

Il trattamento della dissonanza nelle Sonate K81, 88, 89, 90 e 91 di Domenico Scarlatti realizzate a due clavicembali

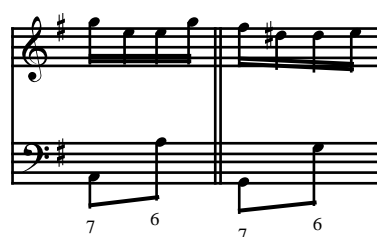
Elena Modena

In un saggio dedicato a Domenico Scarlatti, pubblicato in versione italiana nel 1984,¹ Ralph Kirkpatrick tratta in un capitolo a sé dei procedimenti armonici più peculiari della scrittura scarlattiana: con notevole abbondanza d'esempi musicali, considerata esclusivamente la produzione tastieristica del grande napoletano, l'autore dapprima affronta gli elementi fondamentali su cui Scarlatti basa il trattamento accordale, sostanzialmente conformi alle teorie armoniche allora comunemente accettate in area italiana e spagnola,² e indica nelle triadi costruite sui tre principali gradi della scala, tonica, sottodominante e dominante, la "materia prima" dei procedimenti stessi; quindi indaga sulle particolarità del linguaggio armonico scarlattiano, proponendo una casistica assai ampia e differenziata in paragrafi rispettivamente intitolati "Intensità armoniche verticali", "Sovrapposizione armonica", "Contrazioni ed estensioni", ecc.³ In questo settore della sua indagine, sostanzialmente dedicato al trattamento della dissonanza, Kirkpatrick non considera quelle sonate che recano indicazioni numeriche conformi alla pratica del basso continuo: corpus a sé all'interno della produzione di Scarlatti, questi brani non hanno goduto di particolare attenzione analitica forse per i dubbi che hanno suscitato in ambito musicologico, in particolare a proposito della loro destinazione strumentale.⁴ Non è scopo di quest'articolo trattare delle Sonate K81, 88, 89, 90 e 91 secondo un'impostazione storica né motivare con argomentazioni filologiche l'operazione di resa strumentale a due cembali — un compito cui ho già risposto —; diremo solo che proprio tale operazione e, quindi, l'aver affrontato allo strumento a ciò specificamente deputato la soluzione del basso cifrato consente di effettuare ulteriori osservazioni analitiche sul trattamento della dissonanza in Scarlatti e di individuare quelle componenti accordali-contrappuntistiche che fanno di queste sonate un unicum all'interno della sua produzione tastieristica.

Uno dei procedimenti più frequentemente impiegati in questi brani, e sistematicamente notati tramite la numerica, è la successione 7-6; in conformità alla sua origine contrappuntistica, Scarlatti vi ricorre preferibilmente su di una stessa nota al basso, spesso elaborata o con la tecnica del ribattuto — quando non si voglia lasciare lo strumento "vuoto" o si desideri

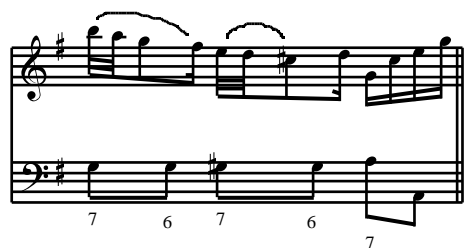
marcare la scansione ritmica — oppure, nello stile del continuo realizzato dal violoncello, con un trasferimento di registro all'ottava superiore, effettuato contemporaneamente alla risoluzione della dissonanza. Scarlatti prepara regolarmente la settima; considerata la funzione di ritardo che la dissonanza ricopre in simili procedimenti, essa viene fatta sempre sentire almeno nel movimento immediatamente precedente, sia nella parte melodica sia al basso che la prevede nella realizzazione accordale. Ciò che dalle usuali regole d'accompagnamento non viene invece prescritto è la presenza della dissonanza, anche ornata, nella parte concertante contro la risoluzione della stessa nella parte del continuo: come mostra infatti l'esempio 1, dal Grave d'apertura della Sonata K81, batt. 1, terzo quarto, e 2, battere, Scarlatti prevede al basso la risoluzione della settima in sesta sul secondo ottavo mentre la linea melodica ribatte la quinta dell'accordo di settima con cui l'autore orna la dissonanza prima di farla scendere di grado, dissonanza che l'orecchio ha ancora in memoria. Rispetto al concertante, dunque, il continuo anticipa sul secondo ottavo la nota di risoluzione, che a sua volta con la nota d'ornamento della settima e con quest'ultima che mentalmente risuona ancora, dà luogo ad un momentaneo agglomerato dissonante, definitivamente risolto al termine della quartina. Altrimenti detto, Scarlatti fa sentire contemporaneamente la dissonanza e la nota di risoluzione, pur ammorbidendo il procedimento con il salto ornamentale di terza; tramite lo slittamento ritmico di un sedicesimo, inoltre, si viene a creare una sorta di gioco prospettico dei ribattuti Mi-Mi/Fa diesis-Fa diesis, Re diesis-Re diesis/Mi-Mi, il cui "punto di fuga" è segnato dalla risoluzione della settima nella parte del continuo che va a rimbalzare nella linea melodica alla stessa nota posta un'ottava sopra.

Es. 1



Un passo similmente tratto da un movimento lento, il primo tempo della Sonata K91, batt. 5, primi tre quarti, mostra un procedimento analogo (esempio 2). All'articolazione ritmica in ottavi del continuo, che risolve le due settime rispettivamente sulla seconda e sulla quarta croma, si contrappone l'andamento in sincope della parte melodica affidata al concertante; di modo che nel primo quarto la settima appena risolta in sesta ricompare all'acuto come dissonanza di passaggio proveniente dall'ottava, anticipando la successiva armonia; nel secondo quarto la settima diminuita sul Sol diesis suona, sia pur momentaneamente, insieme alla sesta, data la quale al basso la parte melodica risolve la quarta d'appoggiatura, Do diesis, ad un'altra settima, Re, che infine salta alla settima di dominante della tonalità cui Scarlatti sta modulando. In questo caso l'elaborazione della successione 7-6 è ottenuta tramite il "riecheggio" melodico al termine del primo quarto del passaggio appena effettuato dal continuo, un rimando che va però a cozzare contro il procedere del basso stesso e le sue esigenze di realizzazione armonica; conformemente a quest'ottica prospettica con cui Scarlatti guarda alle due parti, l'ultima delle dissonanze melodiche del passaggio, il Re, viene fatta risolvere dal continuo pur risuonando ancora nella parte del concertante. Qui il Re non va effettivamente al Sol raggiunto con un salto di quinta discendente; quest'ultimo è in realtà un salto ornamentale posticipato di un sedicesimo a causa dell'andatura in sincope della linea melodica, e procede regolarmente al Do diesis, terza dell'accordo di dominante e nota di risoluzione della settima stessa.

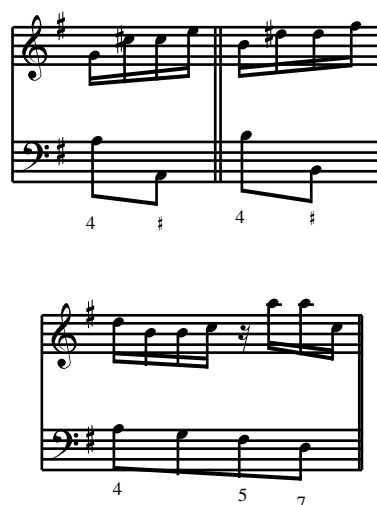
Es. 2



Altri casi di compresenza della dissonanza con la nota di risoluzione sono riportati negli esempi 3 e 4, ancora dal Grave d'apertura della Sonata K81, batt. 9, 10 e 11, rispettivamente terzo quarto, primo quarto e prima metà. Nei primi due passi il basso reca la numerica 4 - #, che si arricchisce dell'indicazione della settima con il raggiungimento della dominante del tono d'impianto, Si; come nei casi della successione 7-6 sopra discussi, anche questi ritardi di quarta sono regolarmente preparati e risolti nella parte del continuo. Il concertante, tuttavia, anticipa sistematicamente la nota di risoluzione tracciando un disegno melodico ad arpeggio sull'armonia "portante" di La e di Si. Il passo riportato nell'esempio 4 mostra un ulte-

riore trattamento del ritardo di quarta. Mentre il basso scende per grado congiunto, la quarta nella linea melodica viene ornata con un salto di terza per risolvere al Do al termine della quartina, ossia in anticipo di un sedicesimo rispetto al continuo. L'andamento delle parti fa sì che il Sol al basso si carichi nel corso della sua pur breve durata del Si, nota d'ornamento, del Do, nota di risoluzione, e del Re, la quarta ancora in memoria; quest'ultima, a causa del basso che percorre "a ritroso" la triade sul settimo grado non alterato, risolve non come di consueto in terza, ma in quinta.

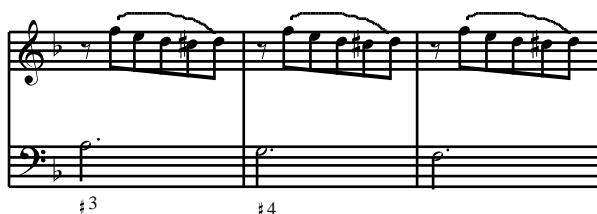
Es. 3 e 4



In tutti e tre i casi il risuonare della dissonanza con la nota di risoluzione è certo attenuata sia dalla reale durata della compresenza, un sedicesimo, sia dal collocare l'anticipazione della nota di risoluzione sempre in tempo debole, sia dalla distanza fra le note in urto prevista dalla soluzione del continuo, generalmente destinata al registro medio-basso, ovvero alla zona centrale della tastiera; conformemente a quest'ultima osservazione, le note "cozzanti" sono a distanza più di settima che di seconda. Ma l'operazione di ammorbidimento effettuata da Scarlatti — con una sistematicità tale da fare del procedimento l'elemento compositivo caratterizzante l'intero movimento — sembra dovuta non ad un casuale andamento melodico, quanto all'elaborazione, anche ritmica, di una specifica scelta armonica, che nella collisione di due note per così dire incompatibili esprime la diretta filiazione della dissonanza dalla consonanza immediatamente contigua, da cui è lecito e assai piacevole all'udito deviare, ma a cui è necessario rientrare. Anche il passo tratto dal secondo tempo, Grave, della Sonata K89, batt. 63-65 (esempio 5) sembra giocato su una sorta di ambiguità di presenze tonali. Dal punto di vista armonico ci troviamo sulla dominante del tono d'impianto, Re minore, che passando attraverso la settima in terzo rivolto cadenza alla tonica in

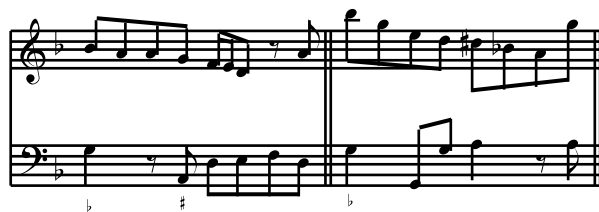
terza e sesta; contro il basso che procede per grado Scarlatti ripete per ben tre volte il medesimo disegno melodico costituito da note incluse non solo nell'armonia di terza e quinta, Mi e Do diesis, ma anche in quella di quarta e sesta, Fa e Re. Ciò che qui è significativo è la prescrizione nella parte del continuo dell'utilizzo sulla dominante della sola armonia di terza e quinta, che non può assecondare dal punto di vista accordale le note Fa e Re facenti parte della linea melodica, pur in posizioni metricamente deboli; ferma restando la conduzione del disegno, la cui fisionomia è di natura più ornamentale che schiettamente melodica, esso si carica via via di un sapore differente e il passaggio sembra voler significare già nelle prime due battute la tonalità di Re minore, ricorrendo insieme alle note delle due armonie tonalmente "portanti", tonica in secondo rivolto e dominante, sul V grado della scala. Certo siamo ben distanti dal cozzo verticale di note appartenenti alle principali e forse più contrastanti aree della tonalità; ma la conduzione della linea superiore, che in tutto il movimento esegue prevalentemente passaggi a scala o disegni ad arpeggio, fa pensare ad una derivazione in linea retta da una concezione armonica che in specifici contesti, in particolare i tempi lenti, ricorre alle note in urto per caricare il passaggio di espressività.

Es. 5



Significativo a tal proposito l'esempio 6, dal primo tempo della Sonata K89, batt. 3 e 10. Nel primo dei due passi i segni di alterazione posti al basso in corrispondenza del Sol e del La prevedono l'utilizzo della scala minore armonica, ossia prescrivono l'intervallo di seconda aumentata ch'è proprio di questa scala; in battuta 10 lo stesso intervallo, questa volta in direzione discendente, compare nella parte del concertante, all'interno di un passaggio prevalentemente per grado di sapore assai poco melodico. Anche in que-

Es. 6



sto caso, dunque, la natura di alcuni passaggi della voce superiore pare significativamente condizionata dalle modalità di utilizzo del vocabolario armonico e dalla realizzazione nella dimensione lineare di un concetto che nasce da una connessione accordale; e la frequenza in questo Allegro di simili passi sembra avvalorare quest'ipotesi analitica.

L'esempio 7, dal terzo movimento della Sonata K81, batt. 117, primi due quarti, mostra una situazione di compresenza di terza e quinta e quarta e sesta sul V grado della scala ancor più evidente che nell'esempio 5. La presenza del Sol nella linea melodica fa necessariamente interpretare il 4 posto al basso come quarta e sesta da risolvere in terza e quinta, tanto più in un passaggio cadenzale come questo, preceduto dalla successione armonica I-III-IV. Sfruttando l'articolazione in ottavi della linea melodica, in netto contrasto con l'andamento in semiminime del continuo, Scarlatti anticipa in quella parte la risoluzione della sesta in quinta benché l'accordo d'appoggiatura suoni ancora nella parte d'accompagnamento; al momento della definitiva risoluzione del passaggio sull'attesa triade perfetta, l'autore prolunga l'artificio spegnendo la dissonanza non sull'accordo maggiore, ma su una triade minore (si noti l'indicazione del bequadro) che apre l'accesso alla modulazione al IV grado. Il senso di sorpresa che si intende suscitare nell'ascoltatore pare significativamente sottolineato dalla pausa di croma destinata al concertante, una sospensione a mo' di "effetto dispnea" quando si scende bruscamente da un rialzo.

Es. 7



Anche nel Grave della Sonata K90, batt. 23 (esempio 8), si ha un procedimento per così dire "a falsa cadenza" e a sovrapposizione armonica, in cui la risoluzione della quarta e sesta in una triade minore, prescritta come nel passo precedente dalle indicazioni numeriche, cozza con l'andamento della linea melodica: qui infatti la sesta viene abbellita e prolungata per quasi tutta la durata della dominante con un trillo che si flette passando per il Mi su di un Re certamente interpretabile come anticipazione rispetto alla successiva nota del basso, ma anche come persistenza dell'armonia di quarta e sesta contro la relativa triade minore. Quest'ultima osservazione si avvale della continuità di registro nonché dell'unico arco ritmico che lega fra loro le note Fa-Mi-Re, facendone un blocco ornamentale "a scivolata" pienamente

d'inserzione definite genericamente acciaccature o mordenti.⁶ L'arditezza della scrittura scarlattiana sta nell'aver applicato questo "trucco del mestiere", ch'è tutto giocato sul naturale riversarsi di una nota su di un'altra posta un semitono sopra, ossia in relazione di dissonanza, in un ambito armonico-contrappuntistico già dissonante e alla parte del concertante, dunque in rilievo melodico. Quest'ultima, realizzata anch'essa al cembalo, fa sentire in tutta la sua pienezza la forza d'urto insita in entrambi i passaggi, la cui carica espressiva è considerevole.

Es. 11

Anche i passi riportati negli esempi 12 e 13, rispettivamente dal Grave d'apertura della Sonata K91, batt. 3, terzo quarto, e dal primo tempo della Sonata K89, batt. 22, ultimo quarto — 23, primi tre quarti, risultano dall'estesa applicazione della "tecnica" dell'acciaccatura, ritmicamente elaborata. Nel primo dei due passi si nota bene come Scarlatti faccia precedere il raggiungimento del La nella voce superiore dal Sol diesis segnato come nota d'ornamento in figura di biscoma; nota estranea all'armonia di quarta e sesta, che prevede ovviamente un Sol bequadro, essa svolge il suo specifico ruolo "di grazia" quando è sostenuta dalla triade di dominante, di cui orna la quinta. La compresenza sul primo ottavo del Sol bequadro e del Sol diesis, unitamente al La su cui va a spegnersi la curvatura melodica del movimento cadenzale, pare significare una sorta di doppio ruolo svolto dall'acciaccatura, la cui importanza è suggerita dalla prescritta esecuzione contro il Re della voce inferiore: da un lato "spingere" la quarta e sesta alla risoluzione in terza e quinta, dall'altro asserire con più vigore, poiché si spegne nella sua quinta, l'armonia di dominante. Nel secondo dei passi citati (esempio 13) ciò che merita attenzione è la scelta melodica operata dall'italiano. Se dal punto di vista armonico il Sol diesis si spiega perfettamente come fondamentale della settima di sensibile di La minore, dominante del tono

d'impianto, è altrettanto vero che l'intervallo di quarta aumentata — il tritono — è fra le relazioni dissonanti giudicate più aspre e non possiede certo connotati di cantabilità; l'insistenza con cui Scarlatti tratta questa nota, ribattuta ben quattro volte, crea inoltre un effetto ornamentale a mo' di *tremor pressus*, ossia di trillo in unisono contro cui il basso effettua la sua discesa per grado congiunto. A ciò si aggiunga che finché non risolve al La il Sol diesis non chiarisce il suo significato melodico; un'osservazione, quest'ultima, pienamente conforme alla natura dell'acciaccatura.

Es. 12 e 13

Casi analoghi sono riscontrabili in passaggi il cui fondamento armonico è costituito da un pedale, in particolare di dominante (esempi 14 e 15, rispettivamente dalla Sonata K91, Allegro, batt. 87-90, primo ottavo, e Sonata K89, Allegro, batt. 146-152). Nell'esempio 14 il La diesis ripetuto due volte, "nota di grazia" in relazione all'armonia sia di dominante sia di tonica, crea effetti d'urto differenti in conformità al movimento discendente per grado congiunto del basso.

Es. 14 e 15

Dapprima in relazione di settima maggiore (batt. 87, ultimo ottavo), essa risolve la dissonanza in un'altra

dissonanza, una seconda maggiore (batt. 88, primo ottavo), a sua volta mossa dal salto di settima che oltre ad essere una nota "di colore", a causa del subitaneo trasferimento al registro acuto, crea un momentaneo raddoppio della settima di dominante con cui Scarlatti prolunga il pedale: in questo caso l'acciacatura incrementa la forza d'attrito del passaggio. A battuta 89, ultimo ottavo, il La diesis gioca invece un ruolo paragonabile a quello svolto dal Sol diesis nell'esempio 12, ossia spingere il La del basso al terzo grado della scala e far "da sensibile" al Si, quinta della triade di tonica.

Analogamente nell'esempio 15 il Sol diesis eseguito dal concertante pare una reminiscenza, sia pur ritmicamente dilatata e situata prevalentemente in battere, ossia in posizione accentata, del semitono precedente l'ottava che si può eseguire in forma di mordente arpeggiando l'accordo d'accompagnamento; qui la forza d'attrito del passaggio è accresciuta dalla presenza nel registro acuto del Sol bequadro, in falsa relazione con il Sol diesis stesso, e dall'interpretare "a ritroso" anche il Fa diesis e il Do diesis come acciacature rispetto a note dell'armonia di settima e di quarta e sesta piuttosto che, in particolare il Do diesis, come nota rientrante nell'armonia realizzata dal continuo.

Es. 16

L'utilizzazione della tecnica dell'acciacatura è infine riscontrabile in alcuni passi tratti dalla Sonata K91, Allegro, batt. 183, 201-203, primo ottavo, e 193-195, prima metà (esempio 16); qui però ad essa si affiancano altre modalità di trattamento della dissonanza, in particolare la falsa relazione, l'impiego di intervalli diminuiti, la combinazione di modo maggiore e modo minore. Così in battuta 183 si osserva la compresenza di Si bemolle e Si bequadro nelle due voci notate e nella parte melodica la terza lineare Si bemolle-Sol diesis; nel secondo passaggio un'analoga terza discendente Mi bemolle-Do diesis inserita in una progressione che, nonostante la presenza del Mi bemolle, risolve nella triade di Do maggiore in

terza e sesta; nell'ultimo passo, infine, un pedale di dominante su cui passano una sesta e una seconda minori, ma che conduce a Sol maggiore.

Le considerazioni analitiche appena effettuate hanno condotto all'individuazione di varie e differenti modalità di trattamento della dissonanza; si è visto inoltre come la presenza di due strumenti abbia consentito a Scarlatti una distribuzione del materiale compositivo che, con un gioco prospettico di anticipazioni, rimandi e sovrapposizioni, favorisce un impiego per così dire fluido della dissonanza, in un gioco continuamente mutevole di urti che non infastidisce l'orecchio né danneggia la sostanziale linearità della scrittura di queste sonate, ma che anzi, quando sia focalizzato, compreso e opportunamente realizzato, le accresce d'interesse.

Analizzandone i vari passaggi, s'è più d'una volta citato Francesco Gasparini, osservando come il grande napoletano aderisse sostanzialmente all'insegnamento impartito ne L'Armonico pratico al cimbalo. Ragioni storiche oltre che analitiche hanno indotto a citare il Gasparini: con lui infatti Scarlatti fu a stretto contatto quando nei primi anni del Settecento soggiornò a Venezia (1705-1708 circa), proprio all'epoca della stesura e pubblicazione del trattato. Già Kikpatrick notava come in questo testo "si fa cenno a certe libertà lecite nella risoluzione di dissonanze" e che "specialmente il capitolo sulle acciacature [...] ci fa conoscere una delle più notevoli caratteristiche della successiva musica per clavicembalo di Domenico";⁷ alla luce degli atteggiamenti compositivi sopra individuati viene tuttavia da chiedersi se il gusto scarlattiano per la dissonanza e il trattamento per alcuni aspetti di una modernità sorprendente che ad essa riserva sia il frutto dell'intelligenza musicale di un singolo autore, dell'elaborazione di un'eredità per così dire paterna e patria oppure sia la risultante di una sensibilità condivisa da musicisti vissuti e operanti in una determinata area geografica e culturale. Non è mia intenzione intraprendere a questo punto uno studio comparato fra la scrittura di Domenico Scarlatti e quella del padre Alessandro né risalire alla tradizione vocalica del Seicento napoletano o alla produzione madrigalistica di Gesualdo da Venosa; aprirò semplicemente un varco ad un'ipotesi forse suscettibile di futuri interventi.

In un articolo di notevole interesse recentemente pubblicato,⁸ il musicologo Patrizio Barbieri rivela l'esistenza a Padova, nei primi decenni del Settecento, di una scuola aperta a considerevoli innovazioni in ambito armonico; conformemente alle teorie promulgate dai compositori operanti in questo ambiente, che estendono l'utilizzo della dissonanza sino agli accordi di settima, nona, undicesima, tredicesima e quattordicesima e ai rispettivi rivolti, era permesso "far sentire le dissonanze assieme alle loro note di risoluzione";⁹ un principio che trova la sua ragion d'essere nel concetto di accidentalità della dis-

sonanza, ossia di suono aggiunto alla consonanza che, data la sua natura primaria e di fondamento, non può da quella essere esclusa. Considerata la permanenza di Scarlatti in ambiente veneziano nei primi anni del Settecento, nonché la relativa vicinanza fra le città di Padova e Venezia, viene da chiedersi se il napoletano non fosse venuto in qualche modo a conoscenza non già di scritti teorici frutto delle nuove dottrine armoniche — per i quali bisogna giungere al terzo decennio del secolo —, ma di alcune delle “nuove” idee che verosimilmente avranno preceduto, anche nella pratica, la stesura di una specifica documentazione. Considerato il principio della derivazione, come note accessorie, delle dissonanze dalla consonanza, e vista la naturalezza e la frequenza con cui Scarlatti tratta i suoni in urto, nonché i casi di compresenza di note appartenenti a differenti ambiti tonali, l'ipotesi di una qualche conoscenza delle teorie della scuola padovana e della prassi esecutiva conseguente a quei principi, relativa in particolare all'accompagnamento, non pare così illecita. A prescindere da un'adesione in qualche modo intenzionale a questa scuola, resta il fatto, ampiamente documentato dalle sue sonate, che le arditezze armoniche di Scarlatti sembrano trovare giustificazione più in quelle norme che nei diffusi manuali sull'accompagnamento; va inoltre osservato come le particolarità della conduzione melodica siano generalmente la risultante di un gusto accordale che, s'è visto, gioca con gli urti per ottenere specifici effetti espressivi. Una consapevolezza, quest'ultima, di fondamentale aiuto per la soluzione del continuo in quei passi in cui la numerica, a causa della “professionale” noncuranza dell'improvvisatore perfettamente calato in un'epoca storica e nel suo linguaggio musicale, non risulta indicata.

NOTE

¹ RALPH KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, 1953, trad. it. *Domenico Scarlatti*, Torino, ERI 1984, pp. 209-252.

² Fra i trattati più noti si ricordano FRANCESCO GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia, 1708, e ANTONIO SOLER, *Llave de la modulacion*, Madrid, 1762.

³ R. KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, cit.; si rimanda ampiamente al Capitolo X.

⁴ Si cita a titolo d'esempio RODOLFO BONUCCI, *Le sonate per violino e cembalo di Domenico Scarlatti*, “Studi musicali”, 1982, pp. 249-259.

⁵ Scrive a tal proposito Francesco Gasparini: “Tra gl'Intervalli Musicali, come si disse, nel primo Capitolo, vi sono le dissonanze. E sicome nelle Composizioni Armoniche son molto praticate per essere di gran vaghezza, e bello studio, che apportano, quando sono ben condotte, e risolte, non ordinario piacere all'udito; così ancora è necessario praticarle nell'accompagnare; con saperle preparare, legare, e risolvere ad imitazione delle parti Composte.”, F. GASPARINI, *L'armonico pratico* cit., fac-simile, New York, Broude Brothers 1967, p.53.

⁶ Così si esprime il Gasparini a proposito “Delle false de i Recitativi, e del modo di far Acciaccature”: “Nel distender, come dissi la Consonanza piena, si potrà all'Ottava nella mano destra toccar quasi fuggendo il semitono suo vicino sotto la detta Ottava Ver. Gr. facendosi G sol, re, ut. nella mano destra verrà toccata l'Ottava col dito Annulare, dunque con il medio vi si appoggia l'F. diesis toccandolo con certa destrezza nel medesimo tempo in forma di mordente, anzi un poco prima, ma lasciarlo immediatè, perché non offenda l'udito, ma dia una certa grazia. [...] Si usa alcune volte qualche falsa, che sarà con acciaccatura di due, trè, o quattro tasti uniti uno appresso all'altro, e particolarmente ne' Recitativi, o Canti gravi fanno mirabile effetto...”, F. GASPARINI, *L'armonico pratico* cit., pp. 91 e 93.

⁷ R. KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti* cit., p.38.

⁸ PATRIZIO BARBIERI, *Calegari, Vallotti, Riccati e le teorie armoniche di Rameau: priorità, concordanze, contrasti*, “Rivista Italiana di Musicologia”, XXVI, 2, 1991, pp. 241-302.

⁹ P. BARBIERI, *Calegari, Vallotti, Riccati* cit., p.241.