING OF

³³⁸ Sull'ipotesi come tale v. Carl SLOANE, "Francesco Gasparini's Twenty-One Keys: Do They Reflect the Use of Meantone?", *The Diapason*, 90:1:1070 [January 1999], pp.13-14.

SONATAS IN THE ORDER OF TONALITIES AND TIME SIGNATURES”³³⁹ - ritenne necessario precisare:

“[Scarlatti] created new conceptions of harmony and of tonal form, [...]

Scarlatti seems to consider any chord susceptible of shift between major and minor in the course of a piece.[...]

Scarlatti is more concerned with fundamental tonal function than with fundamental bass. [...] Chords for Scarlatti do not represent aggregates of voices, at least not beyond the demands of a vocally intelligible horizontal conduct of his basic two-part writing; they represent points of tonality. [...]

The principle of equal temperament is clearly taken for granted in all of Scarlatti’s keyboard works, from the *Essercizi* onwards. [...] he had composed in all the tonalities except G sharp minor [sic, malgrado che nel “LISTING” menzionato innanzi mancherebbe la tonalità enarmonica “A Flat Minor”, dato la presenza dell’ “A Flat Major” - S.P.], E flat minor, and C sharp major, although temporary modulations frequently occur in these keys. He obviously recognized unlimited possibilities of enharmonic modulation [...]”³⁴⁰

In tale contesto la questione di fondo rimane la stessa: il *marco tonale* [“tonal form” in termini di KIRKPATRICK] non va identificato con lo *schema modulatorio* [“temporary modulations”], mentre le scale con più di tre accidentali sarebbero da ricercare *anche* nelle sequenze modularie interne delle Sonate il cui marco tonale è definito dalla T secondaria a distanza di una o due quinte dalla T fondamentale della corrispondente scala principale.

Negli “ESSERCIZI”, ad esempio, la scala di *Fautsol con terza minore* risulta presente non soltanto come marco tonale della “SONATA XIX”, ma anche nella sequenze modularie della batt. 4 e delle batt. 34-41 della prima parte della “SONATA XVI”, il cui marco tonale a sua volta è *Bfami* [Sib magg.]; un aspetto, quest’ultimo, che esclude l’idea stessa di un temperamento previo e particolare dei *Mib* (richiesti dall’armatura di chiave e reggenti gran parte delle cadenze conclusive della Sonata), per adattarli ai *Lab*, che nelle batt. 23-28 della seconda parte peraltro svolgono il ruolo di IV° grado della scala di *Elami con terza magg.* [Mib magg.].

In maniera uguale, la presenza nella “SONATA III”, sia di un *sol*^{#1} che di un *lab*¹ [rispettivamente nelle batt. 4 e 24] e, al contempo, anche di un *re*^{#2}, poi annotato come *mib*² [batt.10 e 27] - vale a dire proprio nei tasti che secondo SLOANE con un temperamento mesotonico, pur anche attenuato, determinerebbero una quinta

³³⁹ “Domenico Scarlatti / Complete Keyboard Works / edited by Ralph Kirkpatrick”, Vol.I-XVIII, Johnson Reprint Corporation, New York and London, 1972, ventesima e ventunesima pagine s/n dei testi introduttivi.

³⁴⁰ Ralph KIRKPATRICK, *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, pp. 207, 209-210, 213, 241. Cfr. anche con quanto scritto da John Henry van der MEER nella sua *Reply* a Carl SLOANE, *The Galpin Society Journal*, Vol. 53 (Apr., 2000), [pp. 345-347] p.346: “In works like [Scarlatti’s Sonatas] K. 206, 215 and 394 with their enharmonic progressions, meantone tuning or something near to it seems improbable, at least to me.”

comunque dissonante, - denota un temperamento enarmonico assolutamente equo.

Di conseguenza sarebbe da assumere che per Scarlatti gli intervalli in teoria dissonanti ma enarmonicamente divisibili in consonanze non erano lo stesso che le scordature risultanti dalla ricerca di terze acusticamente pure.

* * *

Capitolo IV-e. “[...] *altri Comandi* [...]” Come già osservato alla p. 118 della presente ricerca, questi termini si ricollegano alla precisazione sull’*Ubbidienza* ad un *Comando* come ragione prima che mosse Scarlatti a pubblicare gli “ESSERCIZI”.

Ralph KIRKPATRICK associò la promessa della frase “*Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri Comandi di compiacerti in più facile e variato Stile* [...]” alle Sonate “almost childishly simple by comparision [with the “ESSERCIZI”]” trascritte nei due volumi datati 1752 della serie custodita presso la BNM di Venezia [*Venezia I 1752* e *Venezia II 1752*].³⁴¹ Giorgio PESTELLI appoggiò questa ipotesi ed estese la ricerca delle Sonate che avrebbe promesso Scarlatti anche a fonti primarie manoscritte datate ad anni posteriori al 1752.³⁴²

La caratteristica “childishly simple” data da KIRKPATRICK probabilmente andava resa in modo meno generalizzato, dato che intesa alla lettera non è certamente applicabile, ad esempio, alla *SONATA / XXVIII. [K.175]* di *Venezia I 1752*, né a gran parte delle Sonate di *Venezia II 1752*. Inoltre, e se, come accentuato prima, la frase in questione fu effettivamente stampata rispettando la punteggiatura dell’originale [v. pp. 130-131 e 154 della presente ricerca] - ossia attestando che il compositore in pratica obbedì ad una decisione della Principessa delle Asturie di pubblicare soltanto degli “esercizi” con dei fini prevalentemente didattici - ciò suggerirebbe che già verso il 1738 Scarlatti avesse a disposizione anche delle Sonate da lui scritte *in più facile e variato* [“differente’] *Stile*, e la cui pubblicazione sarebbe stata rinviata fino a nuovo *Comando*.

³⁴¹ Ralph KIRKPATRICK, “Domenico Scarlatti”, *Op. cit.* nella nota³³ al presente testo, p.163 - si tratta del codice manoscritto It. IV, 201 (=9772), *Scarlatti. / Libro I. / Año de 1752*. [Sonate KK.148-175, K.129, K.176; ossia *Venezia I 1752*] e del codice manoscritto It. IV, 202 (=9773), *Scarlatti. / Libro 2.º / Año de / 1752*. [Sonate KK.177-187, K.49, K.139, K.99, K.98, K.140, KK.188-201; ossia *Venezia II 1752*]. Le stesse Sonate di *Venezia I 1752* si riscontrano trascritte in ordine parzialmente diverso anche in un’altra fonte primaria, alla pari dei codici veneziani direttamente ricollegabile alla biblioteca musicale personale di Maria Barbara di Braganza - il codice manoscritto Ψ I.48 / I della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma, titolo interno senza indicazione dell’autore e senza data + [per “T”, “Título”] / *Libro 1.º*, ossia *Parma I [1752?]*, contenente trenta Sonate: KK. 148-159, 161, 160 [sic, in quest’ordine], 162-166, 168, 167 [sic, in quest’ordine], 169-175, 129, 176, considerando che nella sua numerazione KIRKPATRICK si attenne all’ordine delle Sonate nei codici veneziani.

³⁴² Giorgio PESTELLI, *Op. cit.* [v. nota²⁶³ al presente testo], p. 198-206 [Capitolo “3. Il “più facile e variato stile”?”].

Se si tiene conto di queste considerazioni, le Sonate apparentemente datate 1752 - o in riferimento all'inquadratura dei corrispondenti volumi e alla loro incorporazione alla biblioteca musicale di Maria Barbara di Braganza (da supporre come non troppo posteriori alla composizione e trascrizione delle Sonate stesse), oppure in riferimento alla data (esatta o approssimativa) della loro composizione - sarebbero troppo posteriori al proposito espresso nella prefazione al *Lettore* degli "ESSERCIZI".

Perfino ammettendo che le Sonate di *Venezia I 1752*, *Venezia II 1752* e *Parma I [1752?]* siano state copiate, e non composte, nel 1752, ciò non spiegherebbe il perché delle Sonate composte al tempo degli "ESSERCIZI", o immediatamente dopo, in seguito, in vita del compositore, non furono pubblicate, né il perché siano state copiate così tardi.

Delle tre edizioni delle Sonate scarlattiane apparentemente pubblicate con il beneplacito del compositore dal 1739 in poi ed entro 1757,³⁴³ solo una - il "LIBRO DE XII / XII / SONATAS / MODERNAS / para CLAVICORDIO / [...]" pubblicato a

³⁴³ - "LIBRO DE XII / SONATAS / MODERNAS para CLAVICORDIO / Compuestas por / EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATI [sic][.] / CABALLERO del ORDEN de / SANTIAGO Y / MAESTRO de LOS REYES / CATHOLICOS [sic] / D. FERNANDO EL VI. Y / DOÑA MARIA [sic] BARBARA [sic] / LONDON / Printed for the Editor & sold by J. Johnson facing Bow Church Cheapside. //"; la corrispondente "Royal Licence" che concede i diritti editoriali validi per quattordici anni a John Worgan³⁴³ [il quale si dichiara "*having been at great / Trouble in collecting and procuring [direttamente da Madrid?] a Number of new Sonatas for the Harpsichord composed / by Signior [sic] Dominico [sic] Scarlatti that never were published [...]*" è del "Thirteenth day of August 1752".

Quest'ultima data va riferita ancora al calendario giuliano, all'epoca in ritardo di undici giorni rispetto a quello gregoriano; in virtù del "British Calendar Act of 1751 for the Year 1752" il calendario gregoriano fu introdotto in Gran Bretagna sincronizzandolo con i paesi europei cattolici a partire dal 12 settembre del 1752, al quale si passò direttamente dopo il 31 agosto; la data del calendario giuliano 13 agosto 1752 in Spagna corrispose al 24 agosto gregoriano dello stesso anno. L'edizione conteneva le Sonate KK. 106, 107, 55, 117, 44, 104, 53, 101, 100, 105, 140 e 116;

- "*Six / SONATAS / For the / HARPSICHORD / Composed by / Sig.^r Domenico Scarlatti / VOL. III / LONDON, Printed for John Johnson at the Harp & Crown in Cheapside, / [...] //*"; secondo Joel Leonard SHEVELOFF, che classifica quest'edizione come "JOHNSON-3" - "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti [...]", *Op. cit.* nella nota²⁰ al presente testo, pp. 139-140, le "*Six SONATAS*", non datate, avrebbero preceduto il "LIBRO DE XII / SONATAS / MODERNAS" - [p.140:] "The set of 12 Scarlatti Sonatas referred to [as advertisement] in the list at the bottom of the next page [after the title-page of the "*Six SONATAS*"] can scarcely be any other than JOHNSON-4 [cioè l'edizione "LIBRO DE XII / SONATAS / MODERNAS para CLAVICORDIO / [...]"]; l'edizione "*Six SONATAS*" contiene le Sonate KK. 298, 120, 246, 113, 247 e 299;

- "VI. SONATE / PER IL CEMBALO SOLO, / COMPOSTE / DAL / SIG.^{re} DON DOMENICO SCARLATTI, / CAVALIER [sic] DI SAN GIACOMO / IN MADRID, / OPERA I.^{ma} / Alle Spese di Giovanni Ulrico Haffner, / Sonatore di Liuto in Norimberga / N.^{to} LXXVII. Stör fe [fecit] Pag: XI. //"; riguardo alla data di pubblicazione di questa edizione Joel Leonard SHEVELOFF - *ibidem*, p.142 - si riferisce ad uno studio di Lothar HOFFMAN-ERBRECHT e la precisa come 31 dicembre del 1754; di Johann Ulrich Haffner come editore si hanno notizie dal 1750 al 1766. L'edizione contiene le Sonate KK. 125, 126, 127, 131, 182 e 179.

Londra nel 1752 - conteneva delle Sonate difatti stilisticamente assai differenti dagli "ESSERCIZI" (anche se nessuna di quelle presenti in *Venezia I 1752* e *Venezia II 1752*), e menzionava altresì nel titolo i Sovrani spagnoli, ciò che permetterebbe di qualificarla alla pari degli "ESSERCIZI" come *comandata* dalla Corte spagnola. Quest'ultimo criterio fu già accentuato da Malcolm BOYD;³⁴⁴ all'epoca il *Comando* giuridicamente era più sostanziale dell'autorizzazione del compositore il quale, come già precisato, poteva attestare soltanto una sua scelta personale - e può anche darsi che una scelta solo parziale - dei pezzi da includere nella raccolta.

Comunque anche per le "XII SONATAS MODERNAS" varrebbe il ragionamento di prima - la data della loro pubblicazione, 1752, sembra troppo distante da quella degli "ESSERCIZI" per relazionarle alla promessa del compositore di un'antologia dei vari "stili" delle sue Sonate.

A mio parere, se negli anni immediatamente posteriori al 1739 vi fu realmente un progetto di un'edizione che avrebbe fatto da *pendant* agli "ESSERCIZI", questo sarebbe da rintracciare nelle prime sedici Sonate [KK. 43-58] del già menzionato codice manoscritto It. IV, 199 (=9770) *Sonate : Per / ·//· ·Cembalo· ·//· / del Cavaliere. D.ⁿ Domenico / ·Scarlatti· [sic] / ·//·1742·//· della BNM [Venezia 1742].*

Malgrado che la forma di queste sedici Sonate rispetto a quella dei pezzi degli "ESSERCIZI" rimane invariata - quindici sono bipartite,³⁴⁵ mentre la

³⁴⁴ Vedasi quanto scritto da Malcolm BOYD in *Op. cit.* nella nota³² al presente testo, p.141: "Possibly the terms of Scarlatti's employment in Madrid did not allow him to publish further sonatas, or perhaps the piratical nature of the musical-publishing trade in the eighteenth century dissuaded him from doing so."; *ibidem*, p.157: "The only printed edition of sonatas by Scarlatti in which the composer himself participated was the *Essercizi per gravicembalo.*"; *ibidem*, pp. 210-211: "The fact that he [Scarlatti] failed to follow up the successful *Essercizi* with other volumes of keyboard sonatas suggests that his royal patrons may have opposed further dissemination of his music, [...]" Cfr. con l'opinione espressa da Ralph KIRKPATRICK in "Notes on Sources" dell'edizione "Domenico Scarlatti / Complete Keyboard Works / edited by Ralph Kirkpatrick", Vol.I-XVIII, Johnson Reprint Corporation, New York and London, 1972, terza p. s/n: "This [the "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO"] was the only publication for which Scarlatti himself was responsible, [...]"; v. anche Joel Leonard SHEVELOFF, *Op. cit.* [nota²⁰ al presente testo], p.112: "[The "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO" are] the only edition of the music of Domenico Scarlatti for which any reasonable hypothesis may be entertained that the composer was at least partially involved in the editing process."

³⁴⁵ La decima - K. 52 - presenta una densa scrittura accordale e polifonica e nel volume viene copiata con alcune differenze testuali una seconda volta come *Sonata / LXI*, verosimilmente una versione per organo. In mia opinione personale, la nota *D C. #* alla fine della nona Sonata [K.51] andrebbe letta in riferimento al segno X che ne delimita le ultime cinque battute, che rispettivamente sarebbero da interpretare soltanto dopo che la seconda parte della Sonata si ripete "Da Capo"; per analogia, la nota *D.C.* alla fine della Sonata K.52 potrebbe essere riferita alle sue due ultime battute, ambedue contrassegnate da dei segni legato, da interpretare, rispettivamente, quella penultima come accordo finale alla ripetizione "Da Capo" della seconda parte, e l'ultima invece della penultima alla prima interpretazione della seconda parte; in *Venezia 1742* lo stesso

sedicesima è una Fuga [K.58], - questa volta è la scrittura delle quattoridici Sonate “non-polifoniche” a trasmettere una prassi interpretativa non si direbbe meno esigente, ma certamente più accessibile rispetto a quella richiesta da gran parte degli “ESSERCIZI”. Vi è una maggiore simbiosi tra elementi modali e tonali (scompare l’opposizione tra sequenze motiviche basate o su questi, o su quelli), in ogni singola Sonata perfino i temi o motivi contrastanti paiono relazionarsi sempre più come reciproche variazioni, i *Presto* si diradano, i salti con incroci di mani questa volta sono associati a dei tempi generalmente più moderati, cosiccome le sequenze virtuosistiche in genere - come, ad esempio, i veloci dialoghi tra mani in ottave parallele nella *Sonata* / *XII* / *All.^o* K.54, una tecnica non riscontrabile negli “ESSERCIZI”, - vengono subito bilanciati con delle sequenze nettamente più “calme”.

Alla luce di queste caratteristiche, e considerando che la datazione all’anno 1742 risulta assai prossima alla data della pubblicazione degli “ESSERCIZI”, le Sonate in questione potrebbero essere perfino letteralmente riferite alla promessa di Scarlatti di un *più facile Stile*, che a ben vedere non fu una promessa di uno “Stile facile”.³⁴⁶

Peraltro entro *Venezia 1742* - un codice “eclettico”, con pezzi di diversi generi e di diversa indole strumentale dei quali almeno uno, come già sottolineato, sarebbe attribuibile a Hasse,³⁴⁷ - queste prime sedici Sonate, nettamente più

potrebbe essere valido anche per le ultime batt. con cadenze sulla T principale della seconda, della quinta, della sesta, dell’ottava, dell’undicesima, della dodicesima, della tredicesima, della quattordicesima e della quindicesima Sonate nelle quali, rispettivamente, si riscontrano le annotazioni *D. C.*, *DC.*, *D.C.*, *Dacapo* ://, *Dacapo*, *D.C.*, *D.C.*, *D.C.* ≠ [KK. 44, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 56 e 57], anche se le battute in questione non vi sono contrassegnate in alcun modo. La lettera *D.* alla fine della sedicesima Fuga [K.58], che non va ripetuta, potrebbe invece essere un semplice errore.

³⁴⁶ Cfr. con l’opinione contraria di Giorgio PESTELLI in *Op. cit.* [v. nota²⁶³ al presente testo], pp. 163-164: “Domenico aveva parlato nella dedica [sic - S.P.] degli *Esercizi* di un “più facile e variato stile” che avrebbe tenuto in serbo per il lettore benevolo; invece le sonate che sulle fonti seguono immediatamente gli *Esercizi* non sono affatto in “variato stile” e per di più sono le più difficili (tecnicamente parlando) che Scarlatti abbia mai scritto; [...]”. Come già rilevato a p.155 della presente ricerca, PESTELLI - alla pari di KIRKPATRICK - ricollega la “promessa” a varie Sonate datate a partire dal 1752.

³⁴⁷ Sui contenuti del codice *Venezia 1742* v. (in particolare) Joel Leonard SHEVELOFF, “The Keyboard Music of Domenico Scarlatti [...]”, *Op. cit.* nella nota²⁰ al presente testo, pp. 9-14.

Sulle possibili date dell’incorporazione di *Venezia 1742* alla biblioteca musicale di Maria Barbara di Braganza v. Serguei N. Prozhoguin, “Indizi codicologici e documentali [...]”, *op. cit.* nella nota¹⁰ al presente testo, pp. 1-3, 8-12. Sull’identificazione del *Capriccio* / *Xxiii* [K.63] di *Venezia 1742* come variante del terzo movimento *Allegro* della “SONATA IV” dell’Op.2 di Hasse v. nota³²³ al presente testo.

Cfr. con quanto osservato da Giorgio PESTELLI in *Op. cit.* [v. nota²⁶³ al presente testo], p.98: “[...] già nel Ven. XIV (1742) [*Venezia 1742*], fa la sua comparsa qualche esemplare di un tipo più evoluto, più mobile e irregolare di quanto non non sia l’*Esercizio*: siamo cioè sulla via della sonata inventata da Scarlatti, dopo aver esaurito le due correnti della *Toccata* e del *Concerto* che lo avevano

elaborate delle restanti quarantacinque, morfologicamente paiono formare un gruppo a sé stante: l'impressione è che siano state copiate da un quaderno nel quale furono riunite appositamente per presentare un profilo tecnico e stilistico assai omogeneo, e - dato che alla pari degli "ESSERCIZI" vennero "delimitate" con una Fuga, - ivi riunite forse anche in vista di un possibile progetto editoriale.

Gli aspetti compositivi esaminati paiono suggerire un maggiore controllo del materiale tematico, ciò che forse indicherebbe che le sedici Sonate sarebbero state composte in un periodo successivo alla pubblicazione delle Sonate qui ipotizzate come una "terza area stilistico-cronologica" rilevabile entro gli "ESSERCIZI" [v. p. 154]; se effettivamente sono da collegare ad un nuovo disegno di pubblicazione, questo di conseguenza doveva riguardare delle Sonate composte *ad hoc*, e non delle Sonate selezionate tra quelle composte anni prima.

Quindi è altrettanto possibile che la data di *Venezia 1742* si riferisca proprio alla data di composizione di queste prime sedici Sonate,³⁴⁸ giacché per le restanti è indubbiamente valida soltanto come data di trascrizione. Infatti, tra queste ultime si riscontrano cinque delle Sonate degli "ESSERCIZI" [quelle "XI" [K.11], "X" [K. 10], "III" [K. 3], "XVII" [K. 17] e "XII" [K.12], rispettivamente copiate come *Sonate XVIII, XXII, XXXI, XXXIII e LIX* [v. ultimo paragrafo a p. 42 della presente ricerca], ma anche sei Sonate che compaiono nelle prime edizioni francesi e nelle "XLII / *Suites de Pièces*" di Roseingrave / Cooke, trascritte come *Sonate XXV* [K.36], *XVII* [K.38], *XXVIII* [K.66], *XLI* [K.37], *XLIII* [K.33], *LVII* [K.31].

In *Venezia 1742* si riscontrano altresì dieci Sonate e due Fughe che come difficoltà tecniche e come "maniera" compositiva potrebbero certamente aver fatto parte degli "ESSERCIZI" o delle edizioni francesi scarlattiane che li precedettero - - si tratta più precisamente delle *Sonate XXI* [K.62], *XXVI* [K. 65], *XXIX* [K.67], *XXX* [K.68], *XXXII* [K.69], *XL* [K.76], della prima parte *Allegro* della "doppia" *Sonata / XLV* [K. 79], alla *Sonata* [Fuga] / *XLVII* [K.83], alle *Sonate XLIX* [K.84], *LI*

accompagnato ancora sino agli *Esercizi*; proprio alcune fra le prime sonate in testa al Ven. XIV rientrano in questo tipo, per il quale la data 1742 può avere un reale significato, se consideriamo gli *Esercizi* (1738) come punto di riferimento."

Matthew FLANNERY - in "A Chronological Order for the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti (1685-1757)", "Studies in the History and Interpretation of Music", Volume 109, The Edwin Mellen Press Ltd., Lewiston (NY), Queenston, Lampeter, 2004, pp.56-58 - rilevando nelle prime quindici Sonate di *Venezia 1742*, tra altre caratteristiche, la "presence of ostinatos, handcrossings, long leaps, arpeggios, acciaccaturas, syncopations, and other features common in Scarlatti's mature style", assegna le Sonate KK.43-57 ad un unico "Group 4" come Sonate [Fl 79-93] composte in uno stesso periodo, escludendone la Fuga K.58. Sulla possibile vincolazione tematica tra la Sonata K.56 e la Fuga K. 58 v. Serguei N. Prozhoguin, "Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti", "Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti", op. cit. nella nota⁷⁵ al presente testo, pp. 123-124 e 138.

³⁴⁸ Sulle possibili date dell'incorporazione di *Venezia 1742* alla biblioteca musicale di Maria Barbara di Braganza v. Serguei N. Prozhoguin, "Indizi codicologici e documentali [...]", op. cit nella nota¹⁰ al presente testo, pp.1-3, 8-12.

[K.86], *LII* [K.87], *LVIII* [K.92], alla *Sonata Fuga / LX* [K.93]. Questi dodici pezzi è possibile che costituiscano un indizio del fatto che il codice *Venezia 1742* sarebbe stato trascritto da vari quaderni che rimasero di un'intenso lavoro di selezione, di scarti e di composizione di Sonate nuove in vista di un'eventuale nuova pubblicazione che poté, o dovette, far seguito agli "ESSERCIZI".³⁴⁹

Mosca, marzo 2020 - marzo 2021; aggiunte del luglio 2021 / settembre 2021 / ottobre 2021 / dicembre 2021 / febbraio 2022.

³⁴⁹ Giorgio PESTELLI, *Op. cit.* [v. nota²⁶³ al presente testo], p.97: "[...] sotto l'anno 1742 nel Ven. XIV [*Venezia 1742*], è stato copiato un grande numero di sonate che si rilevano come chiaramente contemporanee dei *Trenta Esercizi* [...]"

In opinione di Joel Leonard SHEVELOFF, "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti [...]", *Op. cit.* nella nota²⁰ al presente testo, p.199: "While we lack enough evidence to propose more than very approximate dates for K. 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39 [...], they all seem stylistically earlier enough than 1738 so that we should expect VENEZIA 1742's versions of them to be either identical or improved. The shock of discovering that VENEZIA's versions appear more primitive than those in COOKE - 1 & 2 is considerable."; pp. 444-445: "K. 35 seems to be in a primitive state similar to that of K. 31, 33, 36, 37 and 38 in terms of the surely later versions of them copied into VENEZIA 1742. If K. 35 had been copied into VENEZIA 174-2, it would probably have grown somewhat longer, integrated its bass more thoroughly into the texture, and contained greater amounts of hand-crossing, transfer of register, and. chromaticism. (I must admit, however, that in the case of K. 31 VENEZIA 1742's version is clearly more primitive.)"

Secondo Jacqueline Esther OGEIL, "Domenico Scarlatti: A contribution to our understanding of his Sonatas [...]", *Op. cit.* [v. nota⁷⁷ al presente testo], p.12: "[...] Roseingrave had included both K31 and K37 in his enlarged edition of the *Essercizi* in 1739, and the superiority of his versions over those presented in Venice 1742 is without question."; pp. 16-17: "Curiously Kirkpatrick seems to have been familiar with only the Venice 1742 readings of K31 and 37 at the time of writing his Scarlatti monograph. [...] That the initial [Kirkpatrick's] observations on [...] [K.31] were not excised, either at the time of discovering the Roseingrave version or in one of the "Additions and Corrections" added to the book in 1963, 1968, 1969 and 1982, suggests that Kirkpatrick did not attribute the limitations of the Venice 1742 version to a copyist's errors but simply regarded this as a more primitive version of the work."