



Carlo Grante

Pianista - Concertista

Domenico Scarlatti e la sospensione del tempo

La registrazione integrale – al pianoforte – delle sonate di Domenico Scarlatti è una sorta di viaggio nella memoria collettiva; aiuta a ri-conoscere, fra le altre, un'identità italiana che si fonda anche su una coscienza condivisa e i sottili processi linguistici del suo pensiero. Di fronte ad un ampio *corpus* di composizioni di forma e durata relativamente simili e accomunate dal titolo generico di "sonata", è spontaneo, ma non necessariamente logico, coglierne una visione panoramica e considerare ogni suo elemento come facente parte di unquadro unitario, dentro e fuori il suo stesso insieme di riferimento. In casi come questo bisogna discernere cifre stilistiche da mere statistiche, a meno che la rioccorrenza di elementi caratteristici non sia causata da autentici (o addirittura esclusivi) processi generativi inerenti alla fisiologia linguistica del *corpus* musicale in esame. Ralph Kirkpatrick, nella sua epocale monografia scarlattiana (*Domenico Scarlatti – Vita ed opere*, 1953) traccia delle linee guida sull'analisi formale delle sonate ancor oggi valide, seppur da qualche anno ragionevolmente espansive e raffinate dai recenti studi di Joel Sheveloff (*The keyboard music of Domenico Scarlatti: a re-evaluation of the state of knowledge in the light of the sources*. Thesis, Ph.D., Music, Brandeis University, 1970.), Dean Suttcliffe (*The keyboard sonatas of Domenico Scarlatti and eighteenth-century musical style*, Cambridge University Press, 2003) e Chris Willis (*Performance, narrativity, improvisation and theatricality in the keyboard sonatas of Domenico Scarlatti*. Dissertation, Ph.D, Cambridge University, 2007). Questi gettano luce su procedimenti compositivi di Scarlatti - grazie ad una visione davvero totale ma dettagliata della produzione - che ci sorprendono non solo per l'assoluta originalità del compositore, ma anche

per il modo in cui il flusso di coscienza viene rappresentato in musica, in un modo cui abbiamo rivolto attenzione analitica solo dopo Debussy e nel modernismo musicale del XX secolo.

Per la prima registrazione pianistica completa delle sonate di Scarlatti si è usato un «catalogo» non personalizzato di numerazione non necessariamente cronologica (un nuovo catalogo con pretese cronologiche, oltre che totalmente congetturale, creerebbe ulteriori problemi e incongruenze di numeri fra i cataloghi esistenti - anche la vanità ha un limite) costituito da città o edizione, lettere e numeri. (Parma ha la priorità, sia in ordine e la disposizione catalogo, nel caso di quelle sonate che appaiono in altre edizioni o manoscritti) Così abbiamo la sigla E1-30 per gli *Essercizi* 1 a 30 e P1:1 a P15:42 per tutte le sonate di *Parma*. In questa sede, poniamo tra parentesi il numero di catalogo di Kirkpatrick (K) e di Longo (L).

Giuseppe Domenico Scarlatti ha poco bisogno di presentazione. Nacque a Napoli il 26 ottobre 1685. A diciotto anni si stabilì a Roma, città in cui crebbe musicalmente sotto l'influenza di Bernardo Pasquini e Francesco Gasparini. L'ambasciatore portoghese presso il Vaticano, il marchese de Fontes, nel 1720 avrebbe reso possibile per lui una posizione importante presso la cappella di Lisbona. Scarlatti abbandonò il posto di maestro di cappella nella Basilica di San Pietro a Roma perché attratto dal fascino di paesi lontani, che lo avrebbero portato a Londra e a Lisbona, dove trascorse gli anni 1720-1728 come clavicembalista alla corte reale, cosa che lo costrinse (per la felicità di tutti noi) ad assumere il compito dell'educazione della principessa. Questa posizione «accademica» fu la spinta principale per il suo risoluto, sperimentale, audace stile compositivo e strumentale che ha fatto di ciascuna delle sue composizioni per strumento a tastiera un documento unico. La sua allieva Maria Barbara, principessa portoghese, avendo sposato Ferdinando VI lo invitò poi alla corte spagnola. Quindi nel 1733 dopo un periodo a Siviglia (1729-33) Scarlatti si recò a Madrid, dove visse fino alla sua morte, nel 1757. Oltre a un elenco enorme di opere per strumento a tastiera, Scarlatti compose anche almeno 17 Sinfonie e un concerto per clavicembalo. Esercitò una grande influenza sui contemporanei portoghesi e spagnoli, come Carlos de Seixas e Antonio Soler. Nel 1724 a Roma incontrò Quantz e Farinelli, il famoso castrato che avrebbe aderito alla corte spagnola nel 1737.

Dal 1752-1757 furono fatte copie delle centinaia di sonate di Domenico Scarlatti, assemblate in due raccolte manoscritte che noi oggi

chiamiamo codici di *Parma* e di *Venezia* - dal nome delle città in cui si trovano rispettivamente le biblioteche in cui sono site queste preziose raccolte: la Biblioteca Palatina del Conservatorio di Parma, la Biblioteca Marciana di Venezia. Grazie al Farinelli, che ereditò queste raccolte da Maria Barbara e le portò in Italia, abbiamo quindici libri «Parma» con 463 sonate e tredici libri «Venezia» con 374 sonate, assemblati e prodotti negli anni 1752-57. Alla raccolta *Venezia* appartengono anche due raccolte manoscritte in precedenza effettuate nell'anno 1742 (61 sonate) e 1749 (41 sonate). Mettendo insieme i 30 *Essercizi*, le 463 sonate di *Parma* e tutti gli altri brani non duplicati che compaiono nella raccolta *Venezia* ed altre, oltre ad alcuni tra quelli ignoti, abbiamo più delle 555 sonate catalogate da Kirkpatrick e 493 di loro (Parma + *Essercizi*) in un ordine musicalmente soddisfacente e addirittura logico, da far pensare che il compositore sia stato coinvolto nel processo di redazione più che nel codice di *Venezia*. Per tutto il 18° secolo, Scarlatti era conosciuto solo per le sue prime sonate (molte delle quali furono pubblicate in Inghilterra) e il suo lavoro ha cominciato ad essere più diffuso grazie, infine, all'impegno di Carl Czerny - con una pubblicazione parziale nel 1839 - e più in là di Alessandro Longo, che ha pubblicato quasi tutto nel 1906. Attraverso il pianoforte, dunque. La prima monografia, di Walter Gerstenberg, apparsa nel 1933, fu presto seguita da quelle di Sacheverel Sitwell nel 1935 e di Cesare Valabrega nel 1937.

Ralph Kirkpatrick, citato sopra, giustamente considerato il patrono della riscoperta scarlattiana, tratta delle linee fondanti dal punto di vista della concezione formale della sonata scarlattiana. Kirkpatrick usa il termine "cruX" per indicare il punto di svolta, in ognuna delle due parti principali di cui la sonata si compone, in cui si ha il trasferimento alla seconda area tonale principale e l'esaudimento dei principali assunti tematici e ritmici, in una sezione chiamata semplicemente "post-cruX". Certamente il "grande K" aveva intuito il procedimento a tasselli concatenati che ora va conquistando l'interesse di studiosi contemporanei.

Rita Benton è stata abile nel fornire una classificazione delle sonate in base alla loro "forma" e Christopher Hail, vero patrono contemporaneo (quanto oscuro) di Scarlatti, invade il web di preziose informazioni, finanche il raggruppamento delle sonate in base a loro caratteristiche tonali: in questa *hit parade*, se volgiamo lo sguardo anche solo alla prima parte di ogni sonata, al primo posto figurano 84 sonate che presentano una semplice struttura I maggiore V maggiore, seguite da 60 con I maggiore, V maggiore, V minore e V maggiore e più giù 37 in minore, con

semplice struttura I minore V minore. Fra le sonate "uniche", con struttura che non si trova in altre, c'è l'Essercizio 7, utilizzato da Avison in una sua trascrizione in forma di concerto grosso, con struttura armonica di I minore, V minore, IV minore, VII minore, III minore, III maggiore.

Kathleen Dale fa un tipo di classificazione alla cui plausibilità può pervenire anche l'ascoltatore neofita, raggruppando le sonate in: 1. Motu perpetuo; 2. Pezzi da teatro di marionette; 3. Serene, espressive; 4. Fughe; 5. Scrittura a due parti; 6. Scene di strada; 7a. Effetti di campane; 7b. Scene di caccia; 7c. Pezzi bucolici; 8. Minuetti; 9. Gavotte; 10. Combinazione Giga-Minuetto. Ovviamente si possono avere «fughe serene» (3-4) e Pezzi bucolici a due parti con scene di strada, di marionette e con scene di caccia e campane (2-5-6-7b-7c) e si complicherebbero le cose, ma questo è il problema di tutte le tassonomie. Di queste, la più nota e ammirata (discussa, in verità, solo nelle sue pretese cronologiche) è quella del 1967 di Giorgio Pestelli, che ancora imberbe, e con giovanile audacia, trova le origini linguistiche e stilistiche nonché le configurazioni formali alle sonate, avvalendosi di questi attributi per la formulazione di una disposizione cronologia dei brani. Per Pestelli, l'opus Scarlattiana può essere classificato in categorie stilistiche, ognuna indicativa inoltre di un periodo della vita del compositore. Conclusione «giovanile» forse (Pestelli era solo ventiquattrenne) ma di sbalorditiva sensibilità stilistica ed erudizione musicale che merita ancora grande rispetto e gratitudine per la sua carica illuminante.

La composizione scarlattiana è oggi sottoposta ad affascinanti disamine strutturali che ne estrapolano anche la tipicità prettamente psicologica, scovando processi che potremmo più facilmente attribuire, nella loro pertinenza, alla sintassi (quindi allo sviluppo orizzontale) che al puro vocabolario linguistico; quindi, al processo di sviluppo della musica nel tempo, nel suo divenire, in comesi dipana e costruisce un discorso. In questo senso, nella natura e «missione» escatologica interna del brano musicale, dobbiamo riconoscere a molte pratiche della musica strumentale italiana del primo '700 - a volte tacciata di sovra-semplificazione - caratteristiche addirittura profetiche. Diversamente dalla compatta perfezione della musica di Bach, che riesce a conservare iper-coerenza interna a livello micro-e macro-strutturale, a permettere che la musica parli di sé, faccia del compositore il suo viatico più fedele, i compositori italiani a lui coevi (da Platti a Vivaldi, a Scarlatti, ad esempio) e quelli che sarebbero di lì a poco apparsi sulla scena europea, fanno parlare invece di sé più l'uomo-artista, che esprime musicalmente processi della sua coscienza-

za, (appunto perché umana) continuamente soggetta a prassi di compressione e decompressione temporale. La dimensione del tempo, nella sua percezione soggettiva, rimane incuneata appunto nel soggetto, pur guardando in alto a geometrie archetipiche di equilibrio proporzionale (di cui l'artista italiano, figlio estetico della retorica rinascimentale di Giovan Battista Alberti, è maestro assoluto). Prassi certamente idiosincratice, come quelle che vedremo in Scarlatti, rivelano infatti i processi di un "flusso di coscienza" che a sua volta rivela una natura *sui generis* ma decisamente "umana" della musica: questa non racconta se stessa, ma il pensare del suo autore – definizione che si oppone al concetto bachiano di "musica pura".

Alcune prassi sono infatti più facilmente riferibili a procedimenti non musicali. Vi sono pregiudizi estetici, forse a causa di opinioni ricevute, nei confronti di molte composizioni italiane per tastiera scritte in quello stile di transizione tra il Barocco e l'inizio del Classicismo, che soffrono il confronto con la "maniera germanica" dei primi anni del '700. Questo impoverisce la percezione del loro contenuto poetico, dal momento che la scrittura per tastiera *galante*, piuttosto trasparente e leggera, sembra al confronto (e in senso derogatorio) "diluata". Leggerezza e vacuità, in accezione negativa, sono i primi più facili attributi, se si ha in mente, per contrasto, la completezza strutturale, la saturazione, l'effetto sonoro accattivante, la sintassi del pensiero armonico che un sapiente uso del contrappunto e dell'elaborazione motivica dà alla musica «colta», rendendola all'ascoltatore più pregna di sé. Tuttavia, il perfetto equilibrio tra gli elementi di trasparenza, semplicità e compattezza di scrittura trovati poi in Mozart, rende giustizia (a posteriori) a quei modelli compositivi (soprattutto di Rutini, suo «maestro segreto») che esercitarono una forte influenza su di lui, riscattando a posteriori un significato che viene in superficie per lo più attraverso l'architettura della fraseologia e l'uso di una variazione motivicapiù sottile che autoreferente. In questa nuova prospettiva, l'ingegnosità del compositore sta nell'idea pura, nel disegno formale, nella discorsività del dialogo musicale e nella logica che sottende lo svolgimento di unità sintattiche, dando un senso di unità e di naturalezza. In questa prospettiva estetica, la «sensibilità impaziente» (parole di Pestelli) di Scarlatti, che all'ascoltatore dà l'impressione di non lasciare mai a riposo la tastiera, ha poca o nessuna compatibilità: Scarlatti stesso criticava i compositori italiani suoi contemporanei, chiamandoli i «Moderni teatrismi compositori», per il loro insufficiente dominio della «vera arte di scrivere in contrappunto».

Nella sua monografia di Scarlatti, Sutcliffe usa in riferimento al *trend* «galante» l'espressione «socialmente alto e intellettualmente basso per quanto concerne il ricorso apparentemente più facile e la minore abilità compositiva che questo genere mostra». La storiografia musicale ha spesso volto l'attenzione alla compattezza della scrittura contrappuntistica e la sua serietà in materia di composizione: il contrappunto è visto in ultima analisi come un importante segno di «cultura» nella composizione musicale. Questo porta per logica ad un'idea di impoverimento in quelle strutture prive di questo importante elemento della fisiologia musicale. Da qui la critica generalizzata, a nostro avviso vittima di una visuale parziale, alla musica «Galante». Ma l'unicità italiana del genio scarlattiano risiede, oltre che in come un elemento si sovrappone ad un altro, in come invece a questo si sussegue. Già nello stile toccatistico del padre Alessandro si hanno degli indizi di modalità progressiva di costruzione compositiva, quasi se ogni momento celasse in sé elementi per quello successivo. Nelle sonate di Domenico, in cui Pestelli ravvisa lo stile del padre con un "rigore cartesiano", "contenuto in una cornice ristretta", questo si rivela come peculiare ed efficace cifra stilistica, rendendolo diverso dalla nota prassi, anche settecentesca, di presentare in apertura di brano i gesti, i motivi, il materiale cui la musica farà riferimento nel suo svolgersi in costante ritorno. Scarlatti "sembra" allontanarsi senza guardare indietro, procedendo però secondo una logica consequenziale che cattura l'attenzione nel suo dipanarsi, non solo sulla focalizzazione frontale nei confronti dell'elemento particolare. La sonata di Domenico è compatta, coerente, soprattutto in questa sua ineguagliabile pratica. Nell'interessante dissertazione sopra citata, Chris Willis illustra con lucida pertinenza quanto forma e sintassi siano in Domenico Scarlatti spesso sovrapponibili e le organizzazioni in forma ABA e AA' le più tipiche (certo non quelle del tipo ABB', tipiche del suo tempo); qui Willis si allinea, seppure con scopi e termini diversi, ad un concetto analitico di micro - e macro - forma già sviluppatosi con Schönberg ed ampliato recentemente in modo eccellente da William Caplin. Questo getta luce sulla perfezione della costruzione di quelle unità (una o più battute) che si susseguono come immagini indipendenti ma concatenate e che ci rimandano facilmente all'idea di narrazione per icone già in auge del mondo classico greco-romano. La sonata scarlattiana ha molto in comune con questa pratica: trattare ogni micro-sezione come un mondo a sé e ad un tempo precludere ad una sezione che partecipa di quella precedente, spingendo in avanti il flusso narrativo. "Ogni cosa è una mezza

memoria di ciò che è appena accaduto”, scrive Chris Willis, che chiama la “afterimage” (“immagine iconica” – la memoria ottica transitoria di un’immagine), prendendo ad esempio la sonata K. 114/L. 344, quelle minute concatenazioni di brevi unità sintattiche di musica (una o poche battute ciascuna) in cui ognuna porta con sé residui (melodici, ritmici) della precedente. L’effetto, ci viene da pensare, è quello di una composizione musicale a domino, a incastri di successivi tessere, o camei fra loro indipendenti ma collegati, che compongono una sequenza di immagini, piccole figure, che nella loro successione narrano una storia.

In Scarlatti troviamo anche una certa “abbondanza” in quei momenti post-cadenziali in successione che Kirkpatrick chiamava «conclusioni aggiuntive» ma che difficilmente suonano prolissi. Oppure, il “fuggi-fuggi”, come lo chiama Sutcliffe, che segue il presentare del tema inizialmente, quasi uno slancio di volubilità giovanile, un processo di sovraeccitamento e rapida variazione motivica, un’urgenza, un voler “non guardare indietro” che interessa spesso la fase iniziale della sonata, caricandosi di elementi motivici e ritmici che invece conducono ad una inaspettata compattezza compositiva. “Il risultato di queste sorprese sintattiche” - scrive Chris Willis - “è quello di costruire una *persona* attraverso le stesse implicazioni psicologiche dei suoi processi. In questo caso, si realizza uno studio in gioia esuberante che sembra non avere passato né futuro”.

Non avere passato né futuro

Questa diretta, ma pertinente espressione, ha *in nuce* il senso di ciò che esaminiamo in questa sede, una risultanza compositiva che Johnathan D. Kramer chiamerebbe «musica verticale», che «nega il passato e il futuro a favore di un presente esteso.»

C’è qualcosa di davvero unico nella coscienza musicale di Domenico Scarlatti, qualcosa che è un’interessantissima - e addirittura inquietante - idiosincrosia della sua «italianità», del suo modo di giocare con il flusso del tempo, che lo studioso americano, Joel Sheveloff, ha portato mirabilmente alla luce codificando un termine, «vamp» (oggi usato nel teatro musicale leggero), discendente dall’inglese antico «vampe» e dal francese «avant-pié»: indica quel momento di sospensione drammatica che nel teatro musicale interessa l’attesa, previa ostinata reiterazione di formule di accompagnamento, del ritorno in scena del vero protagonista, il canto, il solista, lo svolgimento drammatico. Sheveloff trova delle sezioni

«vamp» in una cinquantina di sonate, sebbene possiamo individualmente scorgerle e riconoscerle come tali in base alla percezione soggettiva di sezioni ripetitive o dalla struttura di *ostinato*. Anche l'allievo di Scarlatti Soler usa questi procedimenti, ma non con l'audacia armonica di Scarlatti.

In queste «vamp» Scarlatti dà sfogo ad un'inventiva senza freni, a quello *Spielfreud* di cui parla Peter Böttinger, quel "piacere naive delle singole note come se queste fossero "neve fresca" – intonza e intatta". Scarlatti è come un bimbo che smonta il suo giocattolo, rimontandololo poi in una costruzione che sbalordirà nei secoli a venire.

Vediamo alcuni di questi procedimenti, estratti da altrettante sue sonate.

Nella sonata Parma 4:26 (K.216/L.273), nonostante il suo sapore esotico, si cela la forma binaria dei compositori *galanti* italiani, trovando equilibrio fra folklore, caratteristiche di sorpresa "galanti" e forma pre-classica, che sono un segno distintivo della sonata scarlattiana. Questo equilibrio compensa l'altro segno distintivo del compositore, che all'inizio della seconda parte sconcerata e crea uno stato di sospensione della coscienza musicale, una sezione «vamp» che scompare con la stessa facilità con cui appare. Da notare un'intensa attività modulatória, ad un tempo repressa e inquieta:

Domenico Scarlatti, Sonata Parma 4:26 (K.216/L.273), mm. 68-89

Nella sonata Parma 2:2 (K.180/L.272), la sezione “Vamp” potrebbe sconcertare molti analisti per la sua ambiguità armonica e l’incessante ripetizione di un motivo di tre note costruito su un tono o semitono; questa è preceduta dalla triplice ripetizione di un arpeggio discendente in Re maggiore. Sutcliffe lo descrive come «il momento più evidente nel pezzo», per la sua apparente mancanza di reale logica: “Il senso di fisicità non aperto a razionale spiegazione intellettuale - esuberanza senza intenzionalità”:

Domenico Scarlatti, Sonata Parma 2:2 (K.180/L.272), mm. 42-58

In questa sonata Dale trova “scena di strada .. si odono alcuni musicisti ambulanti e ci si può permettere immaginare un’armonica a bocca nel grido pieno a [misure] 59-60 ». Boyd osa persino fare un confronto fra le misure 42-58 di questa sonata con le misure 66-72 delle variazioni Brahms-Handel opus 24, (1861), nella fuga (misure 66-72)! Non si può speculare su una possibile influenza della sonata Parma 2:2 su Muzio Clementi, ma tali espedienti strumentali (in particolare i passaggi in arpeggio, in questo caso) hanno caratteristiche che suonano come precursori di quegli espedienti tipici strumentali della «London Pianoforte School», che sia Clementi e il suo ammiratore Beethoven,

hanno elevato il puro strumentismo a risorsa indispensabile per il mondo sonoro della composizione pianistica classico-romantica.

Al centro della sezione «vamp» della sonata Parma 4:17 (K.193 / L.142) trovasi il motivo di tre note di apertura del brano, ma invertito, producendo una sezione davvero inusuale (per Willis, «interessante, ipnotica, enigmatica»). In questa sezione, come Bartok avrebbe fatto 200 anni dopo, l'intervallo minimo di semitono serve da inflessione melodica per enigmatici cambiamenti modali e armonici, ma in questo caso allo scopo di raggiungere un'apparente «stasi» musicale cui è sottesa una repressa inquietudine. Nelle sezioni «vamp» delle sue sonate Scarlatti sembra rivelare i suoi sentimenti più nascosti: inquietudine, dolore, aspettativa, addirittura noia, insieme a spensieratezza, gioia e giocosità infantile. Landowska descrive la retorica musicale di questa sonata molto poeticamente: «...inizia con una danza. Leggiera e *coquette* all'inizio, muta in un carattere passionale. Singhiozzi e suppliche si alternano ad accenti iniziali di *nonchalance*.

D. Scarlatti, Sonata Parma 4:17 (K.193/L.142) mm. 86-99

La Sonata Parma 7:9 (K 280/L. 237), in La maggiore, mette insieme sbalorditivi contrasti di carattere, pur essendo l'accompagnamento monotono e ripetitivo. La seconda parte inizia con una figurazione di sei battute, ognuna reiterata tre volte e conclusa da cadenza, nelle tonalità consecutive, a distanza di terza, di Si minore, Re minore e Fa# minore. Sutcliffe chiama questa stranezza sintattica «gioco delle tre carte», da non confondere con la tripla iterazione di una frase, spesso delineante una progressione armonica, che troviamo in molte sonate barocche e pre-classiche, principalmente nelle sezioni di Sviluppo. Scarlatti sembra trattare

ciascuna unità come se si fosse impostata una nuova tonalità, ma sorprende poi l'ascoltatore con una inaspettata e diversa. Questa enigmatica sezione "vamp" comunica un senso di inquietudine, come spiega in maniera pertinente Chris Willis: "Ciò che in definitiva è così scioccante, anche sconcertante, di come si dipana questo brano è il modo in cui noi ci rendiamo conto, mentre il suono si scurisce progressivamente, quanto cambi l'identità tonale della musica».

Domenico Scarlatti, Sonata Parma7:9 (K.280/L.237), mm. 32-52

Le primissime sonate del sesto libro del codice di Parma (compilato nel 1753) formano una coppia che mostra fattezze piuttosto rare nella produzione di Scarlatti; una di queste è l'uso della Mediante minore - che è invece un procedimento molto comune nella musica barocca - oppure ad esempio nel genere della «Aria con da capo» come alternativa alla tipica cadenza centrale. In Scarlatti invece, come fa notare Boyd, questo è usato solo sporadicamente: circa 15 casi nell'intera opera, inclusa la sonata Parma 6:2 (K.249/L.39). Questo potrebbe essere un segno «progressista» dello stile del compositore. In tale maniera il «lieto fine», quella sorta di *deus ex machina* teatrale (uno dei procedimenti preferiti da Scarlatti), giunge con forza verso la fine del pezzo. Sutcliffe cita l'espres-

sione di John Trend, il “dry cackle of laughter», come dire una spontanea risata, per illustrare una sezione di 20 battute nella sonata Parma 6:2 (K249/L.39) che a mio avviso è piuttosto un’abbozzata, enigmatica «vamp»:

Domenico Scarlatti, Sonata Parma 6:2 (K249/L.39), mm. 110-130

Ma ciò che appare davvero singolare è l’ossessiva - e proprio per questo umoristica - ripetitività di una nota, il *Mib*, della prima sonata di questa coppia. Se non ci fosse attività armonica cangiante a livello di accompagnamento (accompagnamento?) della mano sinistra e se stessimo ascoltando un LP, saremmo indotti a pensare che la puntina del giradischi si sia incantata:

Domenico Scarlatti, Sonata Parma 6:1 (K.248/L.S35), mm. 38-53



La sonata Parma 6:8 (K.253/L.320) è una delle più interessanti fra le «Sonate-vamp»: possiamo a buon titolo usare questo nomignolo, o categoria stilistica, per un pezzo in cui questa sezione raggiunge un'importante peso strutturale, così tanto da dare al resto del brano quasi l'importanza di una mera cornice. In questa sonata la più tipica caratteristica di Scarlatti è la progressione delle battute 22-42, con l'onnipresente tetracordo discendente (una «firma» scarlattiana) nella linea di basso, in ottave ripetute. L'accordo sul quale questa sezione è costruita è un secondo rivolto di triade maggiore totalmente anti-convenzionale, trattato in una maniera del tutto «illogica»; questa progressione si interrompe improvvisamente con passaggi scalari ascendenti sull'armonia di Dominante, riportando il senso di tonalità alla «normalità». Provate a suonare questo estratto: non vi sembra pre-minimalista?

Domenico Scarlatti, Sonata Parma 6:8 (K.253/L.320) mm. 22-42

Nella coppia P 6:15-16 (K.259-60 / L.103 e 124) Scarlatti mette insieme elementi toccatistici e caratteristiche da sezione «vamp» che viene trattata come la sezione principale della prima parte (le sezioni «vamp» in genere fanno parte dello «sviluppo» della seconda parte), là dove ha luogo la sezione «pre-cruce» (come la chiamava Kirkpatrick). Quella della seconda sonata della coppia sembra, ancora una volta, pre-minimalista:

Domenico Scarlatti, Sonata Parma 6:16 (K.260/L.124) mm. 25-39

Questa Sonata però abbonda di «vamp»: ben quattro, in altrettanti punti strutturali. Varrebbe davvero la pena di studiarla e suonare questa sonata, che non è presente nei programmi dei concerti.

Il sesto libro della raccolta di Parma è davvero sbalorditivo, per la sua coerenza interna (non può essere casuale!) e la presenza di questi inquietanti procedimenti compositivi. La sonata «compagna» che segue quella di cui sopra, la Sonata Parma 6:17 (K.261/L.148), è un altro pezzo di sorprendente audacia, seppure di tipo più «culturale» che compositiva: sembra che i due mondi, quello folkloristico e quello tradizionale, si compenetrino a vicenda, indipendentemente dal dualismo da loro rappresentato: l'improvvisa, aggressiva entrata del *rasgueado* chitarristico e dei *tremuli* (ribattuti chitarristici) nella seconda parte rendono questa sezione precursore dello *sviluppo* della sonata beethoveniana, seppure gli elementi «vamp» (ripetitività di disegno, progressioni) siano unicamente scarlattiani. Questa peculiare sezione si accavalla al discorso musicale precedente come se questo non fosse mai stato interrotto, come se avesse continuato a fluire, su un diverso piano prospettico, una sottostante dimensione sonora a noi occultata dal fragore di accordi e ribattuti: i due diversi strati sonori, come due grandi "dinamiche a terrazza", se rese al pianoforte, sono riferibili ai due livelli di pensiero musicale e dimensione temporale, che saranno cardini estetici di molti procedimenti pre-modernistici di Debussy.

Domenico Scarlatti, Sonata Parma 6:17 (K.261/L.148), mm. 40-69

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part consists of a continuous eighth-note pattern with a triplet of eighth notes in the first measure. The bass clef part provides a steady accompaniment with a triplet of eighth notes in the first measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part maintains the eighth-note pattern with a triplet. The bass clef part continues with a steady accompaniment, including a triplet of eighth notes in the first measure.

Third system of musical notation, showing a change in the treble clef part. It features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, followed by a more active eighth-note pattern. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, returning to a continuous eighth-note pattern in the treble clef. The bass clef part continues with a steady accompaniment, including a triplet of eighth notes in the first measure.

Fifth system of musical notation, continuing the eighth-note pattern in the treble clef. The bass clef part continues with a steady accompaniment, including a triplet of eighth notes in the first measure.

Sixth system of musical notation, concluding the piece. The treble clef part features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, followed by a more active eighth-note pattern. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

Questa enfasi retorica di una singolare sezione della seconda parte di molte sonate scarlattiane fa pensare alla concezione che aveva Burmeister, nella sua "Musica Poetica", ben oltre un secolo prima, nel considerare il centro di un'opera musicale (che chiamava «medium») «il corpo del brano in sé» (*Ipsum Corpus Carmini*). La sezione di Sviluppo della forma-sonata lo incarna in misura ed intensità diversa, a seconda dell'estetica e del periodo storico. Però la teoria di Burmeister, così come quelle di altri studiosi che posero attenzione alle categorie retoriche più musicali che letterarie, si muove più ad un livello musicale di superficie; in Scarlatti troviamo invece una narrativa primaria, un disegno ad un livello così profondo che non esitiamo a riconoscere precursore di procedimenti compositivi futuri. Il tempo diviene «verticale», come quello narrativo di Proust; sembra, come in Busoni, che le sue dimensioni si appiattiscano in un non-divenire e ci insegnino a vivere nel presente.