

95817

BRILLIANT
CLASSICS

D. SCARLATTI

SONATAS


Nicola Reniero *organ*

Domenico Scarlatti 1685-1757

Sonatas

1. Sonata in G F.232/K.284/L.90	2'39	11. Sonata in D minor F.242/K.294/L.67	4'50
2. Sonata in G F.231/K.283/L.318	4'17	12. Sonata (fuga) in G minor F.55/K.93/L.336	3'21
3. Sonata in E minor F.211/K.263/L.321	5'34	13. Sonata in G F.276/K.328/L.S20	5'11
4. Sonata (Pastorale) in C F.457/K.513/L.S3	2'38	14. Sonata in D F.235/K.287/L.S9	1'52
5. Sonata in F F.224/K.276/L.S20	4'15	15. Sonata in D F.236/K.288/L.57	1'43
6. Sonata in F minor F.133/K.183/L.473	4'42	16. Sonata in D F.229/K.281/L.56	3'46
7. Sonata (fuga) in C minor F.16/K.58/L.158	3'14	17. Sonata in B minor F.48/K.87/L.33	5'21
8. Sonata in F minor F.29/K.69/L.382	4'07	18. Sonata (Pastorale) in D F.361/K.415/L.511	1'45
9. Sonata (fuga) in F F.43/K.82/L.30	3'17	19. Sonata (fuga) in D minor F.363/K.417/L.462	5'19
10. Sonata in D minor F.54/K.92/L.362	4'39		

Nicola Reniero *organ*

organ of the Duomo di Desenzano del Garda (BS), Italy.

*Reconstructed by the Serassi Brothers (1835-1837) as Opus N.433,
restored and partially rebuilt by Marco Fratti (2014).*

To our knowledge, there are only three sonatas by **Domenico Scarlatti** (1685-1757) intended for the organ: **F.235**, **F.236** and **F.276**. Only the first of them is explicitly described as being “*per Organo da Camera con due tastatura Flautato e Trombone*”, where *Flautato* probably refers to the Castillian *Flautado*, in other words the voice that in Italy and in northern European countries is known as *Principale*. The other two sonatas contain generic indications regarding the change of keyboard and the use of the Flauto register, which corroborate the thesis that they were written for the organ.

That said, many other Scarlatti sonatas can easily be played on the organ, and likewise on the early pianoforte and the clavichord. Indeed, it would be reductive to consider Scarlatti a composer for the *harpsichord*, given his remarkable skill in experimenting with the different timbres and technical possibilities of all the keyboard instruments of his age. Indeed, there are various sonatas that might well have been intended for the organ, even though they comprise no indications in this sense: for example in the Fugue **F.16** there is a passage that simply cannot be played without the aid of the pedal board. Granted, at the time there were also harpsichords equipped with pedal boards, obviously without voices of their own). In my opinion, the spare, linear nature of the sonata in **F.231** comes across more effectively on the organ. Indeed, this work, and to an even greater extent the sonata **F.232**, seems to be conceived as a dialogue between the two manuals of an organ. What's more, the use of polyphony and sustained notes when played on the organ make the *ritardi*, false chords and occasionally jarring harmonies of the two sonatas **F.29** and **F.48** much easier to grasp. Arguably it is easier to appreciate the depth and lyrical expressiveness of these two masterpieces when they are played on an instrument that allows for sustained notes...

I mentioned polyphony: Domenico Scarlatti wrote a number of fugues in which the polyphony appears to be “incomplete”, like a sketch that is abandoned once the given voice has exposed the subject, or just a thematic fragment. In my view this sort

of musical language does not call for completion – especially bearing in mind certain examples of simplified fugues found in Francesco Durante’s *Partimenti*. There are two reasons for this. Firstly, because to do so without encumbering the polyphony would often be difficult, if not impossible. And secondly, because such “completion” is unnecessary on account of the fact that Scarlatti sometimes used polyphony in order to recreate a counterpoint *effect* without actually having to develop it fully. This is particularly evident in the Sonata (Fugue) F.55, where episodes that are actually quite demanding, with passages in parallel thirds or sixths, create a rich counterpoint that alternates with other episodes in which the voices are gradually left alone, as though they had lost their way. This is somewhat similar to what happens in architecture or sculpture, where a statue or a section of a building is only completely finished in the parts that are actually *visible*!

Other fugues, such as the F.43 or the F.363, reveal elements of the concerto style, with *divertimenti* made up of progressions that are clearly influenced by Corelli, or perhaps even Vivaldi. In such cases the compositional idiom is very similar to that of string instruments.

There are two sonatas with the title “Pastorale”, which effectively recalls similar pieces for the organ intended for the Christmas celebrations. Here Scarlatti remains true to tradition, adopting ternary rhythms and or indeed melodic passages with alterations that are extraneous to the scale in use: for instance, the fourth raised by a semitone. Indeed, it is interesting to compare the second episode of sonata F.457 with the finale of the famous Zipoli *Pastorale*. A feature of the Scarlatti *pastorali* is the speed required for performance. It is interesting to compare this with the *Presto* indicated for sonata F.361. There are no episodes on the sustain pedals, however, obviously because on the harpsichord it makes more sense to repeat the notes.

As Enrico Baiano has rightly pointed out, “in the Scarlatti sonatas almost everything is vocal and theatrical: the introduction is like the curtain that rises; the themes are the characters (...); the various sections of the piece are the scenes (...)”.

And little wonder, given the fact that Domenico Scarlatti’s education and musical training took place in Naples, where everything is theatrical! And that’s without even mentioning Neapolitan comedy or opera. Today no less than in the past, suffice it to wander through the streets of the city, and you’re surrounded by stage sets and actors: a conversation, a call, a quarrel, an announcement or a news item all become part of the on-going comedy...

The sonatas F.242 and F.229 open with a remarkably long introduction, like a short symphony before the opera: a sort of keyboard meander that provides no hints about the following “development” of the piece, since its sole aim is to suggest a particular sound sphere and elicit the listener’s attention. They will thus be ready for the scenes and characters that come next.

The succession of “scenes” unquestionably also intimates the idea of the change in sound, especially in view of the fact that an organ has two fairly large manuals. I have tried to avoid proposing the usual contrast between *tutti* and *solo*, in other words the *Grand’Organo* and the *Echo*, thereby shunning the repetition of identical passages in *forte* followed by *piano*. So even in sonatas such as the F.224, which could involve slavish alternation of identical phrases, I have tried instead to emphasize the originality of the harmonies or the citation of famous themes, in this case that of the *chaconne*.

While we’re on the subject of sound, it is also worth pointing out that certain sonatas can indeed be performed using two manuals, but with one of them solely entrusted with the melody. This was common practice among northern European organists and composers. Thus in sonata F.133 the lovely Flauto Traversiere of the *Grand’Organo* acts like a solo instrument, alternating with the Principale of the *Echo Organ*. And the Cornetto, or rather the Cornetto I and II voices together, here and there draw attention to the brilliant melody of sonata F.211.

There is only one sonata that is thoroughly homogeneous: F.54 is entirely written using a dotted rhythm that emphasizes the dramatic nature of the work, almost like

an overture. That said, however, I am also aware that it could be interpreted in a completely different manner.

The CD ends with the most spectacular of all Scarlatti's fugues, the **F.363**. It is stunning not only on account of the frenzied finale and the unexpected change of scene that comes about half way through the piece, but above all for the boundless energy that pervades it throughout.

© Nicola Reniero

Translation by Kate Singleton

I have used the new Ricordi edition, edited by Emilia Fadini, with the relative catalogue numbers.

Sono note solo tre sonate di **Domenico Scarlatti** (1685-1757) destinate all'organo: la **F.235**, la **F.236** e la **F.276**. Solo la prima di queste contiene l'indicazione esplicita "per Organo da Camera con due tastatura Flautato è Trombone", ove *Flautato* è da intendersi probabilmente *Flautado* (in castigliano), ossia quel registro che in Italia e nei paesi del nord Europa si chiama *Principale*. Le altre due sonate contengono indicazioni generiche di cambio di tastiera e di utilizzo del registro di *Flauto*, che avvalorano la tesi della destinazione organistica.

Non c'è dubbio, d'altro canto, che molte altre sonate scarlattiane siano felicemente realizzabili sull'organo, oltre che naturalmente sul pianoforte storico e sul clavicordo. La straordinaria capacità di esplorare tutte le possibilità tecniche e timbriche degli strumenti a tastiera della sua epoca fa di Scarlatti un compositore che sarebbe riduttivo indicare come autore di composizioni *per clavicembalo*. Esistono pure diverse sonate che potrebbero far pensare a una destinazione organistica anche in assenza di indicazioni: ad esempio la Fuga **F.16** presenta un passaggio che è di

impossibile realizzazione senza l'ausilio della pedaliera (anche se non erano rari all'epoca i clavicembali dotati di pedaliera, ovviamente senza registri propri). La scrittura scarna ed essenziale della sonata in **F.231** risalta meglio, secondo me, proprio se suonata all'organo. Tra l'altro essa, e come ancor più la sonata **F.232**, sembra proprio pensata per dialogare su due manuali, appunto, dell'organo. Le due sonate **F.29** ed **F.48**, infine, a motivo della loro scrittura polifonica e delle note tenute, quando eseguite all'organo permettono molto meglio di cogliere i ritardi, le false relazioni, le armonie talvolta aspre: la profonda e lirica espressività di questi due capolavori forse si apprezza ancora di più per mezzo di uno strumento che ha la possibilità di *tenere* i suoni...

Ho parlato di scrittura polifonica: Domenico Scarlatti scrive alcune fughe nelle quali la polifonia – si potrebbe dire – a volte è solo “accennata” o “incompleta”, nel senso che spesso una voce viene abbandonata quando ha esposto un tema o addirittura un piccolo frammento. A mio parere questo tipo di scrittura non necessita di completamento, vale a dire che non è necessario portare avanti una parte che apparentemente non sembra conclusa (a tal proposito si potrebbe fare un confronto con gli esempi di scrittura semplificata di fughe che si trovano nei *Partimenti* di Francesco Durante), per due ragioni. Innanzitutto, ed è ovvio, perché molto spesso ciò è di difficile, se non impossibile, realizzazione e appesantirebbe inutilmente la polifonia. La seconda ragione risiede nel fatto che questo “completamento” non è necessario in quanto Scarlatti talvolta usa la polifonia, si potrebbe dire, con l'intento di ricreare un *effetto* contrappuntistico senza doverlo per forza sviluppare e completare rigorosamente. Lo si nota soprattutto nella Sonata (Fuga) **F.55**, dove episodi anche di una certa difficoltà - con passaggi di terze o seste parallele - creano un ricco contrappunto che si alterna ad altri episodi in cui le voci vengono via via abbandonate a sé stesse, per così dire, quasi perdendosi lungo il cammino. Un po' come succede in certe opere architettoniche o scultoree, dove una statua o una parte di edificio sono completati e rifiniti solo nella parte *visibile*!

Altre fughe, come la F.43 (ma anche la F.363), risentono invece dello stile del concerto: i divertimenti sono costituiti da progressioni di evidente derivazione corelliana, se non addirittura vivaldiana, e sono composti usando una scrittura che si avvicina molto a quella degli strumenti ad arco.

Due sonate portano il titolo di “Pastorale”, il che richiama effettivamente analoghi brani organistici a carattere natalizio. L'autore non si discosta dalla tradizione e utilizza sempre - come da prassi - il ritmo ternario e talvolta passaggi melodici caratterizzati da alterazioni estranee alla scala in uso, come il quarto grado innalzato di un semitono (si confronti la fine del secondo episodio della sonata F.457 con il finale della famosa *Pastorale* di Zipoli). Le pastorali di Scarlatti si contraddistinguono anche per la richiesta di elevate velocità di esecuzione (cfr. il *Presto* richiesto per la sonata F.361). Assenti del tutto, invece, episodi su pedali tenuti, ovviamente perché sul cembalo ha più senso ribattere le note.

Come ha giustamente scritto Enrico Baiano “Nelle sonate di Scarlatti quasi tutto è vocale e teatrale: l'introduzione equivale al levarsi del sipario; i temi sono personaggi (...); le varie sezioni del pezzo sono scene (...)” e ciò non è affatto strano visto che la prima formazione – e non solo musicale, naturalmente - di Domenico Scarlatti è avvenuta proprio nella sua città natale, Napoli, una città dove tutto è teatro! Non serve tirare in ballo la commedia napoletana o l'opera: il visitatore che anche oggi giorno si aggira per le strade di Napoli assiste di continuo a vere e proprie scene di teatro! Una semplice conversazione, un richiamo, un litigio, un annuncio o l'apprendimento di una notizia diventano commedia quotidiana...

Dunque, ecco che le sonate F.242 e F.229 si aprono con una alquanto lunga introduzione che sembra essere proprio una piccola sinfonia avanti l'opera: una specie di pigro vagabondare sulla tastiera che non lascia presagire nulla, come infatti è, sullo “sviluppo” successivo del brano ma ha solo lo scopo di introdurre – per così dire – l'ambientazione sonora o, se vogliamo, funge solamente da *captatio benevolentiae*; subito dopo si avvicinano effettivamente scene e personaggi.

Il susseguirsi delle varie “scene” suggerisce indubbiamente anche l'idea del cambiamento di sonorità, soprattutto avendo a disposizione un organo a due manuali di dimensioni piuttosto grandi. Ho cercato di evitare di proporre sempre la classica contrapposizione tra tutti e solo, che organicamente si definisce in modo più appropriato tra *Grand'Organo* ed *Eco*, evitando di ripetere ogni volta passaggi identici prima forte e poi piano. Quindi anche in quelle sonate, come per esempio la F.224, in cui ci si potrebbe aspettare tale pedissequa alternanza nella ripetizione di frasi identiche, ho preferito limitare gli effetti di eco solo in alcuni punti in cui, a mio avviso, è più interessante sottolineare l'originalità delle armonie o le citazioni di temi arcinoti come, in questo caso, quello della ciaccona.

Rimanendo nel tema delle sonorità non si può escludere che alcune sonate si prestino ad essere eseguite utilizzando, sì, due manuali, ma uno dei quali con funzione di solo melodico, come avviene più comunemente nella scuola organistica nord europea. Ecco, quindi, che nella sonata F.133 il bellissimo Flauto Traversiere del Grand'Organo assume il ruolo di strumento solista alternandosi col Principale dell'Organo Eco. E il Cornetto, anzi i due registri di Cornetto I e II insieme, mettono in risalto in diversi momenti la brillante melodia della sonata F.211.

Una sola sonata è di una granitica omogeneità: la F.54 è scritta interamente usando il ritmo puntato il quale ne esprime il carattere drammatico, quasi da ouverture, anche se sono conscio che sarebbe possibile una lettura completamente diversa.

Il CD si chiude con la fuga più spettacolare che abbia scritto Scarlatti, la F.363: spettacolare non solo per il parossistico finale e per l'inatteso cambio di scena che avviene circa a metà del brano, ma soprattutto per l'inarrestabile forza che la pervade nella sua interezza.

© Nicola Reniero

Ho usato la nuova edizione Ricordi, curata da Emilia Fadini, con i relativi numeri di catalogo.

The organ

Organ reconstructed by Fratelli Serassi (1835-1837) as Opus n. 433, preserving some of the pipes that originally belonged to instruments by Matteo Cardinali (1655) and Giuseppe Bonatti (1710) in a monumental case that probably dates back to the 1655 organ.

Restoration and partial reconstruction by Marco Fratti (2014).

Director of restoration: Giuseppe Spataro.

Two manuals with 58 keys (C1-A5, first chromatic octave). The first manual corresponds to the Echo Organ, the second to the Grand'Organo. The division between basses and sopranos is between B2 and C3.

Sloping chromatic pedal board C1 – A2, with 22 pedals of which 20 sound pedals (12 real notes and 8 ritornellanti; The Bombarde and Tromboni registers are 20 real notes). The last two pedals control the Rollante and the Terzamano.

Stop list

Echo Organo (E)	Grand'Organo/Pedal (G/P)	
[42] Principale Bassi	[21] Corni Dolci Soprani	[1] Principale Bassi di 16'
[43] Principale Soprani	[22] Cornetto in VIII e XII	[2] Principale Soprani di 16'
[44] Ottava Bassi	[23] Cornetto in XV e XVII	[3] Principale Primo Bassi
[45] Ottava Soprani	[24] Fagotto Bassi	[4] Principale Primo Soprani
[46] Quinta Decima	[25] Trombe Soprani	[5] Principale Secondo Bassi
[47] Decimanona e Vigesimaseconda	[26] Clarone Bassi	[6] Principale Secondo Soprani
[48] Vigesimasesta e Vigesimanona	[27] Corno Inglese Soprani	[7] Ottava Prima Bassi
[49] Cornetto a tre file	[28] Violoncello Bassi	[8] Ottava Prima Soprani
[50] Flauto a Becco	[29] Trombe Soprani di 16'	
[51] Voce Umana Seconda		

[52] Arpone (4') Bassi

[53] Violoncello (16') Soprani

[30] Viola Bassi

[31] Flauto Traversiere

[32] Flauto in Ottava Bassi

[33] Flauto in Ottava Soprani

[34] Flauto in Duodecima Bassi

[35] Flauto in Duodecima Soprani

[36] Flautoletto Bassi

[37] Ottavini Soprani

[38] Voce Umana

[39] Bombarde ai Pedali

[40] Tromboni ai Pedali

[41] Timballi in tutti i Tuoni

[9] Ottava Seconda Bassi

[10] Ottava Seconda Soprani

[11] Quintadecima Prima

[12] Quintadecima Seconda

[13] Decima 9a e Vigesima 2a Prima

[14] Decima 9a e Vigesima 2a Seconda

[15] Vigesima 6a e 9a Prima

[16] Vigesima 6a e 9a Seconda

[17] Trigesima Terza e Sesta

[18] Sesquialtera (XIX e XXVI)

[19] Contrabassi e Ottave

[20] Contrabassi e Duodecime

Accessories: two large pedals, Tiratutto Preparato and Tiratutti Ripieno, Grillastra (large pedal that controls the opening and closing of the expression box of the Echo Organ). Six small richiamo pedals: Fagotto Bassi, Trombe Soprani, Clarone Bassi, Corno Inglese Soprani, Distacco Pedale, Unione Tastiere.

Temperament: F. A. Vallotti.

Corista: A³ at 441,7 Hz at a temperature of 15° C and 57% relative humidity.

Air pressure: 48 mm water level.



Registrations

- Track 1: *G* 3-14, 24, 25 *E* 42-47 *P* 19, 39
 Track 2: *G* 33, 34 *E* 42-45, 47
 Track 3: *G* 3, 4, 22, 23 *E* 42-45
 Track 4: 1) *E* 42, 43 *P* 19, distacco pedale
 2) *G* 25, 27, 31, 32, 35 (m.d. ottava sopra)
 E 42, 43, 52, 53 (m.d. ottava sopra) *P* 39, dist. ped.
 3) *G* 5, 6, 13, 32, 33
 Track 5: *G* 1, 7, 8, 11, 18, 24, 25, 29 *E* 42-45 *P* 19
 Track 6: *G* 3, 31 *E* 42, 43
 Track 7: *G* 1-20, *P* 39
 Track 8: *G* 3-6, 33, 34 (ritornelli -33 e 34)
 Track 9: *G* 1, 7, 8, 11, 18, 24, 25, 29 *E* 42-45, *P* 19
 Track 10: *G* 1-18, 24-26, 29 *P* 19, 39
 Track 11: *G* 5, 6, 12, 34, 35 *E* 42, 43, 50, 51
 Track 12: *G* 3-10, 13, 14
 Track 13: *G* 5, 6, 9, 10 *E* 42, 50
 Track 14: *G* 24, 25 *E* 42, 43
 Track 15: *G* 3-17 *E* 42-48
 Track 16: *G* 5, 6, 34, 35 *E* 50, 53 (ottava sopra)
 Track 17: *G* 5, 6, 38 (ritornelli -38)
 Track 18: *G* 12, 32, 33
 Track 19: *G* 3-18, 24, 25 *E* 42-48 *P* 19, 39

Nicola Reniero is a musician (organist and harpsichordist) with a very strong musical personality.

His main focus is the performance and study of 16th, 17th and 18th century music, especially Italian.

During his career, he has played in many concerts in Italy and abroad (Europe, U.S.A., South America, Japan) both as soloist and figured bass player with orchestras, chamber ensembles and vocal groups. He also conducts several vocal and orchestral groups. He has worked with eminent conductors and soloists such as C. Hogwood, G. Leonhardt, M. Radulescu, R. Clemencic, M. Stockausen, M. Brunello, P. Wispelwey and M. Maisky.

Co-founder of “L’Arte dell’Arco”, he has made many recordings with the ensemble for labels such as Dynamic, Deutsche Harmonia Mundi, CPO and ASV, as well as holding concerts, largely devoted to rare music, through to 2007. With the same group he has recorded Tartini’s complete violin concertos and a CD of music by Vivaldi conducted by C. Hogwood. He has also recorded for the Denon,



Gaudeamus, Velut Luna, Pavane, Nuova Era, King, Brilliant, Tactus, Altus and Musicaimmagine Records labels, his CDs now totalling around 90 in number.

He is particularly interested in musical languages between the 16th and the 17th centuries. His publications include the new critical edition of Corelli’s Concerti Grossi Op.6 (Carisch), and he has also composed works for organ, chorus, chamber ensembles and orchestra as well as writing various orchestral transcriptions and arrangements.

Special thanks go to all those who in one way or another have made this recording possible: Umberto Forni, Marco Fratti, Giuseppe Tosi, Giuseppe Spataro and Angelica Selmo; and naturally also to the Parish of Desenzano Cathedral for their kind collaboration.

Recording: 18 & 19 July 2016, Duomo di Desenzano del Garda (BS), Italy

Sound engineer & Editing: Federico Pelle

Cover: detail of the organ in the Duomo di Desenzano del Garda (BS), Italy, photo by Marco Fratti

Artist Photo: by Leonardo V.

© & © 2019 Brilliant Classics