

DOMENICO SCARLATTI

(Napoli, 1685 – Madrid, 1757)

I chitarristi alimentano piccole e tenaci mitologie nelle quali sono tramandate improbabili affermazioni di compositori (ad esempio Isaac Albeniz) che avrebbero preferito ascoltare i loro pezzi nelle trascrizioni per chitarra piuttosto che nelle originali vesti pianistiche. La loro vorace ansia di annettersi il repertorio di altri strumenti trova fondamento e giustificazione nelle tesi di studiosi che, al di là dei racconti leggendari, hanno riconosciuto evidenti tracce chitarristiche nelle Sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti; non erano, costoro, chitarristi alla ricerca di una qualche parente di nobiltà per il loro strumento, ma fior di musicisti quali Felipe Pedrell, Manuel de Falla, e – più esplicito di tutti nell'indicare con precisione tali tracce – il massimo esegeta e interprete scarlattiano del Novecento, il clavicembalista Ralph Kirkpatrick. L'attenzione dei chitarristi nei riguardi di Scarlatti, incoraggiata non dal mito ma dall'autorità musicologica, si è concretata in una serie di trascrizioni per chitarra elaborate da diversi interpreti. Il culmine di questa iniziativa è stato raggiunto in una raccolta di 82 Sonate nelle quali il chitarrista e musicologo romano Claudio Giuliani ha riunito tutto ciò che era possibile trascrivere senza ledere l'essenza e lo stile delle composizioni.

Tanto fervore si è manifestato anche in alcuni dischi monografici dedicati a Scarlatti da chitarristi quali Eliot Fisk, Fabio Zanon, Luigi Attrademo, Alberto Mesirca. Manuel de Falla aveva scritto:

«L'impiego popolare della chitarra rappresenta due valori musicali ben definiti: quello ritmico esteriore, o immediatamente percettibile, e il valore puramente tonale-armonico. Il primo, insieme ad alcuni giri cadenzali facilmente assimilabili, è stato l'unico utilizzato per molto tempo dalla musica più o meno artistica, mentre l'importanza del secondo – il valore puramente tonale-armonico – è stato appena riconosciuto dai compositori, eccettuando Domenico Scarlatti, fino a un'epoca relativamente recente».

Pochi anni dopo, nel 1935, Andrés Segovia pubblicò, nella collezione a lui intitolata dall'editore Schott di Maganza, la sua trascrizione di una Sonata di Scarlatti. Non è questa, allo stato attuale delle nostre conoscenze, la prima traccia di consapevolezza, da parte di un chitarrista, del potenziale chitarristico nascosto nella musica scarlattiana, perché il catalogo delle opere del chitarrista-compositore Antonio Jiménez Manjón (1866-1919)

include la trascrizione per chitarra della Sonata nota come *Pastorale*, e non sapremmo datare con esattezza un'altra trascrizione, pubblicata in Italia negli anni Venti, opera del chitarrista umbro Manlio Biagi. Si tratta tuttavia di segnali isolati, frutto di percezioni che non ebbero seguito, mentre la trascrizione di Segovia si pone come una risposta all'asserzione di Falla (che Segovia ben conosceva) e, data l'autorevole notorietà del trascrittore – che fu il modello di intere generazioni di chitarristi – costituisce l'inizio di un vasto movimento chitarristico filoscarlattiano.

Abbiamo motivo di supporre che Segovia avesse collegato l'asserzione di Falla a un altro stimolo: proprio in quegli anni, infatti, egli aveva modo di familiarizzarsi con la musica di Scarlatti, poiché si era stabilito a Barcellona con la sua seconda moglie, Paquita Madriguera, pianista allieva di Granados, sicuramente educata al culto scarlattiano da tanto maestro. Granados fu tra i primi grandi interpreti delle Sonate scarlattiane, e certamente uno dei più forti assertori della *hispanidad* del maestro napoletano, che in Spagna aveva trascorso gli ultimi ventotto anni della sua vita (dal 1728, quando si stabilì a Sevilla provenendo dal Portogallo, fino al 1757, anno in cui morì a Madrid).

Fin dal suo primo manifestarsi, quindi, la relazione tra la musica scarlattiana e la chitarra non appare tanto come il frutto di un'avventura intrapresa da chitarristi, ma piuttosto come la realizzazione da parte dei medesimi di alcuni suggerimenti – più o meno espliciti – provenienti dall'alto.

In seguito, sarà la massima autorità del secolo negli studi scarlattiani, il clavicembalista Ralph Kirkpatrick, a esplicitare in modo chiaro l'ascendente chitarristico delle Sonate di Scarlatti, là dove scrive:

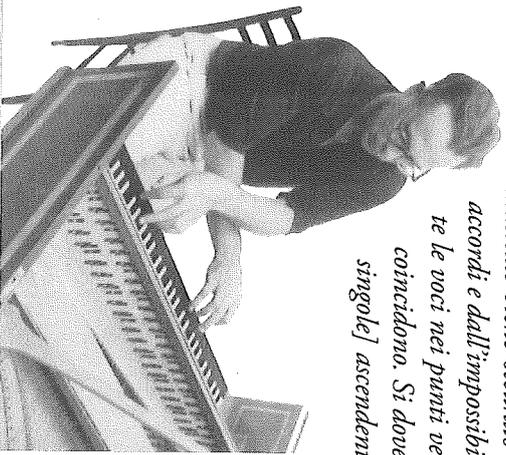
«La sua musica per clavicembalo, nonostante sia idiomatica per detto strumento, è dominata in larga misura da concetti derivati dall'orchestra e dalla



L'attenzione dei chitarristi nel trascrivere le splendide Sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti ha trovato giustificazione nella scrittura del geniale compositore napoletano, che contiene evidenti affinità con la chitarra spagnola.

chitarra spagnola». Più specificamente, aggiunge:

«La polifonia impressionista è una delle tradizioni più antiche della musica per liuto e chitarra (servano da esempio le trascrizioni per liuto fatte nel secolo XVI di musica vocale e strumentale). In un tessuto sonoro dominato dall'armonia verticale, si indicano i movimenti delle voci come le entrate dei temi e le imitazioni, che poi non vengono mai sviluppati nella loro totalità. Risulta impossibile mantenere lo sviluppo stretto e sereno delle parti orizzontali. Il profilo della linea musicale viene oscurato dalla inevitabile frammentazione degli accordi e dall'impossibilità di far suonare simultaneamente tutte le voci nei punti verticali di consonanza o dissonanza dove coincidono. Si dovette creare una tecnica completa di [linee singole] ascendenti e discendenti e di arpeggi spezzati in modo irregolare per dare l'impressione



Il clavicembalista americano Ralph Kirkpatrick (1911-1984) ha evidenziato in modo chiaro l'ascendente chitarristico delle Sonate di Scarlatti: «La sua musica per clavicembalo è dominata da concetti derivati dall'orchestra e dalla chitarra spagnola».

— etichetta che sembra il frutto della penna di un poeta più che di quella di un musicologo — Kirkpatrick rintraccia dunque la matrice chitarristica delle Sonate di Scarlatti: si tratterebbe di un'affinità esistente fra le trame polifoniche della chitarra, il cui contrappunto ideale è a due voci, con occasionali rinforzi a tre voci e qualche ispessimento accordale nei punti che evocano il "tutti" dell'orchestra, e la polifonia clavicembalistiche scarlattiana che, diversamente da quella del clavicembalo bachiano, procede senza vincoli di stretta osservanza alla continuità lineare di tre o quattro voci.

che le parti suonino in modo simultaneo, quando in realtà ciò non accade quasi mai. Chiusure abbia ascoltato Andrés Segovia suonare musica polifonica con la chitarra saprà esattamente che cosa voglio dire».

«La musica che Scarlatti scrisse per il clavicembalo si colloca a mezza strada tra la vera polifonia dell'organo, con le sue voci o accordi che suonano simultaneamente, e la polifonia impressionista della chitarra, di accordi spezzati e voci sincopate».

In quella che graziosamente definisce «polifonia impressionista» — etichetta che sembra il frutto della penna di un poeta più che di quella di un musicologo — Kirkpatrick rintraccia dunque la matrice chitarristica delle Sonate di Scarlatti: si tratterebbe di un'affinità esistente fra le trame polifoniche della chitarra, il cui contrappunto ideale è a due voci, con occasionali rinforzi a tre voci e qualche ispessimento accordale nei punti che evocano il "tutti" dell'orchestra, e la polifonia clavicembalistiche scarlattiana che, diversamente da quella del clavicembalo bachiano, procede senza vincoli di stretta osservanza alla continuità lineare di tre o quattro voci.

Tuttavia, mentre nella chitarra questa scrittura è inevitabile, e l'abilità del compositore consiste appunto nel trarre il miglior partito da una oggettiva limitazione, in Scarlatti è frutto di una mente musicale estrosa e prodigiosamente fertile, che si affida alla bellezza della linea singola più che alla completezza organica del contrappunto.

L'affinità individuata da Kirkpatrick, che riguarda aspetti specifici della scrittura musicale, ci sembra molto più profonda e rilevante di quella, pur motivata, secondo la quale il maestro napoletano avrebbe trovato nella chitarra il *trati d'unione* che lo collegava con la musica popolare spagnola, alla quale egli si ispirava traendone ritmi e successioni accordali che avrebbe poi elaborato nella sua arte. Certo, nel trashfigurare genialmente gli elementi popolari che giungevano grezzi al suo ascolto, Scarlatti non si curò di rendere le sue musiche per clavicembalo compatibili con la chitarra (che, all'epoca, era uno strumento a cinque cori ancora più limitato di quello attuale) e quindi, nell'accostare le Sonate, i chitarristi devono necessariamente rinunciare a eseguirne la maggior parte, a meno di distribuirne la polifonia tra due chitarre (il che è stato fatto egregiamente dal duo Presti-Lagoya e dal duo Abreu, poi seguiti da tanti altri). Risultano leggibili con la chitarra le Sonate meno dense, che richiedono al massimo qualche adattamento, come ad esempio cambi di tonalità o trasporto della voce superiore all'ottava inferiore. A fronte di queste lievi forzature, la chitarra regala alla musica di Scarlatti una varietà timbrica e un'elasticità dinamica inaccessibili al clavicembalo, superando così in chiave espressiva ogni ragionevole riserva sulla liceità delle trascrizioni. Del resto, nessun clavicembalista ha mai protestato per l'intrusione dei chitarristi nel giardino delle Sonate scarlattiane.

In un suo CD, il giovane ed eccellente chitarrista Alberto Mesirca ha accentuato l'autonomia idiomatica della chitarra e la congenialità della medesima al dettato scarlattiano, affiancandola totalmente da ogni proposito mimetico nei riguardi del clavicembalo, anzi, quasi sfidando quest'ultimo nella scorrevolezza brillante e nella limpida realizzazione degli ornamenti. Sembrerebbe che l'interprete abbia fatto entusiasmaticamente propria la convinzione di Kirkpatrick, là dove questi scrive:

«Secondo le nostre conoscenze, Scarlatti non suonò mai la chitarra; tuttavia, nessun compositore ne subì il fascino quanto lui. Nelle danze spagnole, le corde a vuoto e i rasgueados della chitarra creano moltissimi punti di pedale interni

[...] e le sue figurazioni arpeggiate evocano una sorta di monotonìa ubriacante. Alcune delle dissonanze più arrischiate di Scarlatti sembrano imitare il suono della mano che percuote il corpo della chitarra o gli accordi sciagati che talvolta le corde sembrano strappare allo strumento. [...] La stessa struttura armonica di molti passaggi che imitano la chitarra sembra determinata dalle corde a vuoto di questo strumento e la sua naturale disposizione per la musica popolare spagnola e modale».

Dai tempi in cui Felipe Pedrell e Manuel de Falla rimasero gli aspetti chitarristici delle Sonate, si è detto e scritto molto al riguardo e tuttavia, nell'ascoltare un Mesirca, la relazione tra la musica di



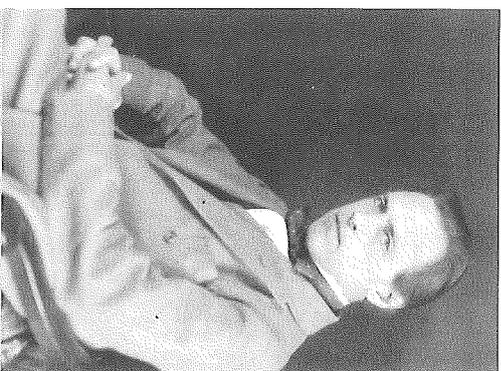
Anche il leggendario duo di chitarre formato da Alexandre Lagoya e dalla moglie Ida Presti trascrisse ed eseguì le Sonate di Scarlatti potendo contare su una più agevole distribuzione su due strumenti della polifonia tastieristica.

Scarlatti e la chitarra diviene evidente e percepibile come valore poetico: che il grande maestro del clavicembalo ascoltasse i chitarristi è verità che non si propone più in chiave estetico-musicale o come constatazione musicologica, ma che lampeggia in sonorità melanconiche o roventi, in fere scansioni ritmico-accordali e in sublimi enunciati melodici, ove si annulla la distanza tra l'idea e la sua incarnazione in suoni: qui si ascolta non la musica dei gitani assimilati dalla popolazione andalusa e dalla sua cultura, o quella che sosteneva le danze dei *currucos* madrileni, ma la stupenda astrazione che il genio di Scarlatti ha operato a partire dalla Spagna reale e storica, un'astrazione nella quale arde ancora il palpito naturalistico che ci fa udire lo scalpitare degli zoccoli ferrati dei cavalli sulla dura terra delle Esperidi e della Castiglia, e la voce solitaria e struggente, quasi metafisica, di anonimi *cantaores* perduti in quella che Lorca chiamerà «*la notte senza passeggero*». La luce e la tenebra della musica scarlattiana trovano nelle infinite gradazioni timbriche della chitarra le loro equivalenze sonore più immediate e avvincenti; allora non occorre più scrutare il testo musicale per riscontrare ciò che Falla aveva affermato a partire da un'intuizione: si giunge alla verità passando per la poesia.

CYRIL SCOTT

(Oxon, 1879 - Eastbourne, 1970)

Era noto agli storici della musica per chitarra il fatto che Cyril Scott, uno dei maggiori compositori britannici della transizione tra Otto e Novecento, avesse scritto un brano per Segovia, intitolato *Réverie*, che si credeva dissolto nel nulla. «Si riteneva che Scott, compositore, filosofo, e poeta, avesse scritto un'opera per Segovia, una voce che tuttavia non trovava credito presso la maggior parte dei chitarristi. Ma l'indomito Appleby la pensava diversamente e restava possibilista. Se mai fosse venuto alla luce, il manoscritto avrebbe potuto arricchire il repertorio di Julian e rafforzare la tesi di Henry sull'esistenza di una tradizione inglese di compositori di brani per chitarra... Incuriosito da questa prospettiva, Appleby si mise alla ricerca del misterioso brano... Il manoscritto non fu mai trovato». Così scrive Stuart W. Burton nella sua biografia su Julian Bream? Come si era formata la voce sull'esistenza del brano di Scott? Era stato soprattutto Segovia a incoraggiarla: nelle note biografiche pubblicate nei programmi dei suoi concerti e nelle note di copertina dei suoi dischi, infatti, il nome di Scott era spesso elencato insieme a quelli dei compositori che avevano scritto musiche per chitarra dedicandole a lui; Segovia. Inoltre, nel *Dizionario de Guitarristas*, pubblicato a Buenos Aires nel 1934, Domingo Prat, implacabile scrutatore di biografie di chitarristi e di compositori e raccoglitore enciclopedico di programmi di sala, dava notizia di un'esecuzione della *Réverie* in un concerto bonarense di Segovia. La voce non era dunque senza fondamento, ma il fatto più sorprendente è che, interrogando direttamente il compositore al riguardo, non si otteneva alcuna risposta. Così accadde anche allo scrivente, alla cui domanda riguardante la storia (o leggenda) della *Réverie*, il grand'uomo rispose inviandogli una bella



La notizia che il compositore inglese Cyril Scott (1879-1970) aveva scritto un pezzo per chitarra era nota da tempo agli storici. Mancava però il manoscritto, che è stato finalmente ritrovato nel 2001: si tratta della *Sonatina* per chitarra.

2 - Stuart W. Burton, *Julian Bream, un chitarrista in crescendo*, Nuove Edizioni, Milano 2000.