

TACTUS



DOMENICO SCARLATTI

Sonate a due clavicembali

ANDREINA DI GIROLAMO
SILVIA RAMBALDI

TACTUS

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».

The Renaissance Latin term for what is now called a measure.



© 2025

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.

www.tactus.it



Audio CD

Recording Engineer, editing, mastering: Giuseppe Monari

Video (DVD ROM)

Riprese: Davide Piferi De Simoni, Paolo Cattani, Giuseppe Monari

Editing video: Davide Piferi De Simoni

English translation: Marta Innocenti

L'editore è a disposizione degli aventi diritto

Da numerosi decenni gli studiosi di Domenico Scarlatti, me compresa, argomentano intorno al rapporto esistente fra una gran parte delle sonate di Scarlatti e la danza flamenca. Il merito di Silvia Rambaldi e Andreina Di Girolamo è quello di proporre una pratica dimostrazione che oltrepassa il limite verbale, unendo la danza all'esecuzione clavicembalistica, servendosi della collaborazione della ballerina Rita Marchesini esperta sia di danza barocca sia di danza flamenca. E poiché molto spesso all'interno di determinate sonate si alternano lo stile andaluso e quello italiano, la danzatrice dimostra, con la sua esecuzione, che si può appropriatamente giocare con entrambi gli stili. Pregevolissima l'idea di unire al pizzico dei clavicembali quello della chitarra di José Alberto Rodríguez, andaluso.

EMILIA FADINI

Fra le 555 Sonate attribuite con certezza a Domenico Scarlatti alcune presentano bassi cifrati: sono sonate per strumento solista e accompagnamento. Esse sono contenute nel xiv volume della serie di manoscritti conservati a Venezia, nella Biblioteca Marciana. La data che compare sul volume è 1742; sono Sonate del periodo giovanile e rispettano il modello corelliano della Sonata da chiesa in quattro tempi, con qualche eccezione. L'idea di realizzarne una lettura a due cembali in cui i due strumenti, oltre a eseguire tutto ciò che l'autore scrive, concertano - improvvisando diminuzioni e fioriture - e «armonizzano» - realizzando il basso continuo secondo la prassi esecutiva del tempo - nasce da varie suggestioni, prima fra tutte quella della pratica della trascrizione: l'uso di adattare una composizione ad uno o più strumenti differenti da quelli per i quali essa era stata originariamente concepita. La trascrizione di musica vocale o di danza per strumenti a tastiera ha origine nel 1300 e segna la nascita del repertorio clavicembalistico; nel 1700 ha finalità divulgative,

pratiche e commerciali, e soddisfa esigenze didattiche e ricreative. Professionisti, scolari, amatori e dilettanti la praticavano in tutti i paesi europei. In Francia D'Anglebert trascrisse opere di Lully; Rameau trascrisse se stesso; François Couperin nel 1725, nella prefazione al *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la memoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*, dice: «Questo Trio [...] si può eseguire a due clavicembali [...]. Io lo eseguo nella mia famiglia e con i miei allievi, con una riuscita molto felice; vale a dire noi suoniamo la parte superiore e quella di basso su uno dei clavicembali; la parte intermedia, con lo stesso basso, sull'altro strumento all'unisono. Due spinette all'unisono (con effetto molto migliore se vicine l'una all'altra) possono servire allo stesso scopo». Charles Babell trascrive Lully e trasferisce questa pratica in Inghilterra. Di Haendel sono numerosissime le trascrizioni proprie di arie per ogni tipo di strumento. In Germania, Walther trascrisse per organo diversi concerti di Albinoni e Torelli e lo stesso fece Bach che, nelle sue trascrizioni per clavicembalo e organo dei concerti di Vivaldi, dà un saggio della sua genialità di compositore arricchendo contrappuntisticamente il modello vivaldiano e aggiungendo ornamentazioni. Alcune Sonate di Domenico Scarlatti furono trascritte per orchestra d'archi e basso continuo (Charles Avison, *Concerti in sette parti*, Londra, 1744). È significativo che fra gli arrangiamenti di Avison compaiano anche brani tratti dalle Sonate K 81, 88, 89, 90. Il fatto che nel 1700 fosse in uso la pratica di eseguire con uno o, meglio, due cembali sia le Sonate per strumento solista e basso continuo che i quartetti per archi, sembra legittimare un'esecuzione a due cembali delle Sonate di Scarlatti. Tale pratica è documentata da una chiara indicazione data nel frontespizio dei XII *Solos* di Francesco Mancini («Which Solos are Proper Lessons for the Harpsichord»), dai *Divertimenti da camera per violino o flauto* di Giovanni Bononcini, *tradotti per il cembalo* nel 1722 e dai *Sei Quartetti* di Luigi Boccherini trascritti per due clavicembali. L'intuizione di Ralph Kirkpatrick, noto studioso scarlattiano, che individua nel basso continuo la matrice stilistica dell'arte per tastiera di Scarlatti, ci illumina rispetto alla maniera di realizzare le Sonate per

due cembali, vale a dire nello stile elegante, maestoso e di straordinaria ricchezza armonica che affonda le sue radici nell'opera di Arcangelo Corelli, di Bernardo Pasquini (*Sonate per due bassi continui*) e del padre di Domenico, Alessandro, esposto ne *L'armonico pratico al cimbalo* di Francesco Gasparini, maestro del giovane Scarlatti. Altri spunti di riflessione e suggerimenti sono venuti dallo studio dei *Seis Conciertos para dos organos* del Padre Antonio Soler, illustre allievo di Scarlatti, che hanno fatto pensare a esecuzioni private di "scherzi ingegnosi dell'arte" tra maestro e discepolo, derivati dall'abilità di improvvisare che certo era coltivata alla scuola di Domenico. Nella realizzazione, accanto agli accompagnamenti richiesti dalla numerica del basso continuo, trovano vita elementi originali tratti da disegni caratteristici presenti nel *corpus* delle Sonate: arpeggi, scale, imitazioni, movimenti contrappuntistici, ma anche ritmi contrastanti ed effetti percussivi. Il primo tempo della Sonata K 91 è un *Grave* dall'atmosfera serena; la melodia, ricca di appoggiature e dissonanze, è sostenuta dalla linea del basso, efficace nella sua semplicità; la conclusione è sospesa, alla dominante, per creare la giusta tensione e preparare l'attacco del secondo tempo, un *Allegro* in cui le note ribattute del basso sostengono una melodia scoppiettante di energia ritmica. Il terzo movimento *Grave*, di intensa cantabilità, introduce l'*Allegro* finale in cui si ravvisa una semplice danza popolare sostenuta da strumenti a percussione, come il basso ribattuto invita a pensare. La Sonata K 81 si apre con un *Grave* mesto e struggente, che rimanda al carattere contemplativo dell'antico tono frigio di Mi. Il primo cembalo spesso raddoppia in ottava il basso per conferire maestosità all'esecuzione. Il secondo tempo è un *Allegro* di chiara scrittura violinistica in cui i ritornelli sono variati con improvvisazioni. Il terzo movimento, *Grave*, è un capolavoro di invenzione: la presenza di appoggiature ne sottolinea il carattere drammatico, intensificato nel ritornello dalla presenza di arpeggi e accordi in stile pieno. L'ultimo tempo è in forma di danza: la suggestione partenopeo-ispánica è sottolineata con formule melodiche e ritmiche a imitazione delle nacchere. La Sonata K 73 è formata da un *Allegro*, brillante pagina per clavicembalo solo, e da

due *Minuetti* che presentano la numerica al basso. Al primo Minuetto, barocco nella sua struttura, si contrappone il secondo che richiama un movimento di danza popolare, un embrione, potremmo dire, di flamenco. E, calandosi con la fantasia in un'esecuzione alla corte di Spagna di alcune di queste sonate giovanili, al flamenco sono ispirati il secondo e il terzo movimento della Sonata κ 89: il *Grave*, una Sarabanda estremamente sensuale, e l'*Allegro*, focoso e trascinate come un Fandango, il cui vigore ritmico è realizzato dai due strumenti con un movimento incessante di terzine di semicrome, ribattuti continui e lunghi trilli, a guisa di rumore di tacchi e accordi di chitarre. Nell'*Allegro* iniziale la parte melodica e armonica è suddivisa tra i due clavicembali, in continuo dialogo. L'*incipit* della Sonata è identico a quello della Toccata III (ms 8802, L 22-3 del Fondo Nosedà, Milano) di Alessandro Scarlatti. Le Sonate κ 79 e κ 80 nel manoscritto veneziano costituiscono un'unica Sonata (n. 45). La κ 79, per clavicembalo solo, è nella classica forma bipartita; l'indicazione di tempo *Allegro* sottolinea l'aspetto virtuosistico. Con la κ 80 (*Minuet*) si ritorna all'esecuzione per due clavicembali con una lettura semplice e leggera. La Sonata κ 88 ha una struttura diversa dalle altre sonate oggetto di questa registrazione. Il primo tempo, *Grave*, è una pagina di grande respiro che ben introduce l'*Andante moderato*, una Fuga a quattro parti per la quale è stata utilizzata la soluzione di far eseguire le voci di soprano e basso al primo cembalo e quelle di contralto e tenore al secondo, creando così una pagina di grande tensione che si amplifica nella parte finale grazie all'intensificazione ritmica della realizzazione. Il terzo tempo, *Allegro*, è energico e accentato, con interessanti dissonanze; l'ultimo tempo è realizzato in stile *luthé*. Con il *Grave* della Sonata κ 90 si ritorna all'atmosfera corelliana: sia la tonalità minore sia la scrittura, basata su due biscrome che si appoggiano a semicrome legate, ne suggeriscono una lettura carica di espressività ansiosa che sembra non dover mai finire ma che viene annullata con efficacia nel turbinio melodico e ritmico del secondo tempo. Negli ultimi due tempi riecheggiano

danze popolari in ritmo ternario: nel terzo una *Tarantella* o un *Canario*, nel quarto un ballo di spensierata gaiezza.

SILVIA RAMBALDI & ANDREINA DI GIROLAMO

Il presente ‘esperimento’ si propone di offrire un’interpretazione pratica della sintesi tra flamenco e stile «colto». Sebbene la formazione musicale di Domenico Scarlatti nasca nei raffinati ambienti di corte frequentati dal padre Alessandro, gli studiosi sono unanimemente concordi nell’affermare che l’incontro con la tradizione popolare andalusa, meglio nota come flamenco, abbia segnato una svolta decisiva nel linguaggio scarlattiano. Non sappiamo come fosse il flamenco all’epoca di Scarlatti, anche se numerose fonti attestano che già nel XVIII secolo stava prendendo forma sotto tale nome un linguaggio artistico nato dall’unione di vari stili: iberico, arabo, sefardita, gitano, indiano. Flamenco non è solo una parola è «una maniera de vivir», un modo passionale di sentire la vita o, almeno, di come la si poteva sentire dai margini della società in cui si andava delineando. Il flamenco nasce come «canto puro», solo in seguito si aggiungeranno la ritmica, la chitarra e infine la danza. Le origini del ballo flamenco vanno ricercate nelle danze popolari andaluse ed in particolare in quei *bailes* considerati scandalosi nelle corti, ma tanto apprezzati nelle *fiestas*: *Folias*, *Zarabandas*, *Chaconas*, *Canarios*, *Seguidilla* ed altre. Il moderno *baile* flamenco richiede una tecnica molto raffinata ed è incredibilmente complicato da apprendere. Si tratta di difficoltà diverse da altre danze che richiedono spesso agilità fisica per eseguire piroette, salti o grandi spostamenti. Il *baile* flamenco è una danza verticale, rivolta all’interno con una forte componente tellurica di spinta verso il basso, esattamente contraria alla leggerezza del balletto classico che deriva dalla danza barocca di corte francese. Ed ecco che questi due stili apparentemente opposti

trovano un armonioso punto di incontro nella musica di Scarlatti. Ad esempio i due Minuetti della Sonata κ 73 presentano già la doppia natura del compositore: una aulica, nobile e leggiadra che invita all'utilizzo dei passi barocchi del Minuetto e l'altra più tormentata e passionale che può essere espressa con passi tratti dalle *Sevillanas*. Allo stesso modo la sensualità dell'Adagio della Sonata κ 89 ha ispirato una scelta di passi flamenchi appartenenti ai *bailes* con il ventaglio come la *Guajira*, mentre l'Allegro in tutta la sua frizzante giocosità è stato trasposto in danza in stile *festeros* sui passi delle *Sevillanas* e del *Fandango*. Nell'Allegro della Sonata κ 90 sono state utilizzate le nacchere seguendo le indicazioni dei Trattati di danza sul *Canario*, un ballo del XVI secolo in cui per la prima volta è descritta una tecnica per «far suonare i piedi» simile allo *zapateado* flamenco. Infine nella Sonata κ 6 è stata messa in pratica l'unione delle due fonti d'ispirazione di Scarlatti, alternando lo stile barocco dell'*Espagnoleta* ai *palos flamencos* più passionali come la *Soleà* o la *Siguirya*. Una grande importanza in questo 'esperimento' riveste l'inserimento della chitarra flamenca che ancor più della danza ha influenzato alcune innovazioni stilistiche delle sonate di Scarlatti (ad esempio l'utilizzo delle ottave come imitazione delle corde vuote della chitarra). La chitarra flamenca si inserisce nelle parti 'dionisiache' ispirate al flamenco, lasciando spazio al suono del clavicembalo nei passaggi 'apollinei'. Allo stesso modo la composizione di Alberto Rodriguez (*Farruca*) è impreziosita dal suono dei clavicembali a dimostrazione che il dialogo tra i due stili è tuttora vivo e stimolante per la creatività dei nostri giorni.

RITA MARCHESINI

For many decades, students of Domenico Scarlatti, including me, have been debating about the relationship between most of Scarlatti's Sonatas and Flamenco dance. Silvia Rambaldi and Andreina Di Girolamo deserve our praise for presenting a practical demonstration that moves beyond the boundary of words, uniting dance and harpsichord performance, by means of the collaboration of the dancer Rita Marchesini, who is an expert on both Baroque and Flamenco dance. And since very often within certain Sonatas there is an alternation between the Andalusian style and the Italian one, the dancer, with her performance, demonstrates that it is possible to "play" with both styles appropriately. The idea of adding to the plucked sound of the harpsichord that of the guitar of the Andalusian guitarist José Alberto Rodriguez is excellent.

EMILIA FADINI

Among the 555 Sonatas attributed with certainty to Domenico Scarlatti, some have a figured bass: they are Sonatas for a solo instrument and accompaniment. These Sonatas are contained in the 14th volume of the series of manuscripts preserved in Venice in the Biblioteca Marciana. The year indicated in the volume is 1742; the Sonatas are from the period of Scarlatti's youth, and, with a few exceptions, respect Corelli's pattern of the four-movement church sonata. The idea of carrying out a double-harpsichord reading of them, in which the two instruments not only perform everything that has been written by the composer but also improvise concerted diminutions and embellishments and "harmonise" the piece by realising the basso continuo according to the performance practice of that period, stems from several suggestions, above all that of the practice of transcription, i.e. the custom of adapting a composition to one or more instruments other than the ones for which it

had been conceived originally. Transcription of vocal or dance music for keyboard instruments began in the fourteenth century, and marked the birth of the harpsichord repertoire; during the eighteenth century it was carried out for practical, commercial or popularisation purposes, and met teaching and entertainment needs. Professionals, students, connoisseurs and amateurs practised it in all European countries. In France, D'Anglebert transcribed some works by Lully; Rameau transcribed his own music; and in 1725 François Couperin wrote in the preface to *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la memoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*: "This Trio [...] can be performed on two harpsichords [...]. I perform it in my family and with my pupils, with a very delightful result; that is to say, we play the upper and bass parts on one of the harpsichords; the intermediate part, with the same bass, is played in unison on the other instrument. Two spinets in unison (with a much better effect if they are close to each other) can be used for the same purpose." Charles Babell transcribed Lully and brought this practice to England. There is a great number of composer's transcriptions for all sorts of instruments of arias by Handel. In Germany, Walther transcribed for organ several concertos by Albinoni and Torelli, and the same thing was done by Bach, who, in his transcriptions for harpsichord and organ of Vivaldi's concertos, gave a demonstration of his brilliance as a composer by enriching the counterpoint of Vivaldi's model and adding embellishments. Some Sonatas by Domenico Scarlatti were transcribed for string orchestra and basso continuo (Charles Avison, *Concerti in sette parti*, London, 1744). It is significant that Avison's transcriptions include Sonatas K 81, 88, 89, and 90. The fact that in the eighteenth century it was customary to perform on one, or, better, two harpsichords not only sonatas for solo instrument and basso continuo, but also string quartets, seems to justify a performance of Scarlatti's Sonatas on two harpsichords. This practice is documented by a clear direction given in the title page of Francesco Mancini's XII *Solos* ("Which Solos are Proper Lessons for the Harpsichord"), and also by Giovanni

Bononcini's *Divertimenti da camera per violino o flauto tradotti per il cembalo* (1722), and Luigi Boccherini's *Sei Quartetti* transcribed for two harpsichords. The insight of Ralph Kirkpatrick, eminent expert on Scarlatti, who identified the basso continuo as the stylistic root of Scarlatti's keyboard music, enlightens us on the way of realising the Sonatas for two harpsichords, that is to say in the elegant, stately and harmonically rich style that harks back to the work of Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini (*Sonate per due bassi continui*) and Domenico's father, Alessandro, expounded in *L'armonico pratico al cimbalo* by Francesco Gasparini, who was Scarlatti's teacher when he was young. Other suggestions and ideas came to us from the study of the *Seis Conciertos para dos organos*, by Father Antonio Soler, a distinguished pupil of Scarlatti's: these *Conciertos* seem to point to private performances of "ingenious jests of art" between the teacher and the pupil, on the basis of the improvising ability that was undoubtedly cultivated at Domenico's school. The realisation, in addition to the accompaniments requested by the numerica of the basso continuo, includes some original elements drawn from typical patterns present in the corpus of the Sonatas: arpeggios, scales, imitations, counterpoint movements, and also contrasting rhythms and percussion movements. The first movement of Sonata κ 91 is a *Grave* with a peaceful atmosphere: its melody, which is rich in appoggiaturas and dissonances, is supported by the bass line, which is simple, but quite effective; its conclusion is suspended on the dominant, in order to create the appropriate tension and to prepare the opening of the second movement, an *Allegro* in which the repeated notes of the bass support a melody that sizzles with rhythmic energy. The third, intensely cantabile movement, *Grave*, introduces the final *Allegro*, in which we recognise a simple folk dance supported by percussion instruments, as the bass with repeated-notes leads us to suppose. Sonata κ 81 begins with a sorrowful, moving *Grave* that evokes the contemplative quality of the early Phrygian mode in E. The first harpsichord often doubles the bass an octave higher, in order to lend stateliness to the performance. The second movement is an *Allegro* in a clearly violin-like style,

in which the ritornellos are varied with improvisations. The third movement, *Grave*, is a masterpiece of inventiveness: the presence of appoggiaturas highlights its dramatic quality, intensified in the ritornello by arpeggios and full-style chords. The last movement is in dance form: its Neapolitan-Spanish atmosphere is emphasised by rhythmic and melodic formulas that evoke the castanets. Sonata κ 73 is formed of an *Allegro*, a brilliant passage for solo harpsichord, and of two *Minuetti* whose bass is equipped with numerica. The first *Minuetto*, whose structure is Baroque, forms a contrast with the second one, which evokes a folk-dance pace, an embryo, as it were, of a Flamenco dance. And if we imagine we are listening to a performance of some of these early Sonatas at the Spanish Court, we can perceive that the second and third movements of Sonata κ 89 have been inspired by Flamenco: the *Grave* is a highly sensual Sarabanda, and the *Allegro* is as ardent and rousing as a Fandango. The rhythmic vigour of the latter is achieved by the two instruments with an unceasing movement of semiquaver triplets, constant repeated notes and long trills, imitating guitar chords and the clatter of high heels. In the initial *Allegro* the melodic and harmonic part is divided between the two harpsichords, which interact constantly. The opening of the Sonata is identical to that of Toccata III (ms 8802, L 22-3, Fondo Nosedà, Milan), by Alessandro Scarlatti. In the Venetian manuscript Sonatas κ 79 and κ 80 form a single Sonata (no. 45). Sonata κ 79, for solo harpsichord, is in the classical two-movement form; the direction *Allegro* highlights its virtuosic aspect. κ 80 (*Minuet*) is again for two harpsichords, with a simple, light-hearted reading. The structure of Sonata κ 88 is different from that of the other Sonatas included in this recording. Its first movement, *Grave*, is a spacious piece that aptly introduces the *Andante moderato*, a four-part Fuga for which we adopted the solution of having the first harpsichord perform the soprano and bass parts, while the alto and tenor parts are performed by the second harpsichord, thus creating a piece characterised by a great tension, increased in its final passage by the rhythmic intensification of the realisation. The third movement, *Allegro*, is vigorous and characterised by a marked

pulse and interesting dissonances. The last movement is realised in *luthé* style. The *Grave* of Sonata κ brings us back to the atmosphere of Corelli's style: both the minor key and the writing, which is based on two demisemiquavers supported by legato semiquavers, suggest a reading that is intensely, anxiously expressive and seems unceasing but is effectively caused to disappear into the melodic and rhythmic whirlwind of the second movement. In the last two movements we hear the echoes of triple-time folk dances: in the third one a *Tarantella* or a *Canario*, in the fourth one a light-hearted, merry dance.

SILVIA RAMBALDI AND ANDREINA DI GIROLAMO

The purpose of this “experiment” is to offer a practical interpretation of the synthesis of Flamenco and “cultured” style. Although Domenico Scarlatti's musical training began in the sophisticated court circles frequented by his father Alessandro, scholars unanimously assert that his encounter with the Andalusian folk tradition, better known as Flamenco, marked a crucial turning-point in his musical language. We do not know how Flamenco was in Scarlatti's time, but several sources testify that as early as the eighteenth century an artistic language was materialising that had originated from the union of various styles: Spanish, Arabian, Sephardic, Gipsy, Indian. Flamenco is not just a word, it's “una manera de vivir”, a passionate way of experiencing life, or, at least, of experiencing it as this could be done on the fringe of the society in which it was taking shape. Flamenco was born as “canto puro”: the rhythm, the guitar and, last of all, the dance were added only later. The origin of Flamenco dance can be found in Andalusian folk dances, particularly in the *bailes* that were regarded as scandalous in the courts but were highly appreciated in the *fiestas*: *Folias*, *Zarabandas*, *Chaconas*, *Canarios*, *Seguidilla*, and others. The modern Flamenco *baile* requires a very refined technique and is incredibly complicated to learn.

Its difficulties are different from those of other dances, that often require physical agility for performing pirouettes, leaps or great displacements. Flamenco *baile* is a vertical dance that is turned inwards and has a strong earthward component of descending thrust, exactly the opposite of the lightness of ballet dancing, which stems from the Baroque dancing of the French court. These two seemingly opposite styles have actually found a harmonious meeting point in Scarlatti's music. For example, the two minuets of Sonata κ 73 already show two sides in the composer's nature: a lofty, noble, graceful one that invites the listener to perform the Baroque steps of the minuet, and another one that is more troubled and passionate, and can be expressed with steps drawn from the *Sevillanas*. In the same way, the sensuousness of the Adagio of Sonata κ 89 has inspired a choice of Flamenco steps belonging to *bailes* with fan such as the *Guajira*, while the Allegro, with all its effervescent playfulness, has been transposed into a dance in *festeros* style on the steps of *Sevillanas* and *Fandango*. In the Allegro of Sonata κ 90, castanets have been used following the directions of the Dance Treatises on the *Canario*, a sixteenth-century dance in which, for the first time, there is a description of a technique "for making the feet sound", as in the Flamenco *zapateado*. Lastly, in Sonata κ 6, the union of Scarlatti's two sources of inspiration has been put into practice by means of an alternation between the Baroque style of the *Espagnoleta* and the most passionate *palos flamencos*, such as *Soleà* and *Siguiriyia*. In this "experiment" a very important role is played by the addition of the Flamenco guitar, which influenced (even more than dance) some stylistic innovations in Scarlatti's Sonatas, such as the use of octaves to imitate the guitar's empty strings. The Flamenco guitar is added in the "Dionysian" passages that have been inspired by Flamenco, leaving room for the sound of the harpsichord in the "Apollonian" passages. In the same way, the composition by Alberto Rodriguez (*Farruca*) is enriched by the sound of the harpsichords, in order to demonstrate that the dialogue between the two styles is still alive and stimulating for the creativity of today.

RITA MARCHESINI

Elenco Completo delle tracce / *Complete tracklist*

SONATA IN SOL MAGGIORE K 91

1. Grave	1:30
2. Allegro	3:50
3. Grave	1:12
4. Allegro	2:23

SONATA IN MI MINORE K 81

5. Grave	1:28
6. Allegro	3:41
7. Grave	2:02
8. Allegro	1:42

SONATA IN DO MINORE K 73

9. Allegro	2:26
10. Minuetto I e Minuetto II	3:32

SONATA IN RE MINORE K 89

11. Allegro	3:46
12. Grave – Allegro	3:53

SONATE IN SOL MAGGIORE K 79-80

13. Allegrissimo	2:40
14. Minuet	1:29

SONATA IN SOL MINORE K 88

15. Grave – Andante moderato	5:20
16. Allegro	1:35
17. Minuet	1:32

SONATA IN RE MINORE K 90

18. Grave	2:39
19. Allegro	4:50
20. (Senza indicazione di tempo)	1:12
21. Allegro	1:00

DVD rom

Contenuti video / *Video Contents*

Sonata in Do minore K 73 Minuetto I e Minuetto II

Sonata in Re minore K 89 Grave (II tempo), Allegro (III tempo)

Sonata in Re minore K 90 Allegro (IV tempo)

Farruca [composizione di / *composition by* Alberto Rodriguez]

Sonata K 6 Allegro

TACTUS

DDD

TB 681909

© 2025

Made in Italy

DOMENICO SCARLATTI

(1685-1757)

Sonate a due clavicembali

Sonatas for two Harpsichords



ALBERTO RODRIGUEZ · ANDREINA DI GIROLAMO · RITA MARCHESINI · SILVIA RAMBALDI

Teatro Storico 1763 di Villa Mazzacorati, Bologna, 10 Aprile 2010.