

Mandolin Sonatas

Domenico Scarlatti

Pizzicar Galante

Anna Schivazappa
Fabio Antonio Falcone
—
Ronald Martin Alonso
Daniel de Morais



Tracklist / English / Français / Italiano

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Mandolin Sonatas

2 Menu

A 115

Sonata K 91 (in G major)

01 Grave	2'42
02 Allegro	3'03
03 Grave	1'20
04 Allegro	1'42

(Neapolitan mandolin*, viola da gamba, theorbo, harpsichord)

Sonata K 77 (in d minor)

05 Moderato e cantabile	3'36
06 Minuet	1'30

(Neapolitan mandolin*, theorbo, harpsichord)

Sonata K 88 (in g minor)

07 Grave	2'08
08 Andante moderato	2'05
09 Allegro	1'22
10 Minuet	1'00

(Lombard mandolin, harpsichord)

Sonata K 89 (in d minor)

11 Allegro	3'25
12 Grave	2'06
13 Allegro	1'39

(Neapolitan mandolin*, guitar, harpsichord)

Sonata K 78 (in F major)

14 Gigha	1'29
15 Minuet	0'37

(Neapolitan mandolin*, theorbo, harpsichord)

Sonata K 35 (in g minor)

16 Allegro	2'51
------------	------

(Neapolitan mandolin*, harpsichord)

Sonata K 73 (in c minor)

17 Allegro	2'26
18 Minuetto	2'54

(Neapolitan mandolin*, viola da gamba, theorbo, harpsichord)

Sonata K 81 (in e minor)

19 Grave	1'36
20 Allegro	3'05
21 Grave	1'19
22 Allegro	1'29

(Lombard mandolin, harpsichord)

Sonata K 90 (in d minor)

23 Grave	2'28
24 Allegro	4'16
25 [Allegro]	0'54
26 Allegro	1'02

(Neapolitan mandolin*, viola da gamba, guitar, harpsichord)

Sonata K 85 (in F major)

27 [Allegro]	1'42
--------------	------

(Neapolitan mandolin#, harpsichord)

Sonata K 61 (in a minor)

28 [Allegro]	3'07
--------------	------

(Lombard mandolin, viola da gamba, guitar, harpsichord)

Total Time

60'12

Pizzicar Galante

www.pizzicargalante.com

Anna Schivazappa

mandolin & direction

* Neapolitan mandolin by Antonius Vinaccia, Naples, 1768

Neapolitan mandolin by Tiziano Rizzi, Milan, 2017

Six-course lombard mandolin by Tiziano Rizzi, Milan, 2010, after an original by Antonio Monzino (Milan, 1792), preserved in the Museo Teatrale alla Scala in Milan

Ronald Martin Alonso

viola da gamba

Seven-string bass viol by François Danger, Rouen 2007, after a bass viol attributed to Nicolas Bertrand, late 17th century.

Daniel de Morais

theorbo, guitar

Theorbo by Maurice Ottiger, Châtel Saint-Denis, 1992, after an instrument by Magnus Tieffenbrucker

(Venice, c. 1602-1610), preserved in the Kunsthistorisches Museum in Vienna

Guitar by Jean Laurent Mast, Paris, late 18th century

Fabio Antonio Falcone

harpsichord & direction

Flemish harpsichord by Roberto Livi (Pesaro, 2000) after an original by Albert Delin (Tournai, 1750), preserved in the Musikinstrumenten-Museum in Berlin



Recorded at the Abbey of San Basilide in Badia Cavana, Parma (Italy), from 5 to 9 September 2017

Sound Engineer, Recording Producer, Digital Editing: Andrea Friggi

© 2019 Pizzicar Galante, under exclusive licence to Outhere Music France / © 2019 Outhere Music France



Anna Schivazappa

‘Per mandolino e cimbalo’: the performance of Scarlatti sonatas on the mandolin in 18th-century Paris

The title of this CD may perhaps surprise or intrigue more than one connoisseur of the keyboard music of the Neapolitan composer, since the sonatas featured in this recording are generally known in their version for solo harpsichord. However, it is now commonly accepted that in Domenico Scarlatti’s extensive production for keyboard instruments there are works which seem to be destined more for a solo instrument accompanied by basso continuo than for the harpsichord.

The choice to interpret these sonatas on the mandolin stems from the discovery, in the 1980s, of a French manuscript held at the Arsenal Library in Paris, probably dating from the second half of the 18th century. This manuscript contains the first movement of Scarlatti’s Sonata K 89 in D minor, preceded by the indication ‘Sonatina per mandolino e cimbalo’. The presence in Paris of this manuscript source for mandolin is best understood in the light of a broader context. Indeed, there is significant historical and iconographic evidence of the undeniable popularity that this instrument enjoyed in France in the second half of the 18th century, especially within the aristocracy and the upper middle class. The National Library of France itself holds one of the richest collections of 18th-century mandolin music in the world.

It was the musicologist Edward Joseph Dent who first pointed out, in 1906, that some of Scarlatti’s keyboard compositions might be ‘violin solos’. Among the characteristics defining this group of sonatas are the constant separation between the two voices and the presence of many dynamic markings and articulation signs in the upper voice. In addition, some of these works stand out even more from the rest of Scarlatti’s corpus of sonatas for their structure in three or four movements, as well as the presence of a figured bass.

Based on these observations, Ralph Kirkpatrick and Joel Sheveloff identified a series of sonatas (about twenty-five) that appear to have been written for a solo instrument accompanied by continuo. Although the main sources mention only the harpsichord as the instrument of choice for these compositions, it is more than likely that they were played in chamber versions. The Arsenal manuscript not only provides evidence for such a practice, but is an important source for the performance practice of mandolin music in the second half of the 18th century in Paris. Indeed, it attests with certainty that at least one of these sonatas was played on the mandolin at that time.

Although it is not attested for other compositions in Scarlatti’s corpus of keyboard works, the interpretation of this group of sonatas on the mandolin seems to us in accordance with the practice of the time. Today,

it is commonly accepted that changes of instrumental medium without modification of the musical text were very common in France in the eighteenth century. Several sources suggest that there was an unnotated practice of performing sight-transcriptions with minimal modifications to the original score in other respects. The interchangeability of treble instruments was also common at that time, as evidenced by many musical sources of this period. In the case of the mandolin, as the publishing market of the instrument was rather limited, the printed collections were often dedicated to various instruments, in order to promote their dissemination. For example, there are at least thirty publications published in Paris between 1761 and 1783 intended for the mandolin as an alternative to other instruments, especially the violin but also the flute or the *pardessus de viole*. It can also be assumed that some of the notated adaptations were intended only for the private use of the performer: as is the case for the source held at the Arsenal Library, they probably remained in manuscript form, thus reducing the chances for them to survive.

It is precisely from the discovery of the Parisian manuscript source that, starting from the 1990s, a group of six Scarlatti sonatas (K 77, 81, 88, 89, 90, 91) has been integrated into the mandolin repertoire. These sonatas, which have in common the tripartite or quadripartite form, the figured bass and the presence of dynamic markings, already have a well-established performance tradition on the mandolin. In choosing the repertoire for this recording,

it seemed interesting to us also to explore less-trodden paths, including in this recording some sonatas which have not been performed on the mandolin so far. To this end, we have examined the list established by Kirkpatrick and Sheveloff, to identify the most idiomatic works for the mandolin. Our choice fell on sonatas K 35, 73, 78 and 85, as well as on Sonata K 61, the latter being more adapted to the mandolin tuned in fourths (Lombard mandolin or *mandola*).

Despite the fact that the four-course Neapolitan mandolin tuned in fifths was the most popular type in France in the second half of the eighteenth century, the six-course mandolin tuned in fourths also had a number of amateur exponents, so much so that the mandolin tutor by Jean Fouquet (c.1770) states that 'as of today, it is preferred to the other type, and it is considered more harmonious'. This is the reason why in this recording we decided to alternate three instruments: a Neapolitan mandolin by Antonius Vinaccia dating from 1768, a copy of a late-eighteenth-century Lombard mandolin and a copy of a 'Vinaccia'-style Neapolitan instrument, based on the models described in the treatises of Gabriele Leone (1768) and Giovanni Battista Gervasio (1767).

The analysis of the musical text helps us identify the most appropriate type of mandolin for each sonata: some of these works present a particularly idiomatic writing for an instrument tuned in fifths, such as the Neapolitan mandolin. This is the case for sonatas K 89, 90 and 91, in which there is frequent

use of open strings, especially in the allegros, as well as the presence of four-note chords that can be played only on an instrument tuned in fifths (for example at the end of the second movement of the Sonata K 91). On the other hand, other pieces like sonatas K 88 or K 61 are not at all idiomatic, or even possible to play on a Neapolitan mandolin, but they prove to be particularly adapted to an instrument tuned in fourths, like the Lombard mandolin.

As for the formal aspects, only one of these pieces (Sonata K 35) presents the one-movement binary form typical of most of the keyboard works of the Neapolitan composer. Two other sonatas are composed of a single movement: the short Sonata K 85, of barely forty-nine bars, whose writing is reminiscent of a sketch for an orchestral work, in its evocation of a dialogue between a soloist and an ensemble (*tutti* or *ripieno*); the only series of variations within Scarlatti's corpus of keyboard works, Sonata K 61, built on an ostinato bass line, with a kaleidoscope of progressively more complex rhythmic and melodic variations. The other sonatas have two (K 73, 77, 78), three (K 89) or four movements, as is the case with sonatas K 81, 88, 90 and 91 which follow the basic model of the Corellian *sonata da chiesa*.

The variety of timbres and atmospheres in these compositions ranges from idyllic moments (for example in the slow movements of the luminous Sonata in G major K 91) to the rhapsodic *élan* of Sonata K 88. The latter opens with a small rhythmic cell, a founding and recurring element

which generates a true chamber dialogue between the instruments throughout the movement. Characterized by a more intimate lyricism and introspection, the opening movement of Sonata K 77 is an example of *cantabile* accompanied melody, later to be developed by Scarlatti in twenty other sonatas. The apparent simplicity of certain pieces and the abundance of tiny, special details, meld in the background of this multifaceted repertoire. This is the case with the graceful minuet of Sonata K 78 which, according to Carl Schachter, hides a 'tiny masterpiece' from an analytical perspective. In Scarlatti's music, particular importance is given to the folkloric element. We find it in the use of dance movements (for example in the third movement of Sonata K 90, a sort of *tarantella*), in the imitation of popular instruments such as the guitar or in the typical motifs of Spanish folklore that Scarlatti assimilated during his long stay at the Spanish court. An example can be found in the final movement of Sonata K 89, with its references to the *fandango*, a traditional dance characterized by suggestive and sensual movements.

Scarlatti's works often give the impression that the composer wanted to push the spirit and the effect of his music beyond the limits of the keyboard instrument, in search of new timbres and expressive means. Indeed, it is not by chance that some of these works were selected by contemporary or later composers for orchestral arrangements: Charles Avison, for example, transcribed some of these sonatas (K 81, 88, 89 and 91) for his *Twelve*



Fabio Antonio Falcone

8 Menu

Concertos in Seven Parts... Done from Two Books of Lessons for the Harpsichord Composed by sig. Domenico Scarlatti (London, 1744), and Alfredo Casella introduced many references to sonatas K 81, 89 and 90 in his *Scarlattiana* of 1926. What is certain is that the style of Scarlatti, so deeply personal and original if compared to that of his contemporaries, expresses an ingenuity and a wealth of invention that place his works in a sort of timeless modernity characterized by a universal and immediately understandable language, very close to the sensibility of our time.

Anna Schivazappa

Paris, January 2019

A specialist in historical mandolins, Anna Schivazappa is a PhD candidate in musicology at the Sorbonne University in Paris and associate musician-researcher at the Bibliothèque nationale de France. Her research and musical activities aim at the rediscovery and dissemination of the repertoire of the baroque mandolin, with a focus on historically informed performance.

« Per mandolino e cimbalo » : l'interprétation des sonates de Scarlatti à la mandoline à Paris au XVIII^e siècle

Le titre de ce disque risque de surprendre ou intriguer plus d'un connaisseur de la musique pour clavier du compositeur napolitain, puisque les sonates contenues dans cet enregistrement sont principalement connues du grand public dans leur version pour clavecin seul. Cependant, il est maintenant communément admis que, dans la vaste production de Domenico Scarlatti pour instruments à clavier, il y a des œuvres dont le type d'écriture semble se tourner davantage vers un instrument soliste accompagné de la basse continue que vers le clavecin.

Le choix d'interpréter ces sonates à la mandoline tire son origine de la découverte, dans les années 1980, d'un manuscrit d'origine française conservé à la Bibliothèque de l' Arsenal de Paris, datant probablement de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans ce manuscrit, on trouve le premier mouvement de la sonate en ré mineur K 89 de Scarlatti, accompagné de l'indication instrumentale « Sonatina per mandolino e cimbalo ». La présence à Paris de cette source manuscrite pour mandoline est mieux comprise à la lumière d'un contexte plus large. En effet, il existe de nombreux témoignages historiques et iconographiques de la faveur indéniable dont cet instrument jouissait en France dans la seconde partie du Siècle des Lumières, surtout auprès de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie. Le fonds musical de la Bibliothèque nationale de France possède lui-même l'une des collections de musique pour mandoline du XVIII^e siècle parmi les plus riches au monde.

Le musicologue Edward Joseph Dent fut le premier à constater, en 1906, qu'un petit nombre de compositions pour clavier de Domenico Scarlatti ressembleraient à des « solos de violon ». Parmi les caractéristiques définissant ce groupe de sonates figurent la séparation constante entre les deux voix et la présence, dans la voix supérieure, de nombreux signes dynamiques et d'articulation. En outre, certaines de ces œuvres se démarquent encore plus du reste du corpus de Scarlatti par leur structure en trois ou quatre mouvements, ainsi que par le chiffrage de la basse.

Sur la base de ces observations, Ralph Kirkpatrick et Joel Sheveloff ont identifié une série de sonates (environ vingt-cinq) qui semblent avoir été écrites pour un instrument soliste accompagné du continuo. Même si les sources principales ne mentionnent que le clavecin comme instrument de destination de ces compositions, il est plus que probable qu'elles aient été jouées dans leur version chambriste. Le manuscrit de l' Arsenal non seulement apporte une preuve en faveur d'une telle pratique, mais constitue un témoignage

important de l'interprétation de la musique pour mandoline dans la seconde moitié du XVIII^e siècle à Paris. En effet, cette source atteste avec certitude qu'au moins l'une de ces sonates était jouée à la mandoline dans ce contexte historique.

Bien qu'elle ne soit pas attestée pour d'autres œuvres du *corpus* scarlattien, l'interprétation de ce groupe de sonates à la mandoline nous paraît entièrement conforme à la pratique de l'époque. Aujourd'hui, il est communément admis que le changement de *medium* instrumental sans modifications de la partition était très courant en France au XVIII^e siècle. Plusieurs sources permettent de supposer qu'il existait une pratique non notée de transcriptions, réalisées à vue, avec des modifications minimales de la partition originale. L'interchangeabilité des dessus instrumentaux était d'ailleurs fréquente à l'époque, comme en témoignent de nombreuses sources musicales de cette période. Dans le cas de la mandoline, dans la mesure où le marché éditorial de l'instrument était plutôt limité, les recueils imprimés étaient souvent destinés à divers instruments, afin d'en promouvoir la diffusion. À titre d'exemple, on peut compter au moins une trentaine de publications éditées à Paris entre 1761 et 1783, destinées à la mandoline en alternative à d'autres instruments, notamment au violon mais aussi à la flûte ou au pardessus de viole. On peut également supposer qu'une partie des adaptations qui ont été effectuées par écrit n'ont servi qu'à l'usage privé des interprètes : comme dans le cas de la source conservée à l'Arsenal, elles sont probablement restées inédites,

ce qui a diminué les chances qu'elles parviennent jusqu'à nous.

C'est justement à partir de la découverte du manuscrit de l'Arsenal qu'un groupe de six sonates de Scarlatti (K 77, 81, 88, 89, 90, 91) est entré dans le répertoire de la mandoline depuis les années 1990. Ces sonates, qui ont en commun la structure tripartite ou quadripartite, le chiffrage de la basse et la présence de signes dynamiques, possèdent aujourd'hui une tradition d'interprétation à la mandoline désormais bien établie. Dans le choix des pièces pour ce disque, il nous a paru intéressant de proposer une lecture la plus large possible de ces œuvres, en explorant également des chemins moins fréquentés. À cette fin, nous avons repris la liste établie par Kirkpatrick et par Sheveloff, pour identifier les œuvres les plus idiomaticques pour la mandoline. Notre choix s'est porté sur les sonates K 35, 73, 78 et 85, ainsi que sur la sonate K 61, cette dernière étant plus adaptée à la mandoline accordée par quarts (mandoline lombarde ou *mandola*).

Une question qui a fait l'objet de nos réflexions concerne justement le type d'instrumentarium le plus adapté au contexte d'origine de la source manuscrite de l'Arsenal. En dépit du fait que la mandoline napolitaine à quatre chœurs était le type le plus répandu et apprécié en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la mandoline à six chœurs accordée par quarts avait également un certain nombre d'amateurs, tant et si bien que dans la méthode de Jean Fouquet (c. 1770) on affirme

qu'« on le préfère aujourd'hui à l'autre, et on le trouve plus harmonieux ». Nous avons donc décidé d'alterner trois instruments : une mandoline napolitaine datant de 1768, signée « Antonius Vinaccia », une copie de mandoline lombarde de la fin du XVIII^e siècle et une copie d'un instrument napolitain de style « Vinaccia », basée sur les modèles décrits dans les traités historiques de Gabriele Leone (1768) et Giovanni Battista Gervasio (1767).

L'analyse du texte musical nous aide à identifier le type de mandoline le plus approprié pour chaque sonate : certaines de ces œuvres présentent une écriture particulièrement idiomatique pour un instrument accordé par quintes, comme la mandoline napolitaine. C'est le cas des sonates K 89, 90 et 91, dans lesquelles on trouve une utilisation fréquente des cordes à vide, notamment dans les *Allegro*, ainsi que la présence d'accords de quatre notes qui peuvent être joués uniquement sur un instrument accordé par quintes (comme par exemple à la fin du deuxième mouvement de la sonate K 91). Par contre, si d'autres sonates comme la K 88 ou la K 61 sont peu idiomatiques ou même impossibles à jouer sur une mandoline napolitaine, elles se révèlent particulièrement adaptées à un instrument accordé par quarts, comme la mandoline lombarde.

En ce qui concerne la forme, une seule de ces sonates (la sonate K 35) présente la structure binaire en un seul mouvement typique de la plupart des œuvres pour clavier du compositeur napolitain. Deux autres sonates se composent d'un seul mouvement:



Ronald Martin Alonso



Daniel de Morais

la courte sonate K 85, d'à peine quarante-neuf mesures, dont l'écriture fait penser à une esquisse pour une œuvre orchestrale, dans l'alternance d'un ensemble (*tutti* ou *ripieno*) en dialogue avec le soliste ; seule série de variations au sein du *corpus* scarlattien, la sonate K 61 se caractérise par un kaléidoscope de variations rythmiques et mélodiques de plus en plus complexes sur une basse obstinée. Les autres sonates comportent deux (K 73, 77, 78), trois (K 89) ou quatre mouvements, comme dans le cas des sonates K 81, 88, 90 et 91 qui reprennent le modèle typique de la *sonata da chiesa* corellienne.

La variété des timbres et des atmosphères qu'offrent ces compositions s'étend de moments idylliques (par exemple dans les mouvements lents de la lumineuse sonate en sol majeur K 91) à l'élan rhapsodique de la sonate K 88 qui s'ouvre sur une petite cellule rythmique, élément fondateur et récurrent tout au long du mouvement, générant un véritable dialogue chambriste entre les instruments. Caractérisé par un grand lyrisme et un caractère introspectif, le mouvement d'ouverture de la sonate K 77 est un exemple de mélodie *cantabile* accompagnée que Scarlatti développera plus tard dans une vingtaine d'autres sonates. L'apparente simplicité de certaines pièces au caractère faussement naïf complète la toile de fond d'un répertoire aux multiples facettes. C'est le cas du gracieux menuet de la sonate K 78 qui cache, selon Carl Schachter, un « petit chef-d'œuvre » analytique. Dans la musique de Scarlatti, une

importance particulière est accordée à l'élément folklorique. Nous le retrouvons dans l'utilisation de mouvements de danse (de tarentelle, par exemple, dans le troisième mouvement de la sonate K 90), dans l'imitation d'instruments populaires tels que la guitare ou encore dans les motifs typiques du folklore espagnol, que Scarlatti assimila pendant son long séjour à la cour d'Espagne. Un cas exemplaire est celui du mouvement final de la sonate K 89, avec ses références au fandango, une danse traditionnelle caractérisée par des mouvements tourbillonnants et sensuels.

La sensation que Scarlatti voulait pousser l'esprit et l'effet de la musique au-delà des limites de l'instrument à clavier, à la recherche de nouvelles sonorités et de nouvelles potentialités timbriques et expressives, est peut-être à l'origine des arrangements orchestraux de certaines de ces sonates par des compositeurs contemporains ou postérieurs : Charles Avison, par exemple, transcrit quelques-unes de ces sonates (K 81, 88, 89 et 91) pour ses *Twelve Concertos in Seven Parts... Done from Two Books of Lessons for the Harpsichord Composed by sig. Domenico Scarlatti* (Londres, 1744), et Alfredo Casella introduira de nombreuses références aux sonates K 81, 89 et 90 dans son *Scarlattiana* de 1926. Ce qui est certain, c'est que le style de Scarlatti, si profondément personnel et original par rapport à celui de ses contemporains, exprime une ingéniosité et une richesse d'invention telles qu'elles le placent dans une sorte de modernité intemporelle

caractérisée par un langage universel et immédiatement compréhensible, très proche de la sensibilité de notre époque.

Anna Schivazappa

Paris, janvier 2019

Spécialiste des mandolines anciennes, Anna Schivazappa est doctorante en musicologie à l'Université Paris-Sorbonne et musicienne-chercheuse associée à la Bibliothèque nationale de France. Ses recherches et ses activités musicales ont pour objectif la redécouverte et la diffusion du répertoire de la mandoline baroque, avec une attention particulière portée sur l'interprétation historiquement informée.

“Per mandolino e cimbalo”: l’interpretazione delle sonate di Scarlatti al mandolino nella Parigi di fine Settecento

Il titolo di questo CD potrà forse sorprendere o incuriosire più di qualche appassionato della musica per tastiera del compositore napoletano, dal momento che le sonate contenute in questa registrazione sono principalmente note al grande pubblico nella versione per cembalo solo. Tuttavia, è ormai comunemente riconosciuto che, all’interno della vasta produzione per strumento a tastiera di Domenico Scarlatti, vi sono alcune opere il cui tipo di scrittura sembra rivolgersi più ad uno strumento solista accompagnato dal basso continuo, che al clavicembalo solo.

La scelta di eseguire tali sonate al mandolino trae origine dalla scoperta, negli anni Ottanta, di un manoscritto di origine francese conservato presso la Bibliothèque de l’Arsenal di Parigi, databile con tutta probabilità alla seconda metà del Settecento. Tale manoscritto contiene il primo movimento della Sonata in re minore K 89 di Scarlatti, preceduto dall’indicazione “Sonatina per mandolino e cimbalo”. La presenza a Parigi di questa fonte manoscritta per mandolino si comprende meglio alla luce di un contesto più ampio: in effetti, numerose sono le testimonianze storiche e iconografiche dello straordinario interesse di cui lo strumento è stato oggetto in Francia nella seconda parte del *Siècle des Lumières*, soprattutto da parte del ceto aristocratico e alto-borghese. Lo stesso fondo musicale della Bibliothèque nationale de France comprende una delle più ricche collezioni al mondo di musica per mandolino del XVIII secolo.

L’ipotesi di una destinazione per strumento melodico e basso continuo di un certo numero di composizioni per clavicembalo di Scarlatti fu avanzata per la prima volta nel 1906 dal musicologo E. J. Dent. Tra le caratteristiche distintive di questo gruppo di sonate vi sono la costante separazione tra le due voci e la presenza, nella voce superiore, di numerosi segni dinamici e di articolazione. Alcune di queste opere si distinguono ulteriormente dal resto del corpus scarlattiano per la loro struttura in tre o quattro movimenti e per la cifratura del basso.

Sulla base di tali osservazioni, Ralph Kirkpatrick e Joel Sheveloff individuarono una serie di sonate, in tutto circa venticinque, assimilabili a dei “soli di violino” (secondo l’espressione usata da E. J. Dent). Nonostante le fonti principali menzionino solamente il clavicembalo come strumento di destinazione di queste opere, è più che probabile che esse venissero eseguite anche in versione cameristica. Il manoscritto dell’Arsenal non solo fornisce una testimonianza molto rilevante a favore di tale prassi esecutiva, ma costituisce un importante documento riguardo all’interpretazione della musica per mandolino nella seconda

metà del Settecento a Parigi. In effetti, questa fonte attesta con sicurezza che, in tale contesto storico, almeno una di queste sonate venisse eseguita al mandolino.

Sebbene non esistano analoghe evidenze storiche relative ad altre opere facenti parte del *corpus* scarlattiano, riteniamo che una proposta interpretativa di questo gruppo di sonate al mandolino sia del tutto coerente con la prassi dell'epoca. Al giorno d'oggi, è comunemente accettato che il cambiamento del *medium* strumentale senza modifiche della partitura fosse frequente in Francia nel diciottesimo secolo. Diverse fonti permettono di supporre che esistesse una pratica non scritta di trascrizioni, realizzate a vista, con eventuali minime modifiche del testo originale. Inoltre, l'intercambiabilità degli strumenti utilizzati per la linea del soprano era molto comune all'epoca, come dimostrato da numerose fonti musicali di quel periodo. Nel caso del mandolino, dato che il mercato editoriale dello strumento era piuttosto limitato, le raccolte a stampa erano spesso destinate a vari strumenti, al fine di promuovere la diffusione. Basti pensare che tra il 1761 e il 1783 si contano almeno una trentina di pubblicazioni edite a Parigi, destinate al mandolino in alternativa ad altri strumenti come il violino, il flauto o il *pardessus de viole*. Si può anche presumere che alcuni dei documenti a testimonianza di tale prassi siano serviti unicamente all'uso privato degli interpreti: come nel caso della fonte conservata all'Arsenal, probabilmente essi sono rimasti inediti, il che ha ridotto le possibilità che giungessero fino a noi.

In seguito alla scoperta del manoscritto di Parigi, un gruppo di sei sonate di Scarlatti (K 77, 81, 88, 89, 90, 91) è entrato a far parte del repertorio mandolinistico a partire dagli anni Novanta. Queste sonate, accomunate dalla struttura formale tripartita o quadripartita, dalla numerazione della linea del basso e dalla presenza di segni dinamici, godono di una tradizione interpretativa al mandolino oramai ben consolidata. Nella scelta del repertorio per questo disco, ci è sembrato interessante proporre una lettura più ampia possibile di queste opere, esplorando anche sentieri meno battuti. A questo scopo, abbiamo ripercorso l'elenco stilato da Kirkpatrick e da Sheveloff, per individuare al suo interno le opere maggiormente idiomatiche per il mandolino. La scelta è caduta sulle Sonate K 35, 73, 78 e 85, nonché sulla Sonata K 61, quest'ultima più adatta, per il tipo di scrittura, al mandolino accordato per quarte (mandolino lombardo o mandola).

Una questione che è stata oggetto delle nostre riflessioni riguarda proprio il tipo di strumentazione più adeguata al contesto di provenienza della fonte manoscritta conservata all'Arsenal. In effetti, nonostante il mandolino napoletano a quattro cori fosse quello più diffuso e apprezzato in Francia nella seconda metà del Settecento, anche il mandolino a sei cori accordato per quarte godeva di un certo numero di appassionati, tant'è che nel metodo di Jean Fouquet (ca. 1770) si afferma persino che "on le préfère aujourd'hui à l'autre, et on le trouve plus harmonieux". Ad uno strumento napoletano del 1768 firmato "Antonius Vinaccia" abbiamo dunque

deciso di affiancare una copia di mandolino lombardo della fine del XVIII secolo e una copia di mandolino napoletano in stile Vinaccia basata sui modelli riportati nei trattati storici di Gabriele Leone (1768) e Giovanni Battista Gervasio (1767).

La lettura del testo musicale ci aiuta a individuare il tipo di mandolino più adeguato per ciascuna sonata: alcune di queste opere presentano una scrittura particolarmente idiomatica per uno strumento accordato per quinte, come il mandolino napoletano. È il caso delle Sonate K 89, 90 e 91, in cui ritroviamo un uso frequente di corde vuote, in particolare negli *Allegro*, oltre che la presenza di accordi che si possono eseguire esclusivamente su uno strumento accordato per quinte (come ad esempio nel finale del secondo movimento della Sonata K 91). D'altro canto, se talune altre sonate come la K 88 o la K 61 si rivelano poco idiomatiche se non addirittura ineseguibili al mandolino napoletano, esse risultano particolarmente adatte ad uno strumento accordato per quarte, come il mandolino lombardo.

Per quanto riguarda la forma, una sola di queste sonate (la Sonata K 35) presenta la struttura bipartita in un solo movimento tipica della maggior parte delle opere per tastiera del compositore napoletano. Altre due sonate si compongono di un solo movimento: la breve Sonata K 85, di sole quarantanove battute, la cui scrittura fa pensare quasi ad uno schizzo per un'opera orchestrale, nell'alternanza di un insieme ("tutti" o ripieno) in dialogo con il solista; unica serie di variazioni all'interno del



Left: Neapolitan mandolin by Antonius Vinaccia, Naples, 1768;
Right: Neapolitan mandolin by Tiziano Rizzi, Milan, 2017

corpus scarlattiano, la Sonata K 61 è invece caratterizzata da un caleidoscopio di variazioni ritmiche e melodiche sempre più complesse sopra un basso ostinato. Le altre sonate si compongono di due (K 73, 77, 78), tre (K 89) o quattro movimenti, come nel caso delle Sonate K 81, 88, 90 e 91 che si articolano nella tradizionale forma tipica della sonata da chiesa corelliana.

La varietà di timbri e di atmosfere che emerge da queste opere spazia da momenti idilliaci (riecheggianti nei movimenti lenti della luminosa Sonata in sol maggiore K 91) agli slanci quasi rapsodici della Sonata K 88, che si apre su una breve cellula ritmica, elemento fondante e ricorrente in tutto il movimento, generando un effetto cameristico di libero dialogo tra gli strumenti. A trame sonore caratterizzate da un grande lirismo e da un carattere più introspettivo (il movimento di apertura della Sonata K 77, un esempio di melodia cantabile accompagnata che Scarlatti svilupperà successivamente in una ventina di sonate) si contrappone l'apparente semplicità graziosa di taluni altri movimenti, come il minuetto della Sonata K 78, che Carl Schachter identifica come un "piccolo capolavoro" dal punto di vista analitico. Una particolare importanza ha, nella musica di Scarlatti, l'elemento coloristico, che ritroviamo nel ricorso a movimenti di danza (ad esempio nel terzo movimento della Sonata K 90, che ricorda una tarantella), nell'imitazione di strumenti popolari come la chitarra e di motivi tipici del folklore spagnolo, dai quali Scarlatti fu probabilmente influenzato durante la sua lunghissima permanenza

alla corte di Spagna. Un caso esemplare è quello del movimento finale della Sonata K 89, con i suoi richiami al fandango, un genere di danza tradizionale caratterizzato da movenze vorticose e sensuali.

La sensazione che Scarlatti volesse spingere lo spirito e l'effetto della musica oltre i confini dello strumento a tastiera, alla ricerca di nuove sonorità e potenzialità timbrico-espressive è forse all'origine di arrangiamenti orchestrali di alcune di queste sonate ad opera di compositori coevi o posteriori: Charles Avison, ad esempio, fa ampio uso di estratti delle Sonate K 81, 88, 89 e 91 nei suoi *Twelve Concertos in Seven Parts... Done from Two Books of Lessons for the Harpsichord Composed by sig. Domenico Scarlatti* (Londra, 1744), e Alfredo Casella introdurrà numerosi richiami alle Sonate K 81, 89 e 90 nella sua *Scarlattiana* del 1926. Quel che è certo è che lo stile di Scarlatti, così profondamente personale e originale rispetto a quello dei suoi contemporanei, esprime un'estrosità e una ricchezza di invenzione tali da collocarlo in una sorta di modernità senza tempo caratterizzata da un linguaggio universale e immediatamente fruibile, vicino alla sensibilità dell'ascoltatore di ogni epoca.

Anna Schivazappa

Parigi, gennaio 2019

Specialista dei mandolini storici, Anna Schivazappa è dottoranda in musicologia presso l'Université Paris-Sorbonne e musicista-ricercatrice associata alla Bibliothèque nationale de France. Le sue attività musicali e di ricerca mirano alla riscoperta e alla diffusione del repertorio del mandolino barocco, con un'attenzione particolare alla prassi esecutiva storicamente informata.



Anna Schivazappa, Fabio Antonio Falcone, Daniel de Morais, Ronald Martin Alonso

CONCEPT & DESIGN

DIGIPACK: Emilio Lonardo

BOOKLET: Mirco Milani

ICONOGRAPHY

BOOKLET

Pages 4, 8, 11, 12, 18: Geneva, January 2018

©Photo Stéphane Daniel Schlup (<http://www.sds.photo>)

Page 16: ©Anna Schivazappa

Page 20: ©Ronald Martin Alonso

TRANSLATIONS

Anna Schivazappa


 Bibliothèque
nationale de France
Acknowledgements:

Our sincere gratitude to all the donors who made this recording possible by supporting our crowdfunding campaign.

Without them, this project could not exist:

Alessandra Agostini, Fabrice Duclos, Paola and Maria Sandra Florida, Angelo Fontana, Pascal Girardot, Patricia Lavail, Wilbur Lewis, Robert Long, Liliana Maretto, Mickaël Ourghanlian, Marie Waldman.

Thanks to Alessandra Mordacci for her precious help in the organization of this recording and to Claire and Gabriel Garrido for the loan of their 18th-century guitar.

Special thanks to Claudio Fontana, Massimiliano Moretti and Stéphane D. Schlup for their support and contribution in this project.

Part of this project was carried out within an associate musician-researcher program at the Bibliothèque nationale de France.

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE

31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris

www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgaria




