Allegro

ÉDITION CLASSIQUE A. DURAND & FILS

N° 9558

D. SCARLATTI

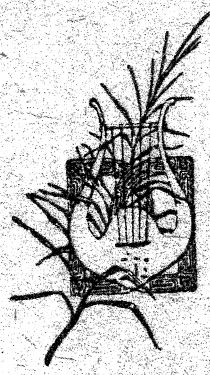
Essercizi per Gravicembalo

(Sonates pour Piano)

1er VOLUME

Révision par PAUL DUKAS

Prix net: 5 francs



ÉDITION CLASSIQUE
A. DURAND et Fils
MAJORATION TEMPORAIRE
50 %

Paris, A. DURAND & FILS, Éditeurs
DURAND & Cie
4, Place de la Madeleine

Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.

Imp. H. Minot, Paris.

DOMENICO SCARLATTI

ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO

Préface et Notes

Indépendamment de sa fantaisie et de sa vivace musicalité, l'œuvre considérable de Domenico Scarlatti présente le plus grand intérêt au point de vue de l'histoire de la musique de piano, de son développement et des formes de la Sonate. Cette œuvre, dispersée dans les collections manuscrites d'Italie, d'Espagne, de Portugal, d'Angleterre, etc., n'est d'ailleurs pas entièrement connue encore, et l'édition la plus complète qui en ait paru jusqu'ici, celle de M. Alessandro Longo, n'a pu, même en dix volumes de cinquante pièces chacun et un supplément de quarante-cinq pièces (1), épuiser cette ample matière! C'est dire assez que les trente sonates du présent recueil ne sauraient offrir un aperçu d'ensemble d'une production si vaste. Elles n'en montrent même qu'un aspect, et non pas, selon nous, le plus particulier ni le plus caractéristique, bien que ce petit volume contienne certaines pièces qui comptent parmi les plus célèbres de Scarlatti.

Mais ces *Essercizi per Gravicembalo* (2) sont la première et sans doute la seule de ses compositions que Scarlatti ait publiée lui-même. Si dans certaines éditions modernes leur disposition a été parfois conservée, leur titre, en revanche, a été omis. Partout nous retrouvons les pièces de l'édition originale suivies d'autres sonates, ou réparties selon le caprice de l'éditeur, quand elles ne sont pas renvoyées d'un volume à l'autre. Sans parler, bien entendu, des textes un peu trop « corrigés » que beaucoup d'éditions nous proposent...

Nous ne pouvions donc mieux commencer une sélection de Sonates de Scarlatti qu'en reproduisant l'unique recueil que son auteur ait livré à la gravure, en en respectant le titre exact et la succession peut-être intentionnelle.

*
**

Malgré le titre collectif d' « *Essercizi* » qu'il a adopté pour désigner cette réunion de trente pièces dont chacune

(1) Chez Ricordi, éditeur, Milan-Paris, Londres.

(2) C'est-à-dire *Exercices pour le clavecin*. Le Gravicembalo était un clavecin dont le registre grave était plus étendu que celui des instruments ordinaires.

Preface and Notes

Apart from the play of fancy and the living music to be found in the immense work of Domenico Scarlatti, this work offers the greatest interest from the point of view of the History of piano music, its development and the different forms of the Sonata. These works, scattered amongst the manuscript collections in Italy, Spain, Portugal, England, etc., are moreover not yet fully known, and the most complete edition as yet published, that of M. Alessandro Longo, 10 volumes of 50 pieces each and a supplement of 45 pieces (1) does not exhaust this wide subject. Suffice to say that the 30 Sonatas of the present collection can afford but a glimpse of the whole of so vast a production. They show merely an aspect, and in our opinion not a particularly characteristic one, nevertheless this little volume contains certain pieces which are reckoned amongst Scarlatti's most famous works.

But these « Essercizi per Gravicembalo » (2) are the first and without a doubt the only compositions which Scarlatti published himself. If the order of these compositions has been preserved in certain modern editions, the title has been omitted. In all of them we find the pieces from the original edition followed by other Sonatas, or distributed according to the whim of the publisher, when they are not bandied about from one volume to the other.

We do not speak, of course, of texts which are a little « over-arranged » such as some editions contain...

We could not do better in commencing a selection of Scarlatti's Sonatas than to reproduce the only collection which the composer gave to the engaver, preserving the exact title and the order which was perhaps intentional.

*
**

In spite of the collective title « Essercizi » which he used to designate this assemblage of 30 pieces of which each one in parti-

(1) *Ricordi, Milan, Paris and London.*

(2) *That is to say « Lessons (literally « Exercises ») for the Harpsichord ». The Gravicembalo was a harpsichord in which the bass was more extended than in the ordinary instruments.*

en particulier, et même la fameuse fugue finale (1), porte cependant le nom de Sonate (2), il ne semble pas que Scarlatti ait songé à faire de son œuvre un ouvrage d'enseignement au sens propre du mot. Nous sommes, du reste, éclairés sur ce point par l'aimable « Avertissement au Lecteur » placé en tête des *Essercizi* et dont le ton de détachement familier contraste de façon si plaisante avec le style de parfait homme de cour dont est rédigée la dédicace ampoulée qui le précède.

Scarlatti, tout d'abord, avertit son lecteur, qu'il soit « Professeur ou Dilettante », de ne pas chercher d'intention profonde dans la musique qui va suivre, mais de la considérer comme un ingénieux badinage de l'art, destiné à le rompre à la maîtrise du clavier. Ce qui donnerait à penser, en raison de la difficulté — respectable encore aujourd'hui — de beaucoup de ses Sonates, que, s'il avait eu en vue des écoliers, il aurait fallu que Scarlatti les supposât déjà pourvus de l'habileté qu'il aurait eu l'intention de leur faire acquérir. Or, il s'adresse visiblement à des artistes, qu'il flatte et qu'il ménage, se défendant d'avoir cédé, par la publication de son œuvre, à l'intérêt ou à l'ambition et les assurant que l'obéissance seule l'a fait s'y résoudre. Si ces compositions leur plaisent, plus volontiers alors, dit-il, il obtempérera à d'autres ordres de composer en un style plus *facile* et plus varié. C'est pourquoi il invite son lecteur à se montrer plus humain que critique afin d'accroître son propre plaisir.

Il ressort de ce préambule qu'il faut entendre le titre choisi par Scarlatti dans le sens que ses paroles lui donnent et admettre que cette suite de Sonates était, selon lui, destinée à *exercer* l'habileté des meilleurs clavecinistes de son temps et non pas à former des élèves.

De nos jours — où le mot « *Exercices* » s'applique à des travaux de pure utilité mécanique — Scarlatti eût sans doute adopté le titre d'*Etudes*. Et en effet, ces *Essercizi*, tout profitables qu'ils soient au travail des doigts, sont avant tout des morceaux de musique, d'une musique qui dut paraître aux clavecinistes d'alors aussi riche d'effet et aussi compliquée d'exécution qu'aux pianistes du XIX^e^ siècle les Etudes de Chopin ou de Liszt.

Notice biographique

Domenico Scarlatti, fils du célèbre Alessandro Scarlatti, naquit à Naples le 26 octobre 1685 (3). Il est ainsi contemporain de J.-S. Bach, de Haendel (nés tous deux en cette même année) et de Rameau (1683).

Elève d'Alessandro Scarlatti, son père, et, plus tard, de Francesco Gasparini (peut-être aussi, mais le fait est plus

(1) C'est la Fugue dite *Fugue du Chat*, la légende voulant que le thème en ait été donné à Scarlatti par son chat favori, lequel l'aurait *composé* au cours d'une promenade sur le clavecin !... On peut prendre l'anecdote pour ce qu'elle vaut.

(2) Le mot « Sonata » étant pris dans son sens le plus général pouvait ainsi désigner tout morceau joué (sonné) sur un instrument (Suonato) par opposition à la musique chantée (Cantata).

(3) Le 26 octobre serait le jour de son baptême selon certains. Fétis (Biographie universelle des Musiciens) donne 1683 comme date de naissanec de Scarlatti.

cular, even the famous final fugue (1) *nevertheless bears the name Sonata* (2), *it does not appear that Scarlatti tried to make his work instructive in the strict sense of the term « Exercises ». Besides we are further enlightened on this point in the delightful « Advice to the Reader » placed at the head of the « Essercizi », and in which the free and easy tone contrasts in such a pleasant manner with the courtly style in which the high-flown dedication which precedes it, is worded.*

Scarlatti first & foremost advises his reader, whether he be « Professor or Dilettante », not to seek a profound meaning in the work which follows, but to look upon it as an ingenious artistic badinage, destined to make him a master of the instrument. That which causes one to reflect on account of the difficulty — considerable even today — of many of the Sonatas is, that if he had in view scholars, Scarlatti must have regarded them as already possessed of the ability which he wished them to acquire. But he obviously addresses himself to artists whom he flatters and treats with deference, denying that by the publication of his work he yielded to self-interest or ambition, and assuring them that the service of art was his sole motive. If these compositions please them, then says he, he will accept all the more willingly further orders to compose in a more « easy » and varied style. That is why he asks his readers to be more generous than critical, in order that they may increase their own pleasure.

It follows from this preamble that we must regard the title chosen by Scarlatti in the sense which his words impart to it, and grant that this suite of Sonatas was, according to him, meant to test the ability of the best harpsichord-players of his time and not for training students.

Nowadays, as the word « Exercises » applies to works of purely technical utility, Scarlatti would doubtless have used the title « Studies ». And moreover these « Essercizi », useful as they are for finger exercises, are pre-eminently musical pieces, the kind of music which must have appeared to the harpsichord-players of that time as rich in effect and as complicated of execution as the Studies of Chopin and Liszt were to the pianists of the 19 th. century.

Biographical Note

Domenico Scarlatti, son of the celebrated Alessandro Scarlatti was born in Naples on the 26 th Oct. 1685 (3). *He is thus a contemporary of J. S. Bach, of Haendel (both born in the same year), and of Rameau* (1683).

A pupil of Alessandro Scarlatti, his father, and later of Francesco Gasparini (perhaps also, although the fact is doubtful

(1) *This is the Fugue so called « Cat's Fugue », the story being that the theme was suggested to Scarlatti by his favourite cat who « composed » it by walking across the keys of the harpsichord. One can take the anecdote for what it is worth.*

(2) *The word « Sonata » taken in its most general sense can thus designate any piece played (i. e. sounded) on an instrument (Suonato) in opposition to vocal music (Cantata).*

(3) *According to some, the 26th oct. is the day he was baptised. Fétis (« Biographie universelle des Musiciens »), gives* 1683 *as the date of his birth.*

douteux, de Bernardo Pasquini et de Gaetano Greco), Domenico Scarlatti commença sa carrière, comme compositeur d'opéras. De 1704 à 1715, il n'en écrivit pas moins d'une dizaine, parmi lesquels un *Amleto* qui paraît bien avoir été, avec celui de Francesco Gasparini, un des premiers ouvrages lyriques italiens inspirés par la pièce de Shakespeare! En 1708 il rencontra Haendel à Venise, se lia d'amitié avec lui et fut son compagnon de voyage à Florence et à Rome; c'est dans cette dernière ville que tous deux rivalisèrent d'habileté, sur le clavecin et sur l'orgue, chez le cardinal Ottoboni (1709). A la suite de ce tournoi, ils furent déclarés égaux comme claveci-nistes, tandis que Scarlatti lui-même reconnaissait la supériorité de Haendel sur l'orgue.

En 1715, Scarlatti succéda à Baj comme maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome. Sa musique religieuse date de cette époque. En 1719, il se rendit à Londres, où son opéra *Narciso* fut représenté le 30 mai 1720, puis en 1721, à Lisbonne, où il devint le musicien favori de la cour portugaise. L'année 1725 marqua son premier retour à Naples, où il fut sans doute ramené par devoir filial, Alessandro Scarlatti, étant mort en cette ville le 24 octobre.

Nous retrouvons Domenico Scarlatti en 1729 à la Cour d'Espagne, où la fille de Jean V, roi de Portugal, Madeleine-Thérèse, qui venait d'épouser le Prince des Asturies (19 janvier 1729) faisait presque aussitôt appeler auprès d'elle son maître de clavecin de la Cour de Lisbonne. Scarlatti ne dut pas résider à Madrid, en qualité de claveciniste de la Cour (1) moins de vingt-cinq ans. Ce ne fut en effet qu'en 1754 qu'il retourna à Naples. Il y mourut en 1757, ou, selon certains biographes, à Madrid.

Notes bibliographiques

Le manuscrit original des *Essercizi* n'a pas été retrouvé jusqu'ici, non plus que ceux des autres compositions de Scarlatti, dont on ne possède que des copies manuscrites. Mais nous pouvons déterminer approximativement l'époque de la composition des trente Sonates que contient ce recueil, en nous reportant aux termes de la dédicace des *Essercizi* au roi Jean de Portugal : « *Ces compositions sont nées sous les très hauts auspices de Votre Majesté* ». On peut ainsi supposer que les *Essercizi* furent composés entre la date de l'arrivée de Scarlatti à Lisbonne (1721) et celle de son premier retour à Naples (1725).

L'édition originale des *Essercizi* ne porte pas non plus de date de publication, et c'est encore la dédicace de l'ouvrage qui doit guider nos investigations. En admettant que Scarlatti en ait fait hommage au roi de Portugal à l'occasion de son entrée en fonctions à la Cour de Madrid, les *Essercizi* ne purent être gravés avant 1729, c'est-à-dire avant l'année où Madeleine-Thérèse devint Princesse des Asturies. Par contre, l'année 1746 que l'on trouve assignée comme date extrême à la publication de Scarlatti, la faisant ainsi coïn-

(1) Si l'on s'en rapporte à la dédicace des *Essercizi*, Scarlatti semble avoir obéi à un ordre du roi de Portugal en acceptant cette fonction : « Mais quelle expression de reconnaissance trouverai-je, dit-il, pour l'honneur immortel que m'a conféré votre commandement de suivre cette incomparable Princesse! »

of Bernardo Pasquini and of Gaetano Greco), Domenico Scarlatti began his career as a composer of operas. From 1704 to 1715, he wrote no less than half a score, amongst which one « Amleto » (« Hamlet »), with that of Francesco Gasparini, appears to have been one of the first lyric Italian works inspired by Shakespeare's play! In 1708, he met Haendel in Venice and became his friend, and was his travelling companion to Florence and Rome; it was in the latter place, at the house of Cardinal Ottoboni (1709), that they rivalled one another in skill on the harpsichord and on the organ. As a result of this competition, they were declared equal as harpsichord-players, while Scarlatti himself acknowledged the superiority of Haendel on the organ.

In 1715, Scarlatti succeeded Baj as « Maëstro di cappella » of St-Peters, Rome. His religious music dates from that epoch. In 1719, he came to London, and his opera « Narciso » was produced on 30th May 1720, and again in 1721 at Lisbon, where he became the favourite musician of the Court of Portugal. The year 1725 marks his first return to Naples, whither he was no doubt recalled by filial devotion, Alessandro Scarlatti having died there on the 24th of October.

We find Domenico Scarlatti in 1729 at the Court of Spain, where the daughter of John V. King of Portugal, Madeleine Therese, who had just married the Prince of the Asturias, (19th Jan. 1729) almost immediately called her harpsichord-master of the Court of Lisbon to her side. Scarlatti could not have resided in Madrid in the capacity of harpsichord-player to the Court (1) less than 25 years. It was not until 1754 that he returned to Naples. He died there in 1757, or according to certain biographers, in Madrid.

Bibliographical Notes

The original M. S. of the « Essercizi » has until now not been found, nor have those of Scarlatti's other compositions; of these we possess but copies. But we can determine approximately the date of the composition of the 30 Sonatas which are contained in this collection, and by referring to the words of the dedication of the « Essercizi » to King John of Portugal : « These compositions were produced under the high auspices of your Majesty ». We may take it then that the « Essercizi » were composed between the date of Scarlatti's arrival in Lisbon (1721) and that of his first return to Naples (1725).

The original edition of the « Essercizi » bears also no date of publication, and it is again the dedication of the work which should guide our investigations. Granting that Scarlatti dedicated them to the King of Portugal when he took up his position at the Court of Madrid, the « Essercizi » could not have been engraved before 1729, that is to say before the year when Madeleine Therese became Princess of the Asturias. On the other hand, the year 1746, the latest date ascribed to the publication of Scarlatti, thus making it coincide with the accession of the Prince of the Asturias (Ferdinand VI) to the throne of Spain, may seem all

(1) *If we refer to the dedication of the « Essercizi » it would appear that Scarlatti obeyed a command from the King of Portugal in accepting this position. « But how can I express my appreciation, says he, of the immortal honour you confer on me by commanding me to follow such an incomparable Princess. »*

cider avec l'avènement du Prince des Asturies (Ferdinand VI) au trône d'Espagne, peut sembler d'autant plus tardive qu'avant 1746, les trente Sonates des *Essercizi* avaient été reproduites par des éditeurs hollandais, anglais et espagnols. Scarlatti n'aurait sans doute pas attendu une occasion si solennelle pour dédier à son protecteur des compositions déjà répandues par la gravure, alors que, selon nos précédentes remarques, ces compositions auraient été, en 1746, vieilles d'une vingtaine d'années et que l'inédit coûtait si peu à leur auteur, Il est ainsi plus vraisemblable d'admettre que les *Essercizi* parurent vers 1730.

*
* *

L'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris est un volume grand in-quarto, oblong, de 110 pages, gravé en très grosses notes sur de larges portées, par B. Fortier.

Titre :

« ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO
DI
DON DOMENICO SCARLATTI
Cavaliero di S. Giacomo e Maestro di Serenissimi
Prencipe e Prencipessa delle Asturie, etc...

Alla sacra real Maestà di Giovanni V il Giusto,
re di Portugallo, d'Algarve, del Brasile, etc., etc.

l'umilissimo servo domenico scarlatti »

Gravure d'Amiconi, au-dessous du titre, fleuron entourant un clavecin avec la devise : « Curarum Levamen », etc. (1).

Cet exemplaire a appartenu à Aristide Farrenc.

Selon le célèbre historien anglais, Dr. Charles Burney (1726-1814), cette édition originale aurait paru à Venise.

Il existe deux autres éditions du XVIII[e] siècle des seuls *Essercizi*, l'une, hollandaise, parue à Amsterdam vers 1742 (2), l'autre, espagnole, parue à Madrid vers 1740 (3), d'après le Catalogue du British Museum. Mais il ne semble point que Scarlatti ait pris part à leur publication.

La Bibliothèque du Fitz-William Museum de Cambridge possède un exemplaire de l'édition vénitienne semblable à celui de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, moins la gravure d'Amiconi.

*
* *

D'après les privilèges, les recueils de pièces « choisies » de Scarlatti sont nombreux, en France, entre 1737 et 1777 environ. Ne prétendant pas faire de ce bref aperçu une

(1) Voir la description détaillée du volume dans le Catalogue de la Réserve de la Bibliothèque du Conservatoire par Weckerlin

(2) Cette édition donne les *Essercizi* dans leur ordre, sous le titre de *XXX Sonate per il Clavicembalo*, etc.

(3) Le titre de cette édition est conforme à celui de l'édition originale.

the more belated, because before 1746 the 30 Sonatas of the « Essercizi » were printed by Dutch and English and Spanish publishers. No doubt Scarlatti would not have waited for so important an occasion to dedicate to his patron compositions which had already circulated in print, considering that according to what we have said above, these compositions appear to have been some 20 years old in 1746, and that new works meant so little to their author. It is therefore more probable that the « Essercizi » appeared about 1730.

*
* *

The copy in the Library of the Paris Conservatoire is an oblong large quarto volume of 110 pages, engraved in very large notes on big staves by B. Fortier.

Title :

« ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO
DI
DON DOMENICO SCARLATTI
Cavaliero di S. Giacomo e Maestro di Serenissimi
Prencipe e Prencipessa delle Asturie, etc...

Alla sacra real Maestà di Giovanni V il Giusto,
re di Portugallo, d'Algarve, del Brasile, etc., etc.

l'umilissimo servo domenico scarlatti. »

An engraving by Amiconi, under the title a design enclosing a harpsichord with the device « Curarum Levamen » (1), etc.

This copy belonged to Aristide Farrenc.

According to the celebrated English historian Dr. Charles Burney (1726-1814), this edition is said to have appeared in Venice.

There still exist two other 18th century editions of the sole « Essercizi », one, Dutch, which appeared in Amsterdam about 1742 (2), the other, Spanish, published in Madrid about 1740 (3) according to the Catalogue of the British Museum. But it does not appear that Scarlatti took part in their publication.

The Library of the Fitz-William Museum at Cambridge possesses a copy of the Venetian edition similar to that of the Library of the Paris Conservatoire, minus the engraving by Amiconi.

*
* *

According to the « Privileges », the collections of « selected » works of Scarlatti are numerous in France between about 1737 & 1777. Without pretending to make of this brief sketch a

(1) *See the detailed description of the volume in the « Reserve Catalogue of the Library of the Conservatoire ».*

(2) *This edition gives the « Essercizi » in their order, under the title of « XXX Sonate per il Clavicembalo, etc. ».*

(3) *The title of this edition is similar to that of the original edition.*

étude bibliographique complète, nous renvoyons le lecteur, curieux de leur énumération, aux ouvrages des spécialistes, et nous nous bornerons à citer deux des volumes qui nous ont fourni des éléments de comparaison intéressants avec l'édition originale, pour l'établissement de notre texte.

L'un de ces volumes (probablement une des premières éditions françaises d'œuvres de Scarlatti), est celui qui parut à Paris, vraisemblablement à partir de 1735 (1), chez : « Madame Boivin, rue Saint-Honnoré, à la Règle d'Or et chez : « Le Sr. Le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'Or, avec Privilège du Roy », sous le titre de « *Pieces choisis pour le Clavecin ou l'Orgue del Sig. Domco Scarlati, opera prima* ». On en trouve deux exemplaires à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris et un à la Bibliothèque Nationale.

L'autre volume est une édition anglaise révisée par Thomas Roseingrave et parue à Londres chez B. Cooke (1738-9, 31 janvier) sous le titre français de « *XLII Suites de Pièces pour le Clavecin* » (en deux parties) (2).

Thomas Roseingrave (1690-1766), élève et ami de Scarlatti, était organiste de l'église Saint-Georges, Hanover Square, à Londres, et claveciniste réputé. Scarlatti s'était lié d'amitié avec lui, en même temps qu'avec Haendel, à Venise, en 1708. De ce fait, sa publication offre un intérêt particulier. Les trente *Essercizi* y figurent, répartis sans ordre, parmi douze autres pièces de Scarlatti, auxquelles se joignent une *Introduction* de Roseingrave lui-même et une Fugue charmante d'Alessandro Scarlatti (3) que beaucoup d'éditeurs, dès le XVIIIe siècle, ont reproduite en l'attribuant à Domenico.

C'est dans le recueil de Roseingrave que nous avons trouvé, à la suite l'une de l'autre, les deux versions de la huitième sonate dont la première (v. l'appendice du présent volume) n'a pas été republiée, bien qu'elle existe dans les éditions français du XVIIIe siècle (4). Pour le reste, le texte des *Essercizi* concorde presque en tous points avec celui de l'édition originale qui lui a sans doute servi de modèle.

*
* *

Au XIXe siècle, apparaissent d'importantes collections d'œuvres de Scarlatti. Nous ne citerons que les principales :

Une des premières est celle que Czerny fit paraître en 1839 et dont une édition française, très augmentée, fut donnée pos-

(1) La date généralement admise pour cette édition est 1733. L'examen des privilèges la rend quelque peu suspecte, d'autant plus qu'on ne voit apparaître le nom de Mme Boivin, veuve de l'éditeur François Boivin, qu'en 1734.

(2) Exemplaire à la Bibliothèque du Conservatoire.

(3) Sur le thème :

complete bibliographical study, we refer the reader, eager for further information, to the works of specialists, and we will confine ourselves to mentioning two of the volumes which have furnished us elements of interesting comparaison with the original edition in the prosecution of our work.

One of the volumes, (probably one of the first French editions of Scarlatti's works), is that which was published in Paris in all probability after 1735 (1) by « Madame Boivin, rue St-Honnoré à la Règle d'Or » and by « Le Sr. Le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'Or », by Privilege of the King », under the title : — « Pieces choisis pour le Clavecin ou l'Orgue del Sig. Domco Scarlati, opera prima. » Two copies are to be found in the Library of the Paris Conservatoire, and one in the National Library (Paris).

The other volume is an English edition, revised by Thomas Roseingrave and was published in London by B. Cooke (1738-9 Jan 31 st.), under the French title « XLII Suites de Pièces pour le Clavecin » (in two parts) (2).

Thomas Roseingrave (1690-1766), a pupil & friend of Scarlatti, was organist at St. George's Church, Hanover Square, London, and a harpsichord-player of repute. Scarlatti became his friend at the same time that he met Haendel at Venice in 1708. From this fact, his publication is of peculiar interest. The 30 « Essercizi » are there, scattered without order among a dozen other pieces by Scarlatti, to which is added an « Introduction » by Roseingrave himself and a charming fugue by Alessandro Scarlatti (3), which many publishers as early as the 18th century have reprinted and attributed do Domenico.

It is in Roseingrave's collection that we find one after the other, the 2 versions of the 8th Sonata, of which the first (vide the appendix of the present volume) has not been republished again. It exists in the French editions of the 18th century (4). Otherwise, the text of the « Essercizi » agrees in nearly every point with those of the original edition, which doubtless served him as a model.

*
* *

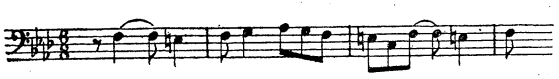
In the 19th century, large collections of Scarlatti's works appeared. We will only quote the principal ones :

One of the first was that which Czerny published in 1839 and of which a French edition, much enlarged, was issued later in 3 large

(1) *The date generally accepted for this edition is 1733. Examining the « Privileges » renders this rather suspicious, all the more because the name of Mme Boivin, widow of the editor François Boivin, only appears in 1734.*

(2) *Copy at the Library of the Conservatoire.*

(3) *On the theme.*



Thomas Roseingrave avait donné précédemment le même recueil des pièces de Scarlatti chez John Johnson, Londres (entre 1730 et 1737) en l'intitulant « *Forty two Suits of Lessons for the Harpsichord* » mais sans y joindre sa propre composition, non plus que la fugue dont nous parlons.

(4) Par exemple dans les « *Pieces choisis pour le Clavecin ou l'Orgue, del Sig. Domco Scarlati. op. prima* ».

Thomas Roseingrave had previously published the same collection of Scarlatti's pieces with John Johnson, London (between 1730 and 1737) calling them « Forty two Suits of Lessons for the Harpsichord » but without adding to it his own compositions, or the fugue of which we have spoken.

(4) *For instance in the « Pieces choisis pour le Clavecin ou l'Orgue del Sig. Domos Scarlati, op. prima ».*

térieurement en trois forts volumes, par la veuve Launer, à Paris, comme « Hommage de l'éditeur aux Pianistes de France ». Le texte en est souvent altéré. Au contraire, la précieuse collection de Farrenc, « Le Trésor des Pianistes » (1861-1872), contient 152 pièces de Scarlatti soigneusement revues sur les meilleurs textes et copies manuscrites.

Enfin, l'édition de M. Alessandro Longo, dont nous avons parlé précédemment, renferme, outre la totalité des Sonates gravées aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, un grand nombre de pièces inédites, relevées principalement à la bibliothèque San Marco de Venise, au Fitz-William Museum de Cambridge, etc.

Nous ne mentionnons que pour mémoire les nombreux « Choix de pièces » plus ou moins « corrigés » et altérés et les transcriptions dites « de concert », où la légère écriture de Scarlatti est travestie par de trop ingénieuses modernisations qui l'appauvrissent en prétendant l'enrichir.

volumes by the widow Launer of Paris as: « Hommage de l'éditeur aux Pianistes de France ». The text is often altered. On the other hand, the priceless collection of Farrenc « Le Trésor des Pianistes » (1861-1872) contains 152 pieces by Scarlatti carefully revised from the best texts and M. S. copies.

Finally, the edition of M. Alessandro Longo, of wich we have previously spoken, contains in addition to the whole of the Sonatas printed in the 18th & 19th centuries, a great number of unpublished pieces, found chiefly in the library of San Marco of Venice, the Fitz-William Museum at Cambridge etc.

We will merely allude to the numerous « Selected Pieces » more or less « corrected » and altered, and the so called « Concert Transcriptions » where Scarlatti's delicate style of writing is obscured by rather too ingenious modernizations which, while pretending to enrich, really impoverish it.

Remarques sur l'exécution

Du Trille

Scarlatti écrit généralement les ornements en toutes notes et ne se sert guère d'autre abréviation que de celle du trille (tr.). On ne trouve pas, chez lui, la même profusion de « notes de goût » que chez Couperin, Rameau, ou les autres clavecinistes français. Sa façon de traiter le clavecin est en réalité toute différente et se rapproche davantage de l'écriture moderne du piano, voire de la transcription d'orchestre, bien que les *Essercizi* n'offrent guère d'exemples de cette dernière particularité.

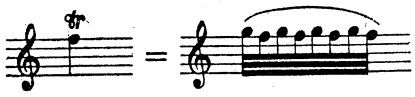
Conformément au principe général de l'époque, le trille doit être attaqué par la note supérieure.

Remarks on execution

TRILL

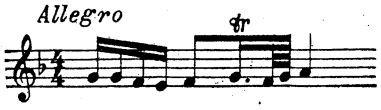
Scarlatti generally writes ornaments in full and uses hardly any other abbreviation than that of the trill (« tr ») We do not find with him the same profusion of « grace notes », as with Couperin, Rameau or other French Harpsichord composers. His method of treating the harpsichord is really quite different and is more like modern piano writing and even orchestral transcription, although the « Essercizi » afford but few examples of the latter peculiarity.

In conformity with the general principle of that time, the trill should begin with the upper note.



Scarlatti écrit le plus souvent la « terminaison » quand le trille en comporte une.

Scarlatti generally wrote the « terminaison » (end of the trill) when the trill necessitated one.

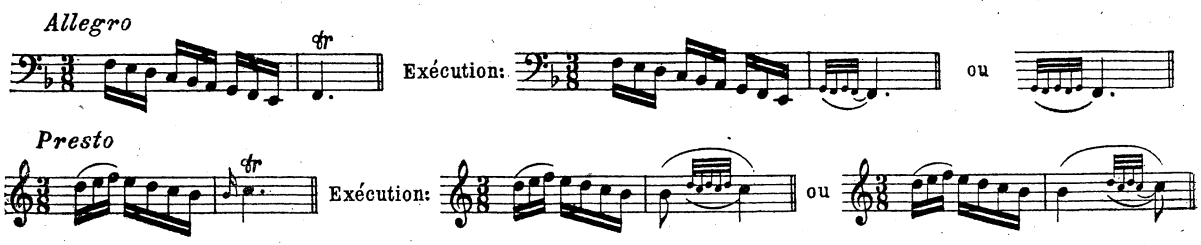


Il faut donc éviter d'en ajouter systématiquement où il n'y en a pas, comme l'ont fait trop d'éditeurs.

Il peut arriver qu'on hésite sur la durée du trille. En certains cas mal déterminés, le sens musical doit décider. Ainsi, ce serait une erreur de prolonger le trille sur toute la valeur de la note finale d'une période ou d'un morceau, qu'elle soit ou non, précédée d'une appoggiature.

One should avoid adding them systematically where they do not occur, as too many publishers have done.

We are sometimes apt to hesitate about the length of the trill. In certain doubtful cases, the musical sense should decide. Thus it would be an error to prolong the trill to the full value of the final note of a period or of a piece, whether it is preceded by an appogiatura or not.

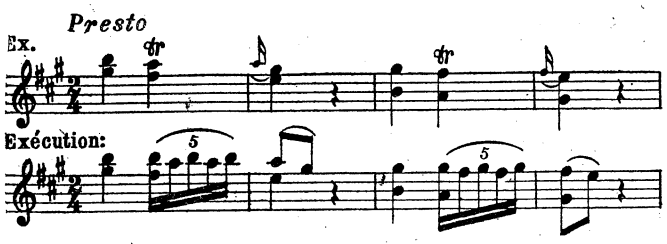


De l'Appogiature

Selon tous les Maîtres du XVIII^e^ siècle, l'appogiature prend, en principe, la moitié, *au moins*, de la valeur de la note qu'elle précède. Scarlatti indique, presque invariablement, les appogiatures par des doubles-croches qu'il faut se garder de prendre pour le signe de l'*acciacatura* (1).

APOGGIATURA

According to the Masters of the 18th century, the appoggiatura takes, on principle, at least half the value of the note which it precedes. Scarlatti almost invariably indicates appoggiaturas by semi-quavers, which we must be careful not to take for the sign of the « acciacatura » (1).



L'appoggiature peut être prolongée davantage, en beaucoup de cas, sans erreur de style. C'est au goût à décider, selon le caractère, le mouvement et la nature des idées du morceau. Tous les auteurs de Méthodes et de Traités de clavecin contemporains de Scarlatti sont d'accord sur ce point.

Scarlatti, d'ailleurs, indique lui-même cette plus grande prolongation éventuelle, dans quelques cadences marquées d'un point d'orgue, en plaçant ce point d'orgue sur l'appogiature même :

The appoggiatura can be further prolonged in many cases without error of style. It is for taste to decide, according to the character, the tempo and nature of the ideas of the piece. All the authors of Harpsichord Manuals and Treatises contemporary with Scarlatti agree on this point.

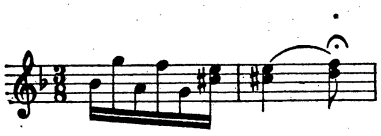
Moreover Scarlatti himself indicates this occasional greater prolongation in certain passages marked with a pause, by placing the pause-mark on the appoggiatura itself.

Ce qui peut s'exécuter aussi bien de cette manière :

which could as well be played in this manner :

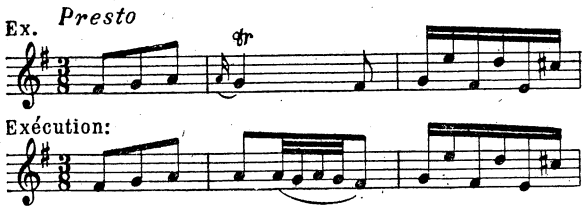
que de celle-ci :

as in this :



Quand l'appoggiature précède un trille, celui-ci n'en doit pas moins être attaqué par la note supérieure :

When the appoggiatura precedes a trill, the latter must nevertheless be begun with the upper note:



(1) Voir plus loin les définitions de ce mot.

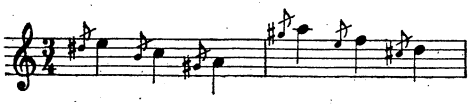
(1) *For a definition of this word see further.*

Des Croisements de mains

Parmi ceux dont les *Essercizi* sont remplis, il en est qui présentent de sérieuses difficultés. La 29e Sonate, entre autres, si l'on suit toutes les indications de Scarlatti, devient un morceau d'exécuion transcendante, où le pianiste le plus aguerri n'est pas assuré de ne point broncher. Mais il ne faut pas perdre de vue que cette Sonate, comme la plupart des autres, est écrite pour un instrument à deux claviers où les croisements sont incomparablement plus aisés et produisent un contraste de timbre plus marqué que sur nos pianos modernes. Aussi pourra-t-on, sans trop de scrupules, intervertir la position des mains quand la difficulté résultant du croisement ne sera pas en rapport avec l'opposition de sonorités qu'il doit produire. Mais ce serait une erreur de ne pas tenir compte, en principe, de l'effet voulu par l'auteur.

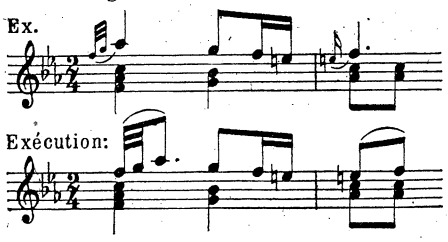
De l' « Acciacatura »

Mélodiquement, l'*acciacatura* est une sorte d'appoggiature brève qui se frappe en même temps que la note qu'elle précède. Dans la notation moderne, comme dans l'ancienne, elle est indiquée par une petite barre placée transversalement dans la coupe :



L'*acciacatura* mélodique peut être elle-même précédée d'une autre note faisant partie du même accord que la note qui la suit. Scarlatti use fréquemment de cette sorte d'ornement qui doit être exécuté, comme tous les ornements en général, *sur le temps et non avant :*

Allegro



L'*acciacatura* peut être aussi employée harmoniquement et sur plusieurs notes de l'accord simultanément. On trouve dans l'*Encyclopédie méthodique* de Framery et Guinguené (vol. I, 1791), au mot *Acciacatura*, une définition qui répond assez exactement à la pratique de Scarlatti : « C'est, dit Framery, d'après les Italiens, un agrément qu'on pratiquait autrefois sur le clavecin en frappant, soit à la basse, soit au dessus, avec la note d'harmonie, sa note inférieure ; non pas successivement comme dans l'*appoggiature*, mais simultanément pour lui donner un son moins déterminé. Ce mot vient d'*acciacare*, qui signifie *écraser*, *écacher* ».

La pratique des clavecinistes français diffère de celle qui se rapporte à cette définition en ce sens que chez Couperin et Rameau, par exemple, l'*acciacatura* se présente invariablement comme ornement mélodique, c'est-à-dire qu'elle s'exé-

CROSSING THE HANDS

Amongst instances of which the « Essercizi » are full, there are some which present serious difficulties. The 29th Sonata amongst others would, if one followed all Scarlatti's instructions, become a piece of surpassing difficulty, over which the most accomplished pianist could not be sure to avoid stumbling. But we must not lose sight of the fact that this Sonata, like most of the others, is written for an instrument with two manuals, where the crossings are incomparably more easy and produce a contrast of tone more marked than on our modern pianos. Unless over scrupulous, one can therefore change the position of the hands when the difficulty resulting from crossing them is not attended by the contrast of tone which it should produce. Nevertheless it would be a mistake not to take heed, on principle, of the effect intended by the composer.

« ACCIACATURA »

From a melody point of view, the « acciacatura » is a kind of short appoggiatura which is struck at the same time as the note which it precedes. In modern as in ancient notation, it is indicated by a little bar placed transversely through the stem.

The melodious « acciacatura » can itself be preceded by another note forming part of the same chord as the note which follows it. Scarlatti frequently uses this sort of ornament which should be played like all ornaments in general, on the beat and not before.

The « acciacatura » can thus be employed harmonically and on several notes of the chord simultaneously. We find in the « Encyclopédie méthodique » of « Framery et Ginguené » (vol. I, 1791) under the word « Acciacatura », a definition which corresponds closely enough with the method of Scarlatti. « According to the Italians, says Framery, it is a grace-note which was played formerly on the harpsichord by striking either from below or above the harmony-note at the same time as the lower note, not in succession as in the appoggiatura, but simultaneously, in order to impart to it a less definite sound. This word comes from « acciacare » which means « to crush ».

The method of French Harpsichord composers differs from that referred to in this definition in the sense that with Couperin and Rameau, for example, the « acciacatura » is invariably introduced as a melodic ornament, that is to say by playing the

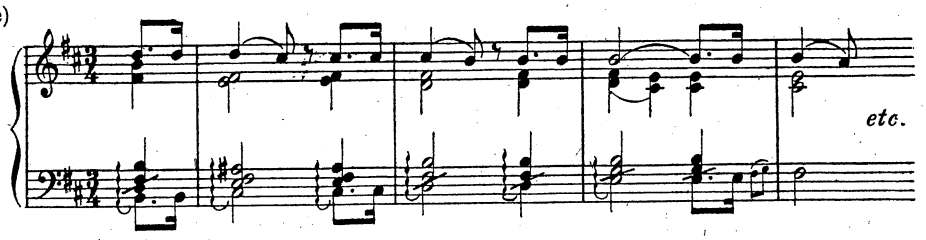
cute en *arpégeant* l'accord et en ne laissant les doigts appuyés que sur ses notes constitutives, comme dans les exemples suivants :

chord in arpeggio and in only letting the fingers rest on the constituent notes as in the following examples :

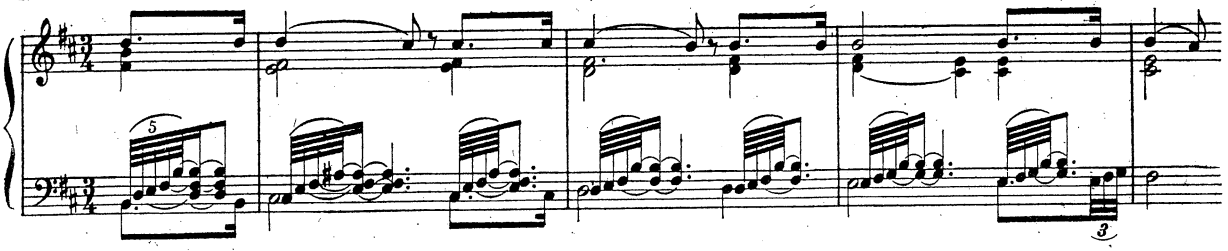
COUPERIN

PASSACAILLE
(2d Livre, 8e Ordre)
(1716)

7e Couplet

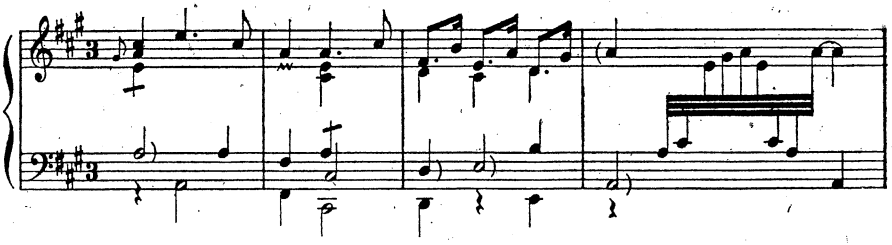


Exécution:

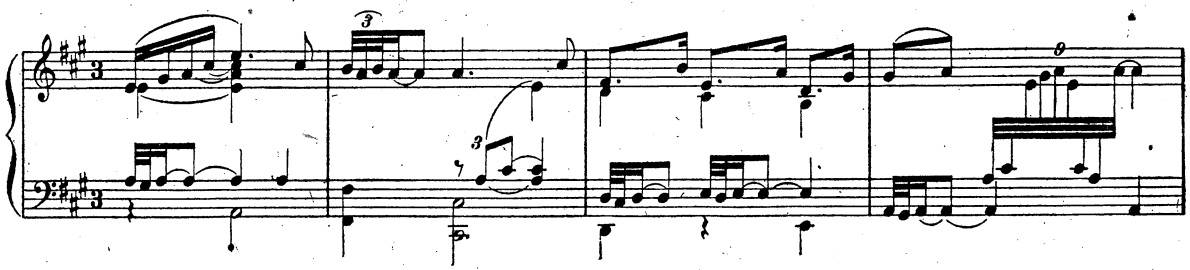


RAMEAU

SARABANDE
(2d Livre)
(1731)



Exécution:

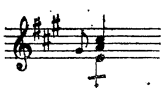


Ce ne sont là, en somme, que des variétés d'arpèges, ornés de *notes de passage* ou d'*appoggiatures*, dans lesquels les résonnances étrangères sont aussitôt étouffées qu'entendues (l'*acciacatura*, dans la terminologie des clavecinistes français s'appelle *pincé étouffé*) (1), et Couperin, comme Rameau,

They are on the whole but varieties of arpeggios ornamented by passage notes or by appoggiaturas, in which the extraneous sounds are stifled as soon as they are heard (the « acciacatura » in the terminology of French Harpsichord composers is « pincé étouffé » « pinched, stifled » (1), and Couperin, like Rameau, took

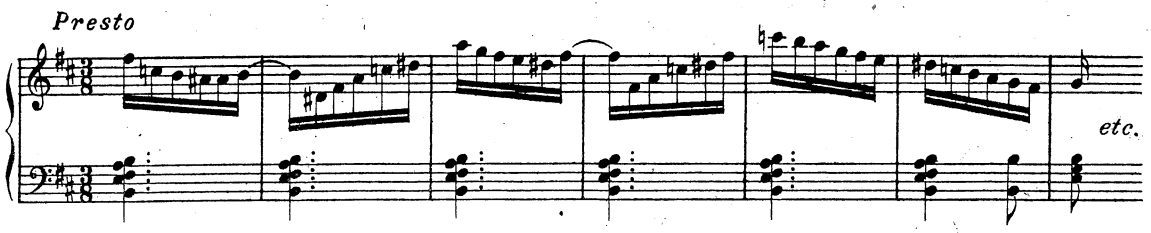
(1) Tandis que Couperin note le *pincé étouffé* par de petites barres transversales, indiquant les notes étrangères à intercaler entre les intervalles de l'accord, Rameau écrit ces notes *à côté* des notes réelles en marquant la plus grave de celles-ci du signe de l'arpège :

(1) *Whereas Couperin denotes the « pincé étouffé » by little cross-bars showing that the extraneous notes which are to be interpolated between the intervals of the chord, Rameau writes these notes by the side of the true notes, marking the lowest of these with the sign of the arpeggio.*



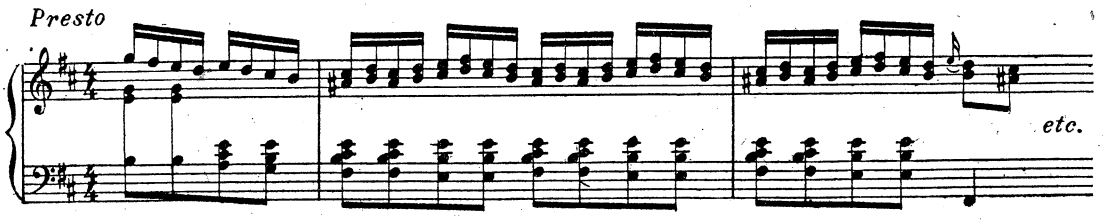
prend soin de n'en user que dans des mouvements assez lents pour permettre de relever les doigts posés sur ces notes étrangères. Celles-ci n'interviennent, de la sorte, que pour donner plus de mordant à l'attaque des accords. Scarlatti, qui écrit toujours l'*acciacatura* en toutes notes, en use aussi de cette manière dans les mouvements lents ou modérés ; mais la plupart du temps il l'emploie dans des mouvements si rapides — et très souvent en accords répétés — que l'*arpeggiando* devient presque impraticable. S'il est encore possible, en effet, d'arpéger des passages comme le suivant :

care not to use it except in movements slow enough to admit of the raising of the fingers resting on the extraneous notes. The latter in this way are only introduced in order to impart more attack in striking the chords. Scarlatti, who always writes the « acciacatura » in full, acts thus, in slow or moderate time, but in most cases he employs them in such rapid passages, and very often in repeated chords, that the « arpeggiando » becomes almost impracticable. If it is indeed possible to play passages like the following in arpeggio :



des formes rythmiques comme celle-ci :

then rythmical forms like this :



semblent exclure cette possibilité. Aussi conviendrait-il en pareil cas, en tenant compte du mouvement du morceau et de la sonorité métallique et courte du clavecin, d'exécuter ces passages en les martelant légèrement en valeurs brèves, au lieu de les alourdir par des arpèges sur les sonores instruments d'aujourd'hui.

Il apparaît donc que Scarlatti a surtout fait de ce curieux artifice un usage résolument harmonique. Et sa manière d'employer l'*acciacatura* est non seulement conforme à la définition de Framery citée plus haut, mais encore à la théorie des Italiens auxquels cette définition est empruntée.

On trouve, en effet, dans *L'Armonico pratico al Cimbalo* (1708) de Francesco Gasparini (1668-1727) des explications et des exemples au chapitre relatif à l'*acciacatura* (1), qui concordent également avec la pratique de notre auteur. Scarlatti, comme on l'a vu, avait été l'élève de ce Gasparini, compositeur renommé en son temps, qui fut également le maître de Benedetto Marcello et de qui l'ouvrage faisait alors autorité. C'est probablement de son enseignement que Scarlatti s'autorisa pour employer toutes les variétés de l'*acciacatura* dont il fit un usage si étendu par la suite. Car s'il en est assez peu prodigue dans les *Essercizi*, quantité d'autres sonates en montrent d'extraordinaires applications. Or, comment ne pas reconnaître une analogie frappante entre celles-ci et les exemples de Gasparini qui, non seulement, traite

seem to exclude this possibility. It would be advisable therefore in such instances, taking into consideration the tempo of the piece and the short metallic sound of the harpsichord, to play them lightly with brief touches on the sonorous instruments of to day, instead of overloading them with arpeggios. It appears then that Scarlatti made a boldly harmonious use of this curious device. And his method of employing the « acciacatura » not only agrees with the definition of Framery quoted above, but with the theory of the Italians from whom this definition is borrowed.

We find indeed, in « L'Armonico pratico al Cimbalo » (1708) of Francesco Gasparini (1668-1727) explanations and examples in the chapter devoted to the « Acciacatura » (1) which also agrees with the practice of our author. Scarlatti as has been seen, was a pupil of this same Gasparini, a composer renowned in his day, who was also the teacher of Benedetto Marcello and an authority on the subject.

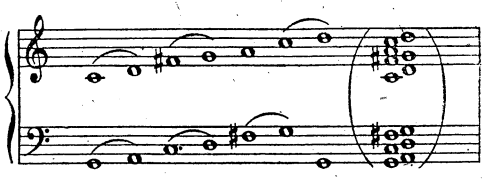
Scarlatti probably based on his (Gasparini's) teaching the employment of all the varieties of « acciacatura » of which he made such extensive use later on. For if he is not very prodigal of them in the « Essercizi », numerous other Sonatas show extraordinary examples of them. But how can one fail to recognize a striking analogy between the latter and the examples from Gasparini, who not only treated of the simple « acciaca-

(1) « **Delle false de i Recitativi e del modo di far Acciacature.** »

(1) « *Delle faise de i Recitativi e del modo di far Acciacature.* »

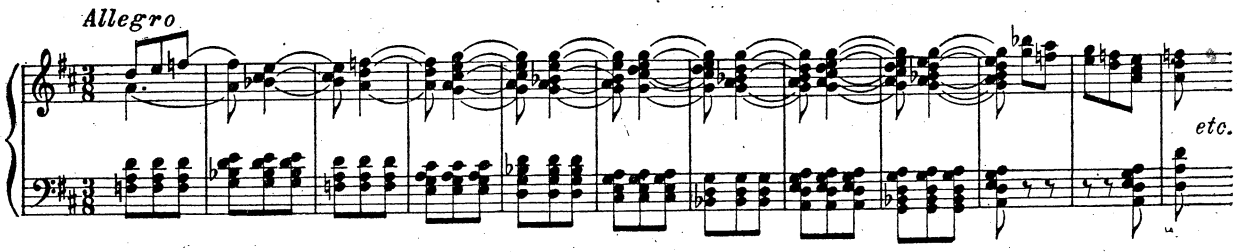
de l'*acciacatura simple*, mais envisage même la possibilité, en prenant deux touches à la fois, d'exécuter une *acciacatura redoublée* (1) de cette sorte :

tura » but even considers the possibility, by taking two notes at a time, of playing a double « acciacatura » (1) of this kind :



Gasparini lui-même qualifie, il est vrai, cet exemple de « bizarre », tout en en conseillant l'emploi « judicieux » ! Mais il est à supposer que ces sortes de « bizarreries » exerçaient un attrait particulier sur la fantaisie de Scarlatti, puisqu'en dépit de ce conseil de prudence, il les a semées dans son œuvre à pleines mains (au propre et au figuré !). Voici, entre beaucoup d'autres, un fragment typique d'une Sonate, d'ailleurs ravissante, qu'on trouvera dans un prochain volume :

Gasparini himself, it is true, qualifies this example as « peculiar » whilst still recommending its « judicious » employment! But it is to be supposed that these kinds of « peculiarities » exercised a particular attraction on Scarlatti's play of fancy, since in spite of this counsel of prudence he has strewn them throughout his work by the handful (literally as well as figuratively!) Here is among many others a typical fragment of a Sonata, a charming one, which will be found in a later volume :



Ainsi, le goût de la note « à côté » remonte à des temps plus lointains que l'on ne paraît croire.

Thus the taste for the note « à côté » dates back to times more distant than one could have believed.

Mouvements et nuances

Sauf la 30e Sonate (Fugue) qui porte l'indication *Moderato*, toutes les Sonates des *Essercizi* sont des *Allegros* ou des *Prestos*. Nous rappelons à ce propos une observation qui a pu être faite au sujet d'autres musiciens contemporains de Scarlatti, c'est-à-dire qu'au premier quart du XVIIIe siècle, les mots *Allegro* et *Presto* s'appliquaient à des mouvements sensiblement moins rapides que de nos jours. On ne peut trop conseiller aux exécutants de tenir compte de cette différence. *Presto* correspond au *Vite*, *Vitement*, et *Allegro*, au *Gay*, *Léger* des Clavecinistes français. Ce n'est en effet qu'à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle que les indications italiennes s'appliquèrent à des mouvements sensiblement plus vifs. Quant aux nuances, Scarlatti n'en indique pas dans les *Essercizi* et il s'en remet, selon la tradition de son époque, entièrement au goût de l'interprète. Le caractère de chaque morceau devra donc servir de guide, et l'on évitera, en tout cas, les effets de *ff.* ou de *pp.* entièrement étrangers à la nature du clavecin. Celui-ci, par contre, avec ses deux claviers, différemment *registrés*, se prêtait particulièrement dans les répétitions de phrases auxquelles se complaît Scarlatti, aux oppositions de *f.* et de *p.*, la même période étant

(1) « Acciacatura radoppiata con toccar quattordici Tasti in un colpo ».

Tempi and Expression Marks

With the exception of the 30th Sonata (Fugue) which bears the direction Moderato, all the Sonatas of the « Essercizi » are « Allegros » or « Prestos ». We remember in connection with this, a remark which might have been made about other musicians contemporary with Scarlatti, that is to say, that during the first quarter of the 18th century, the words « Allegro » ana « Presto » are applied to tempi perceptibly less rapid than at the present day. One cannot warn executants too strongly to take heed of this difference.

« Presto » corresponds with « Vite, Vitement », and « Allegro » with « Gay », « Léger » of the French Harpsichord composers. It is indeed only from the second half of the 18th century, that the Italian directions are applicable to decidedly livelier tempi. As to expression marks, Scarlatti indicates none in the « Essercizi » and he relies entirely on the taste of the interpreter, following the traditions of his time. The character of each piece should therefore serve as a guide, and one should avoid, in any case, the effects of ff. or pp. which are entirely foreign to the nature of the harpsichord. The latter, on the contrary, with its two manuals, with different registers, lent itself particularly to the reproduction of phrases in which Scarlatti delighted, and to contrasts of forte and piano, the same phrase being played first on the loud manual

(1) *« Acciacatura radoppiata con toccar quattordici Tasti in un colpo ».*

jouée d'abord sur le clavier de *plein-jeu* et répétée en *écho* sur le clavier faible, ou inversement. On devra s'inspirer de ce principe d'expression.

P. D.

and repeated « in echo » on the soft manual, or vice versa. One ought to draw inspiration from this principle of expression.

P. D.

Avertissement de l'Auteur

Lettore,

Non aspettarti, o Dilettante o Professor che tu sia, in questi Componimenti il profondo Intendimento, ma bensi lo scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo. Nè Viste d'Interesse, nè Mire d'Ambizione, ma Ubidienza mossemi a publicarli. Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri Comandi di compiacerti in più facile e variato stile: Mostrati dunque più umano che critico; e sì accrescerai Le proprie Dilettazioni. Per accennarti la disposizione delle mani, avvisoti che dall *D* vien indicata la Dritta e dalla *M* la Manca; Vivi felice.

Author's Advice

Reader,

Whether Musick be thy pastime or thy vocation, expect not in these Compositions any profound learning, but rather an ingenious dalliance of the Art, to instruct thee toward greater vertue upon the harpsichord. Neither the prospect of reputation nor the purpose of ambition moved me to publish them, but obedience alone. If perchance they shall be acceptable unto thee, I shall then the more willingly obey further commands to please thee in a more easy and varied style; shew thyself therefore humane rather than critical, and so shalt thou increase thine own delectation. To point thee the right disposition of thy hands, be it known to thee that D (destra) signifieth the Right hand (1) *and M (manca) the Lefto* (2) *Fare well.*

(1) *D (main droite).*

(2) *G (main gauche) in this French edition.*

Nous devons la traduction anglaise de cet « Avis au Lecteur » à l'amabilité de M. E. J. Dent, Conservateur de la musique du Fitz William Museum de Cambridge, à qui nous adressons nos plus vifs remerciements. (Note des Editeurs).

Traduction

Lecteur,

Ne t'attends pas, que tu sois dilettante ou professeur, à trouver dans ces compositions d'intention profonde, mais plutôt un ingénieux badinage de l'art pour t'exercer au jeu hardi sur le clavecin. Aucune vue d'intérêt, aucun but d'ambition, mais l'obéissance m'a porté à les publier. Peut-être te seront-elles agréables et plus volontiers alors obéirai-je à d'autres ordres de te complaire par un sytle plus facile et plus varié. Montre-toi donc plus humain que critique et ainsi tu accroîtras ton propre plaisir. Pour t'enseigner la disposition des mains je t'avise que le D indique la main droite et le G (1) la main gauche. Vis heureux.

(1) En italien, M (la manca).

INDEX

Sonata	I	en Ré mineur	Page:	2
—	II	en Sol majeur	–	4
—	III	en La mineur	–	6
—	IV	en Sol mineur	–	9
—	V	en Ré mineur	–	12
—	VI	en Fa majeur	–	14
—	VII	en La mineur	–	16
—	VIII	en Sol mineur	–	20
—	IX	en Ré mineur	–	22
—	X	en Ré mineur	–	24
—	XI	en Ut mineur	–	26
—	XII	en Sol mineur	–	28
—	XIII	en Sol majeur	–	32
—	XIV	en Sol majeur	–	36
—	XV	en Mi mineur	–	39
—	XVI	en Si♭ majeur	–	42
—	XVII	en Fa majeur	–	46
—	XVIII	en Ré mineur	–	50
—	XIX	en Fa mineur	–	54
—	XX	en Mi majeur	–	58
—	XXI	en Ré majeur	–	61
—	XXII	en Ut mineur	–	65
—	XXIII	en Ré majeur	–	68
—	XXIV	en La majeur	–	72
—	XXV	en Fa♯ mineur	–	77
—	XXVI	en La majeur	–	80
—	XXVII	en Si mineur	–	84
—	XXVIII	en Mi majeur	–	88
—	XXIX	en Ré majeur	–	92
—	XXX	en Sol mineur	–	97

APPENDICE

—	VIII	*(autre Version)*	–	101

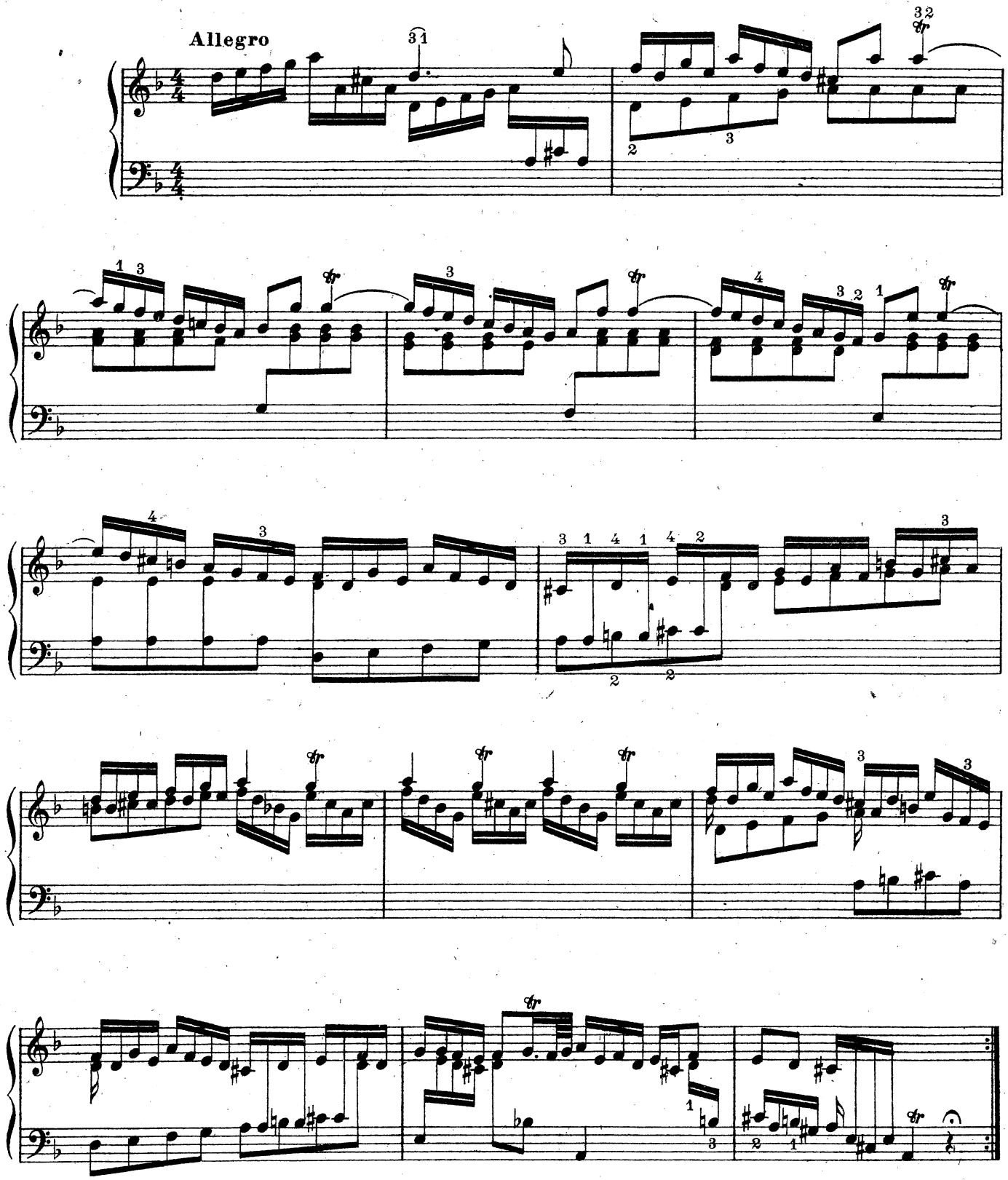
D. (main droite) signifie en anglais: ***Right hand.***

G. (main gauche) signifie en anglais: ***Left hand.***

Essercizi per Gravicembalo

DOMENICO SCARLATTI

Sonata I (1)

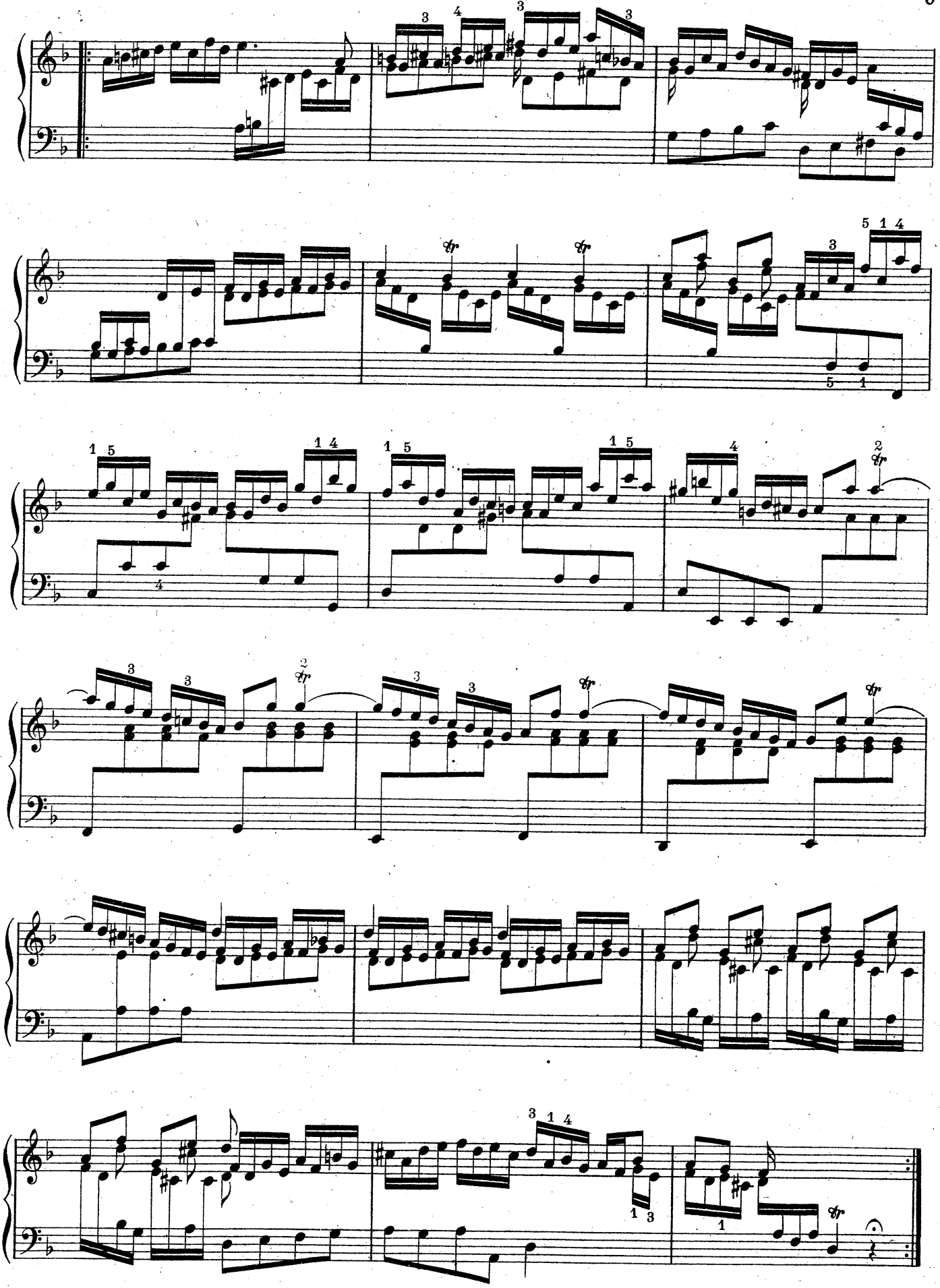


(1) *Les indications entre parenthèses ne figurent pas dans l'édition originale.*

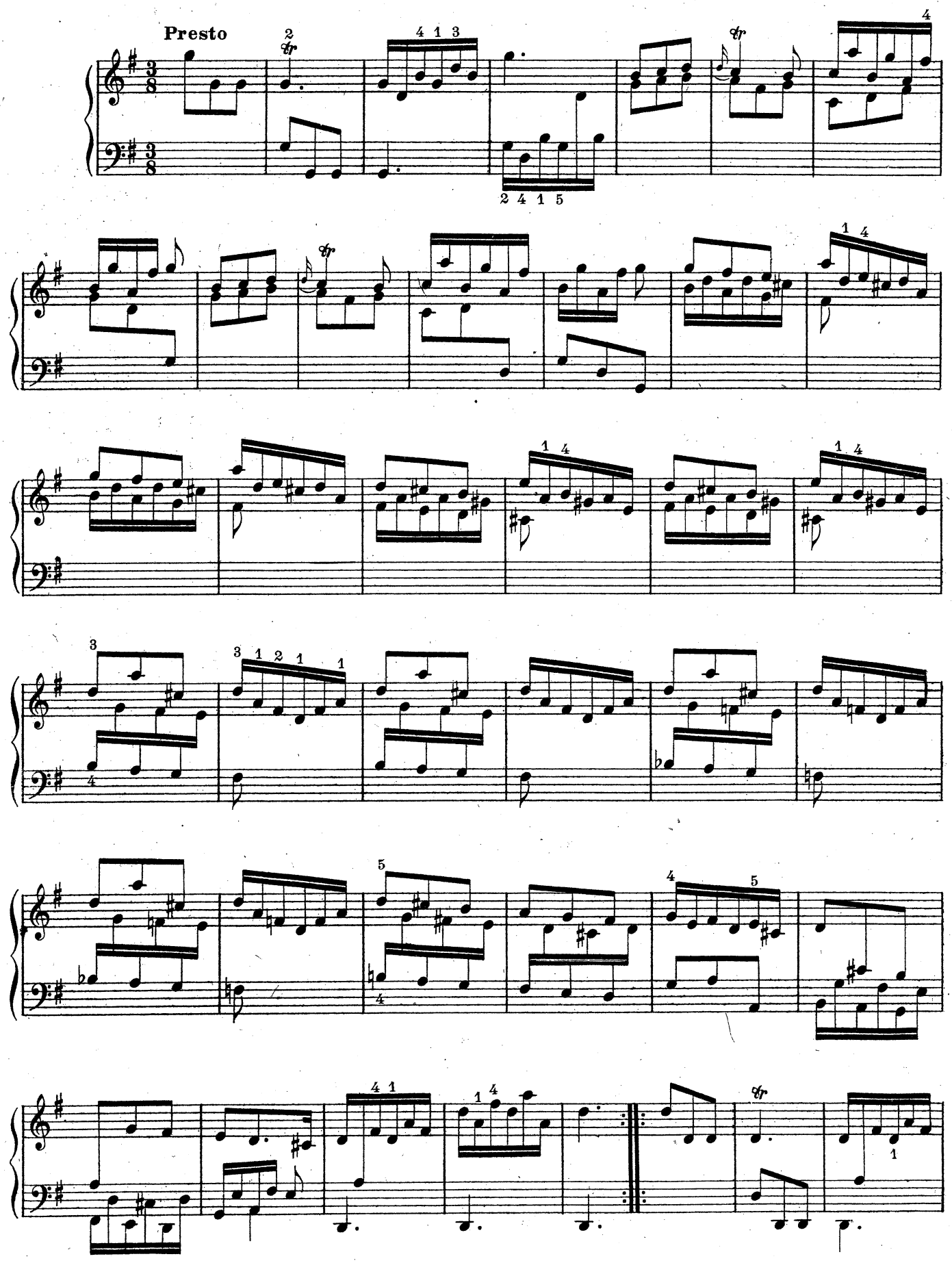
Copyright by Durand & Cie 1918

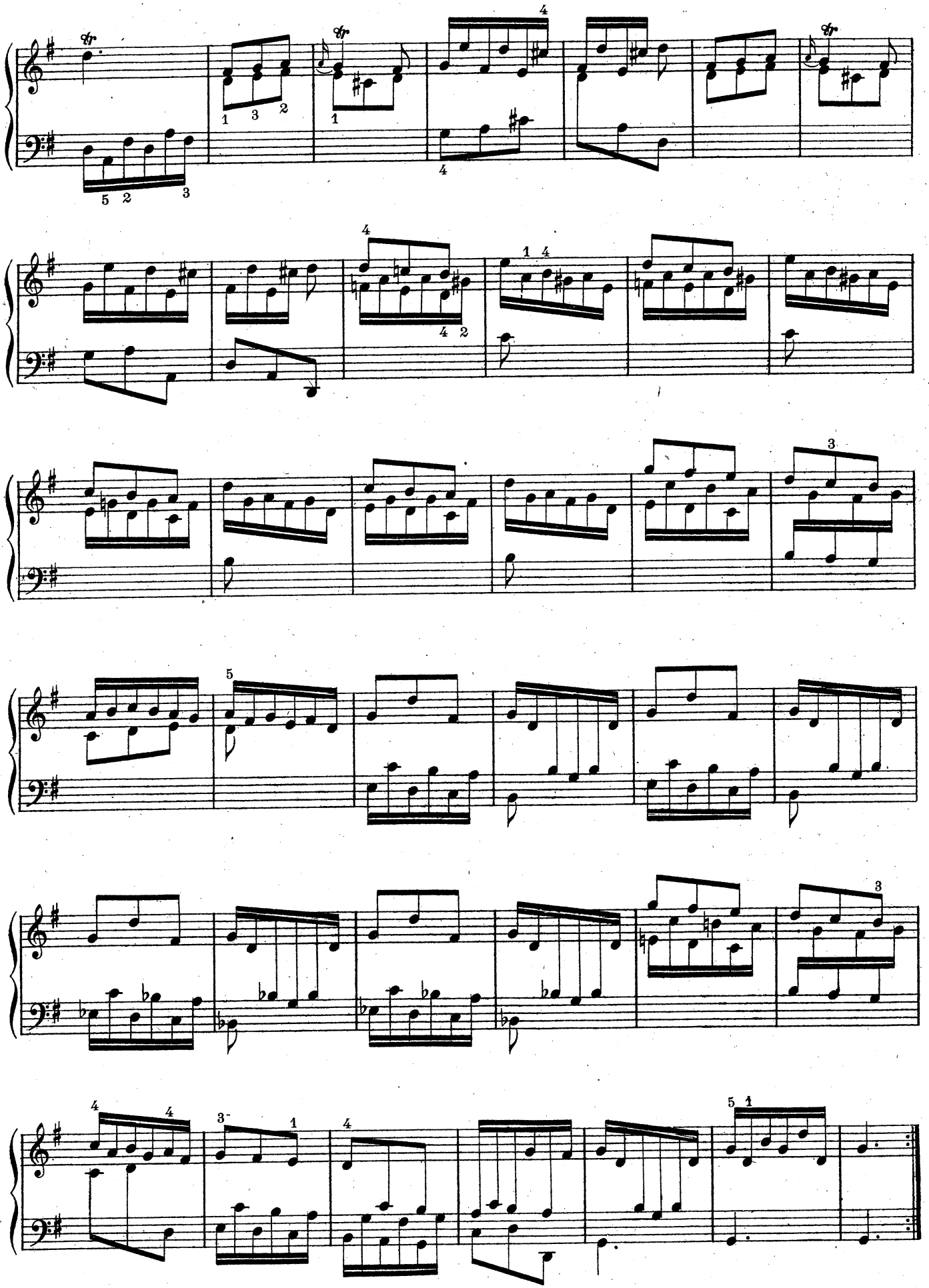
D. & F. 9558

Paris, 4 Place de la Madeleine

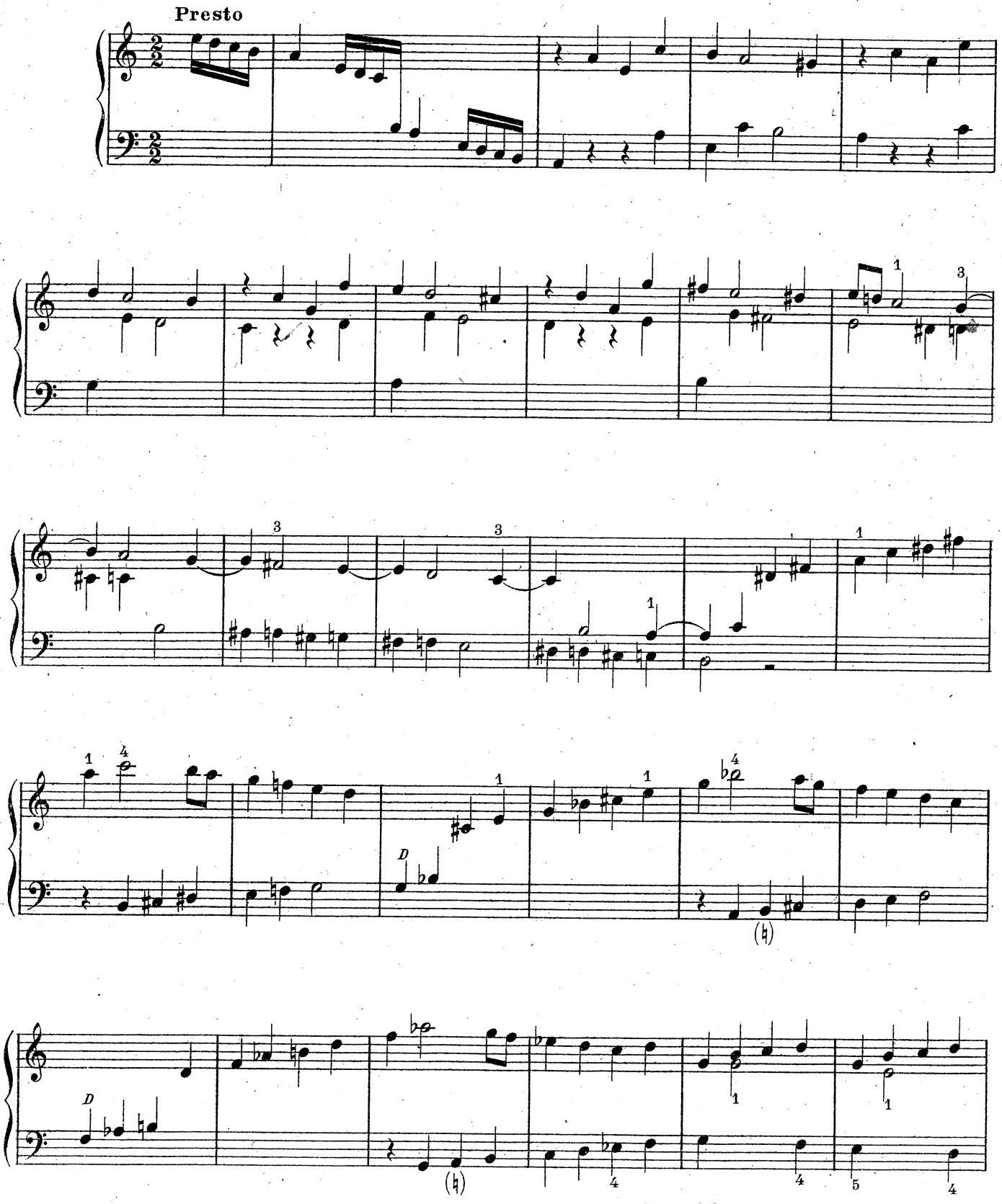


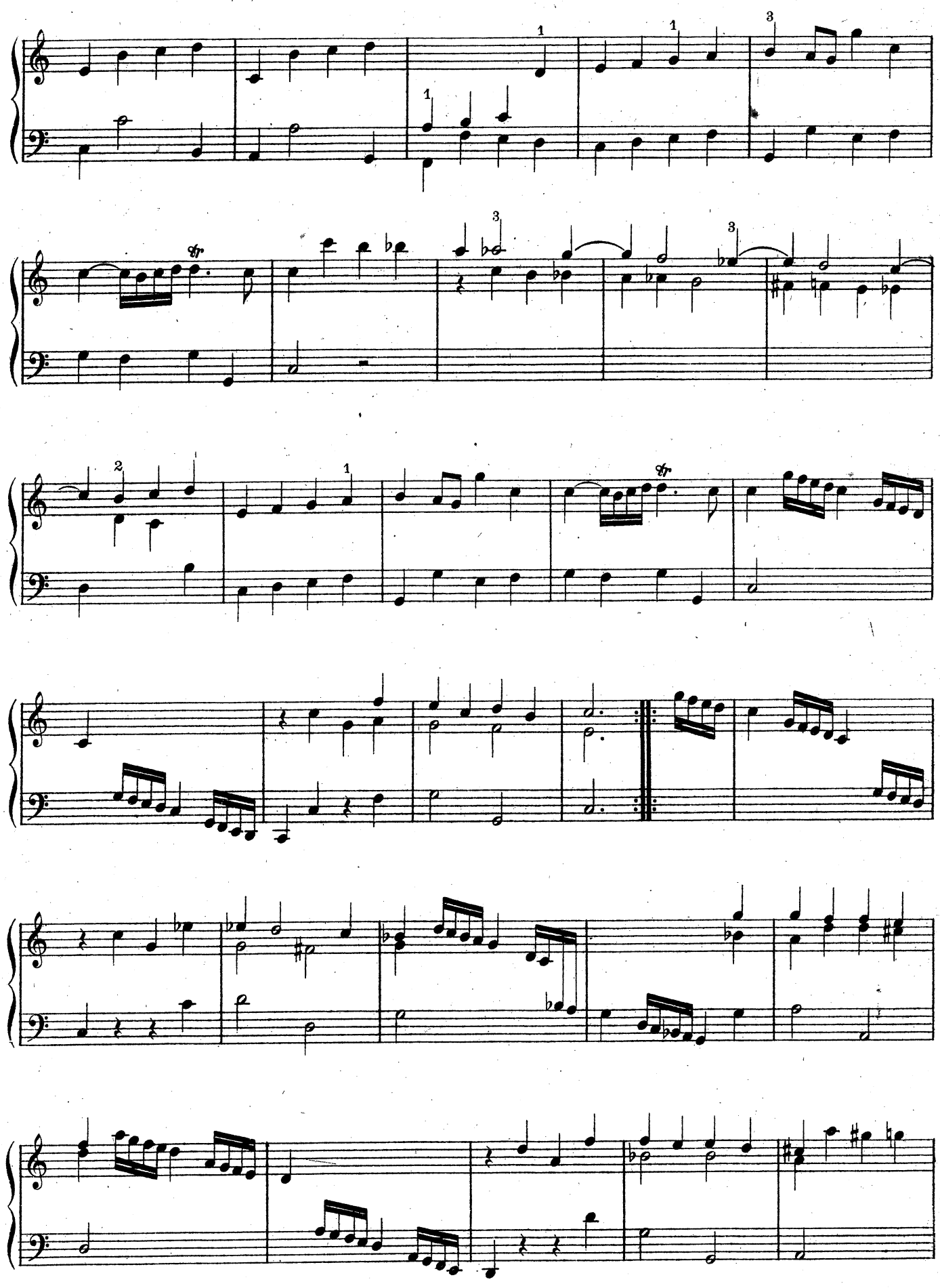
Sonata II

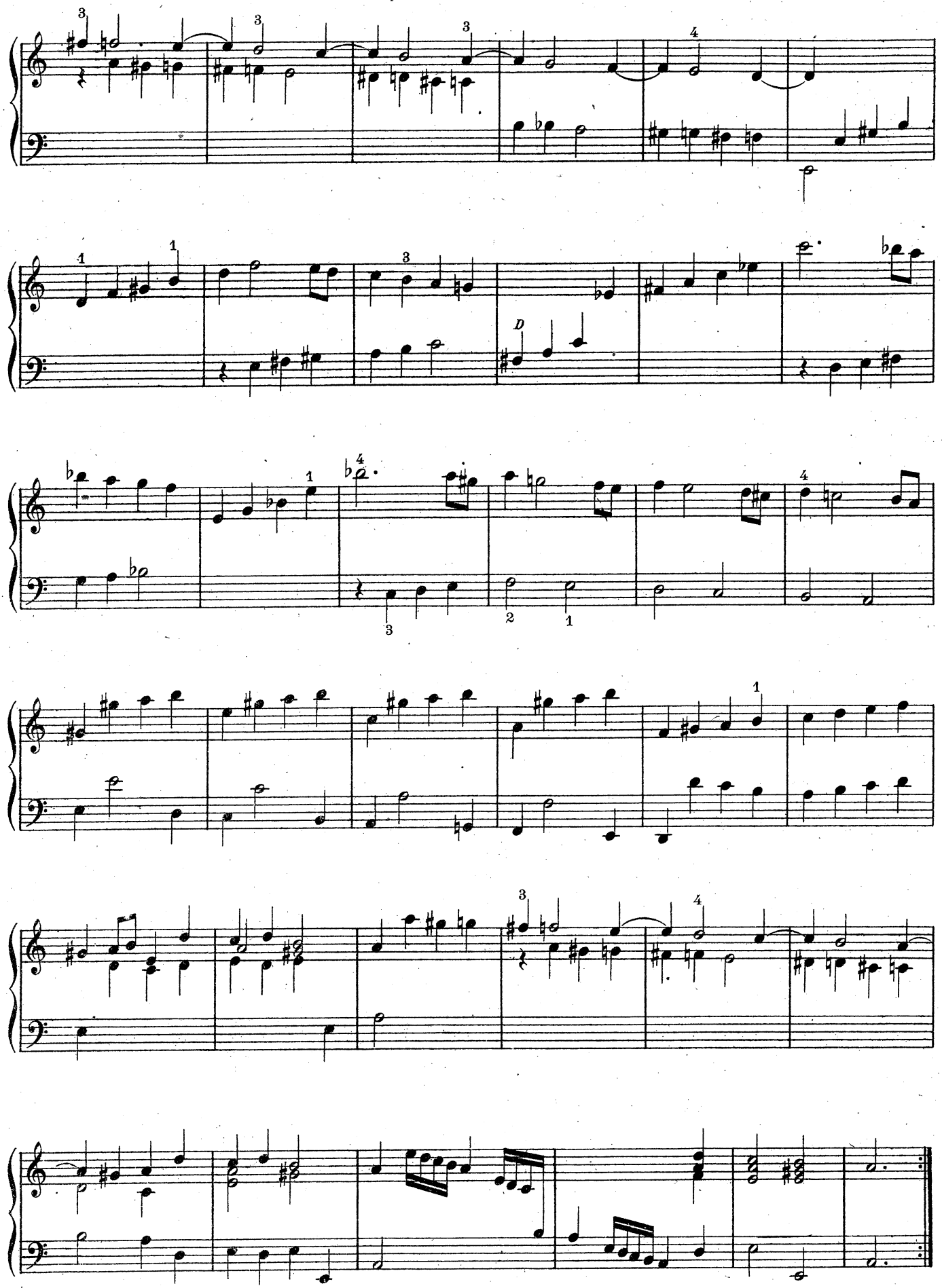




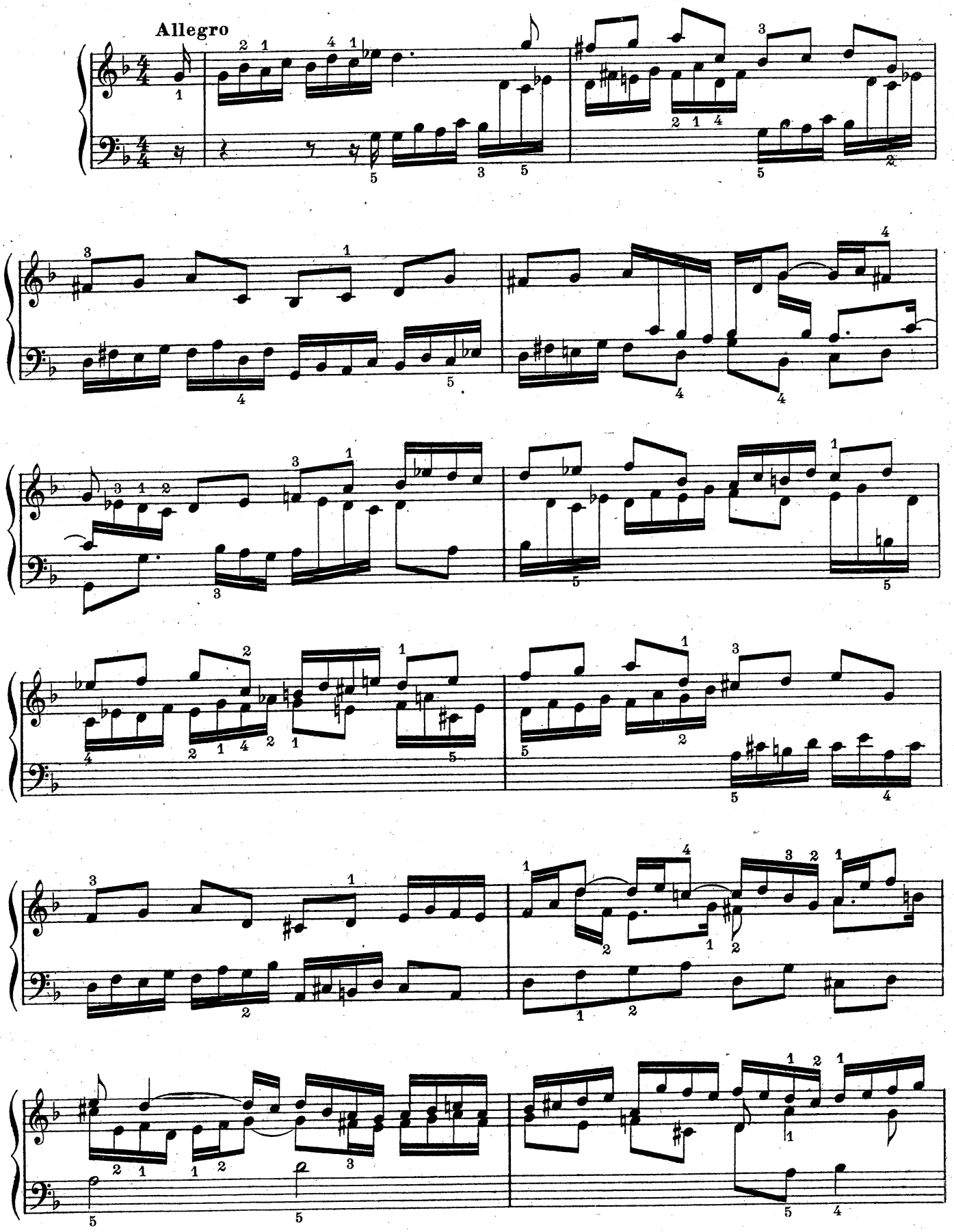
Sonata III

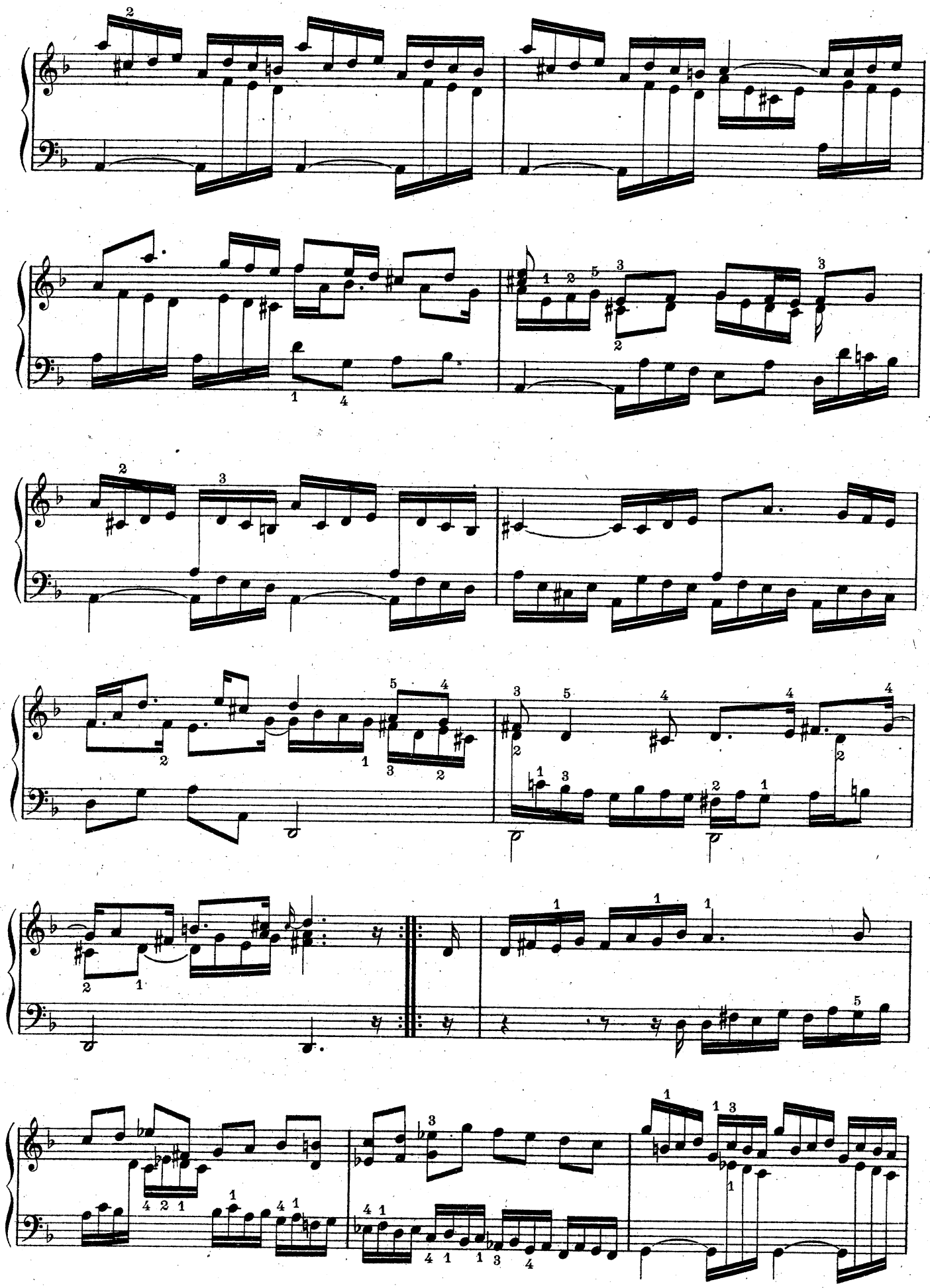


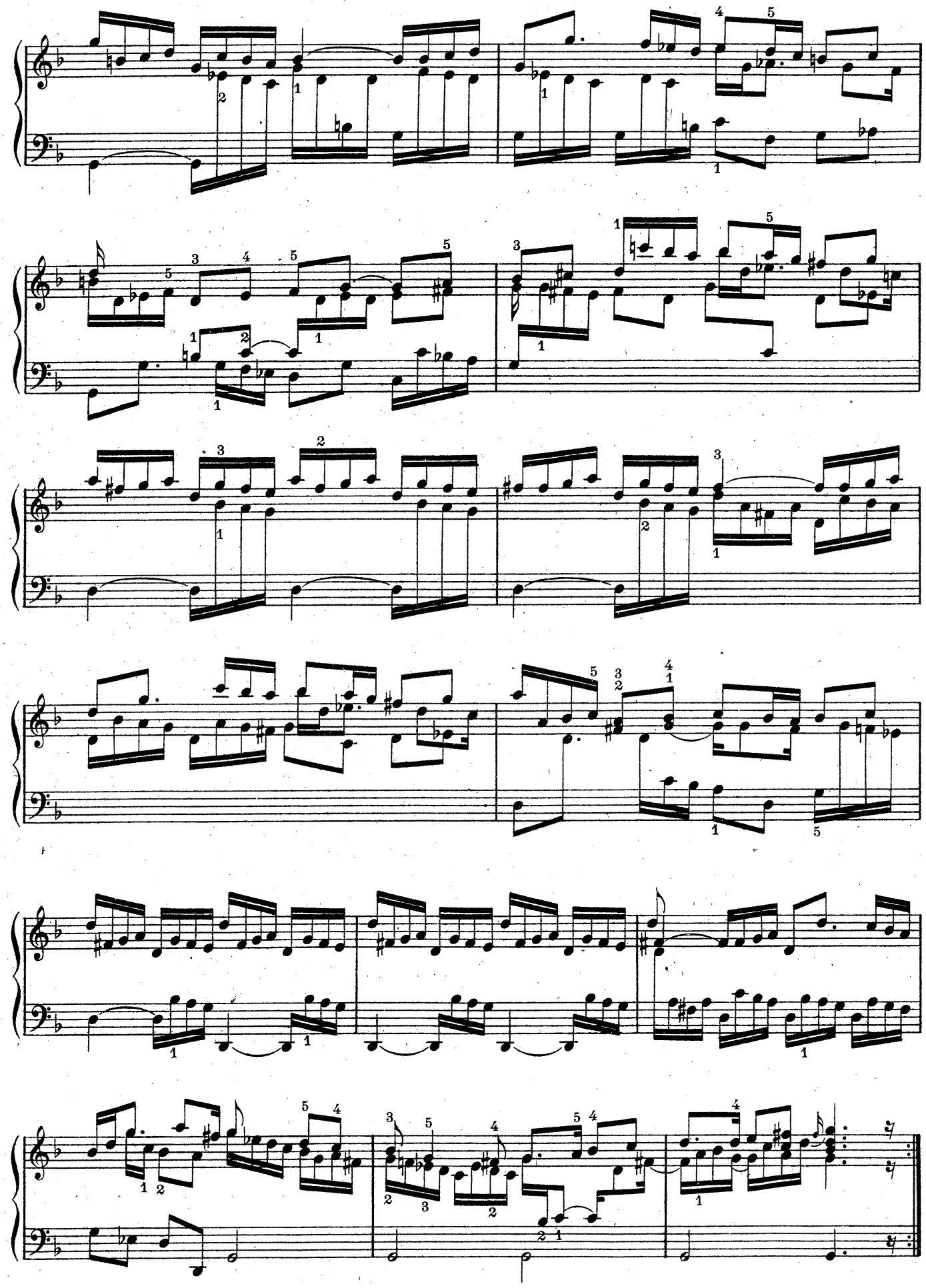




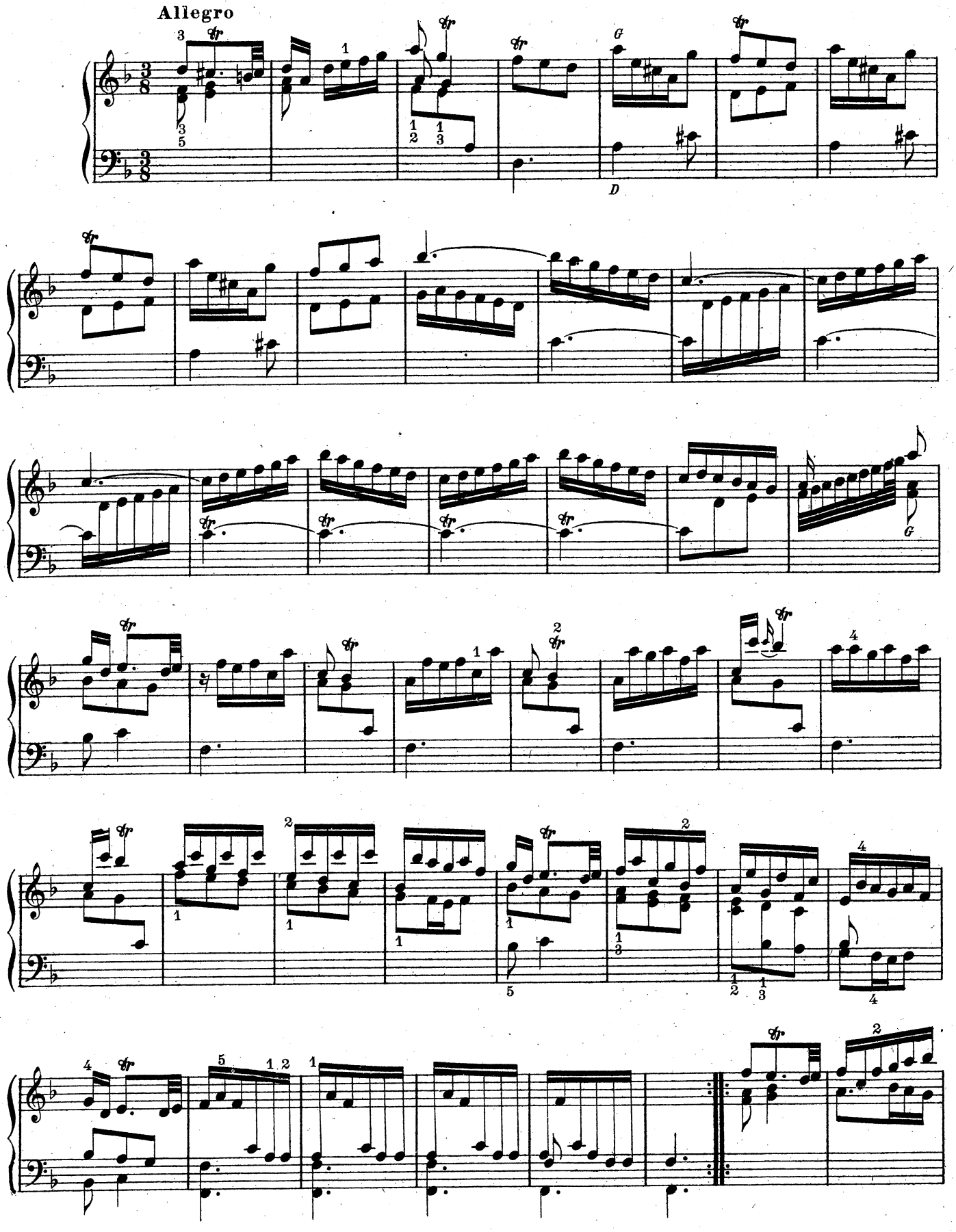
Sonata IV

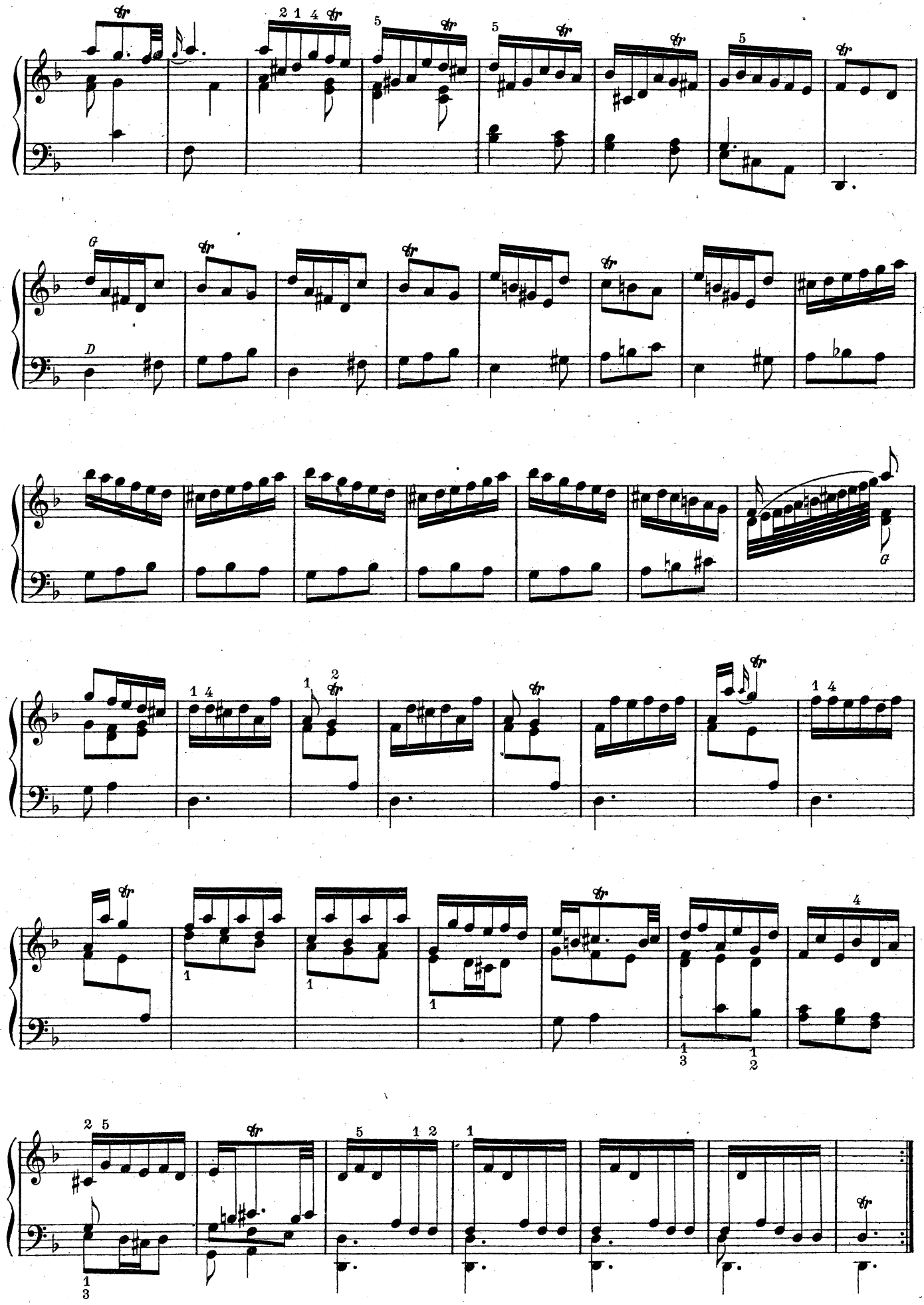




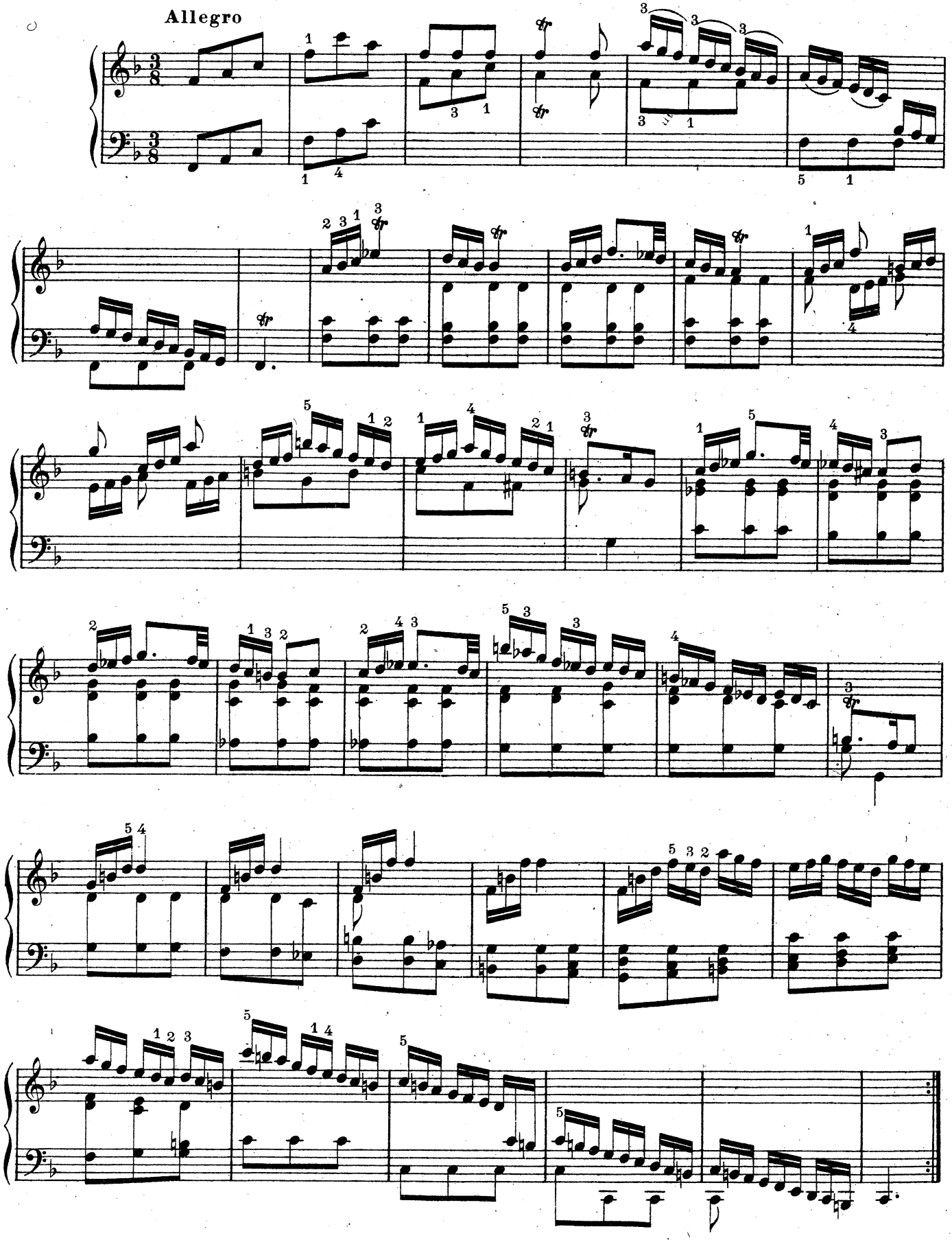


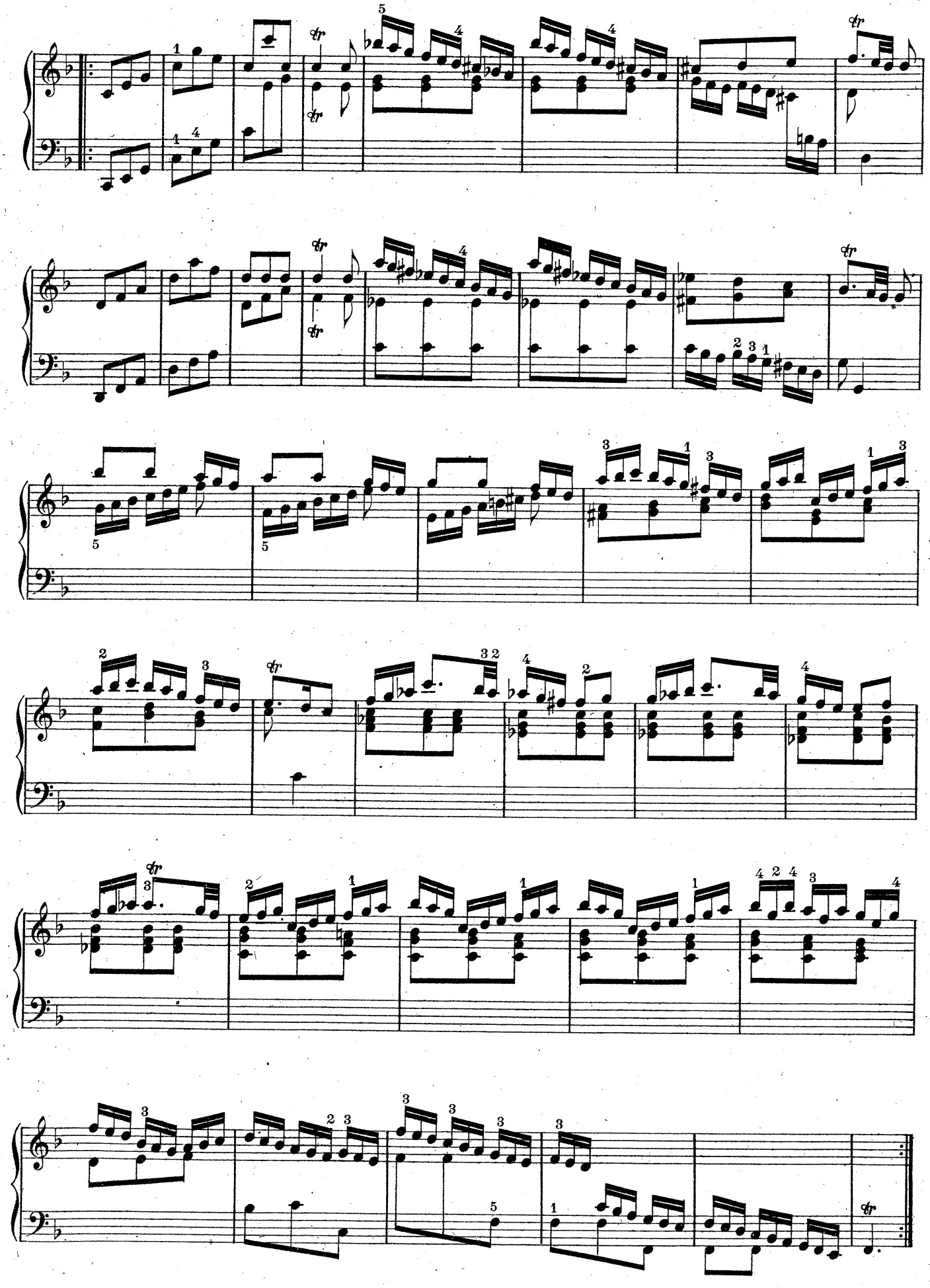
Sonata V



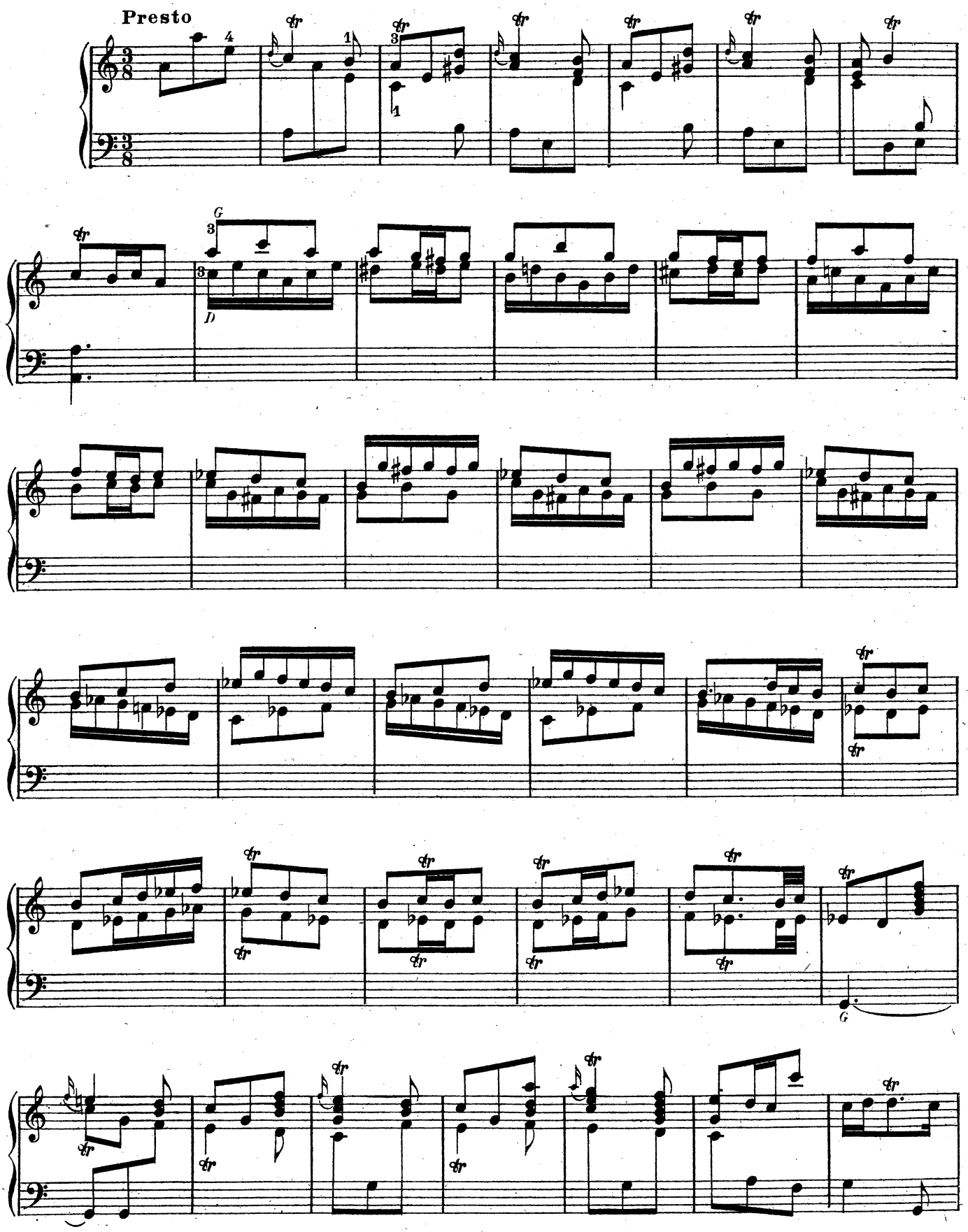


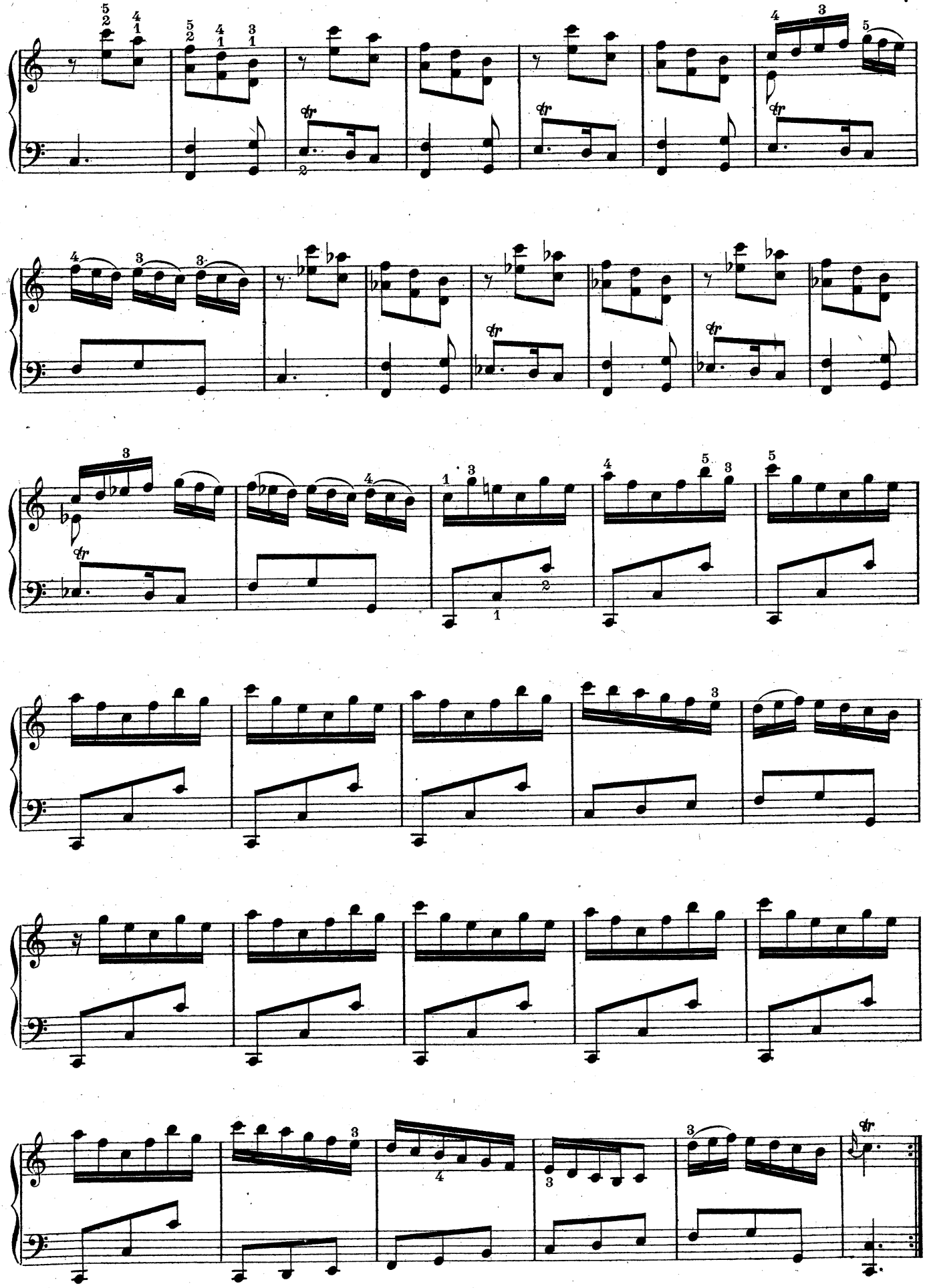
Sonata VI

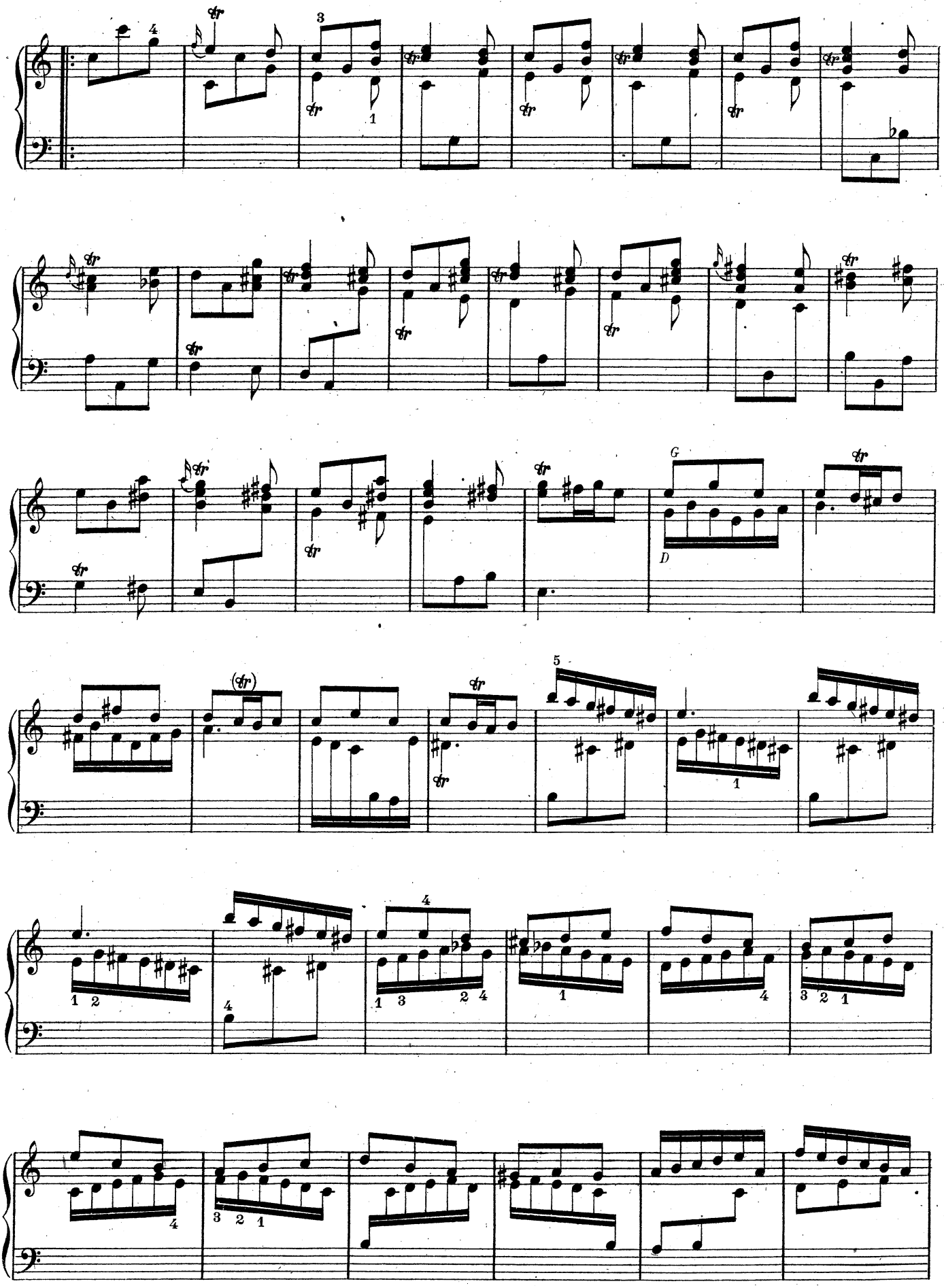


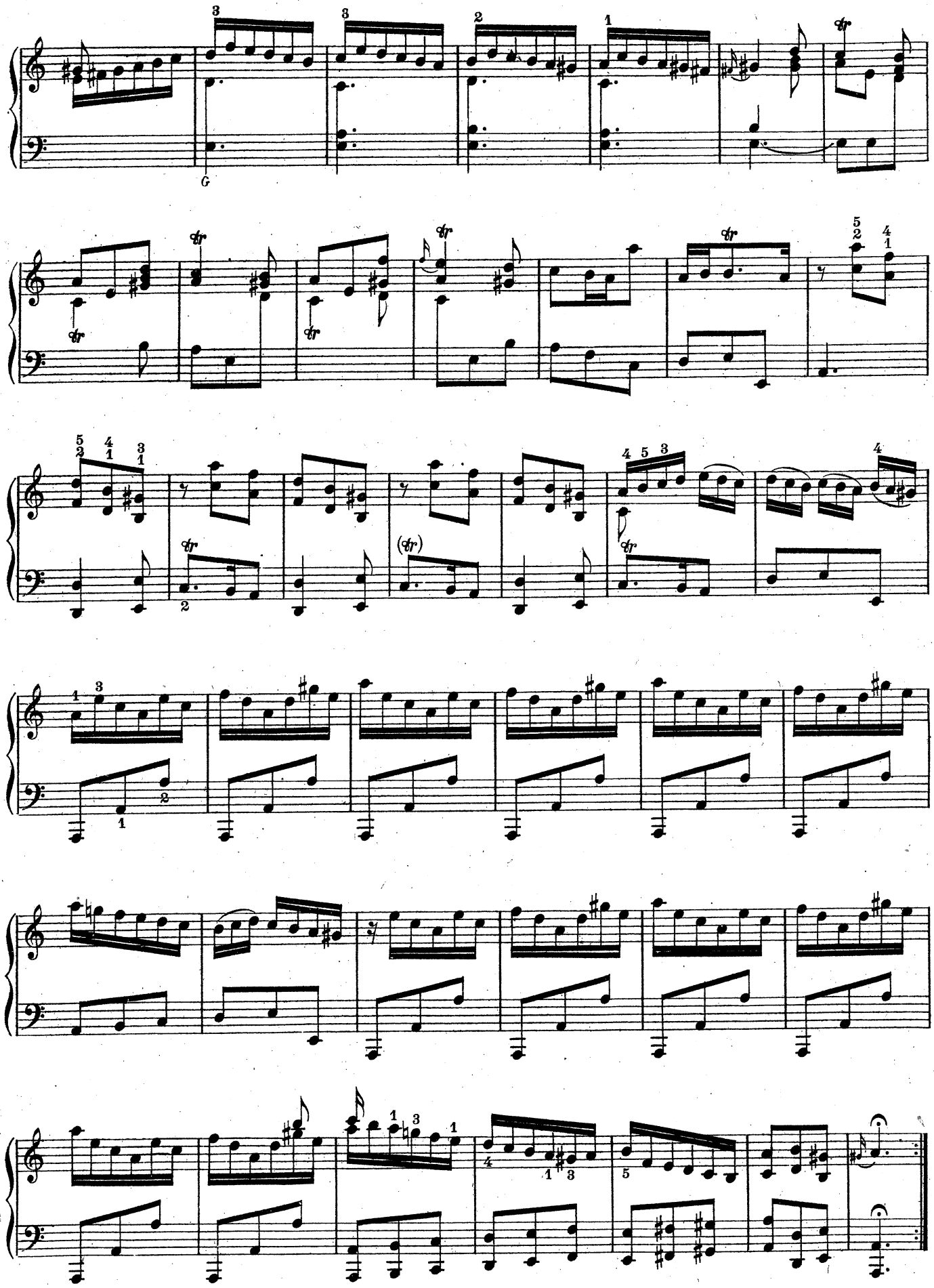


Sonata VII

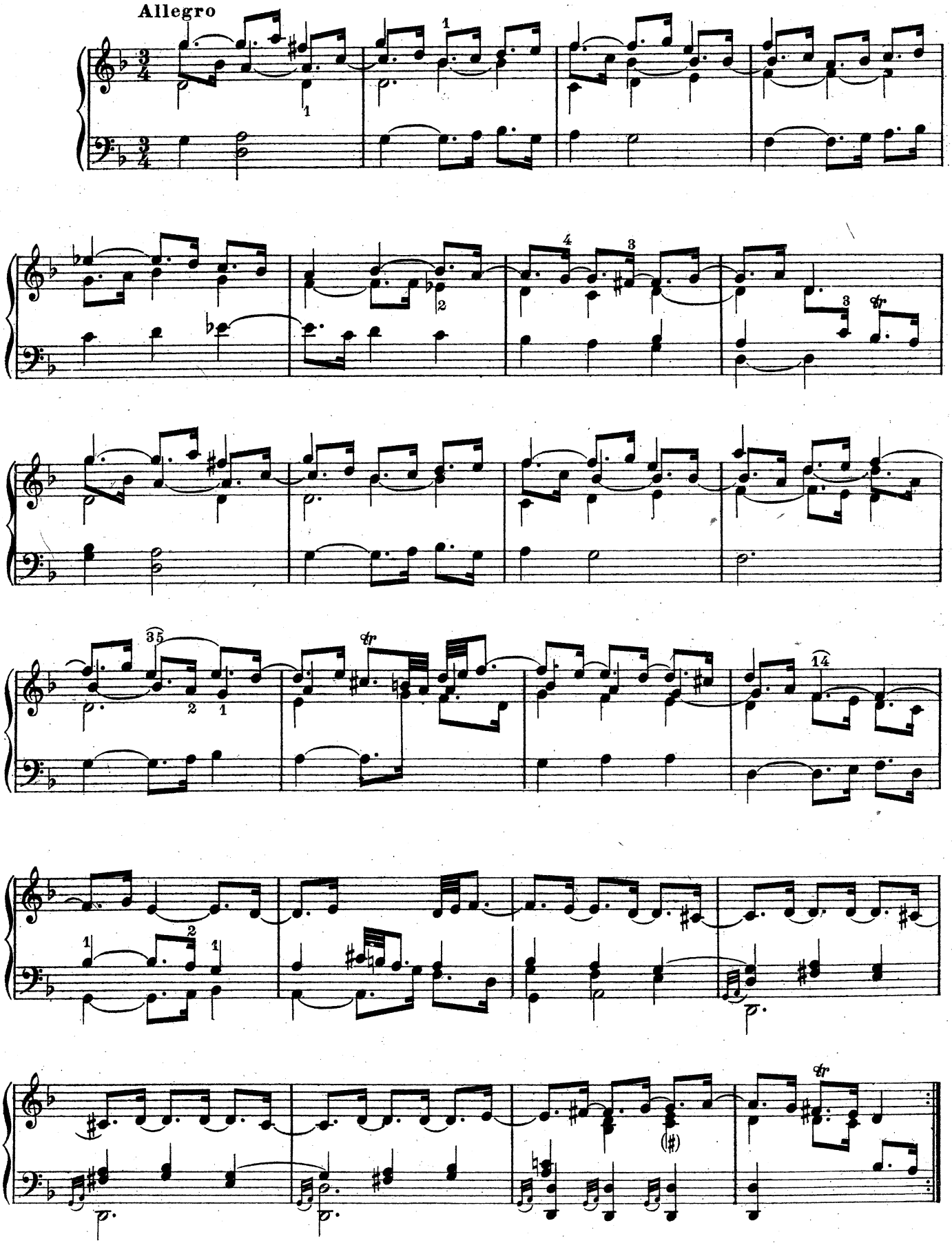


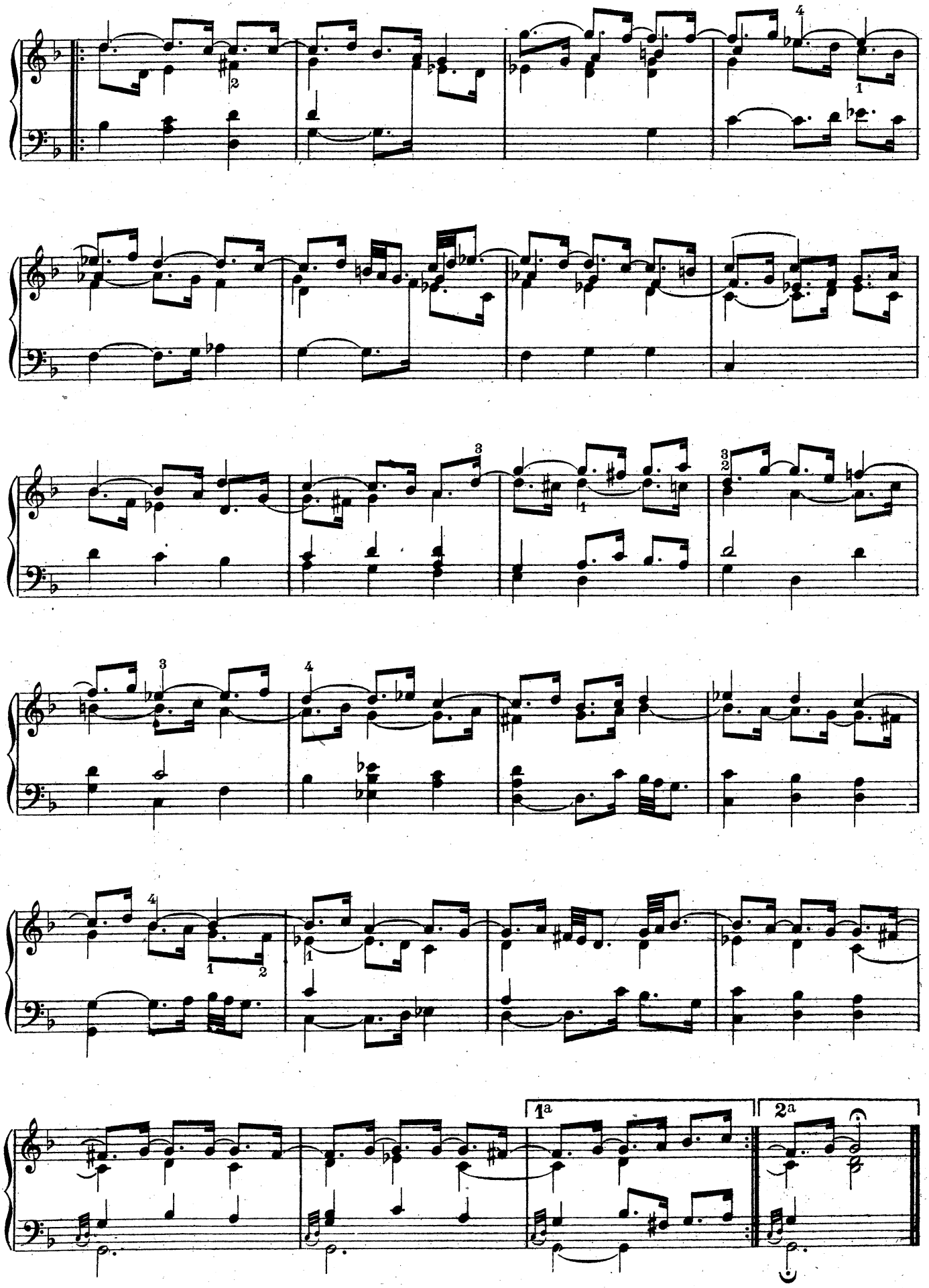




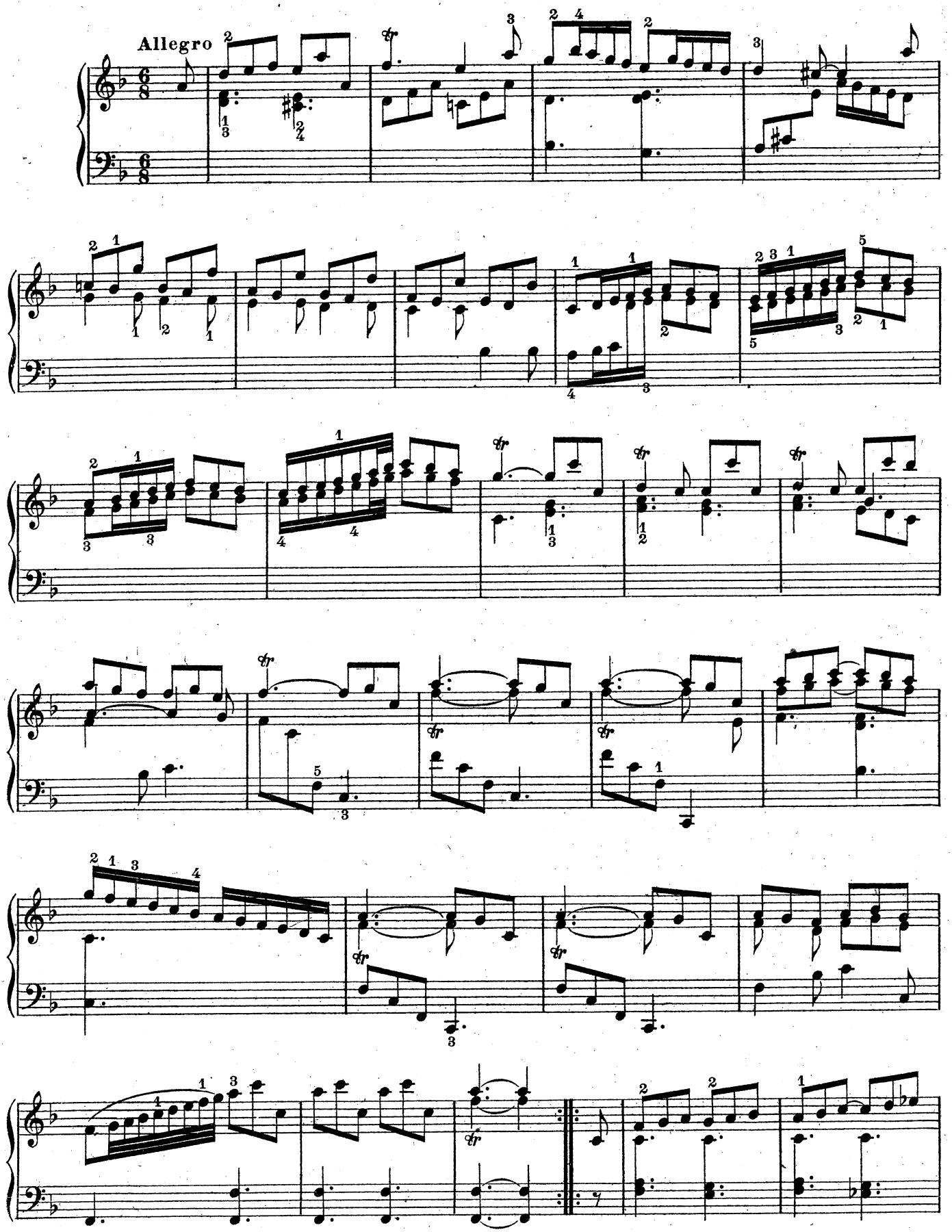


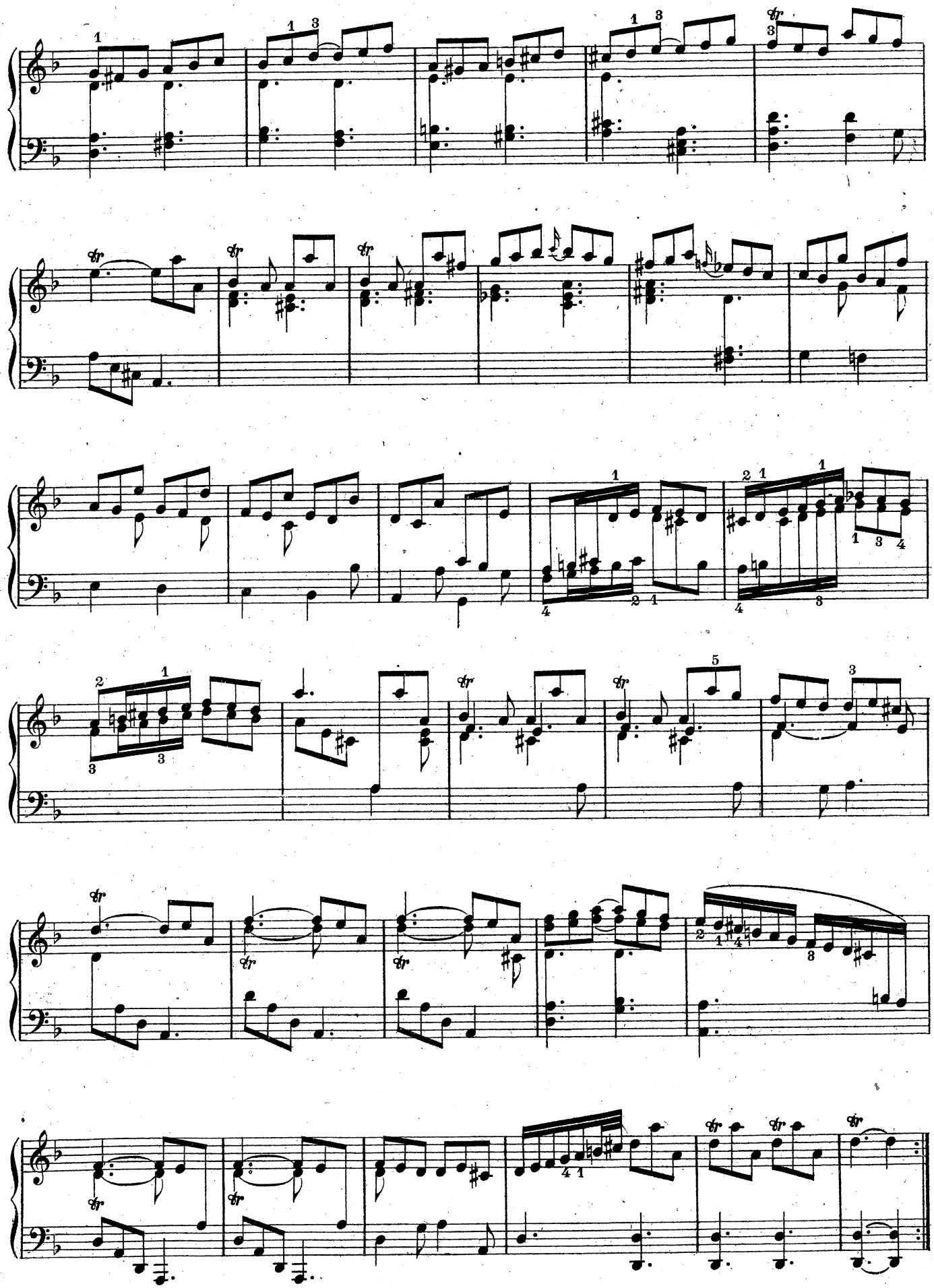
Sonata VIII



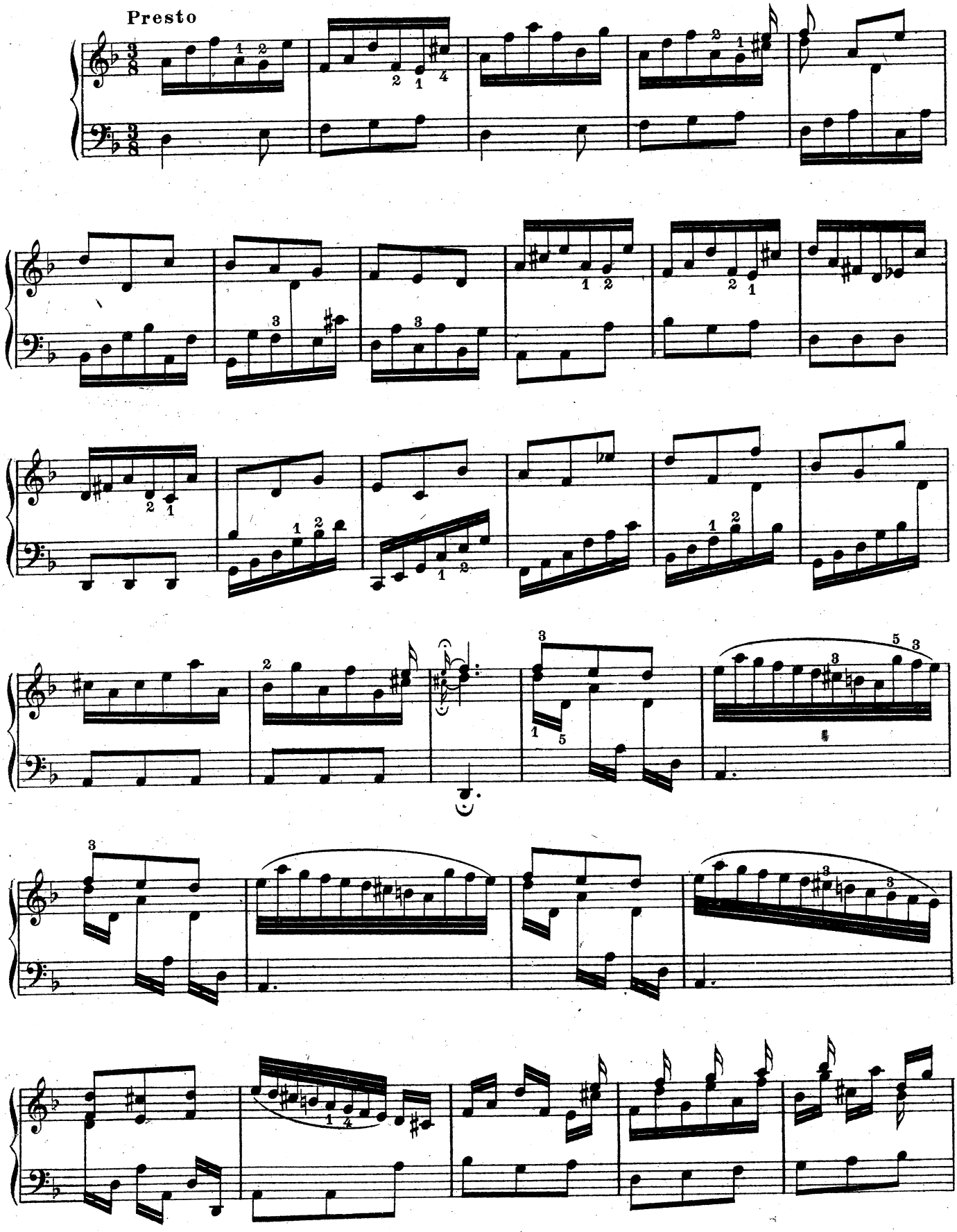

1ª
2ª

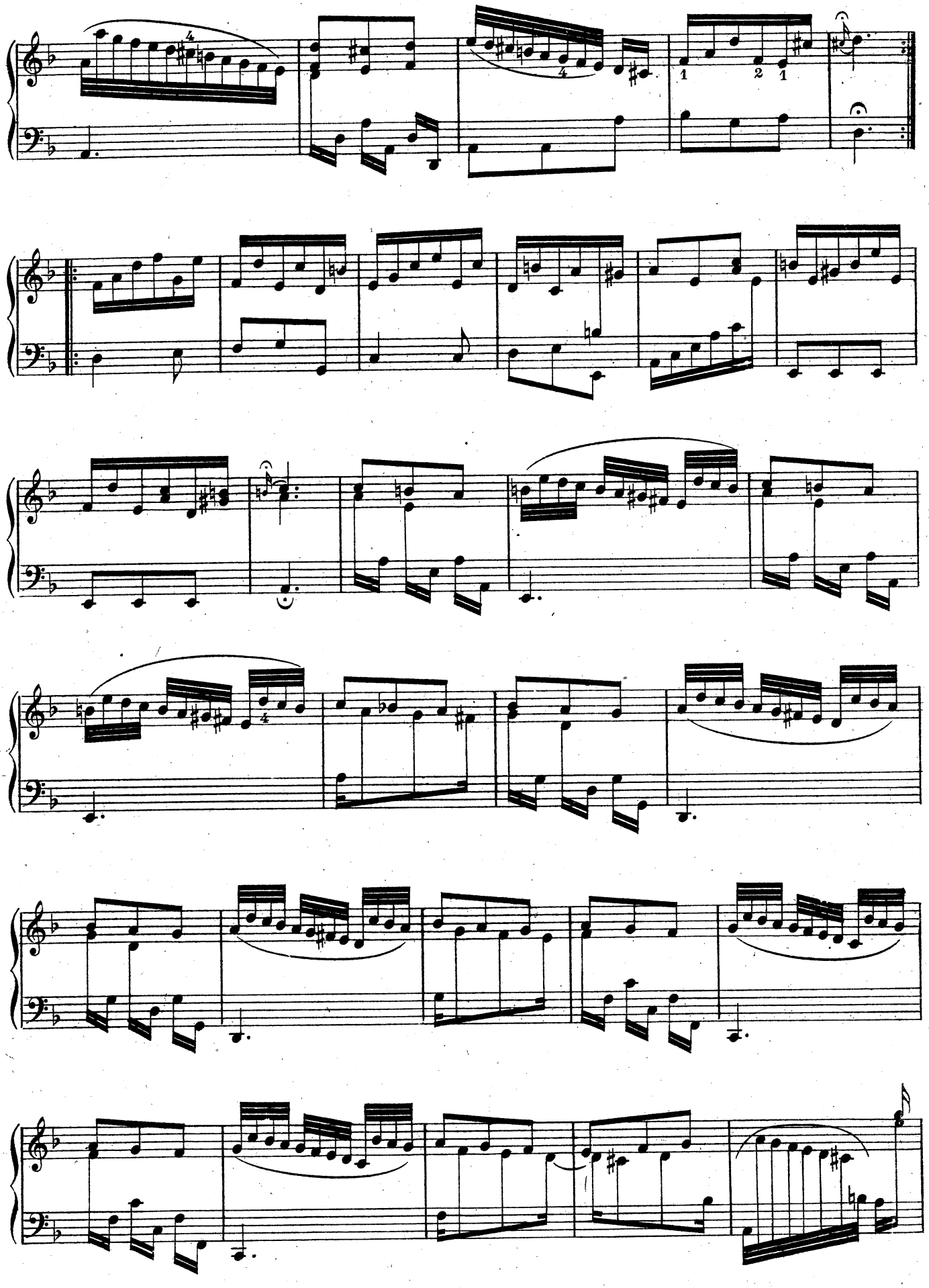
Sonata IX

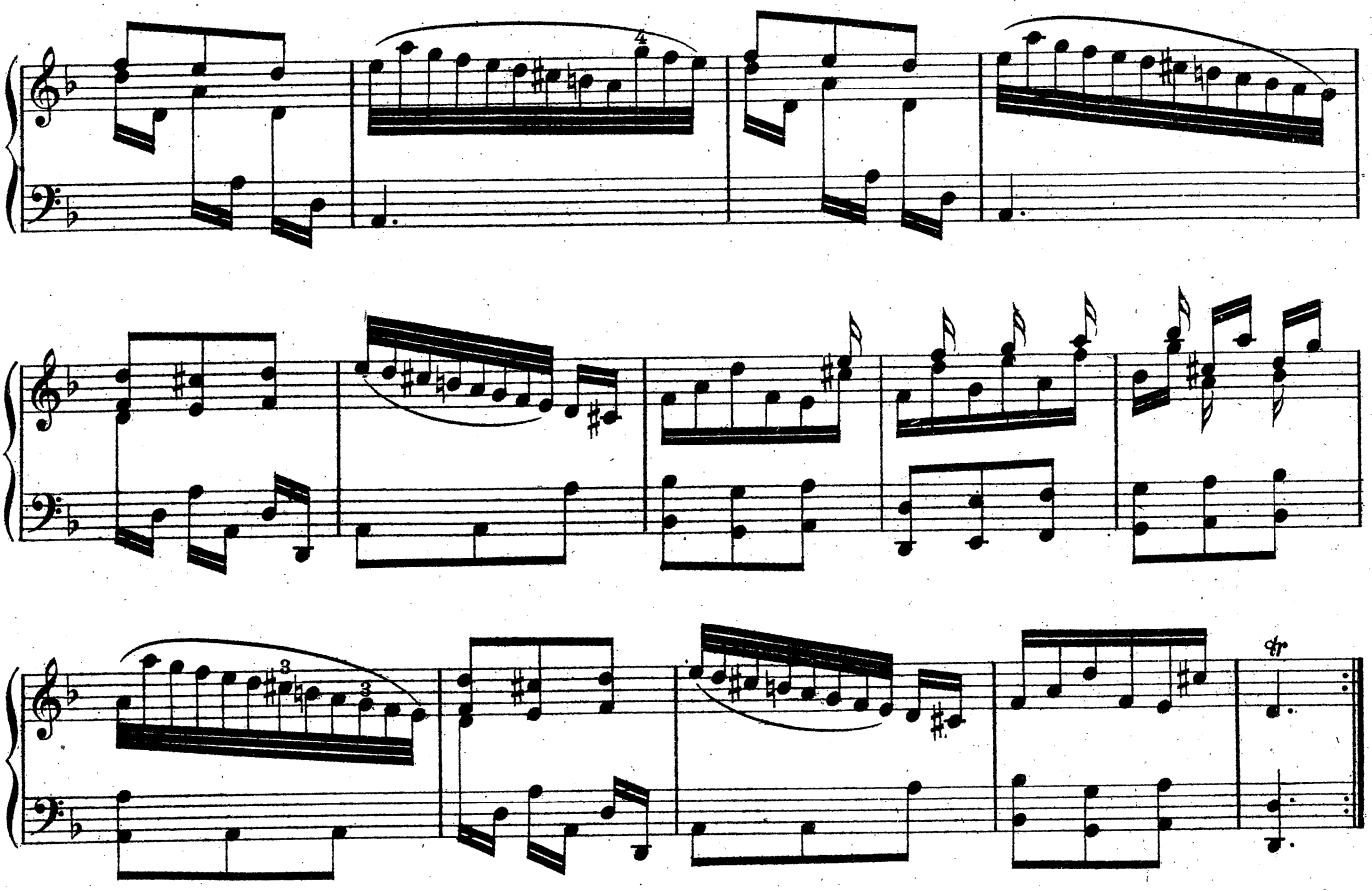




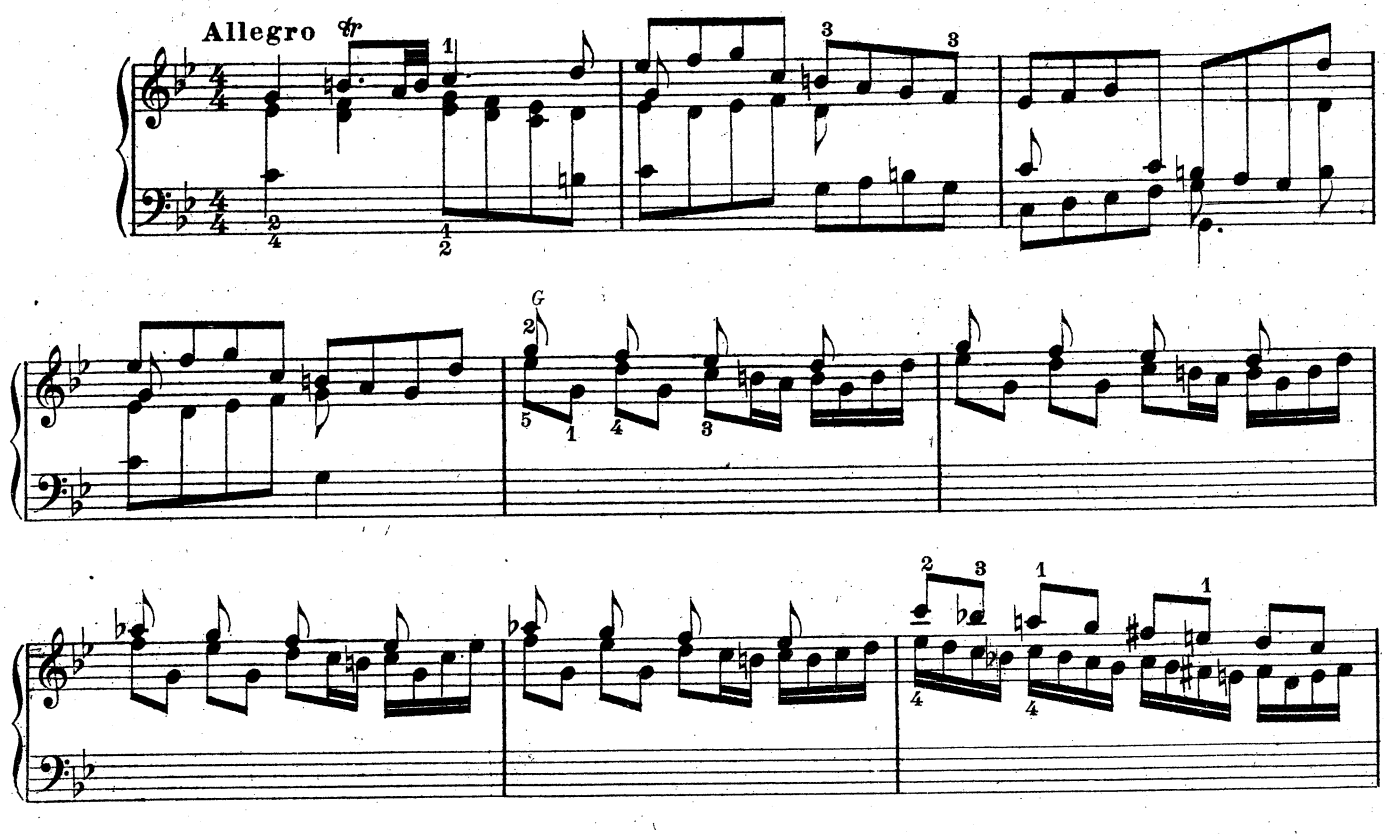
Sonata x

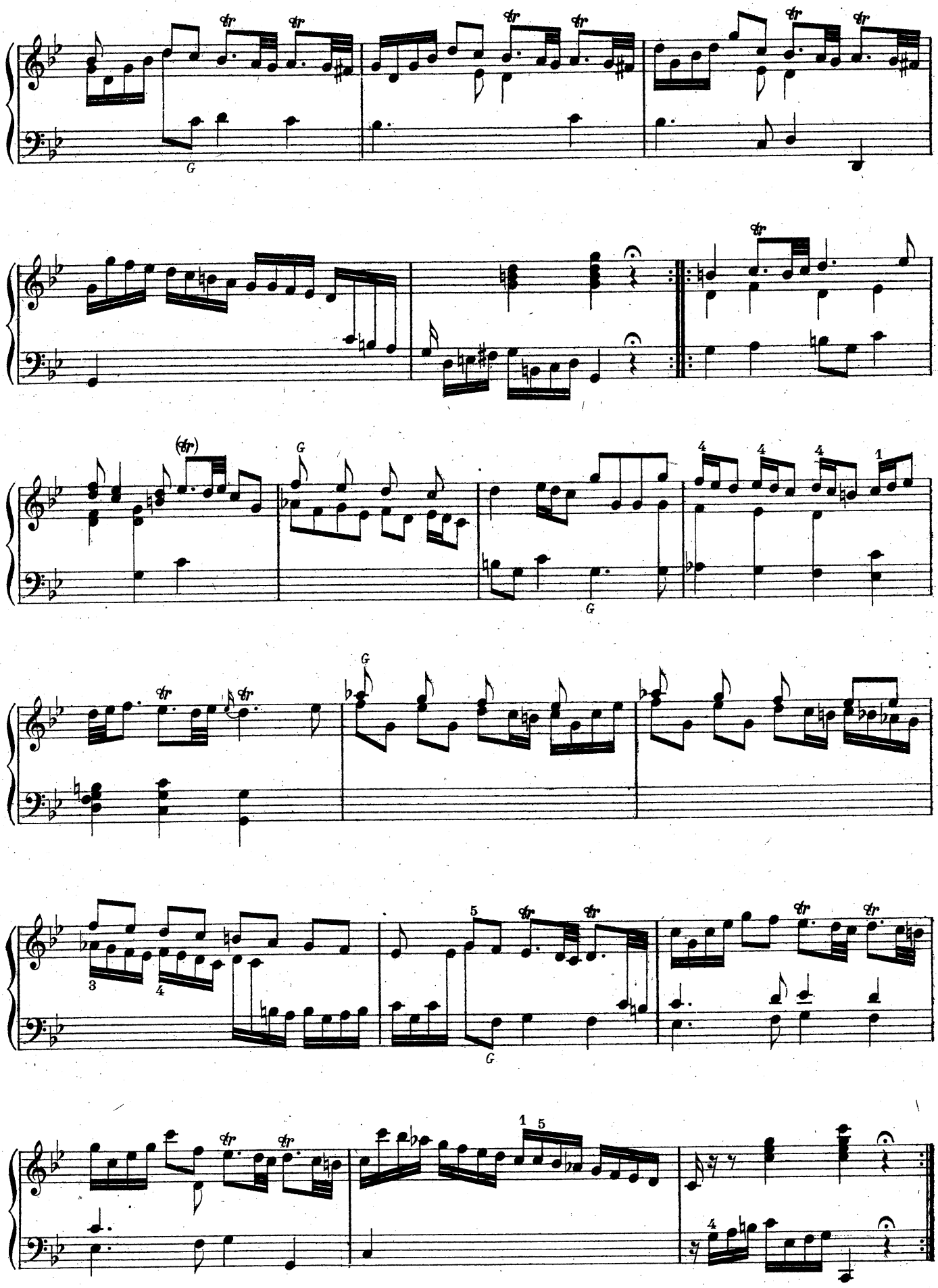




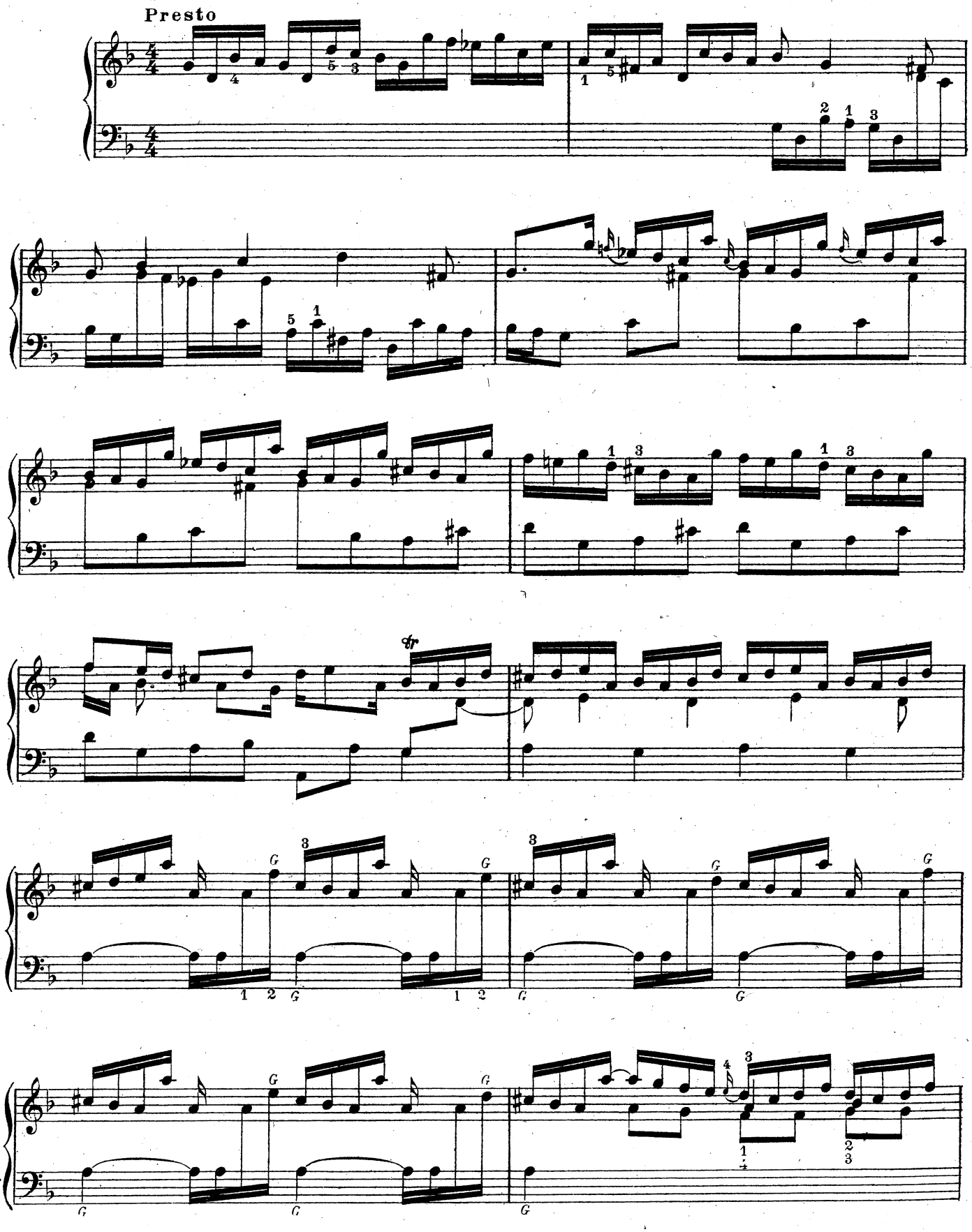


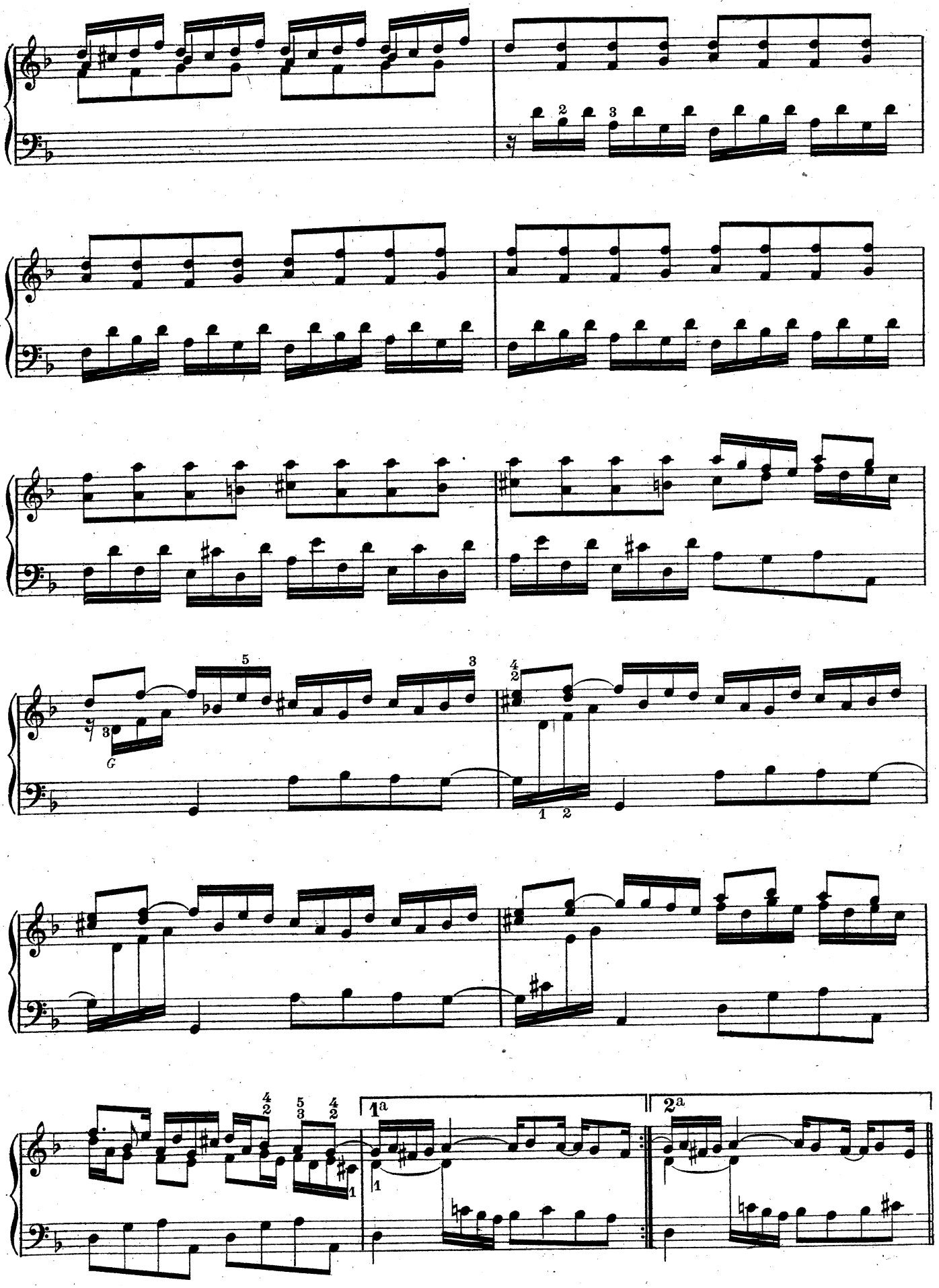
Sonata XI

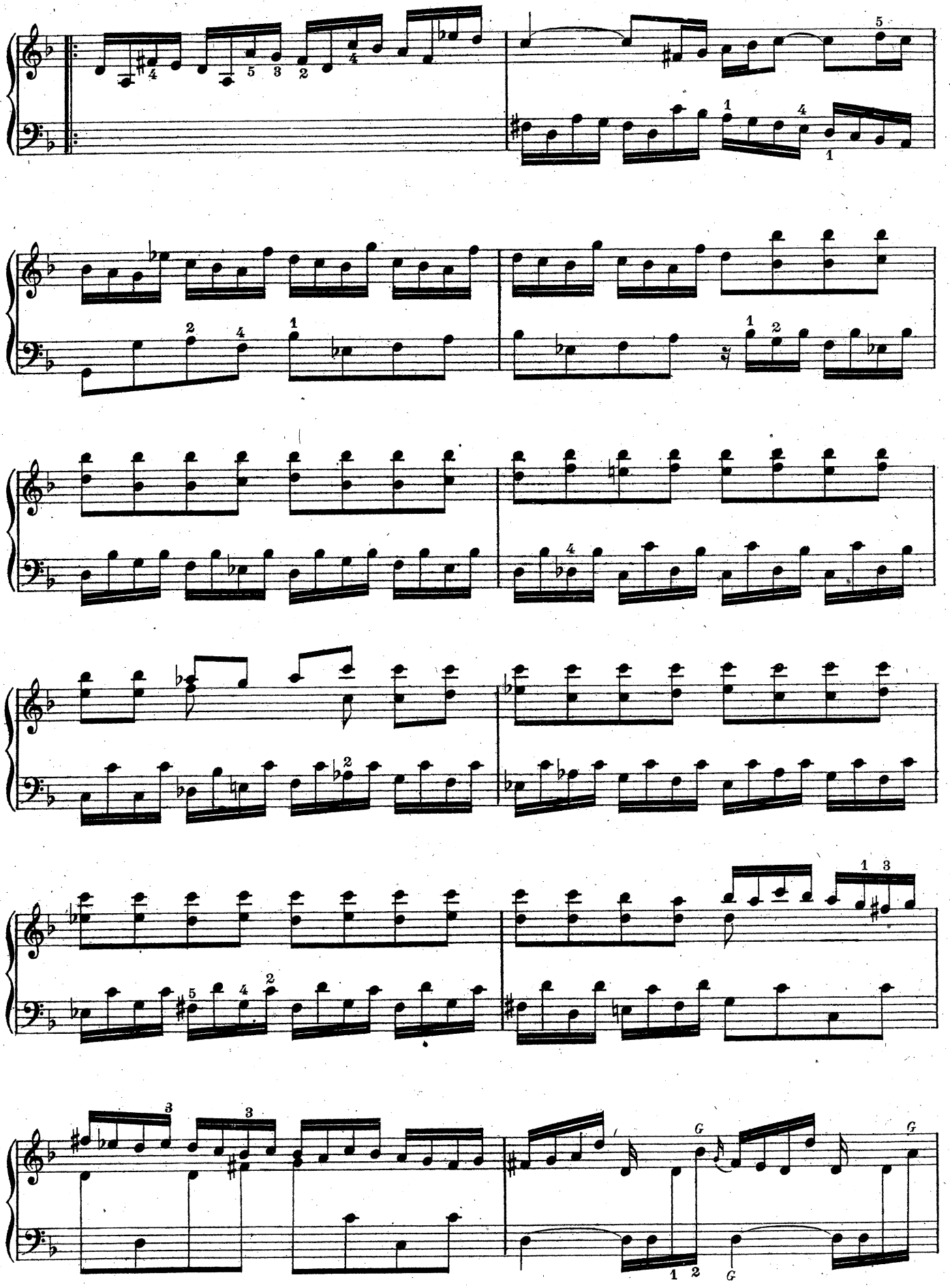


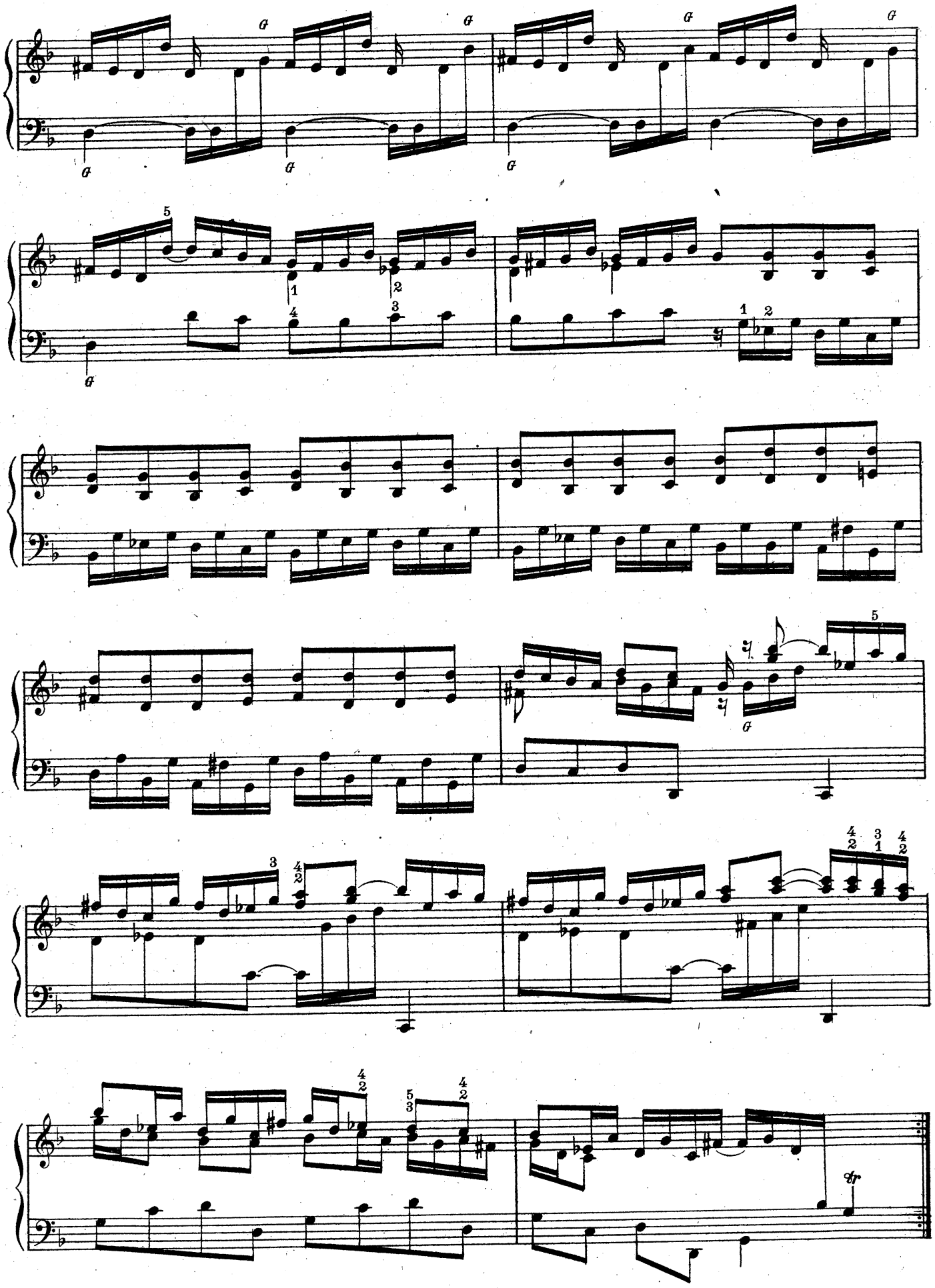


Sonata XII

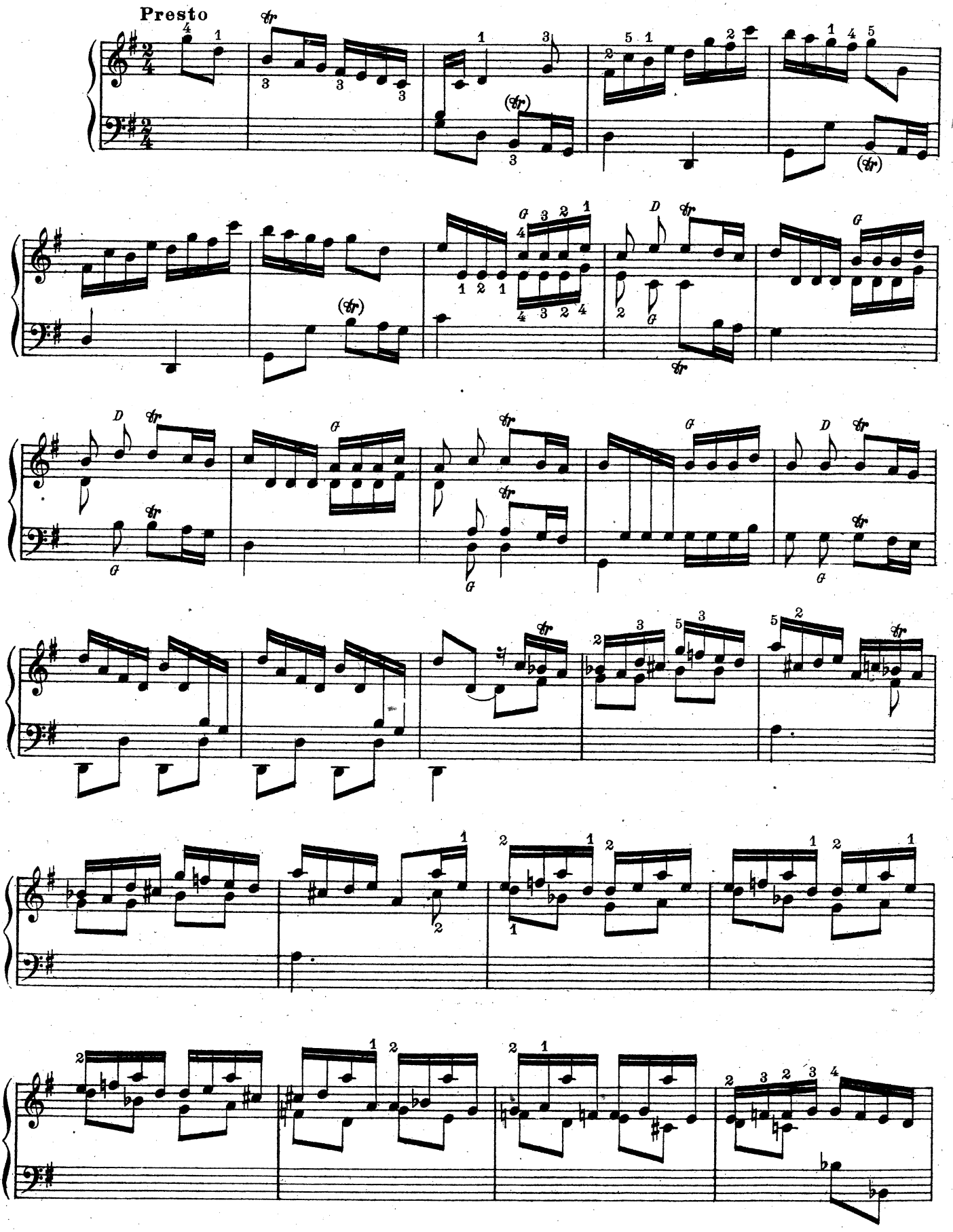


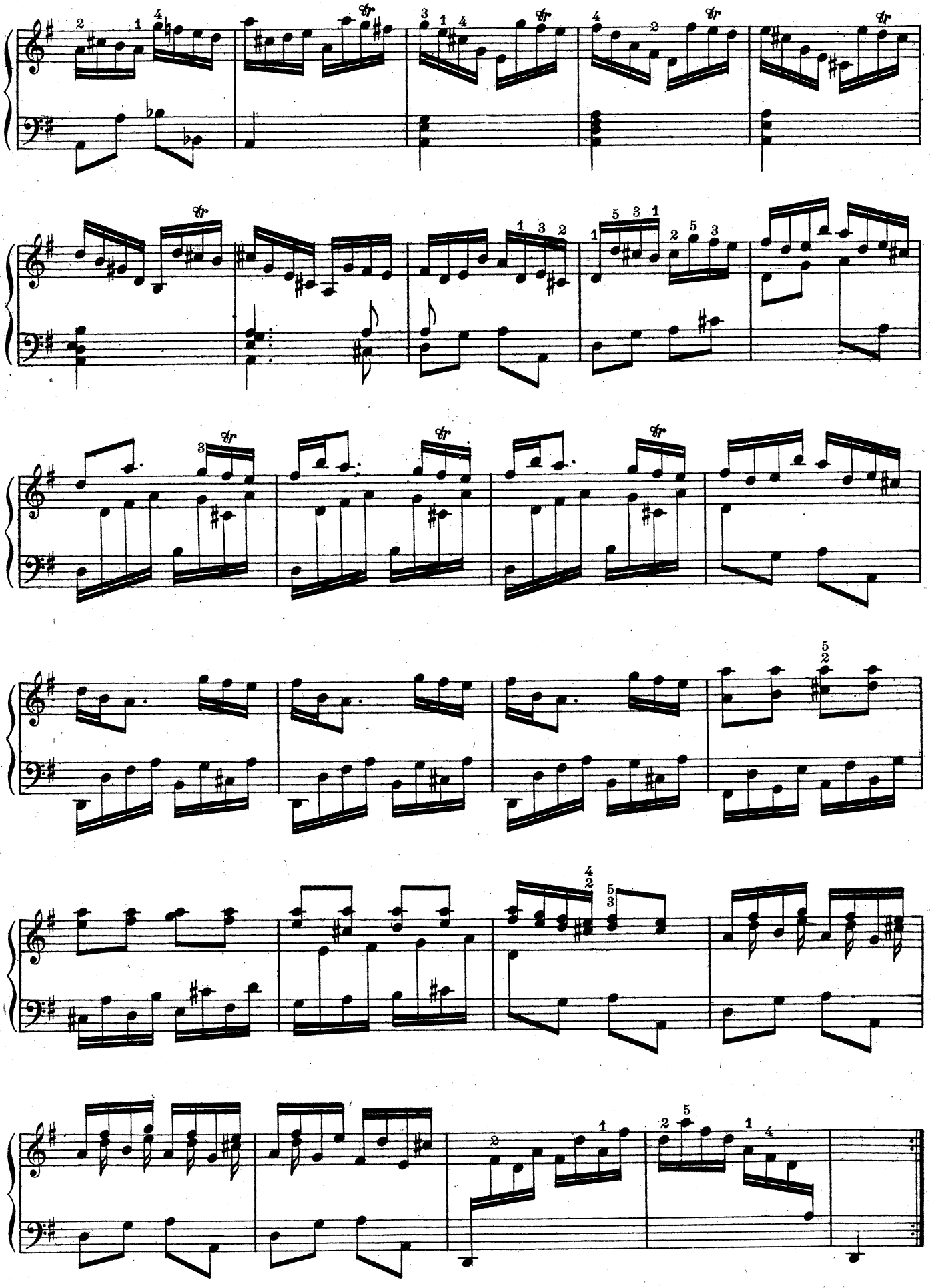

1a
2a

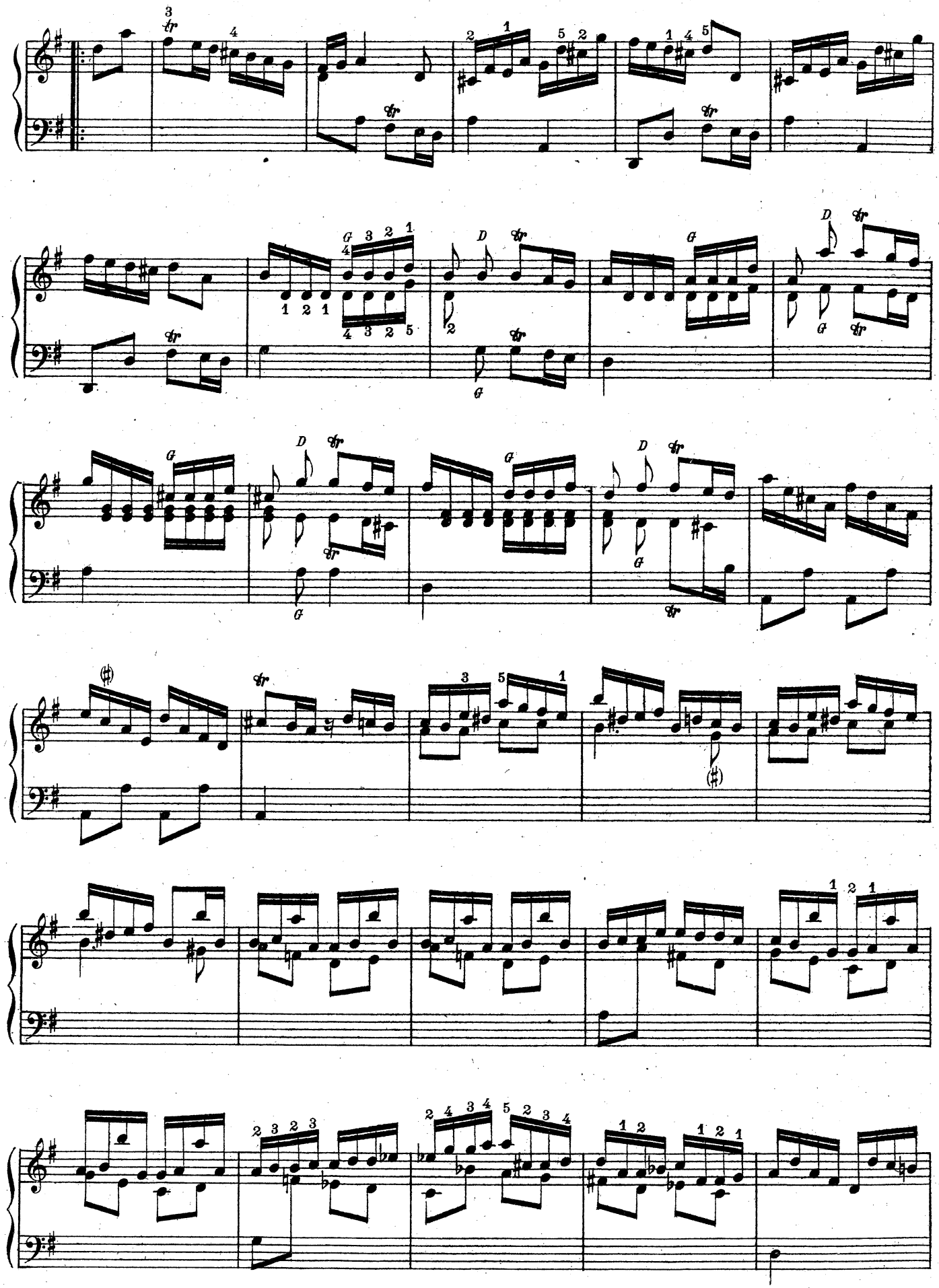


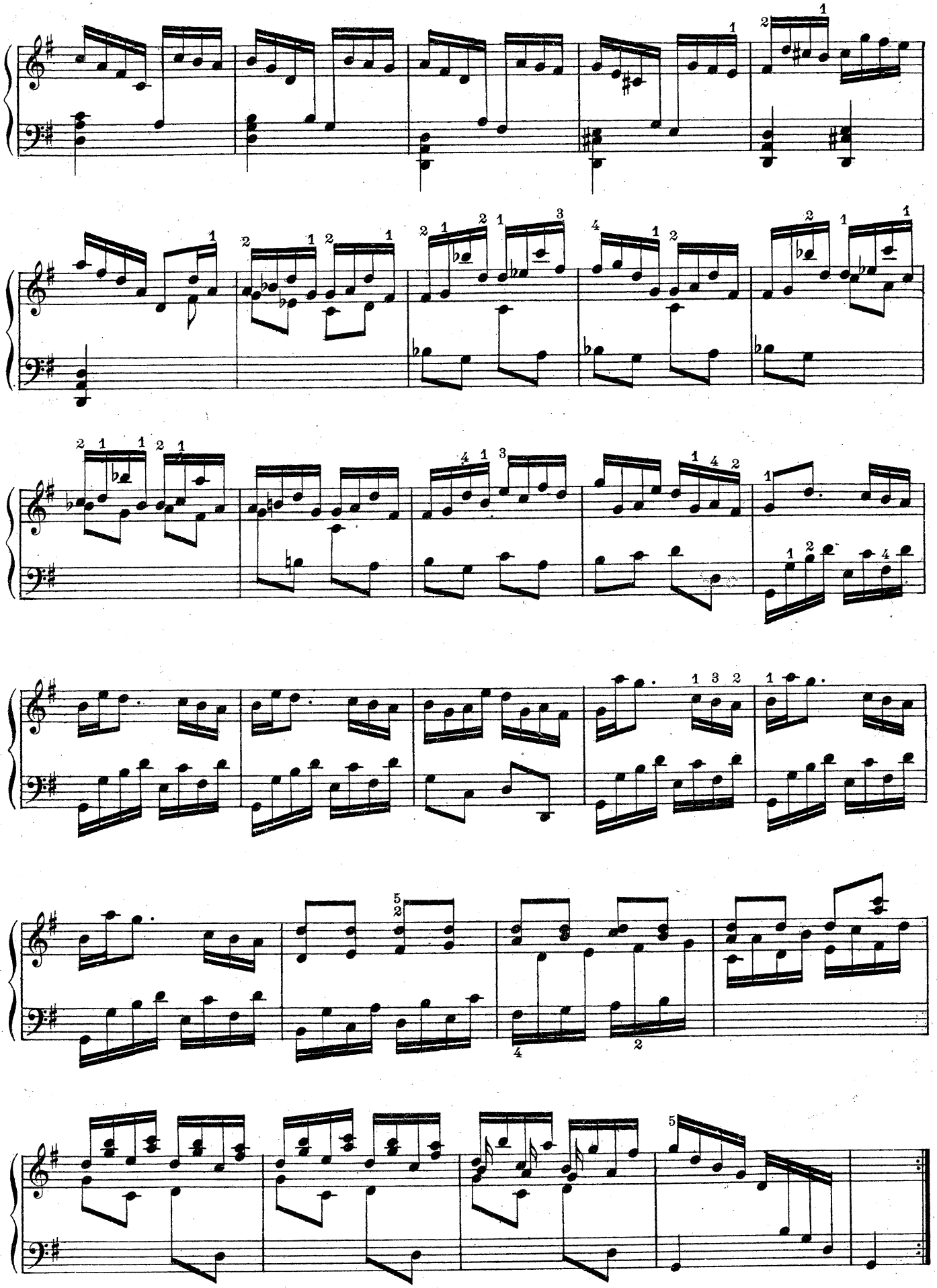


Sonata XIII

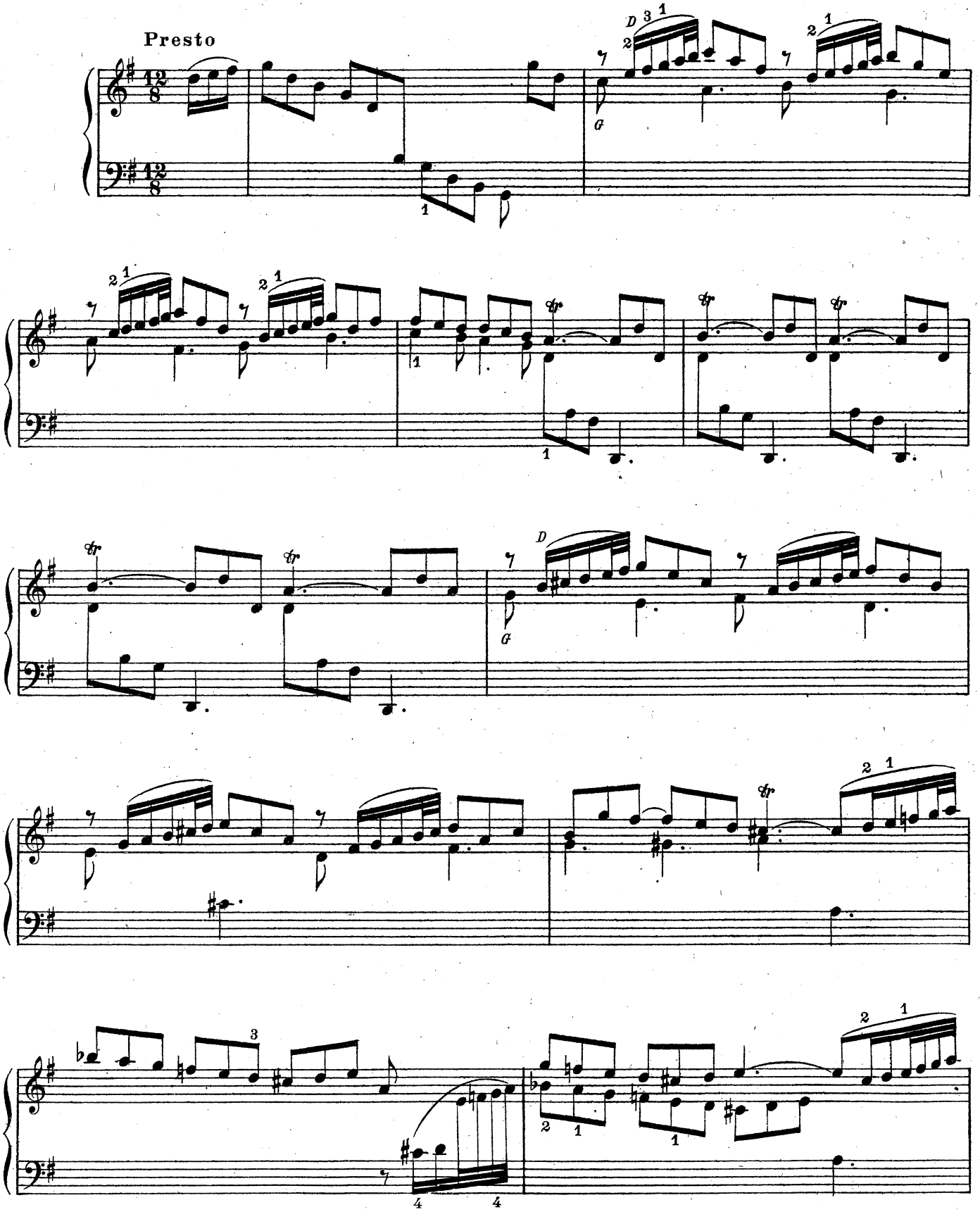


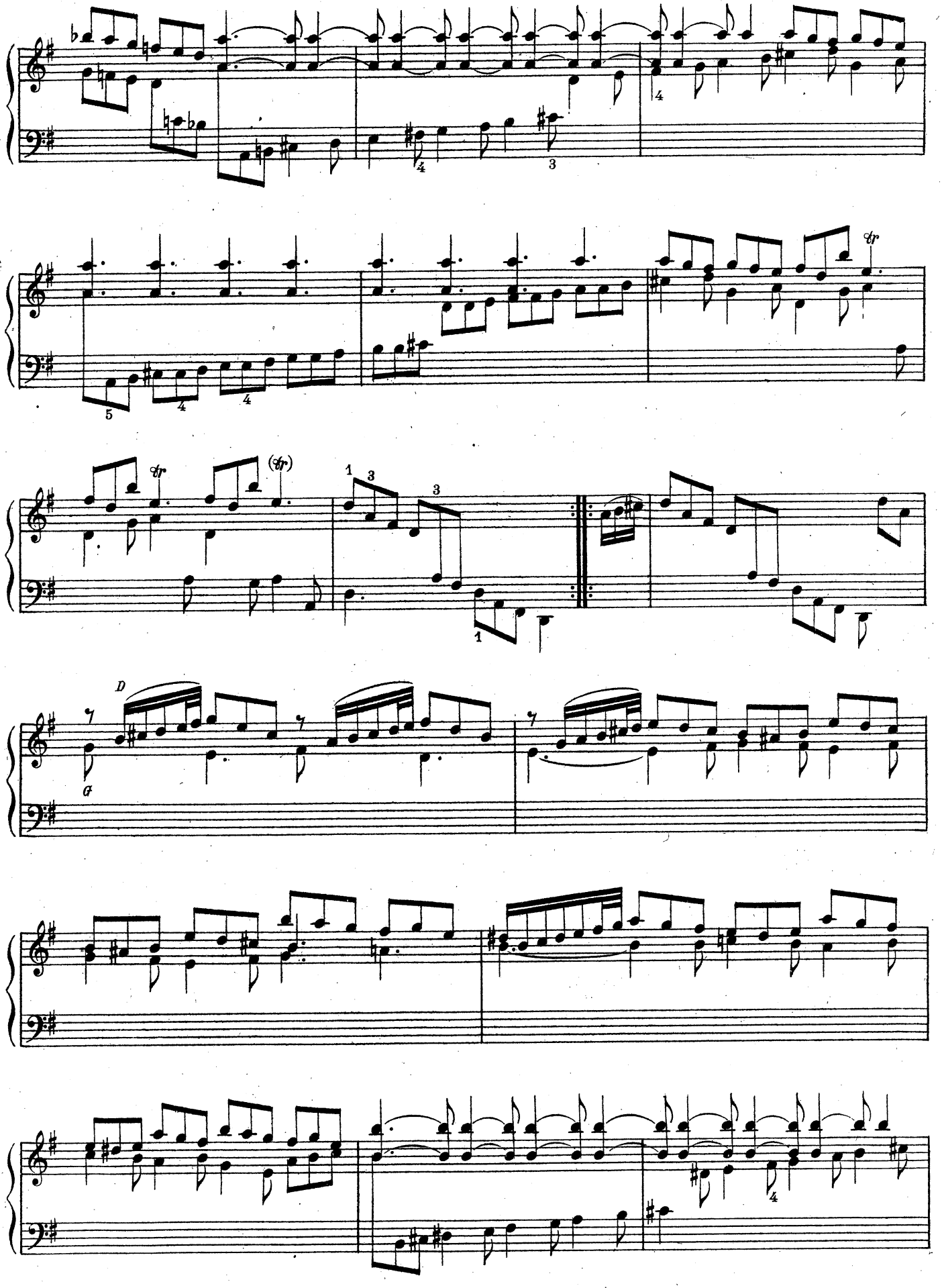


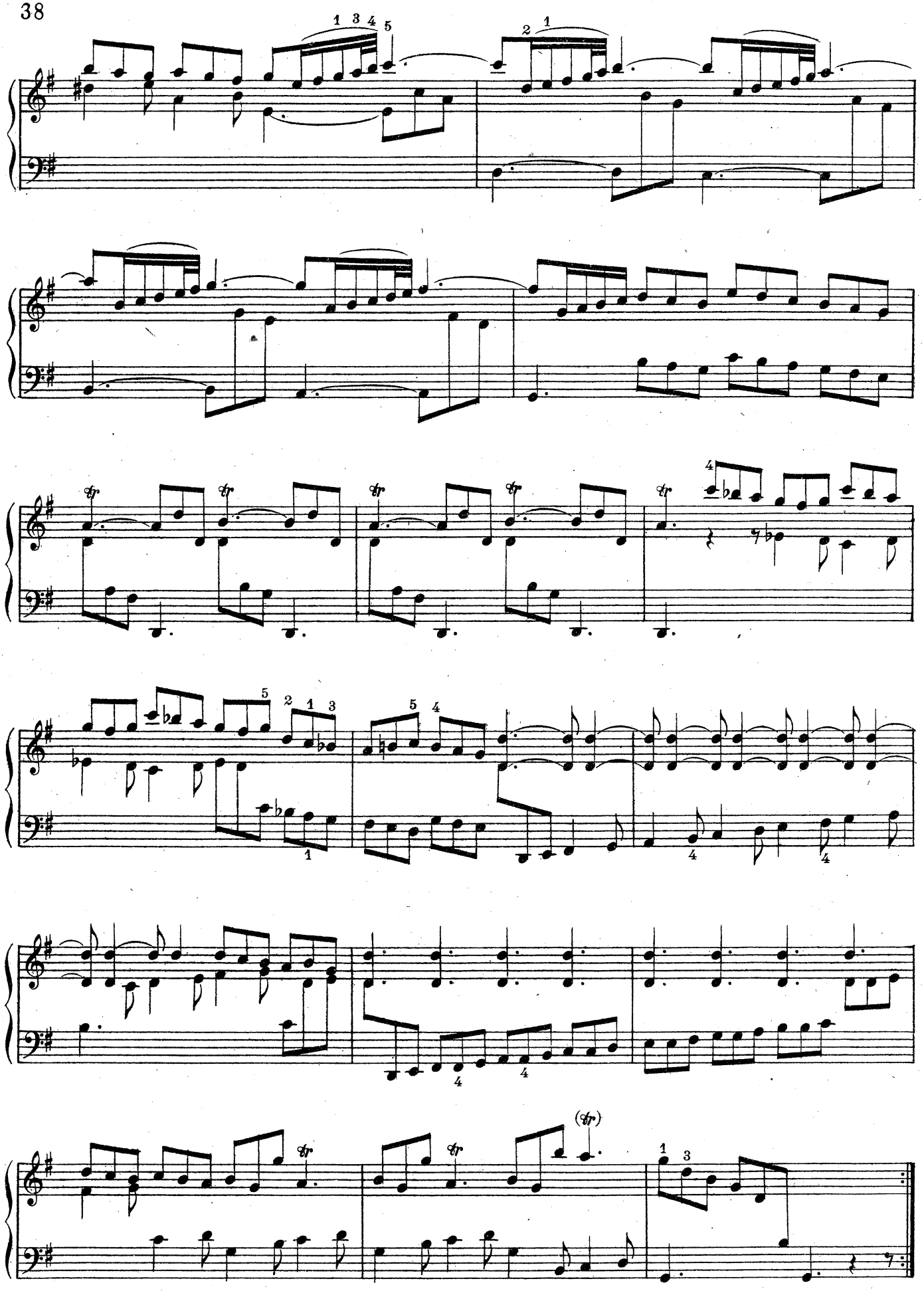




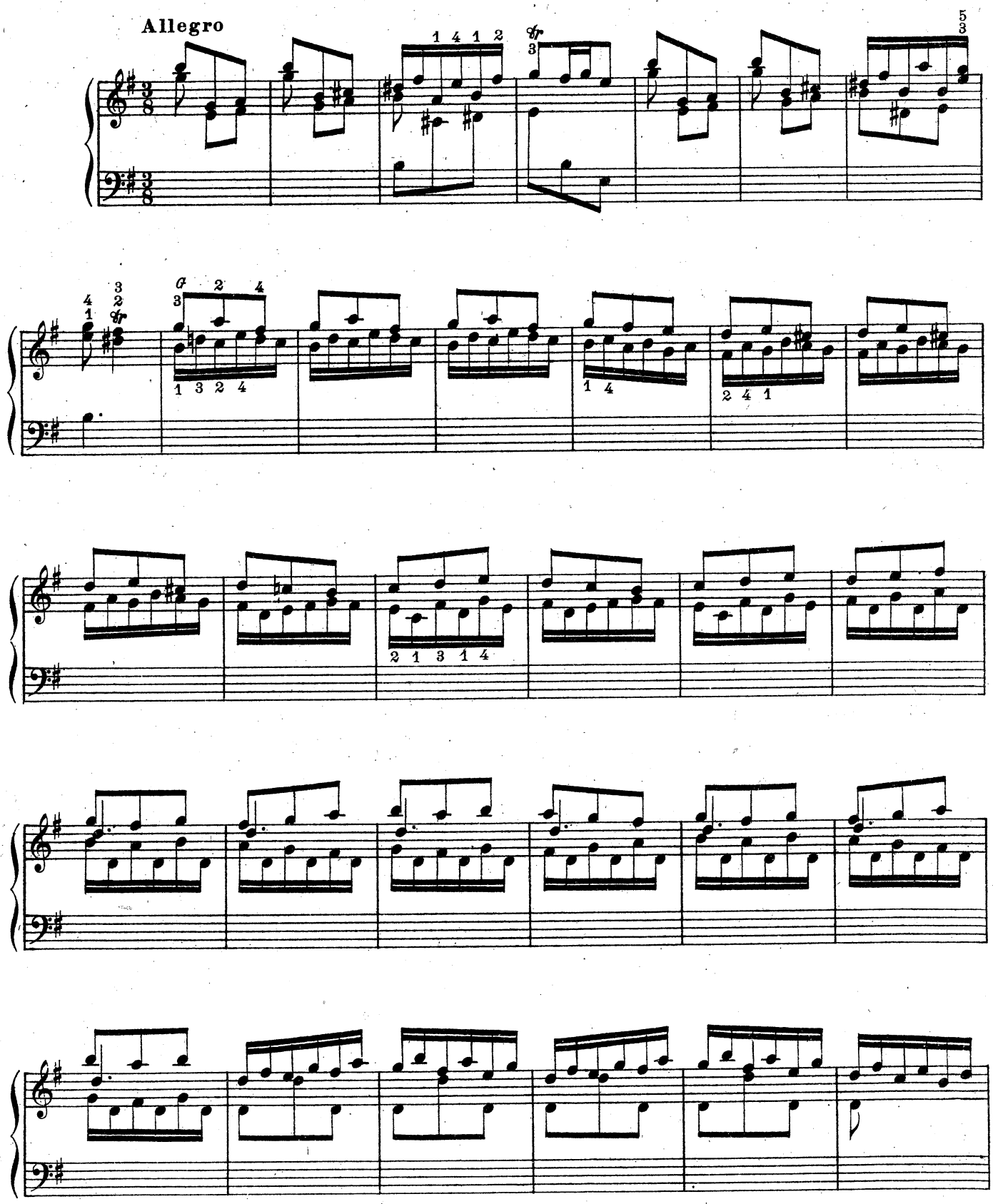
Sonata XIV

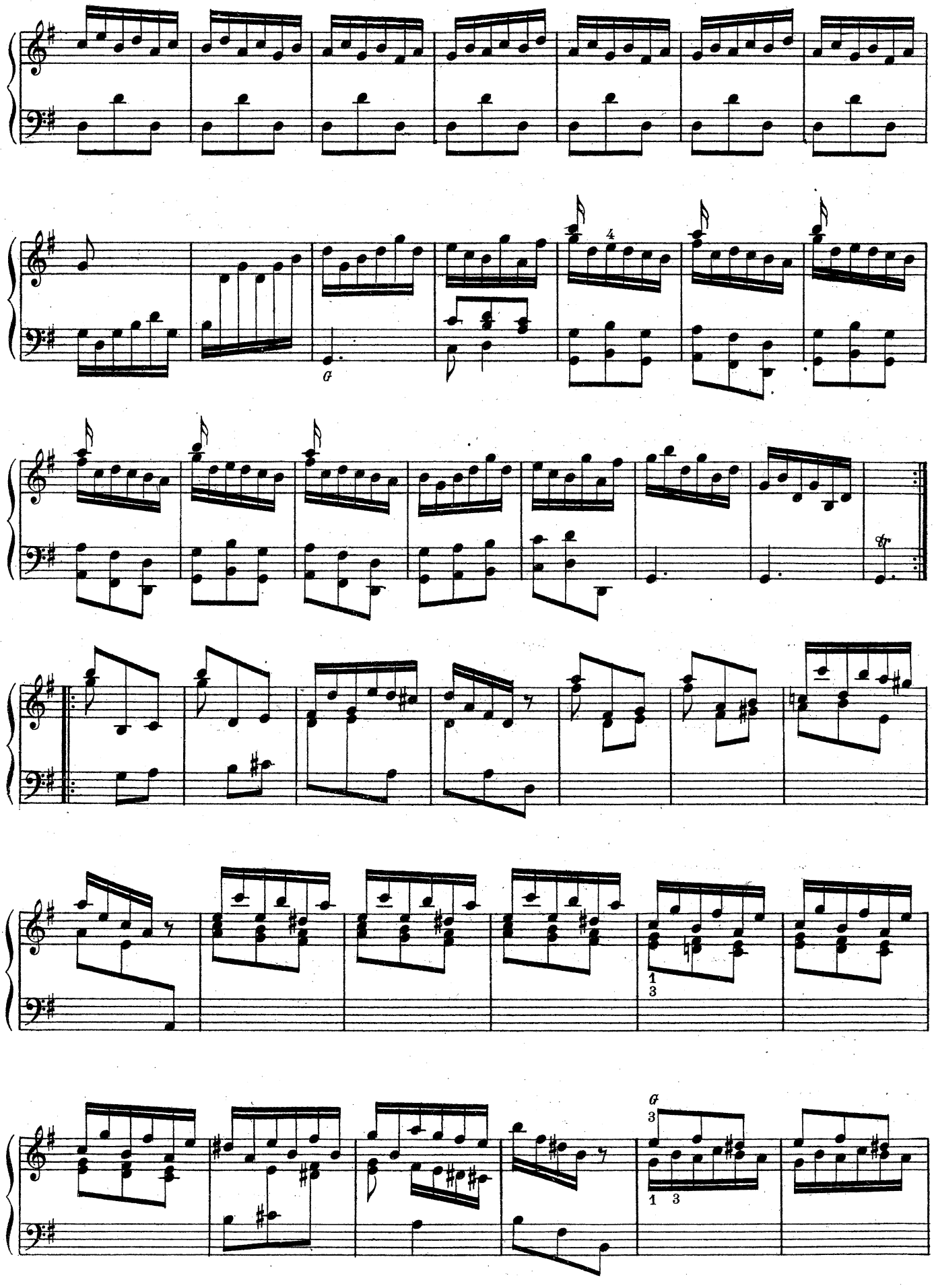


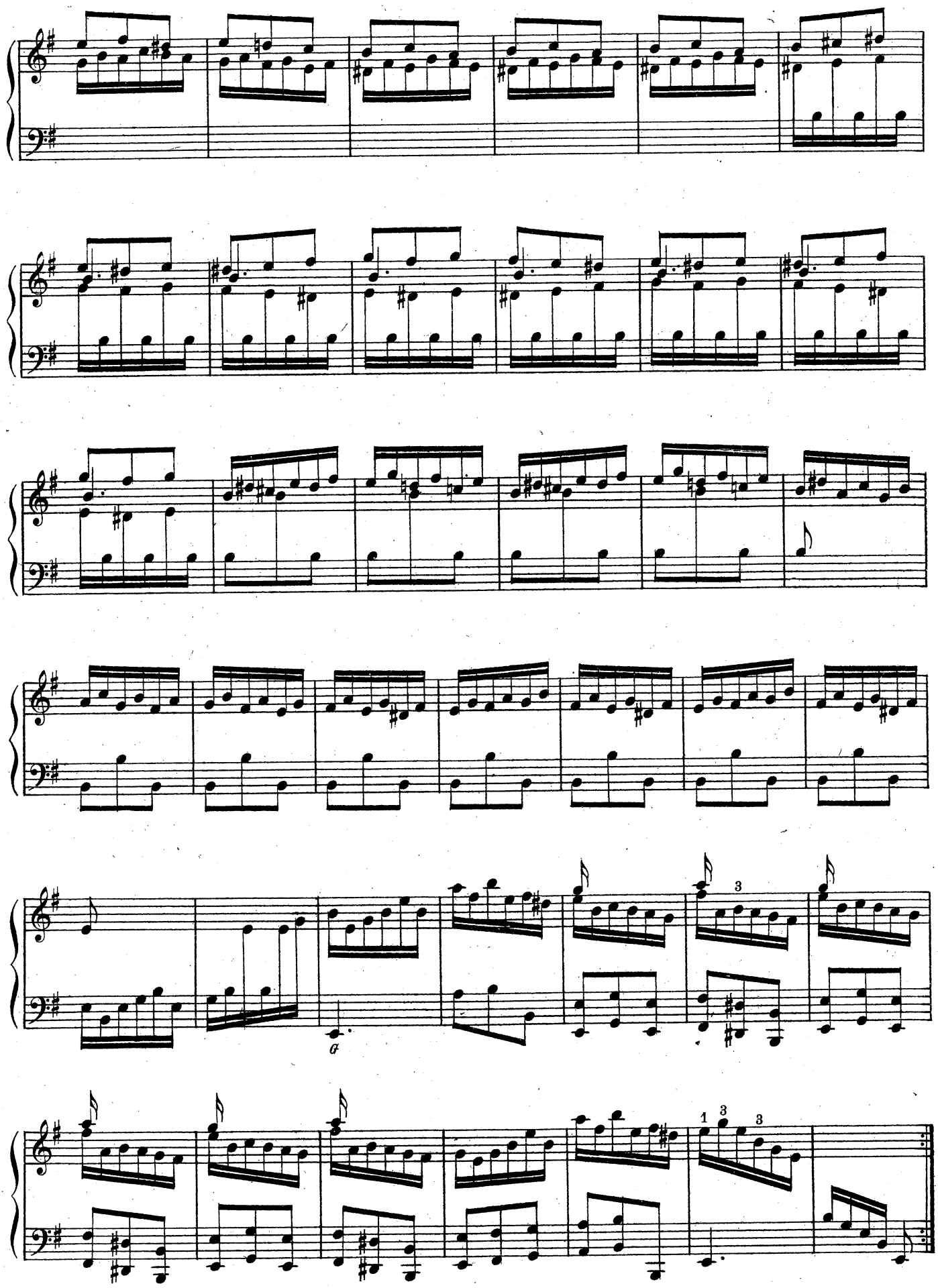




Sonata XV

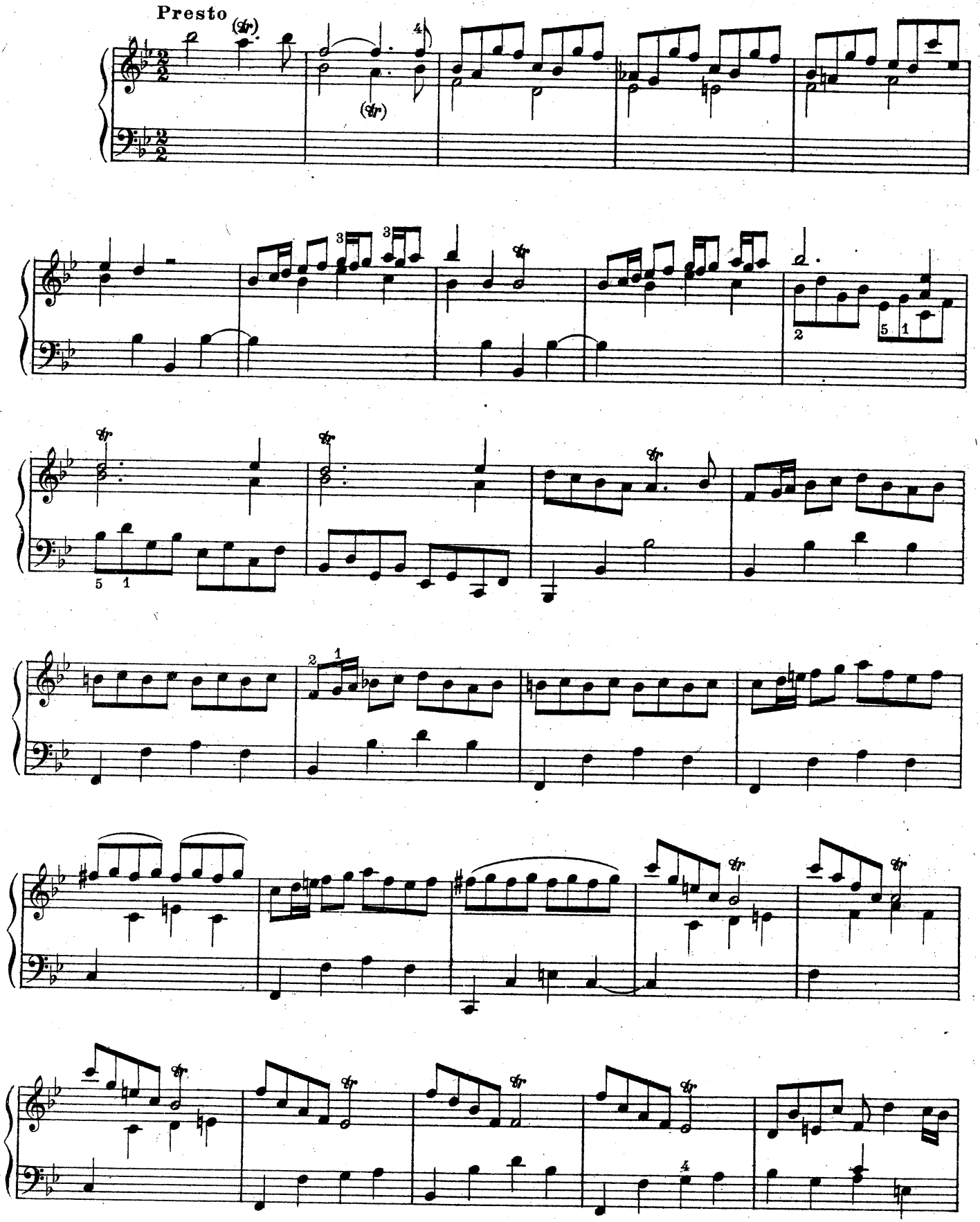


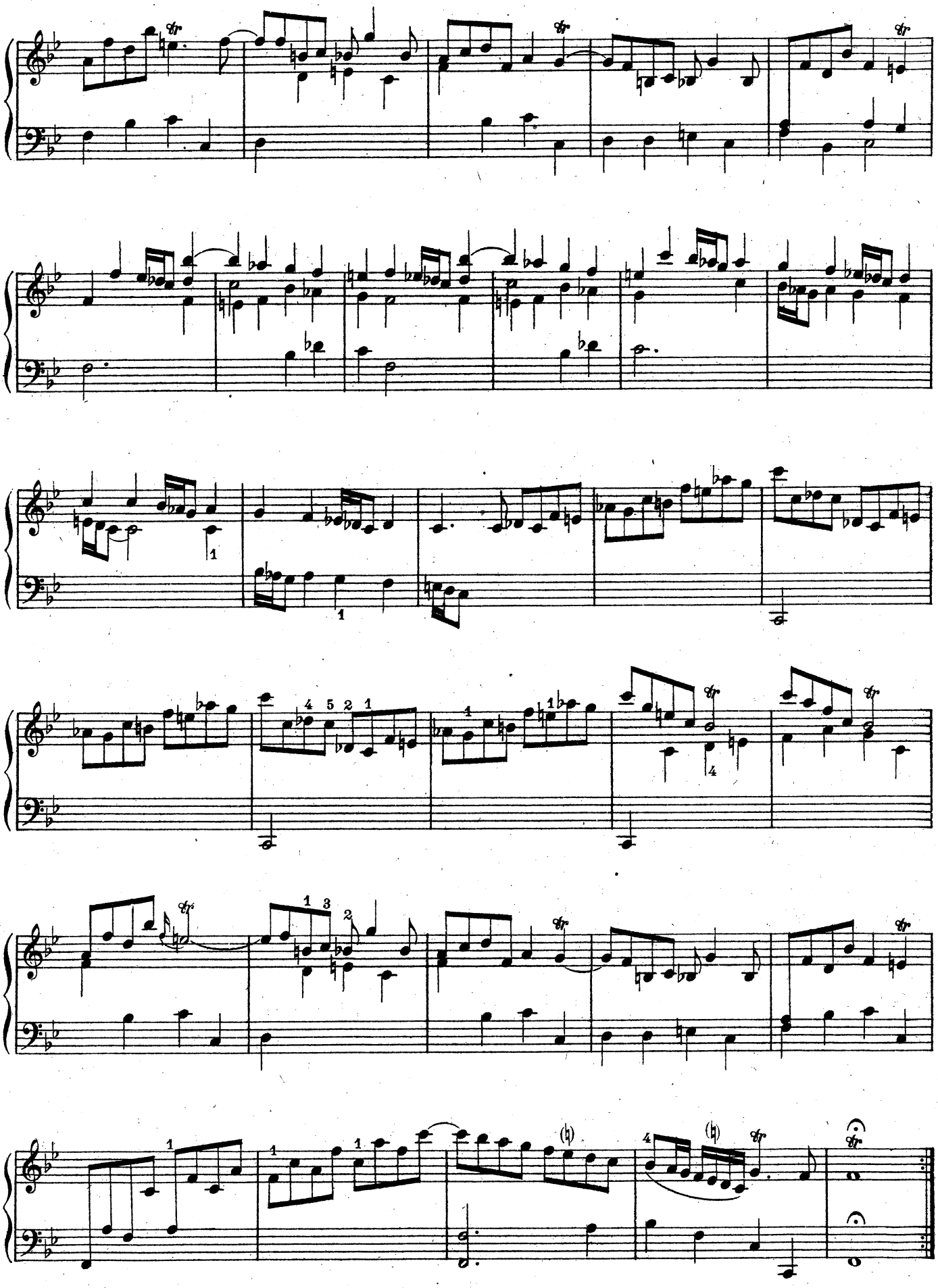


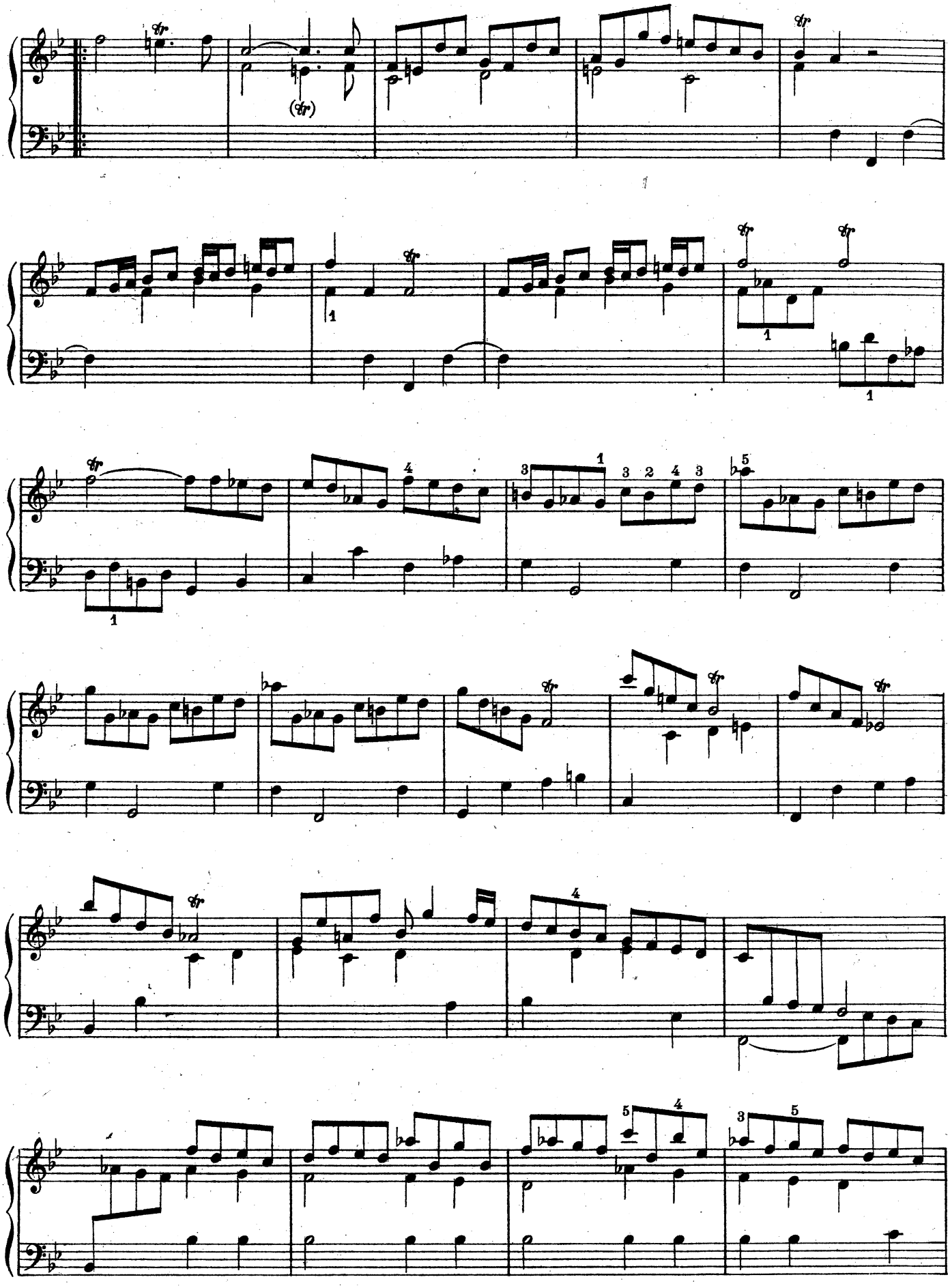


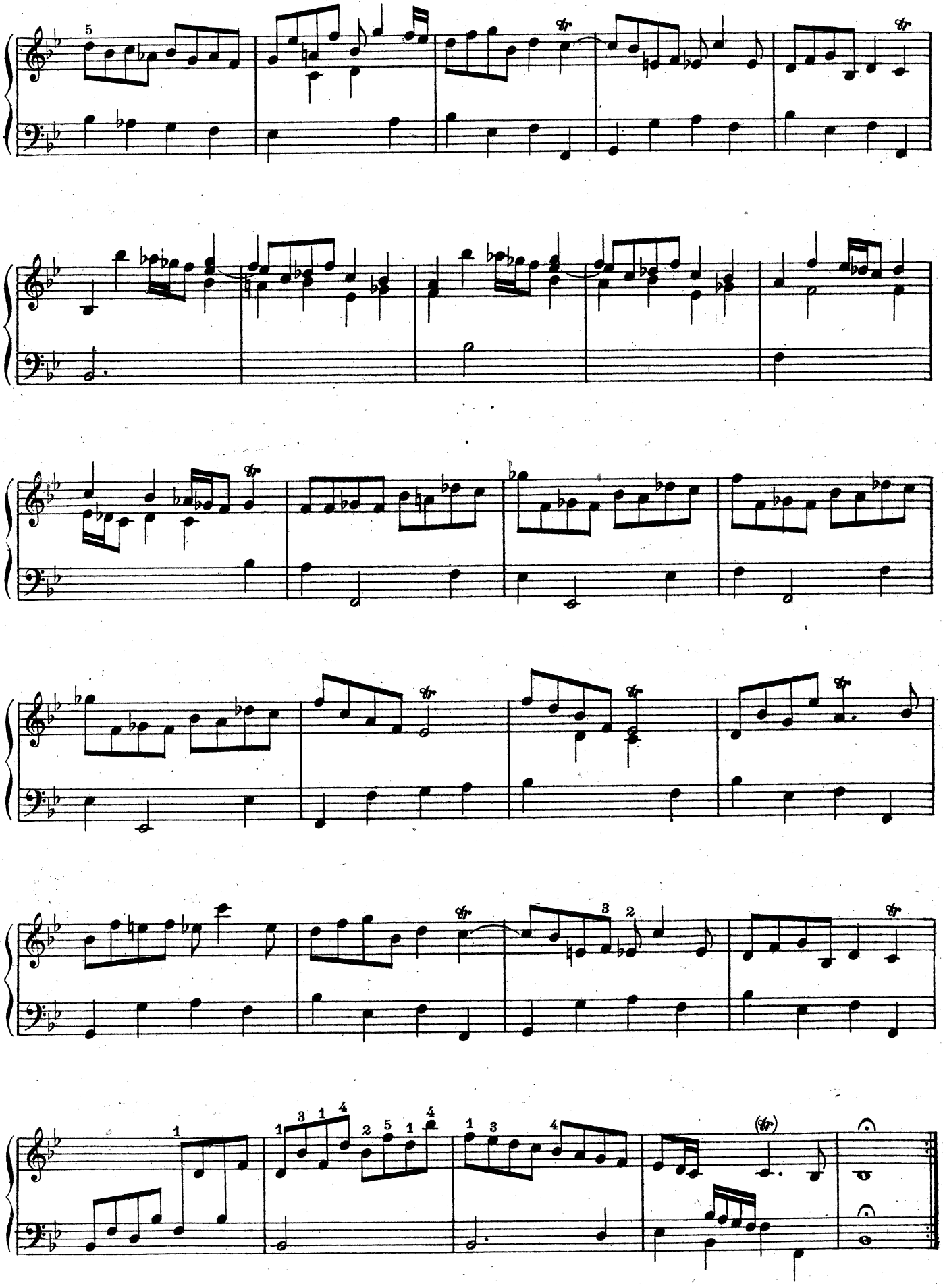
Sonata XVI

Presto



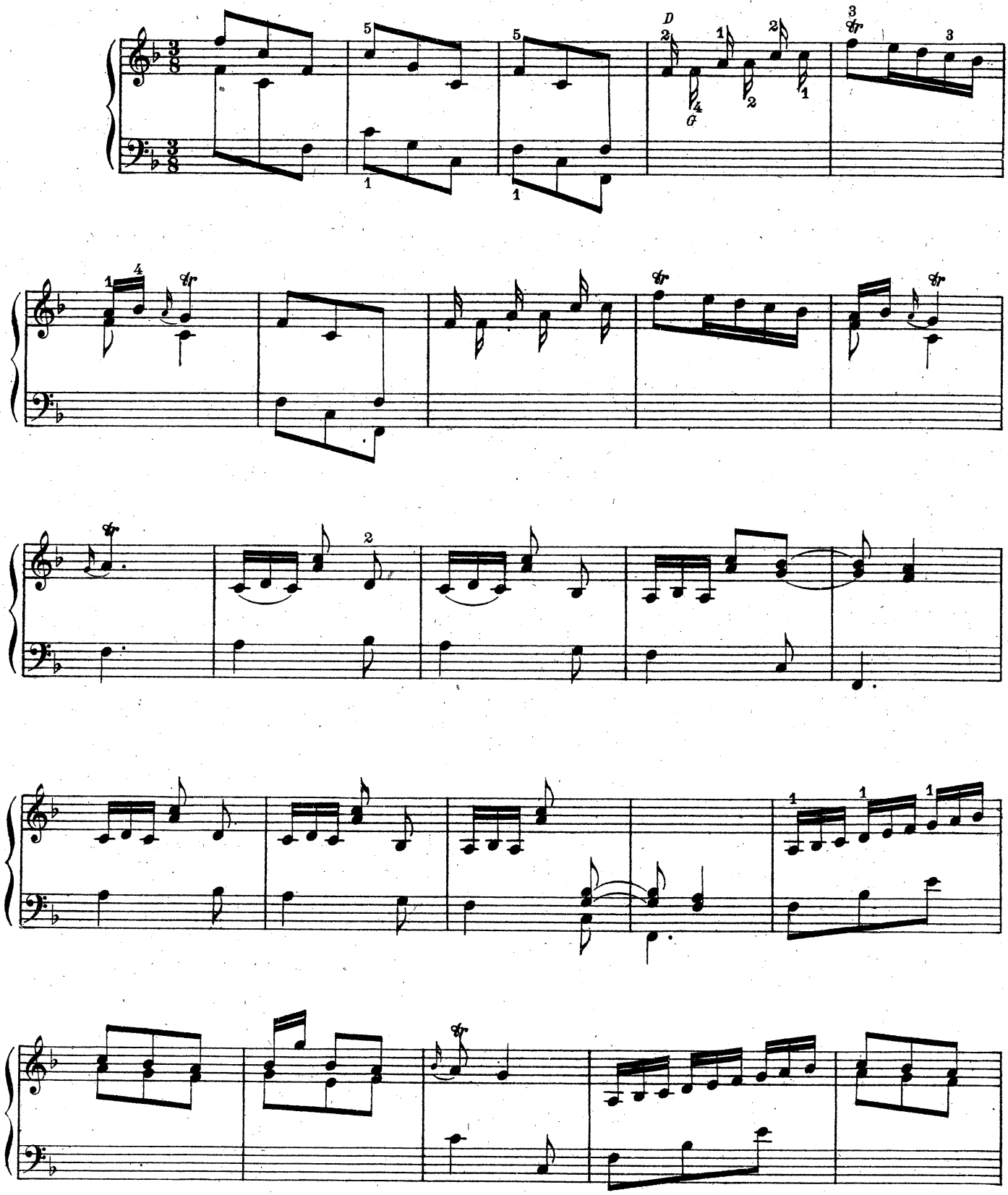


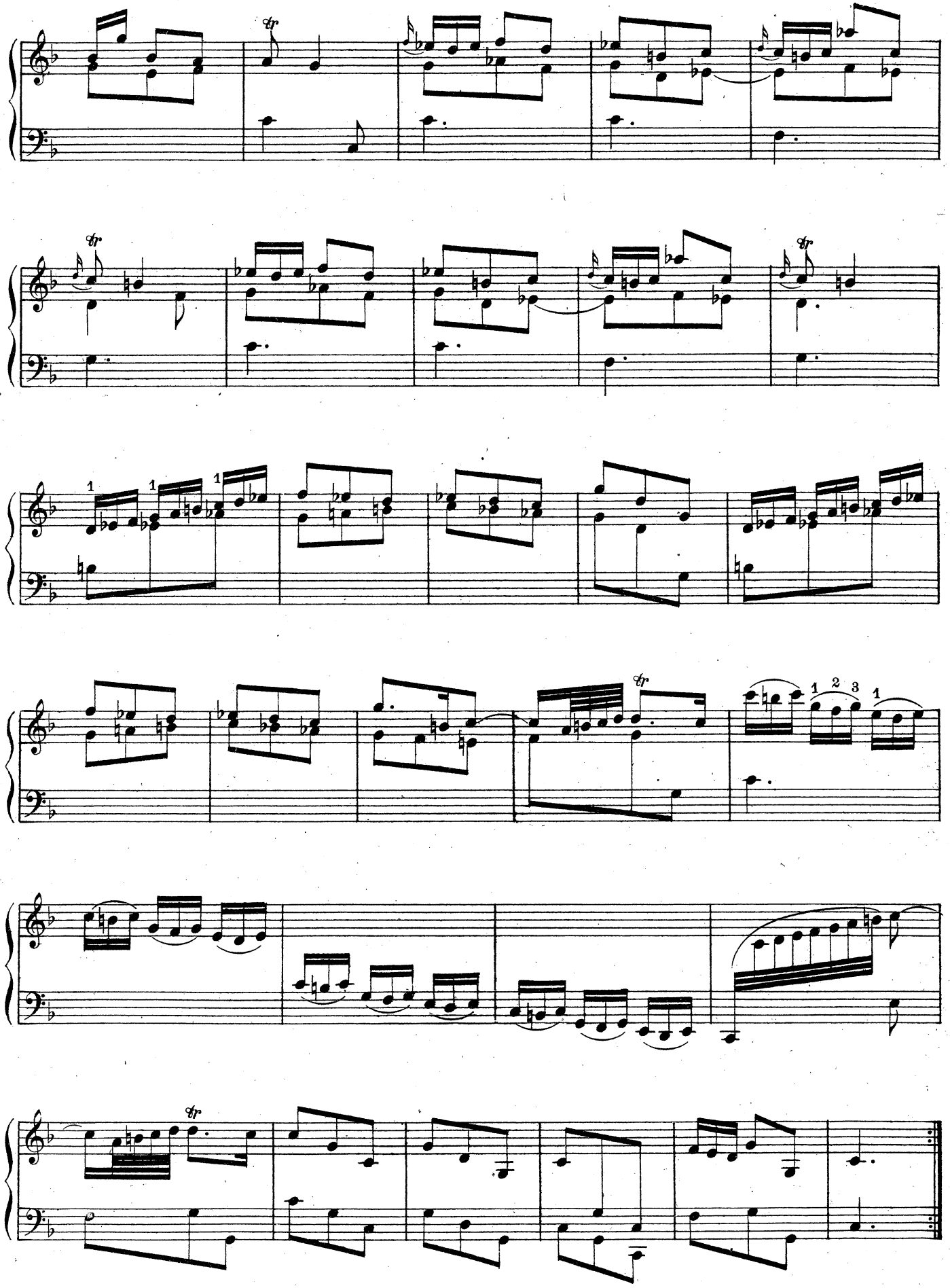


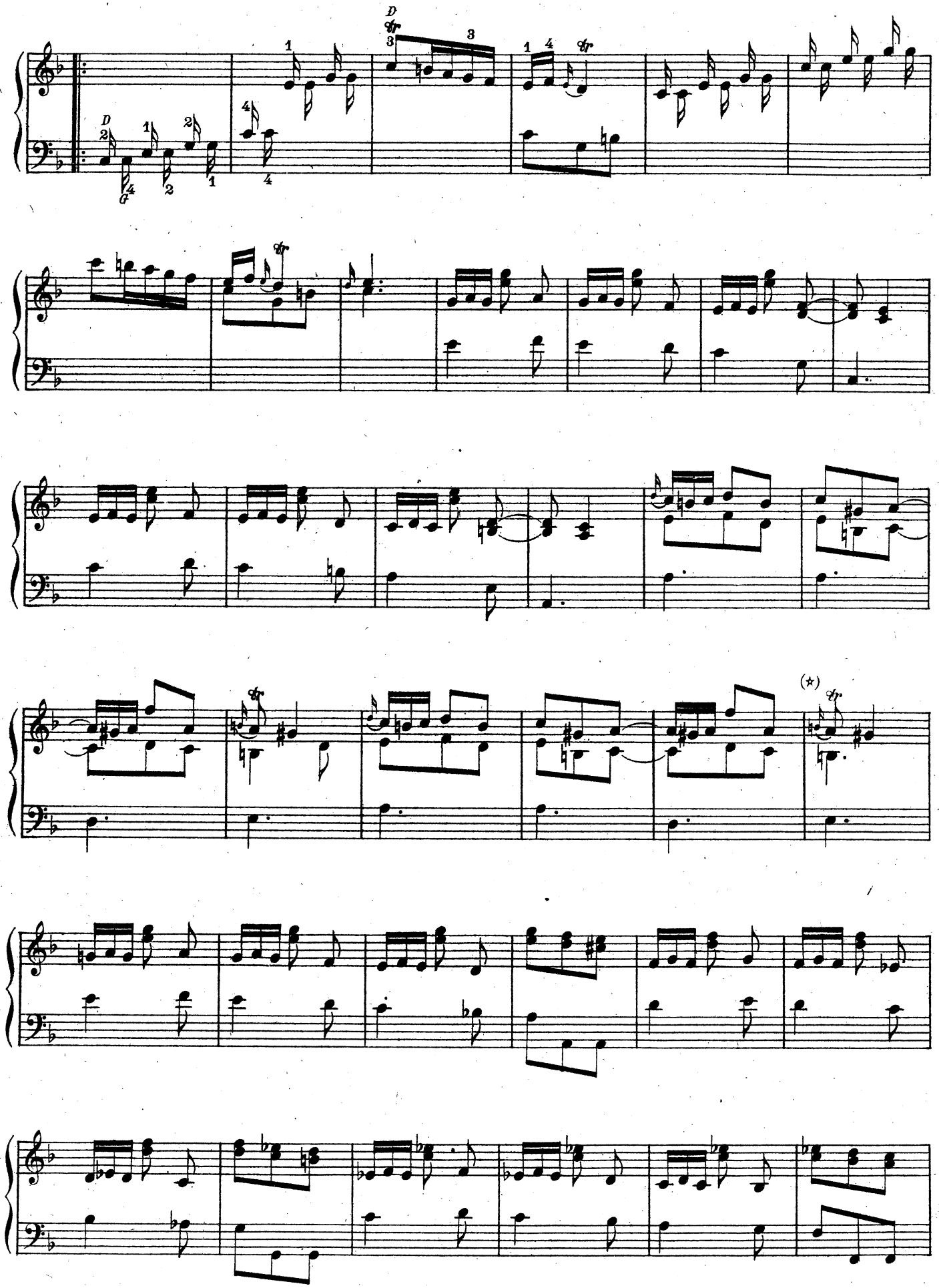


Sonata XVII

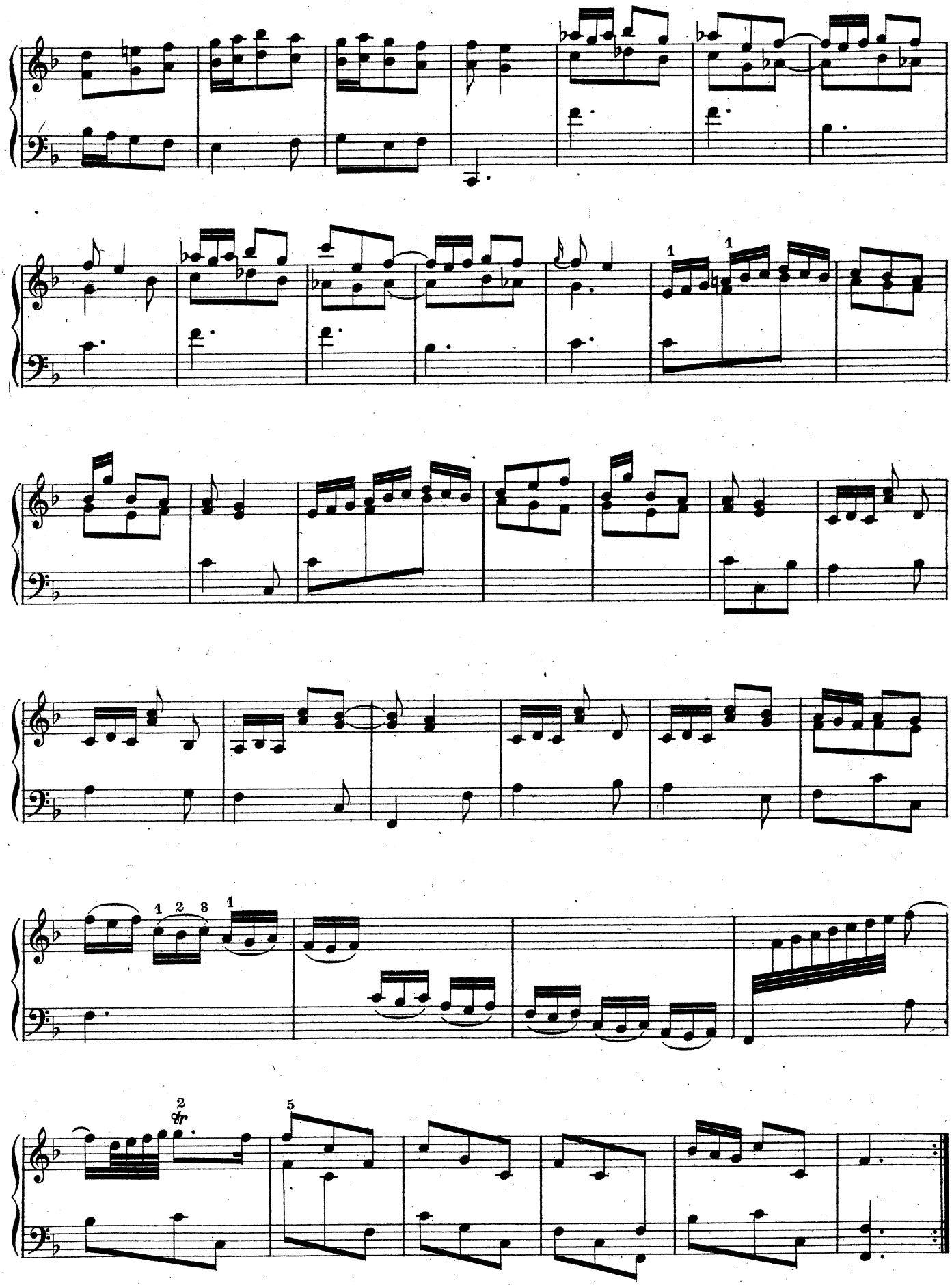
Presto



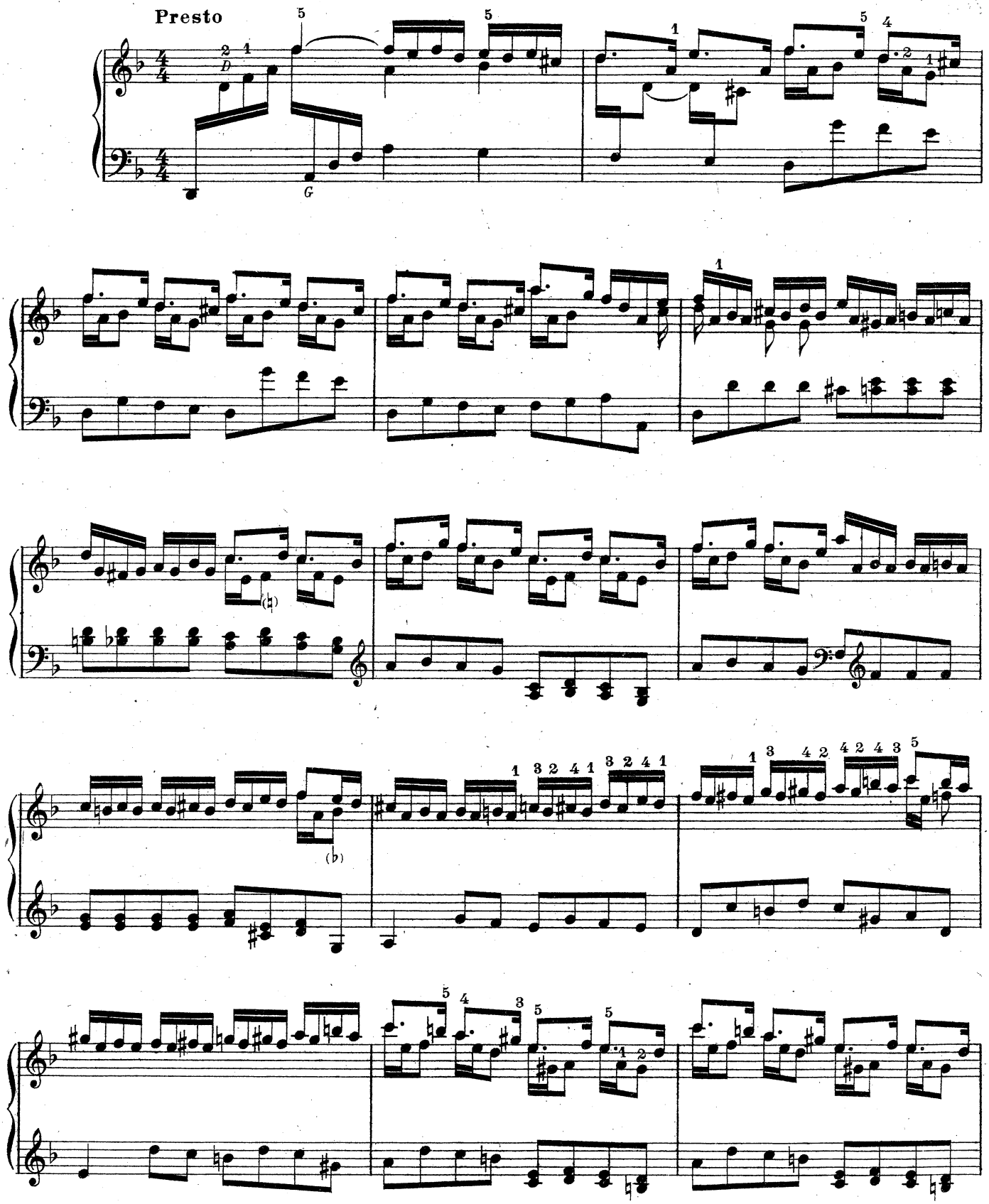


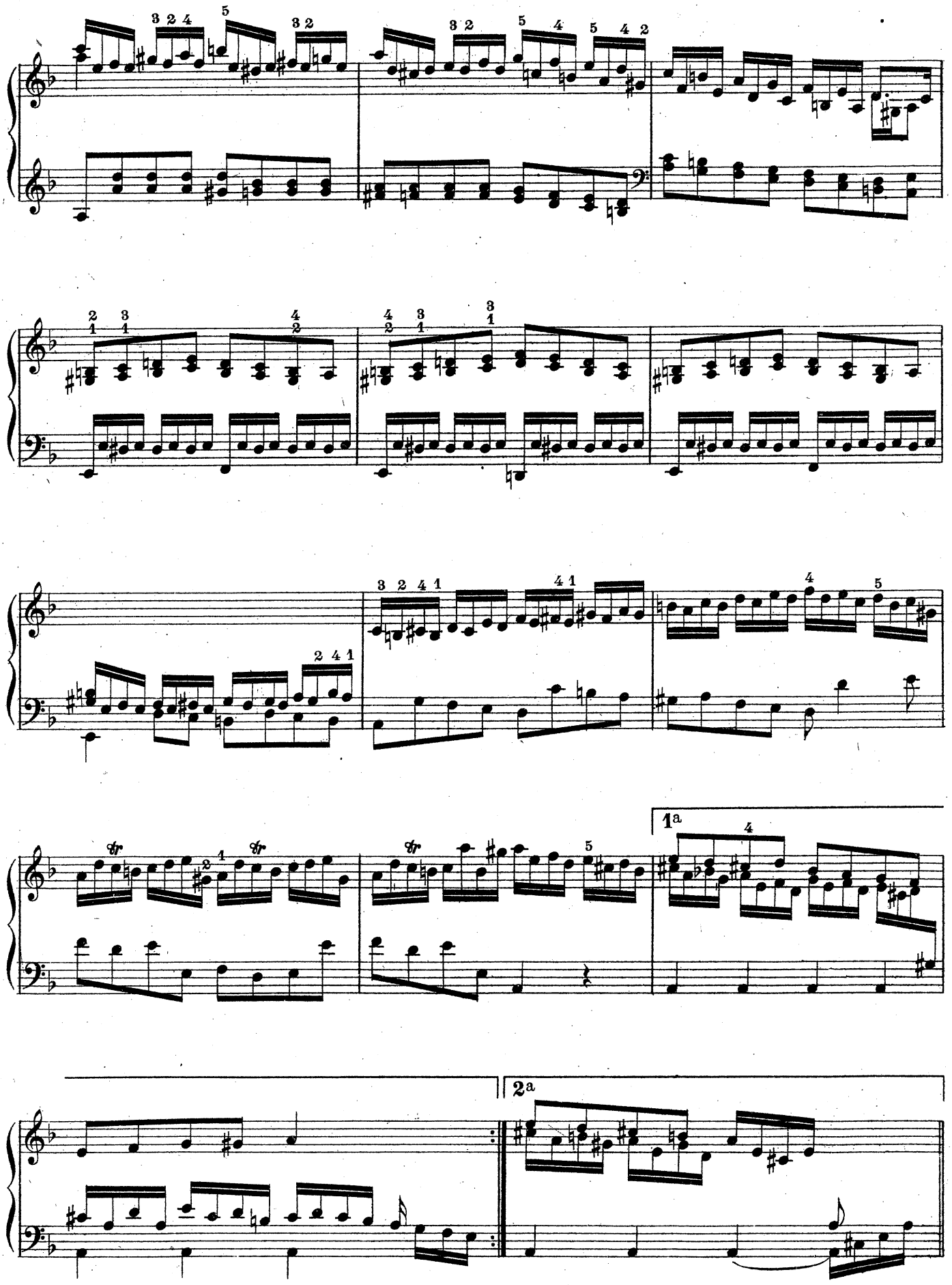


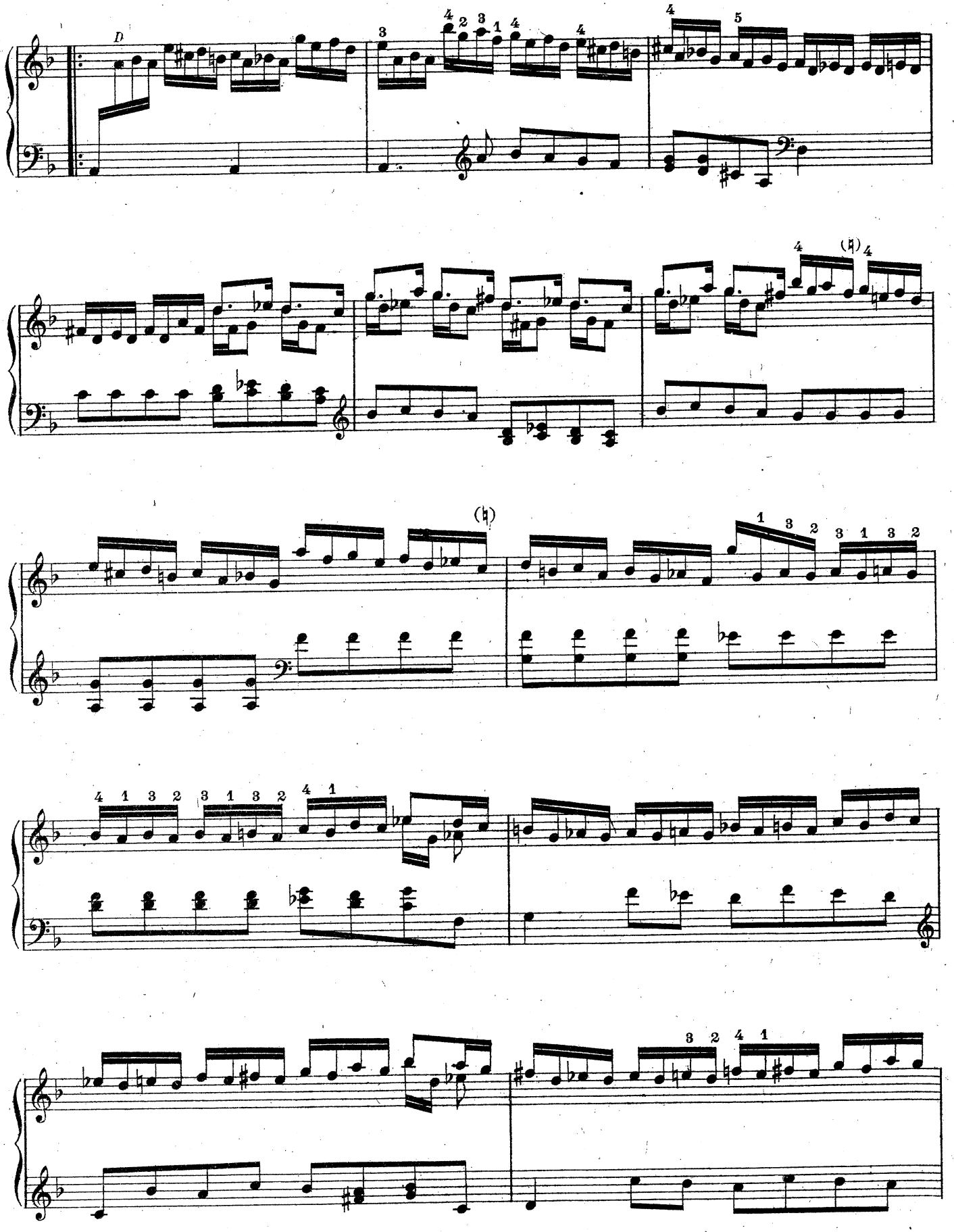
(⋆) Cette mesure ne figure pas dans l'original.

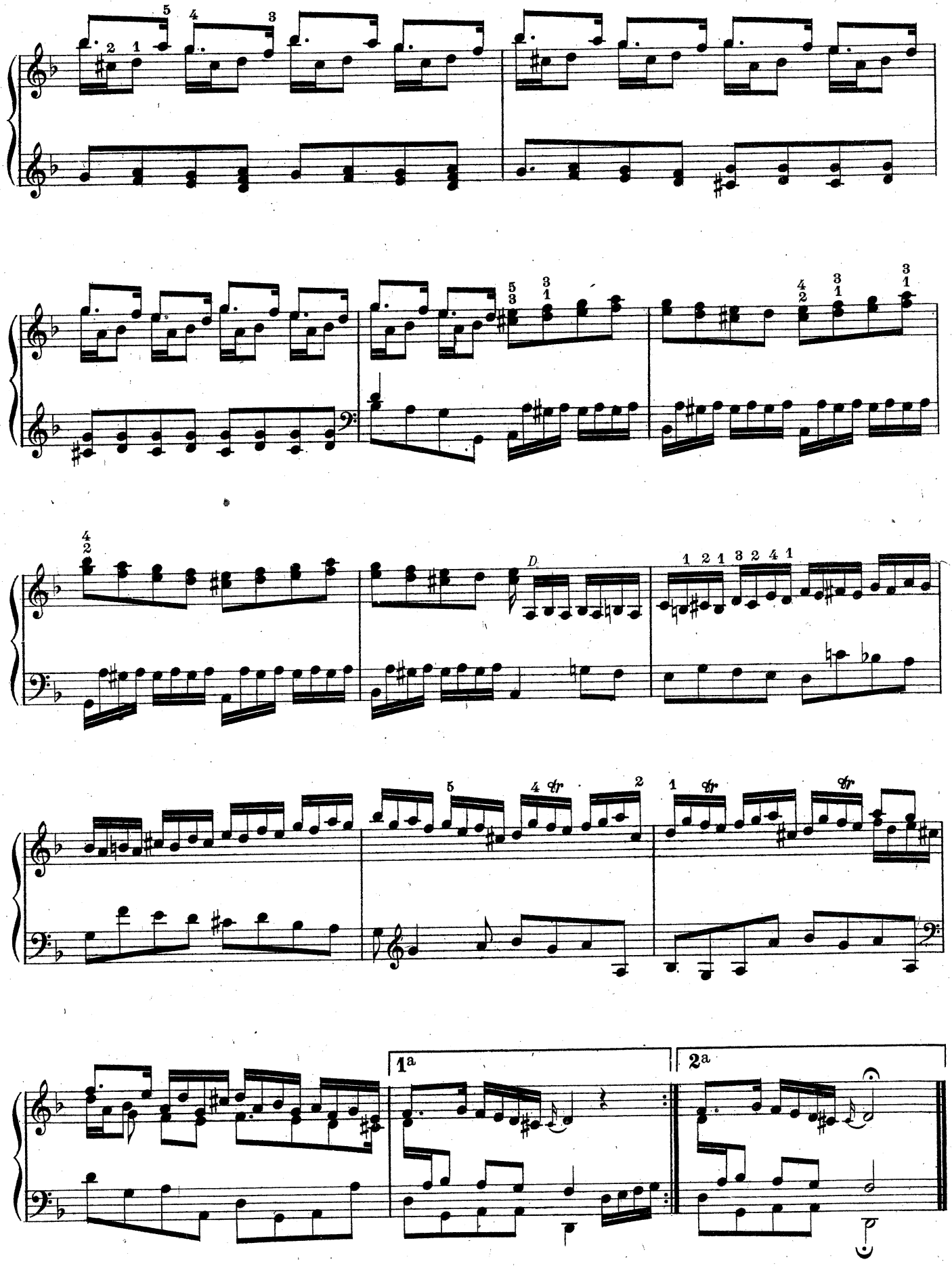


Sonata XVIII

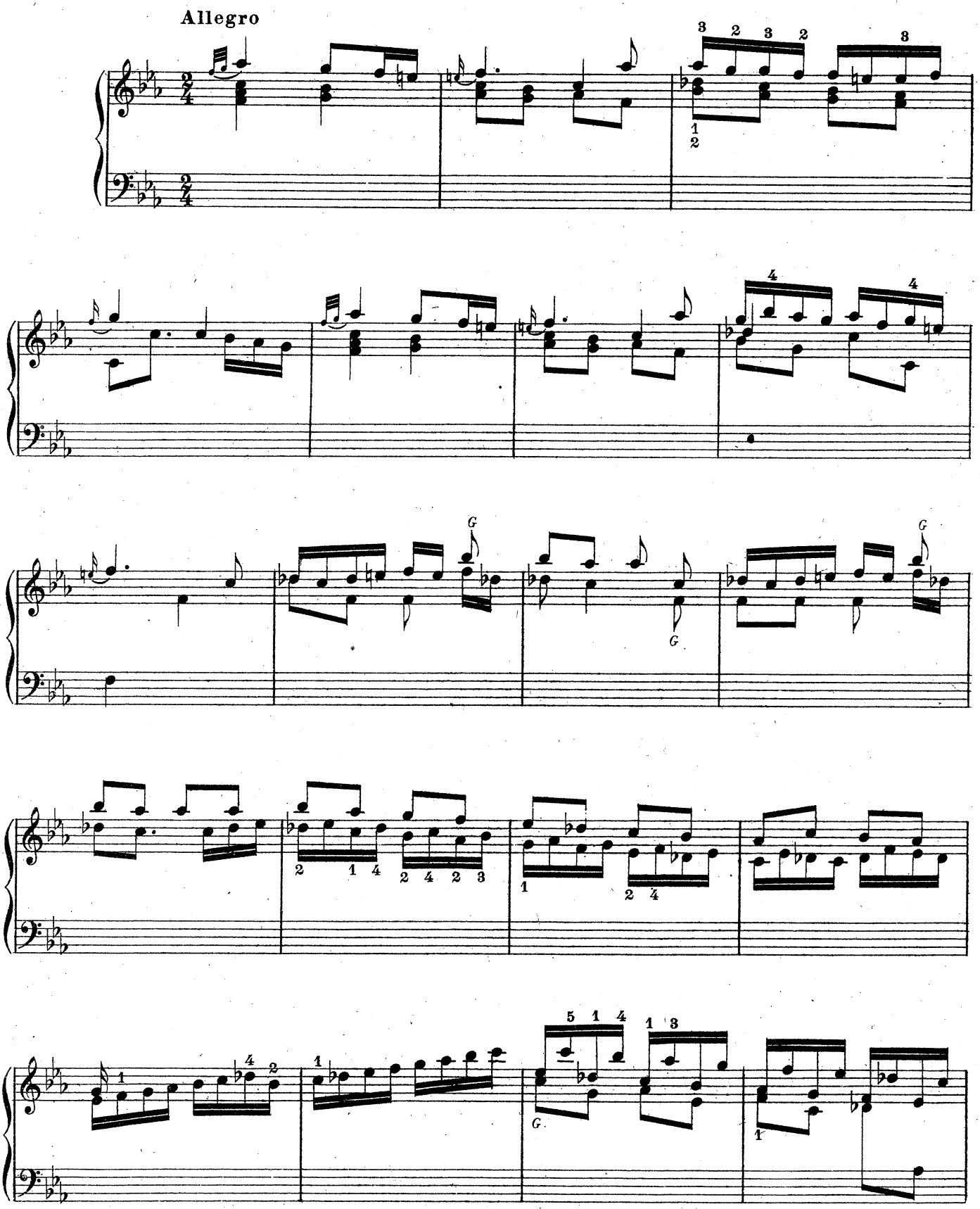


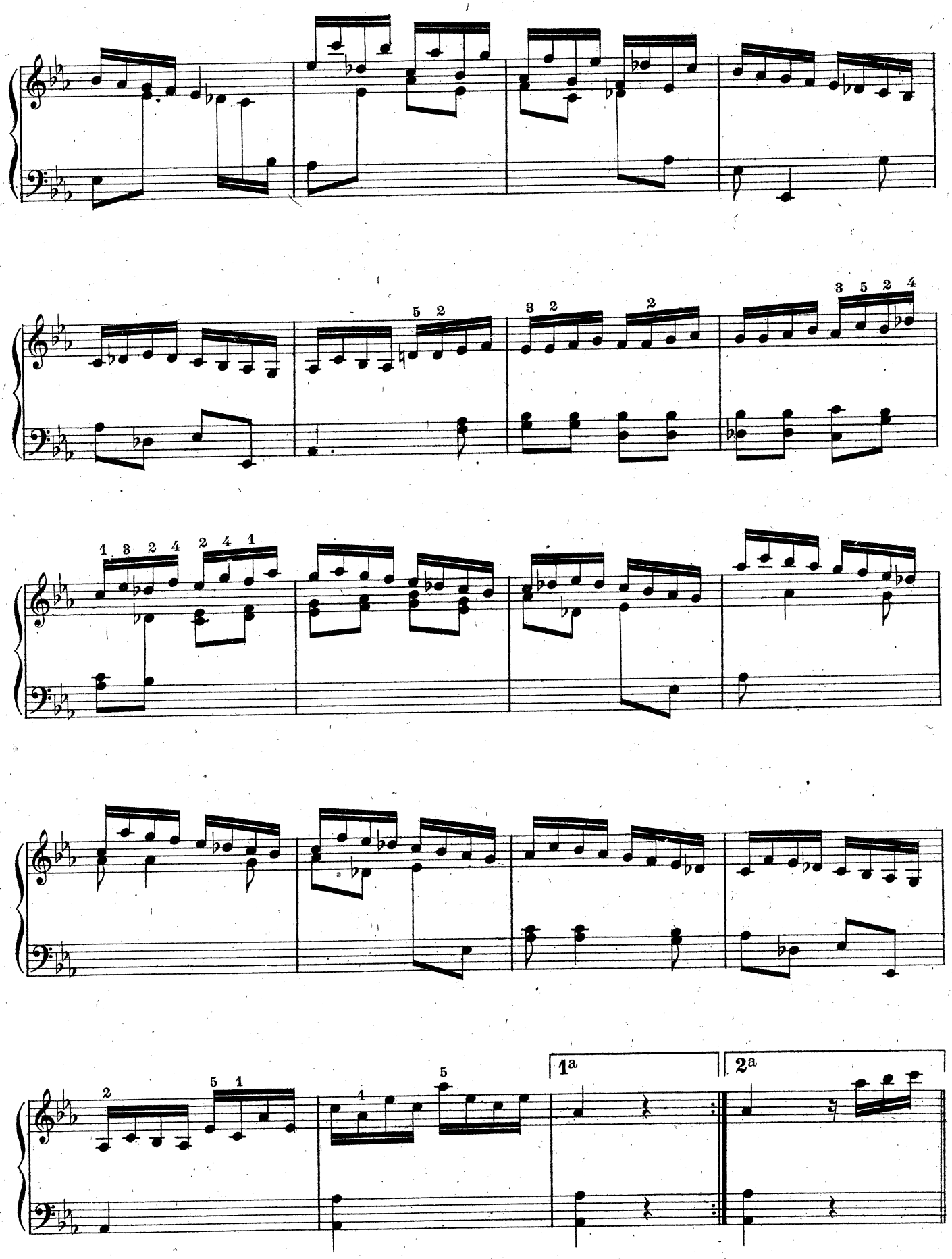

1a
2a

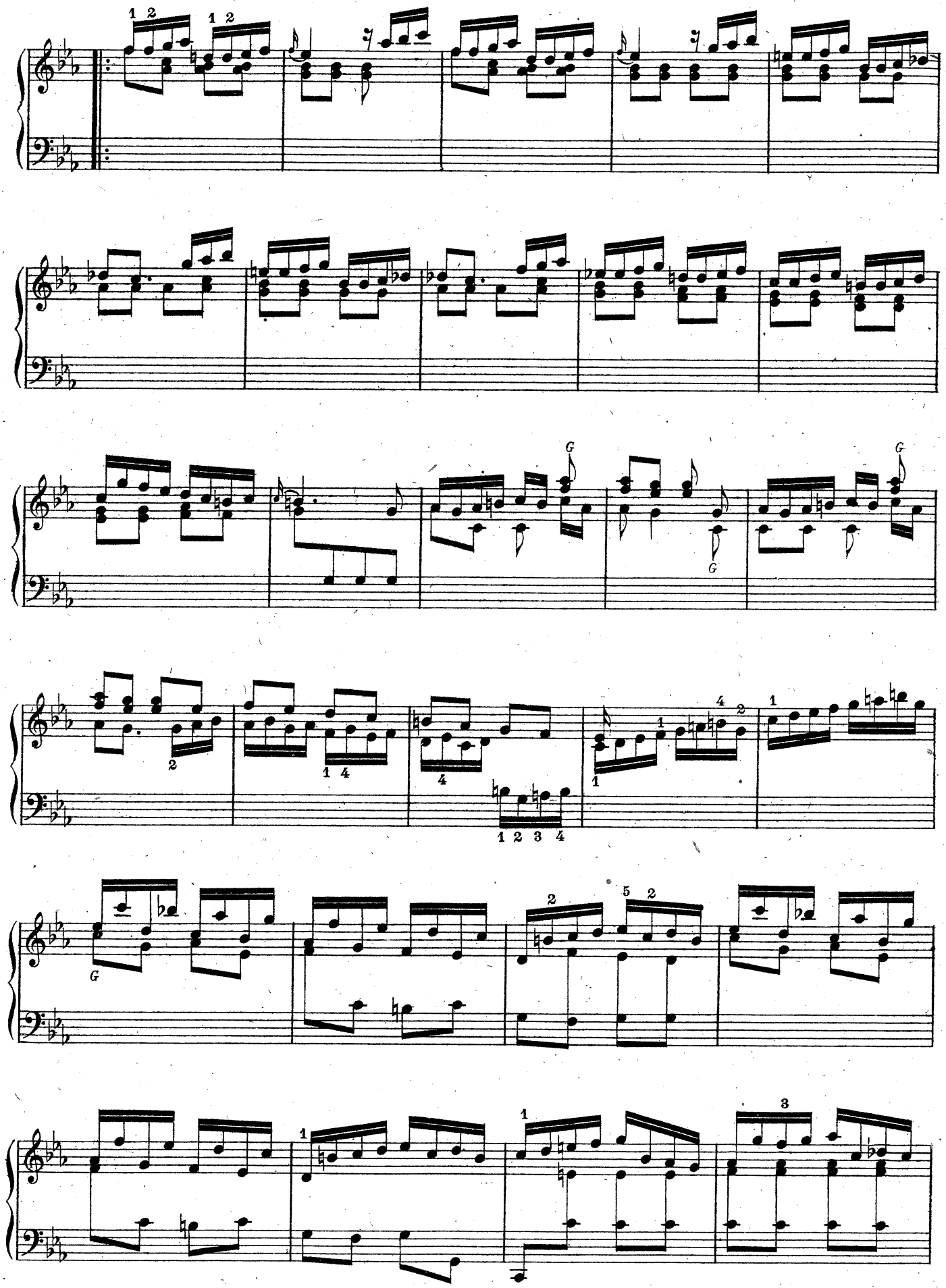

D

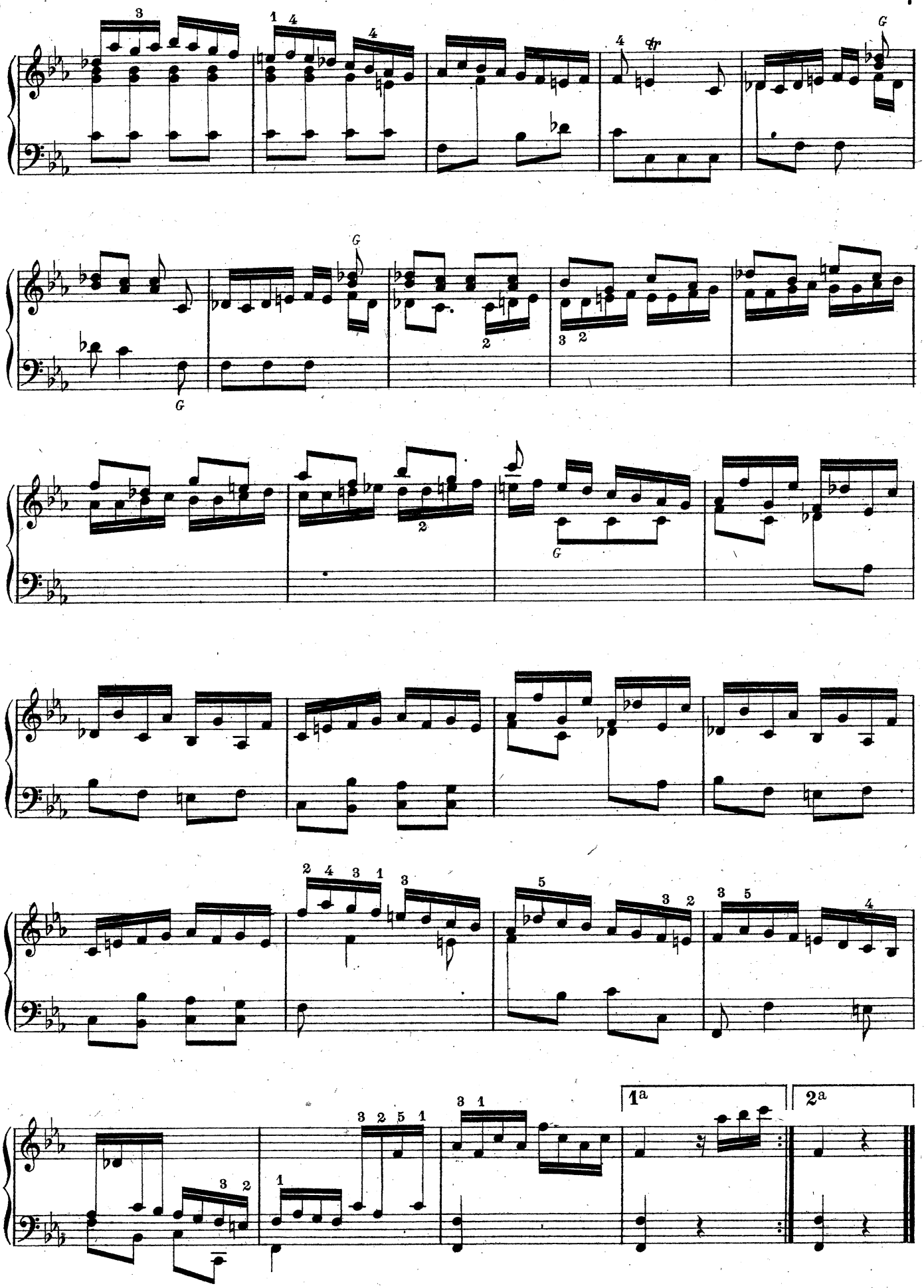

D
1a
2a

Sonata XIX

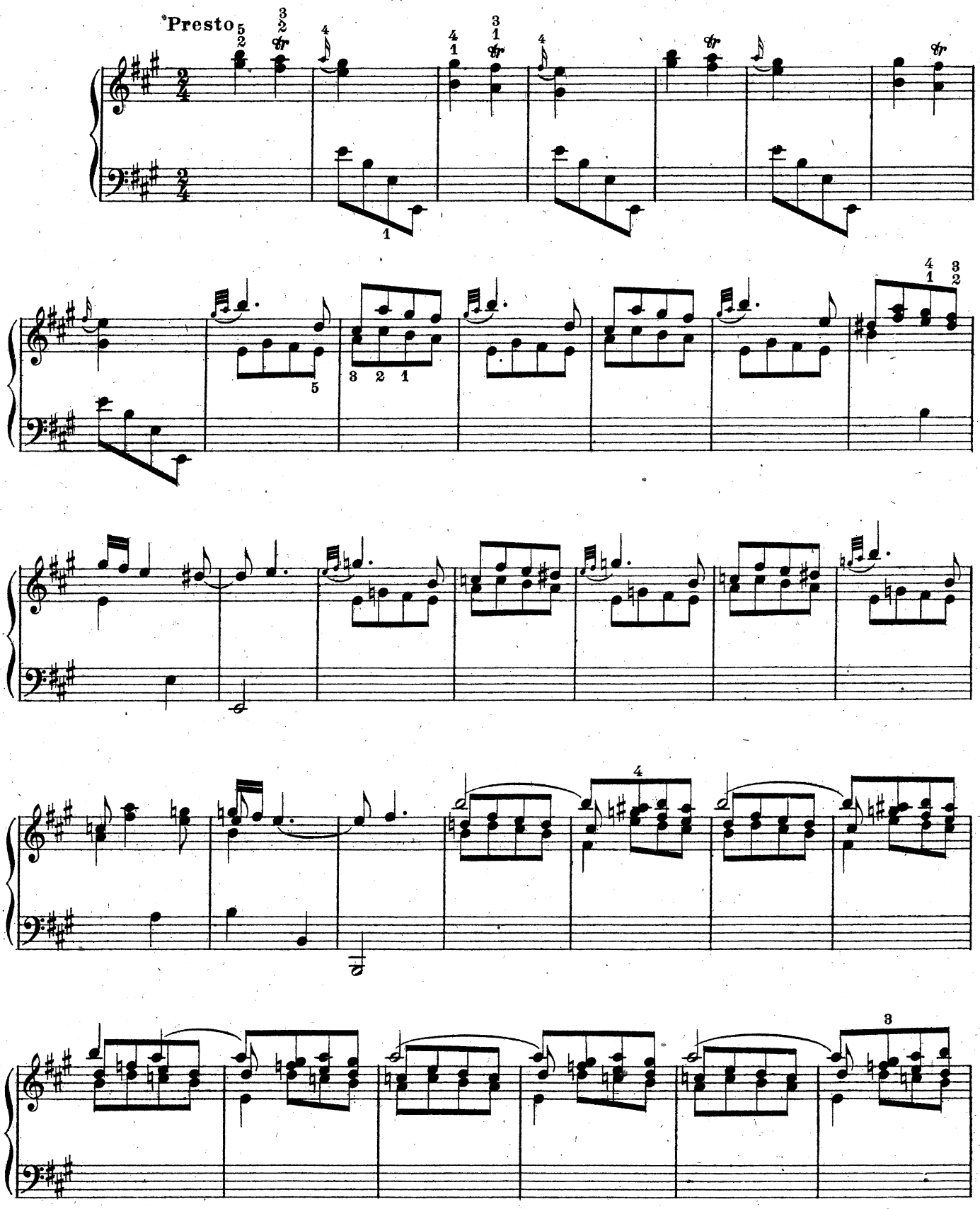


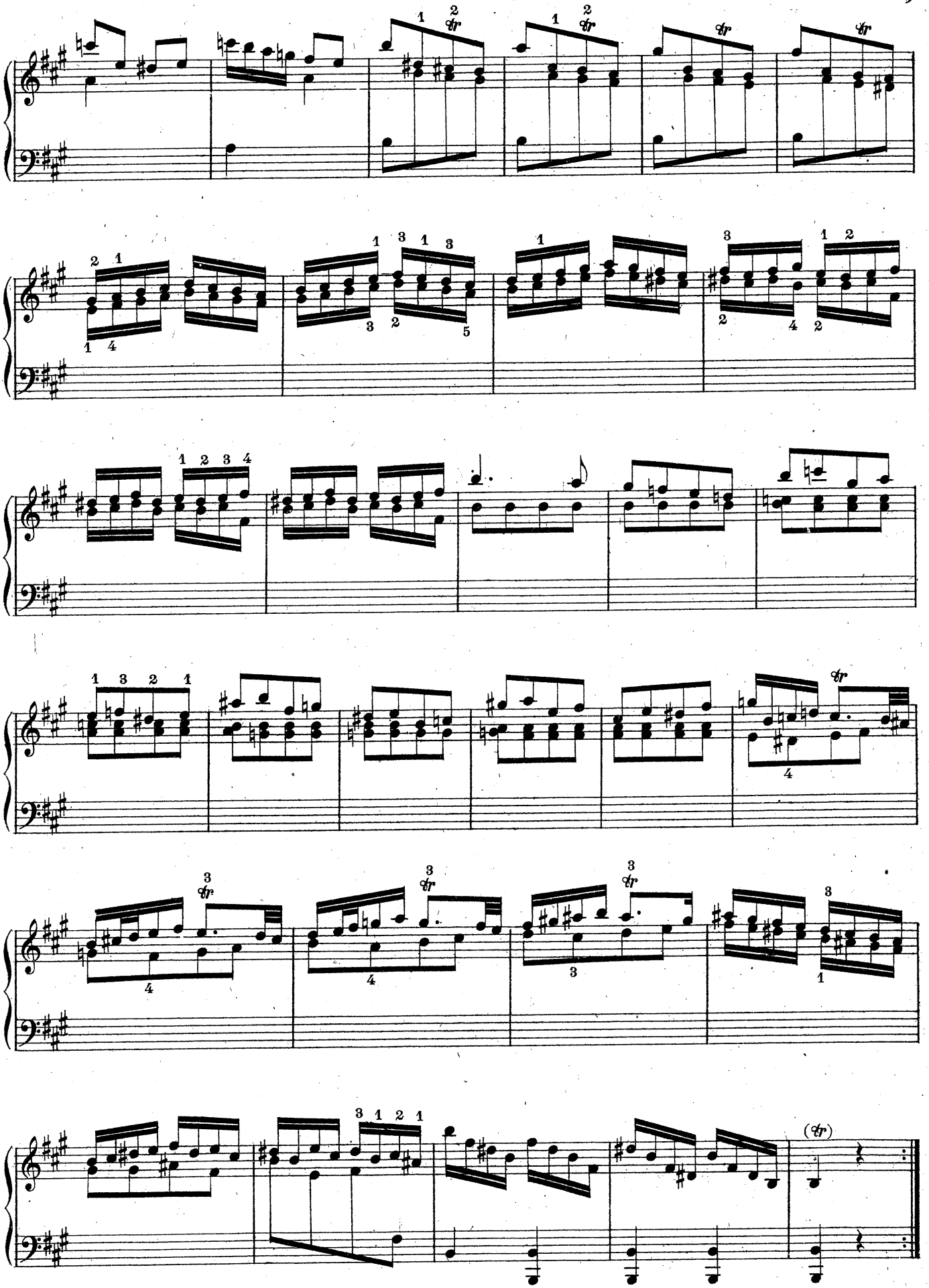

1a
2a

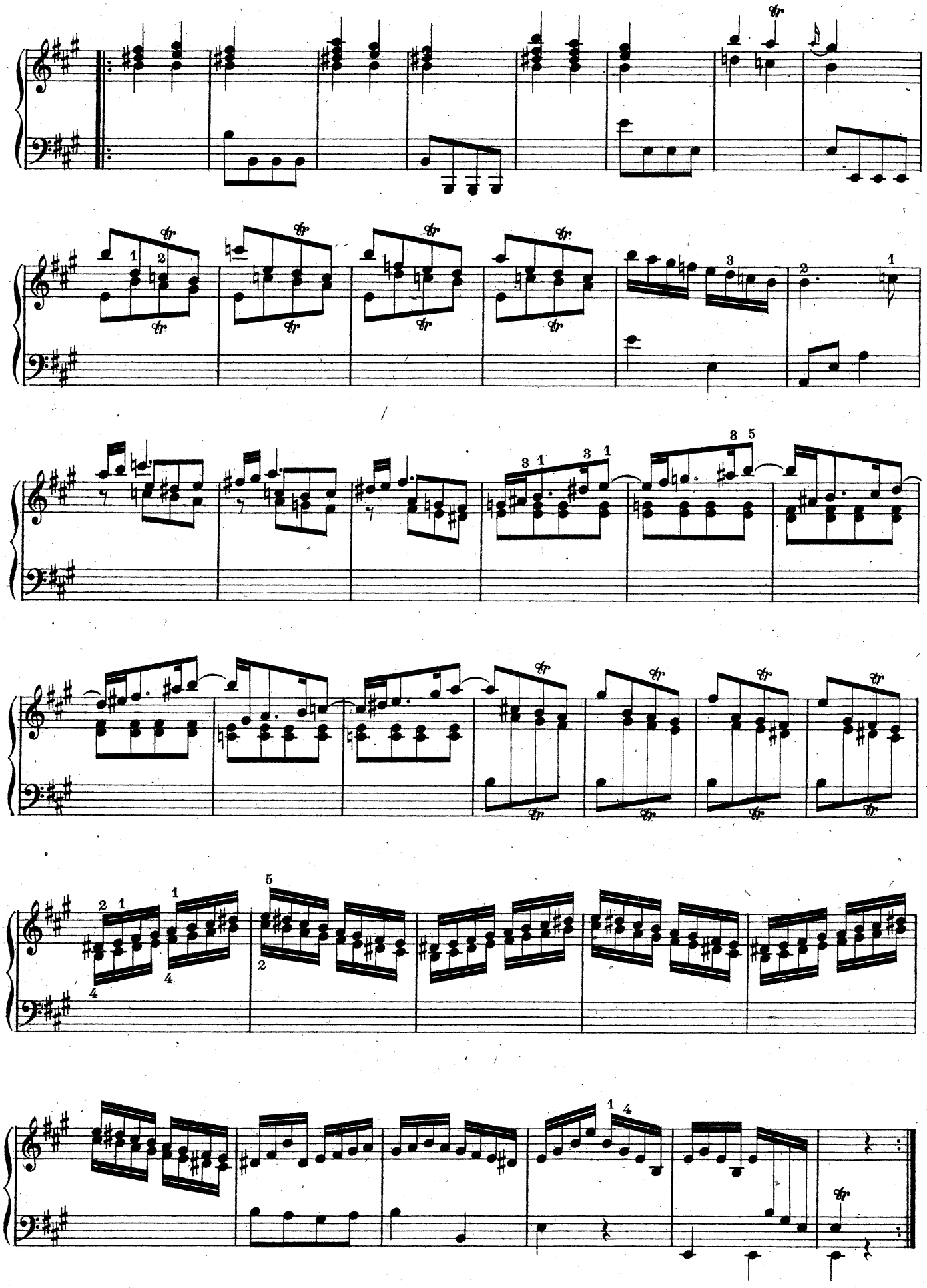




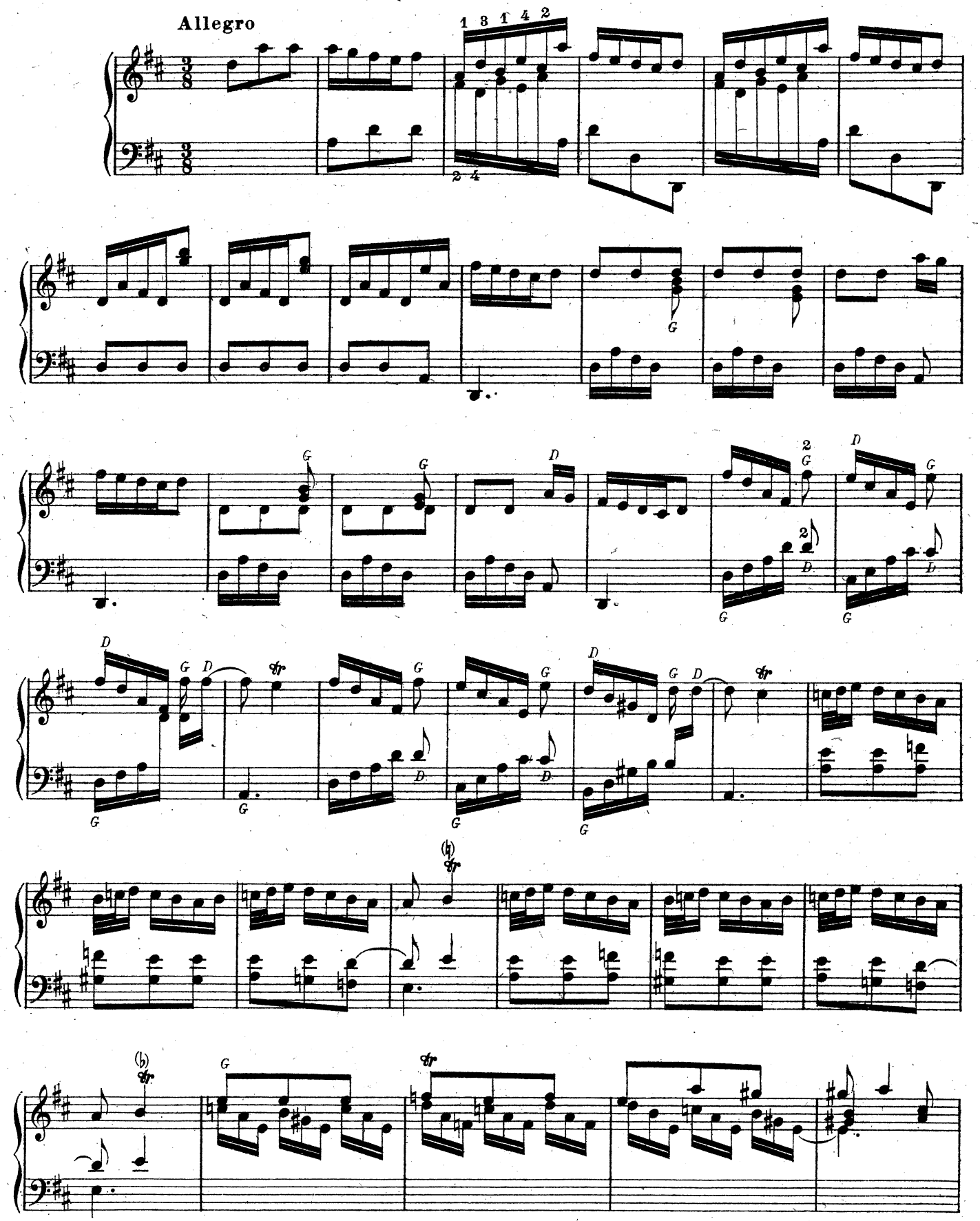
Sonata xx

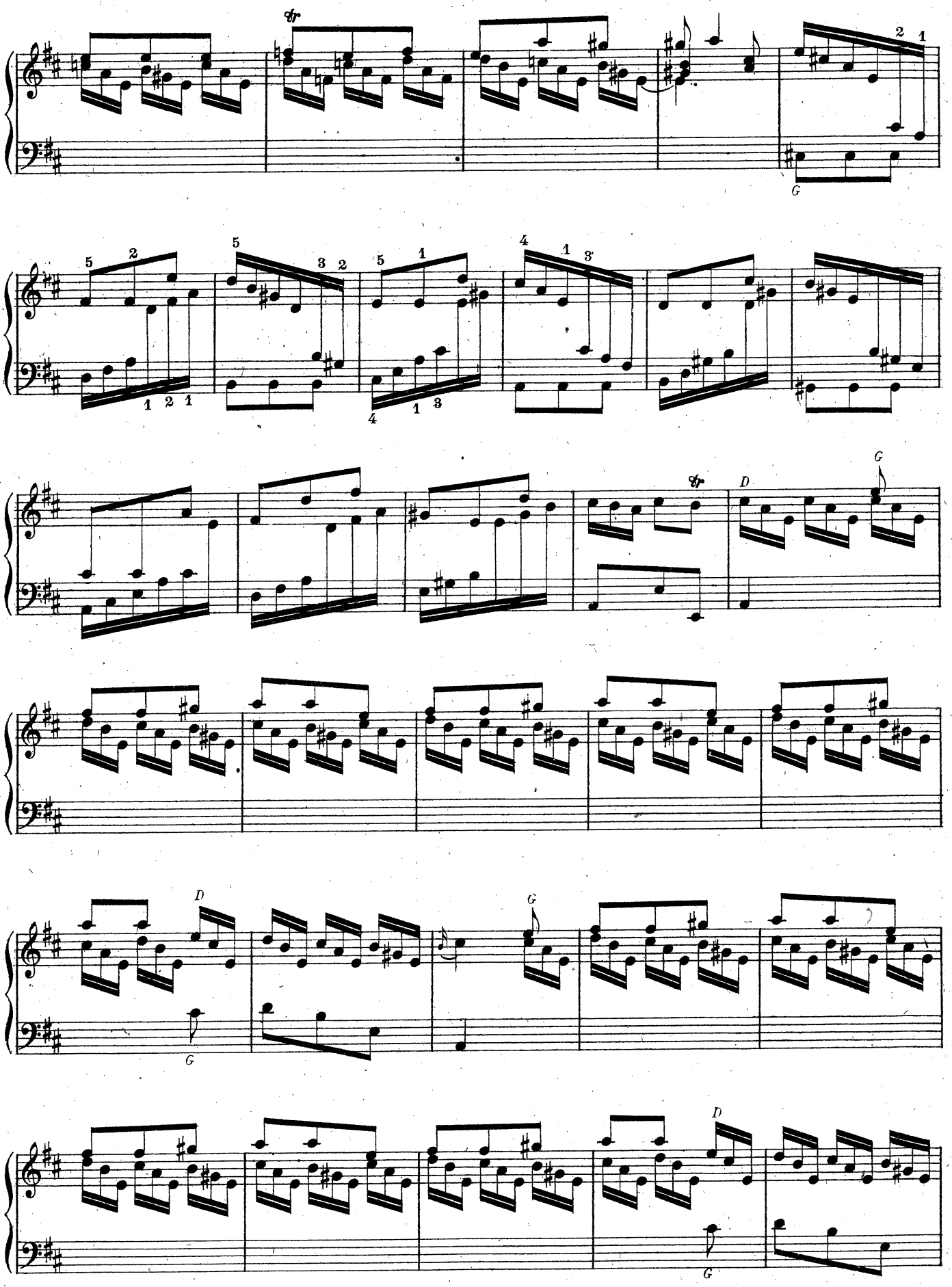


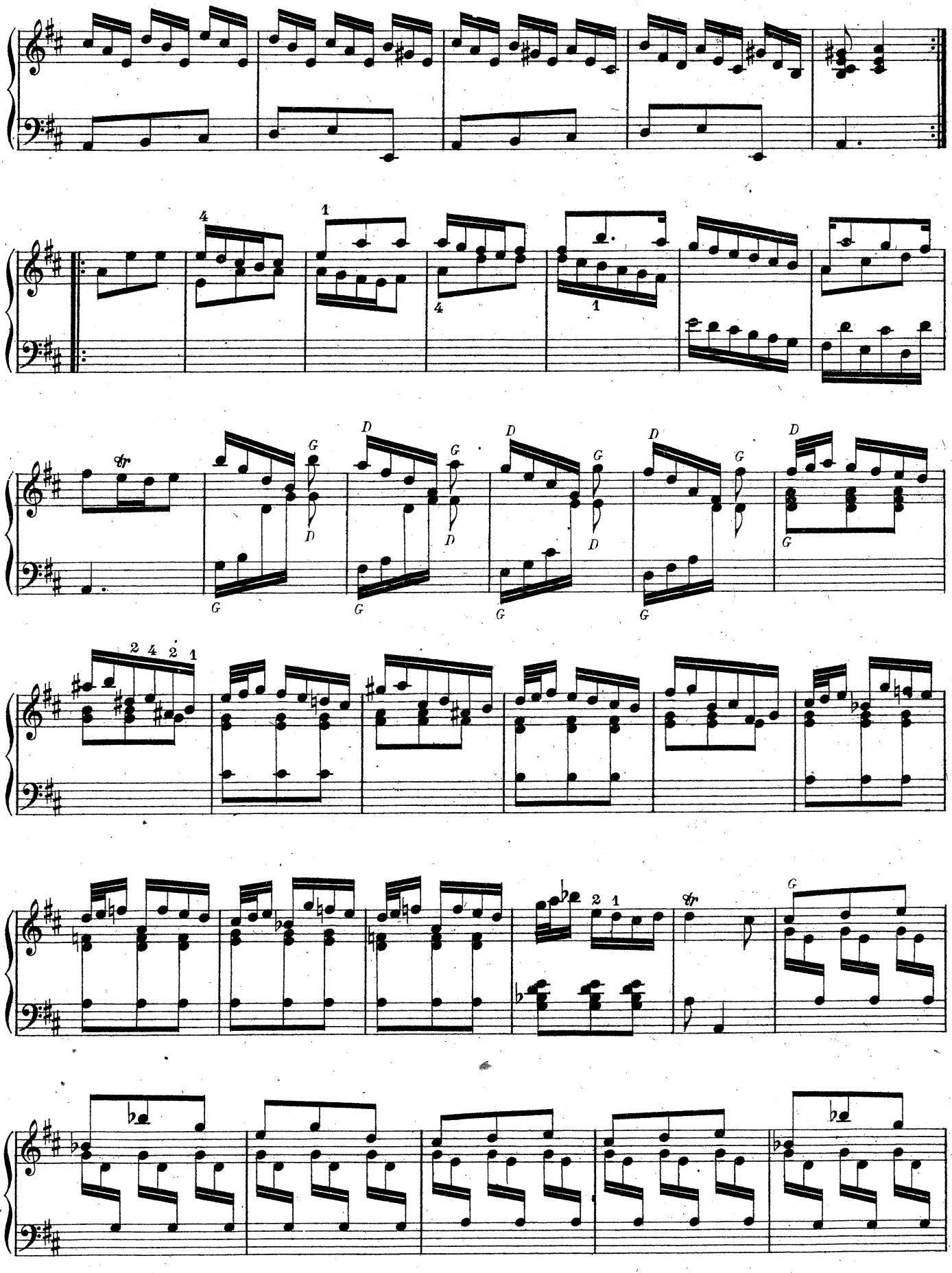


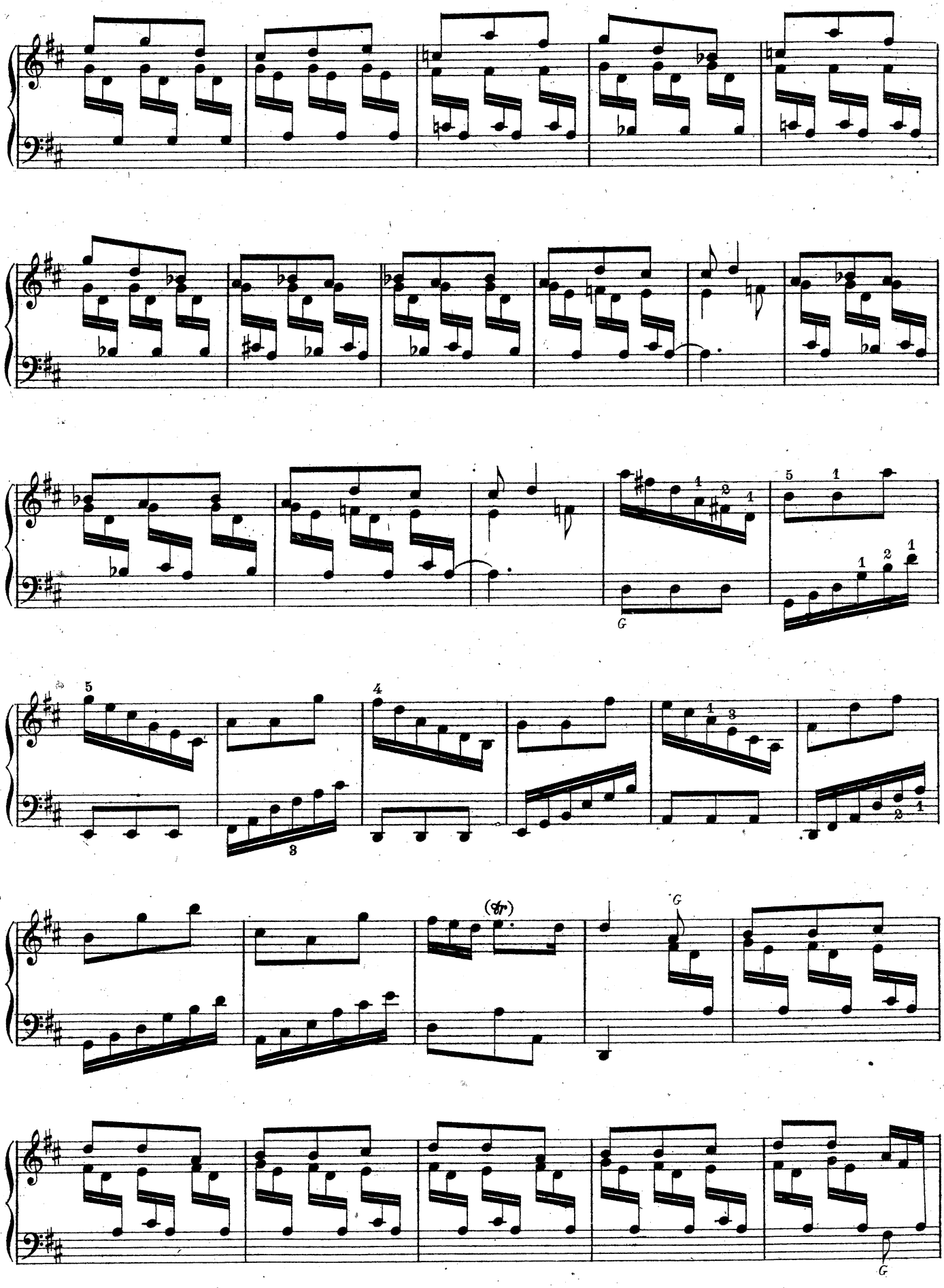


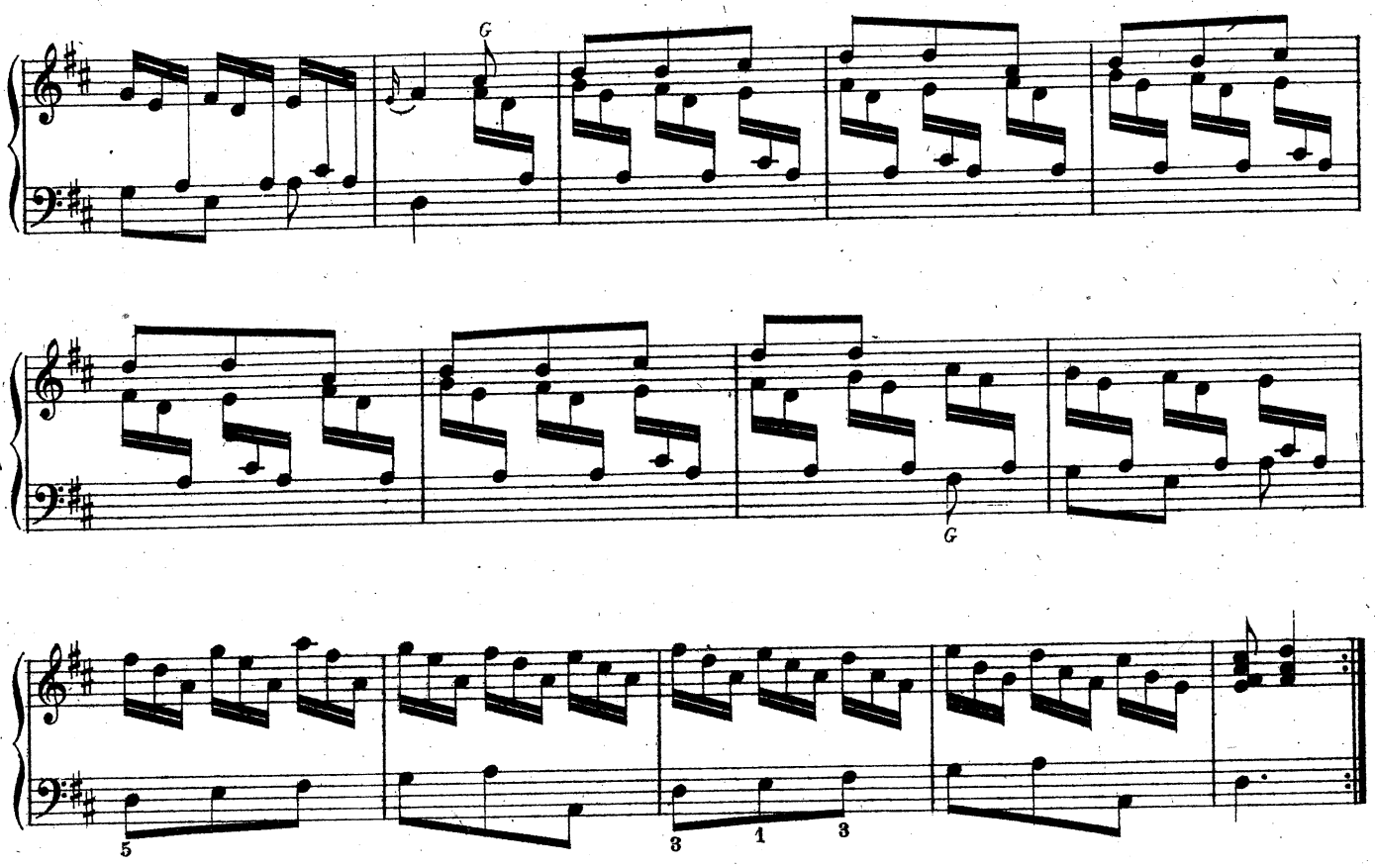
Sonata XXI



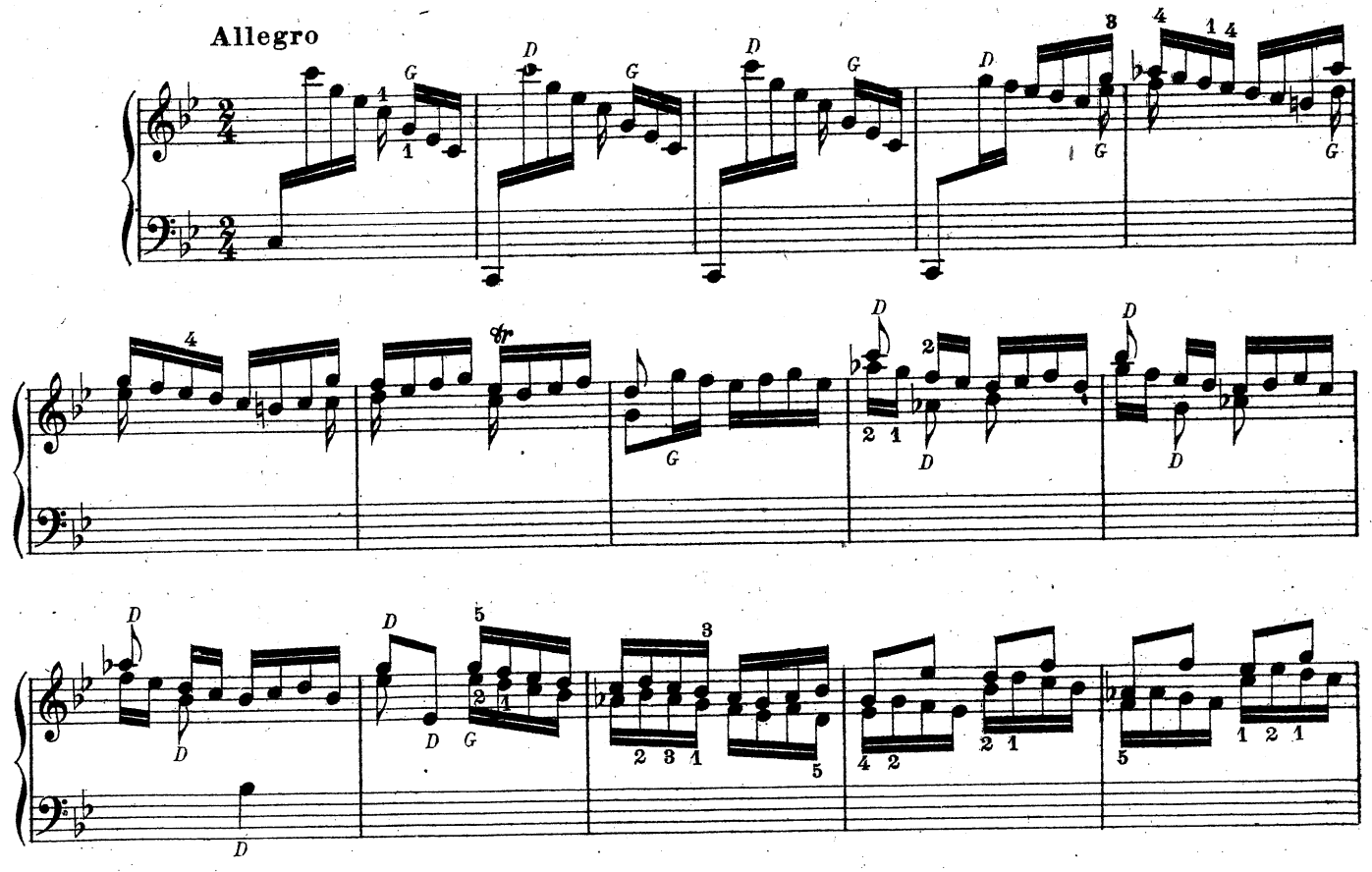

tr
G
D
G
D
G
D
G

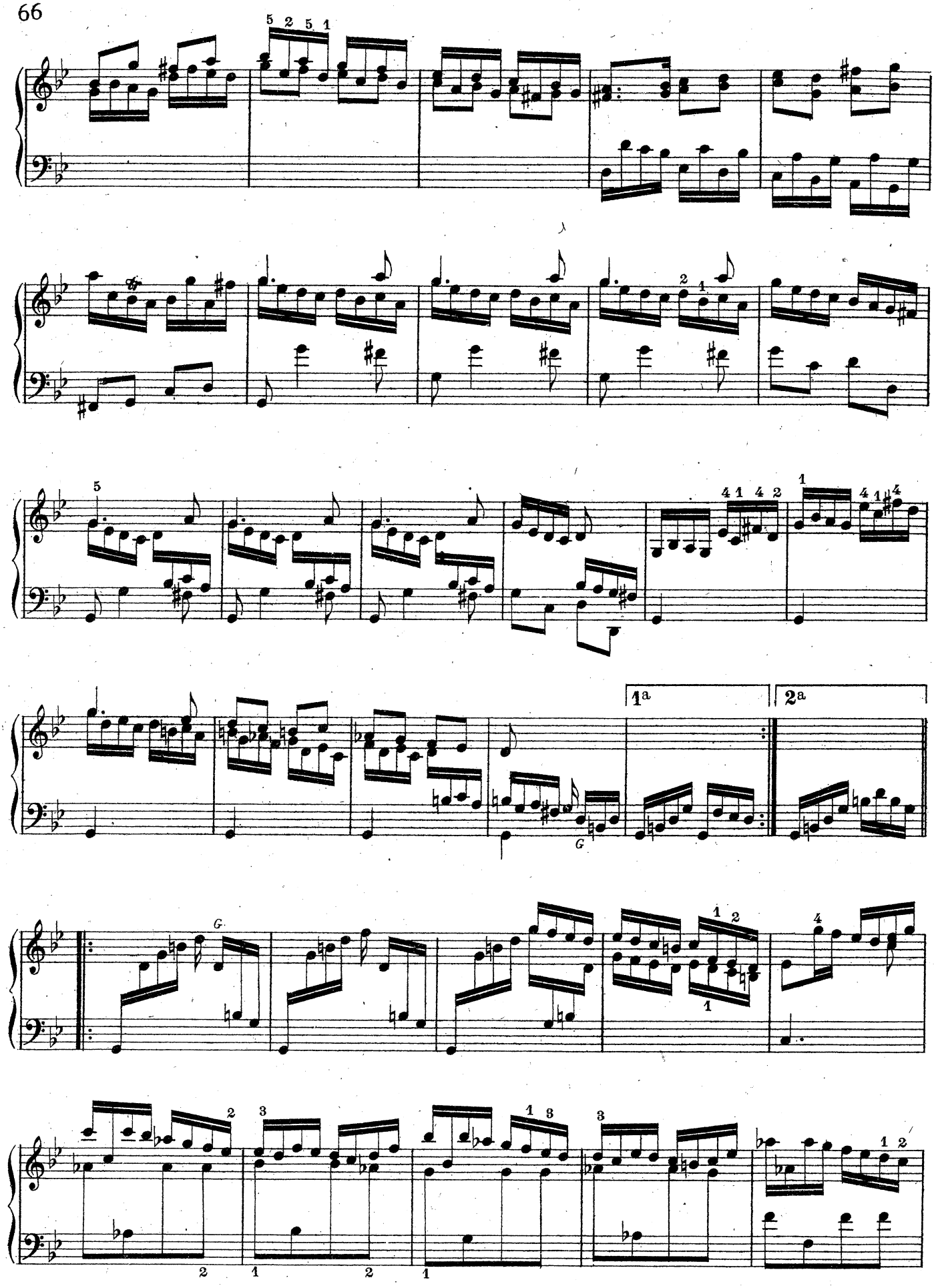


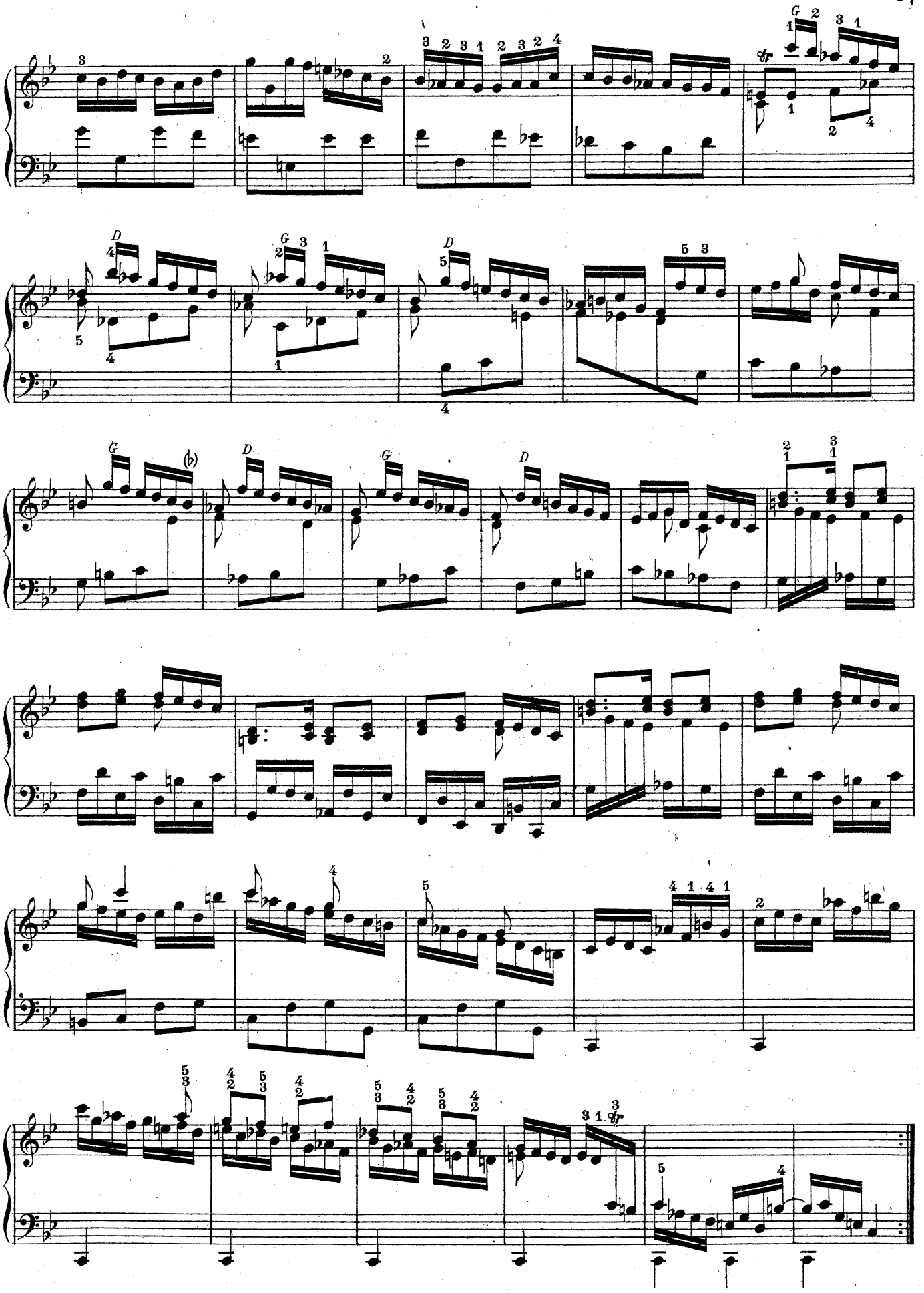

G
G
(tr)
G
G



Sonata XXII

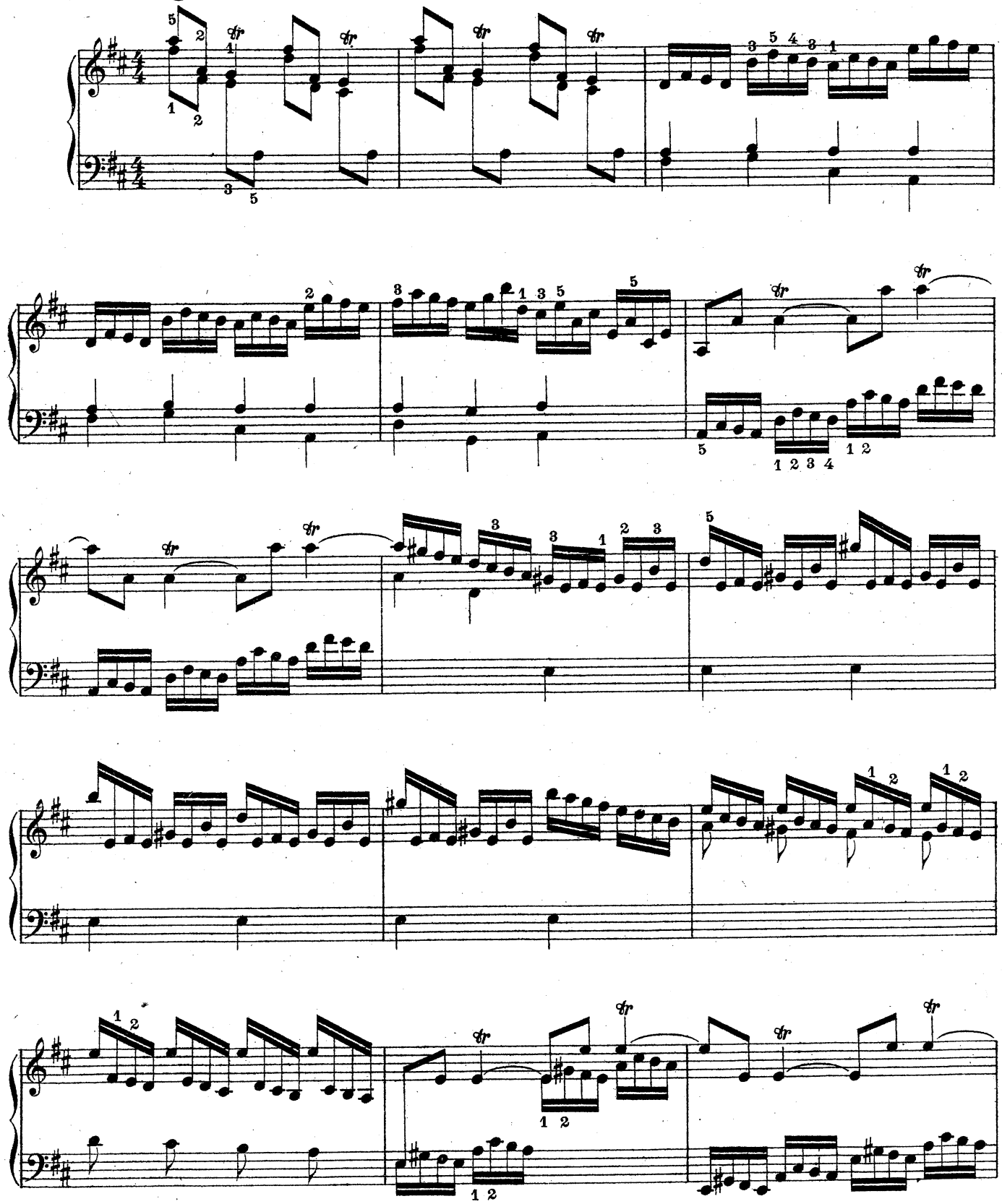


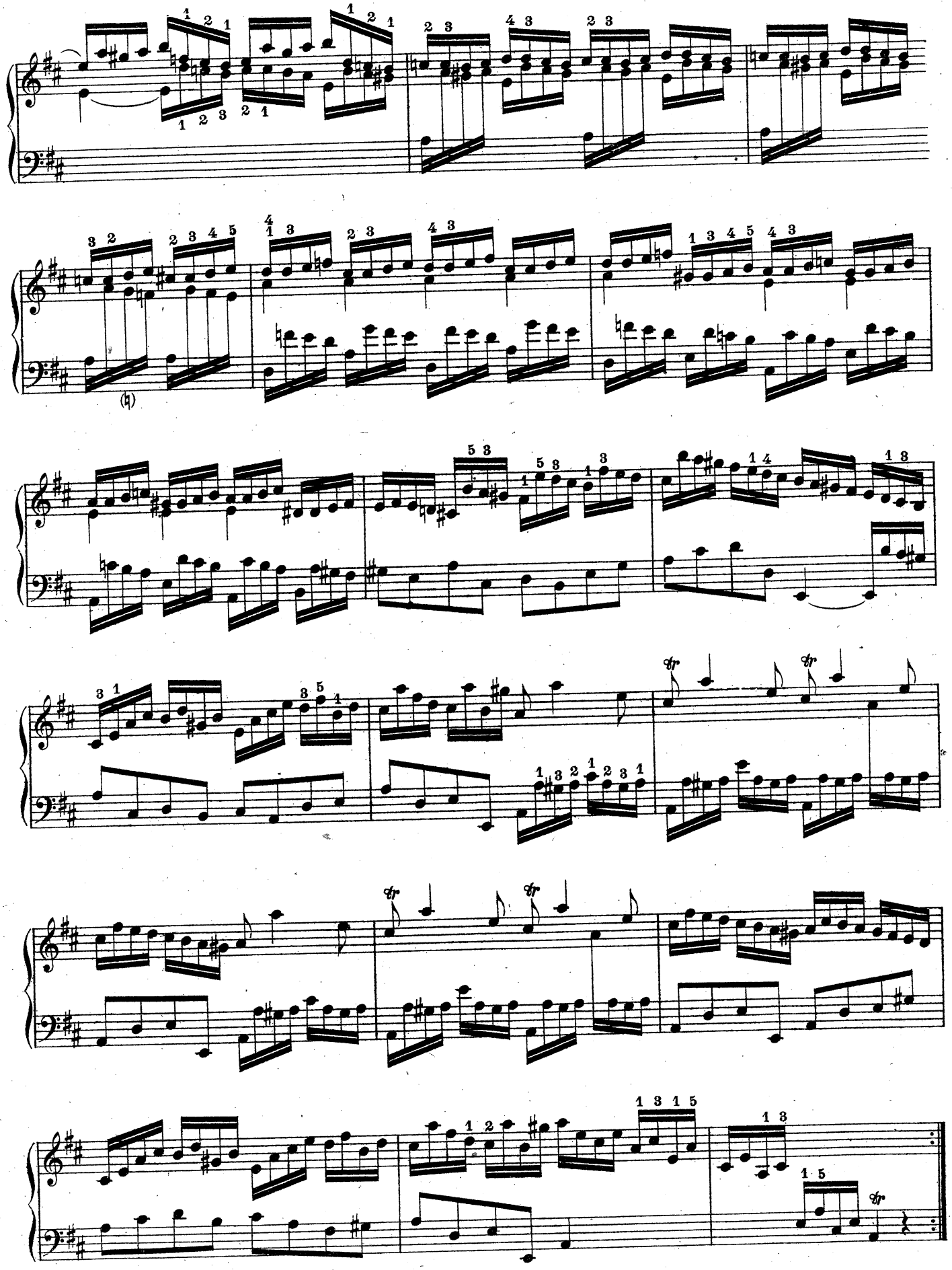

1a
2a

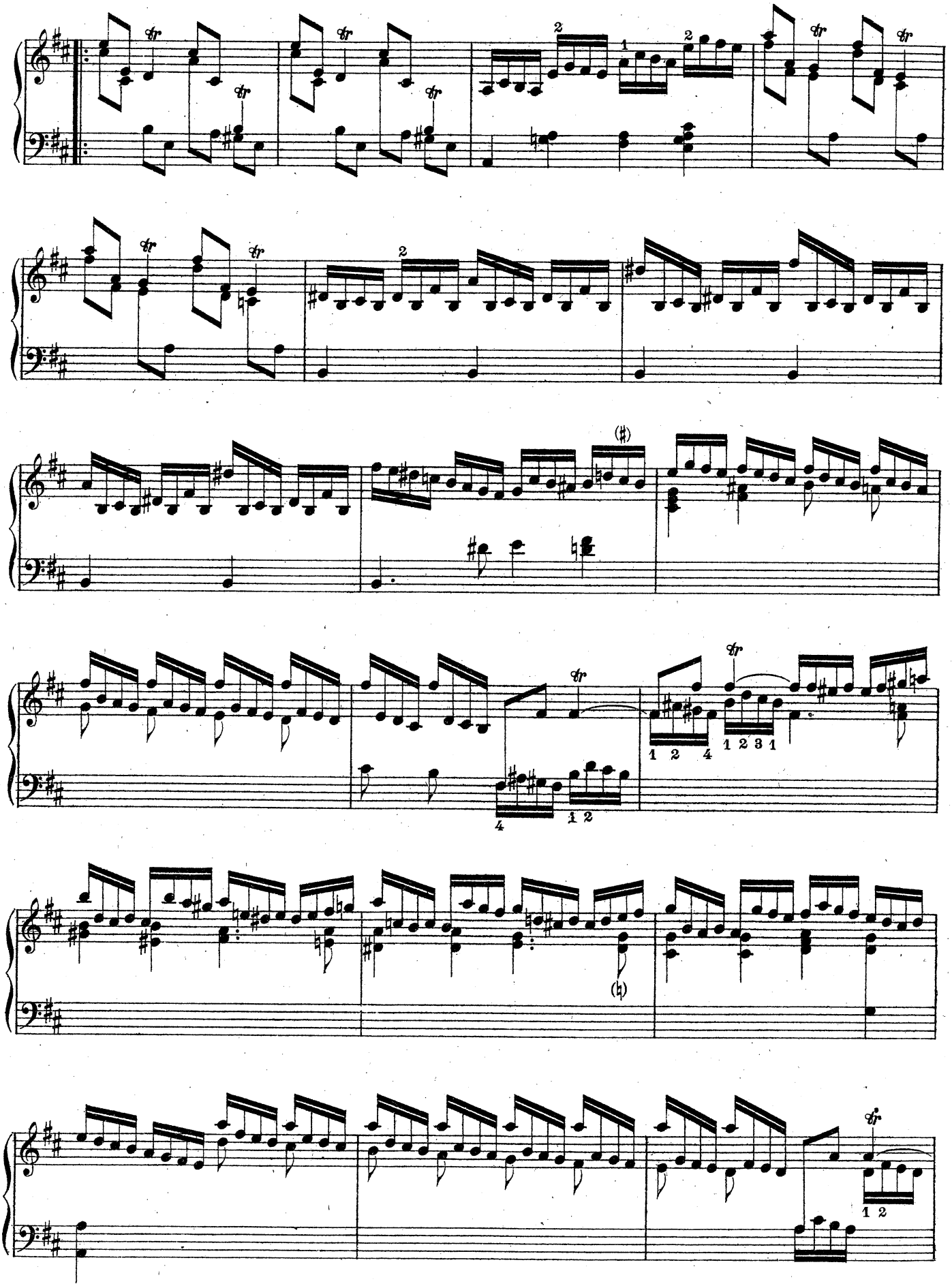


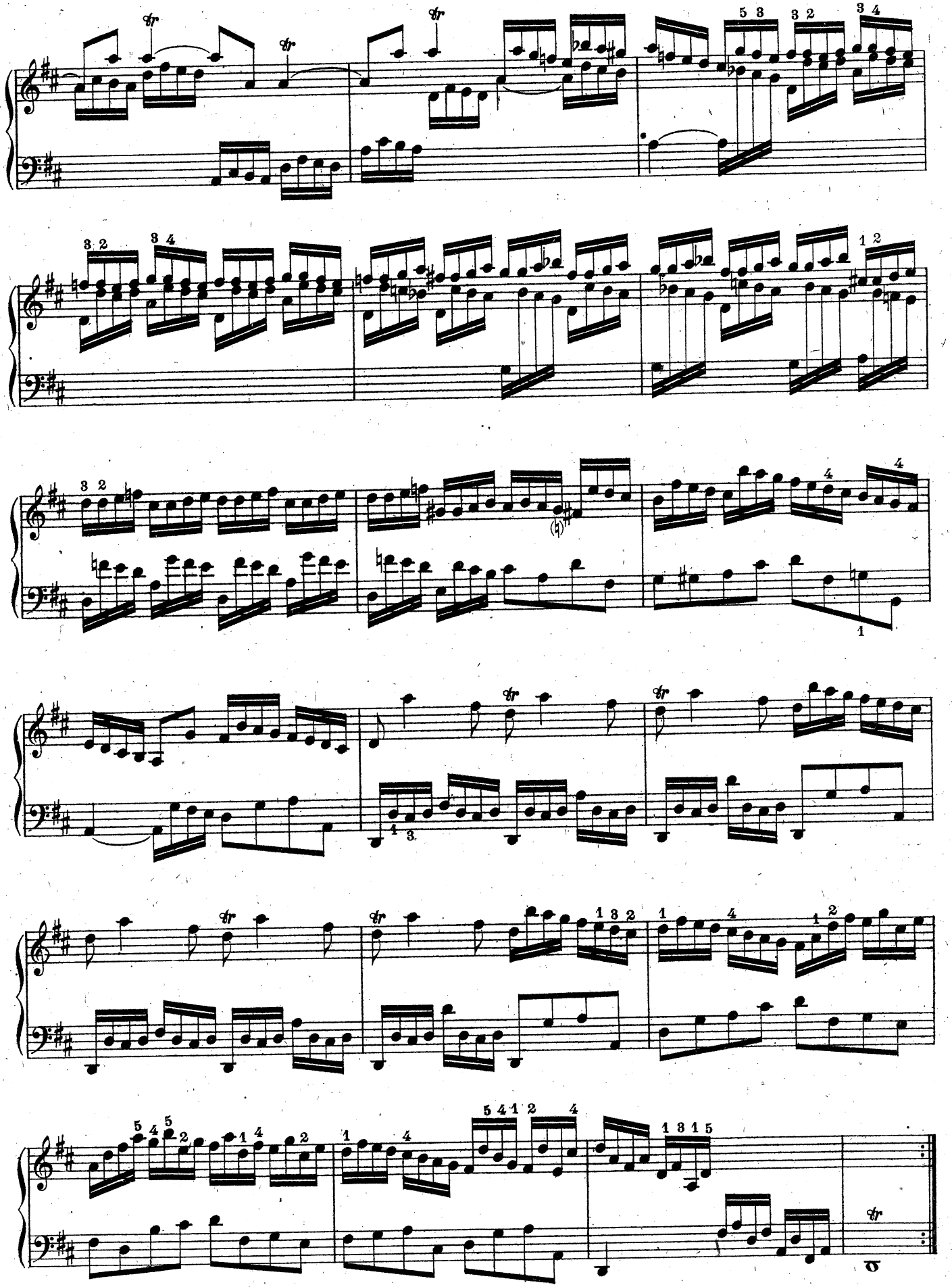
Sonata XXIII

Allegro.

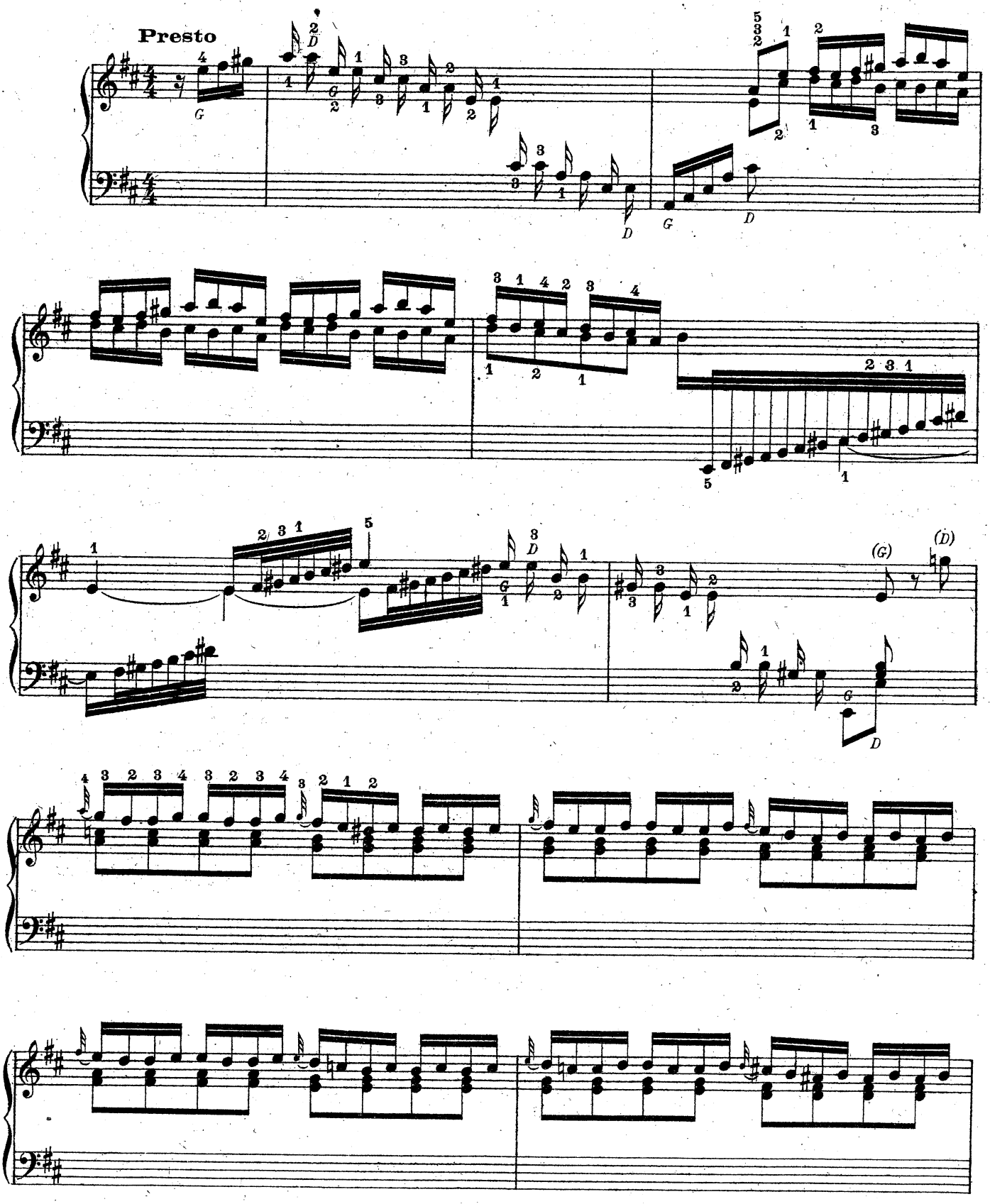


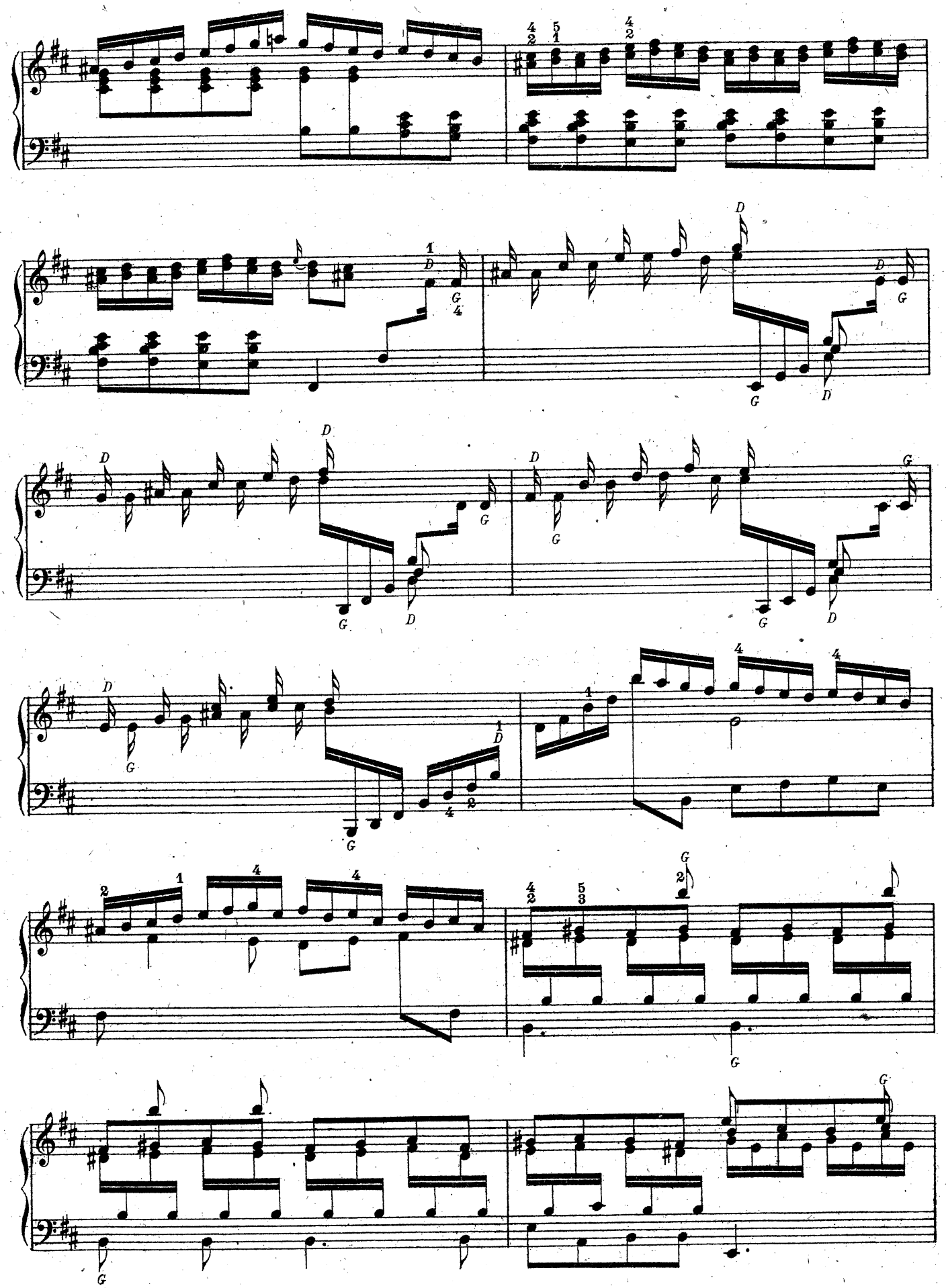


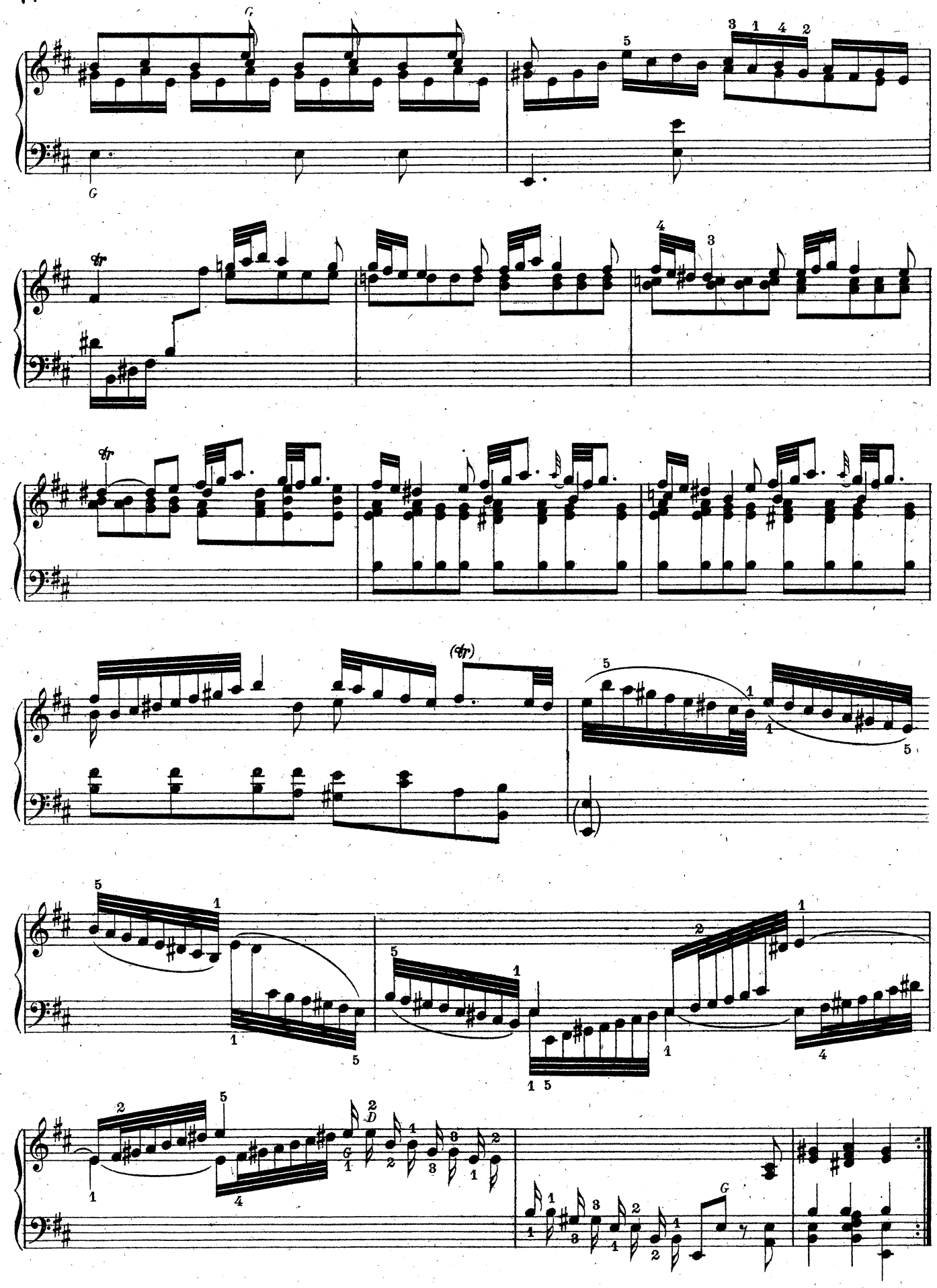


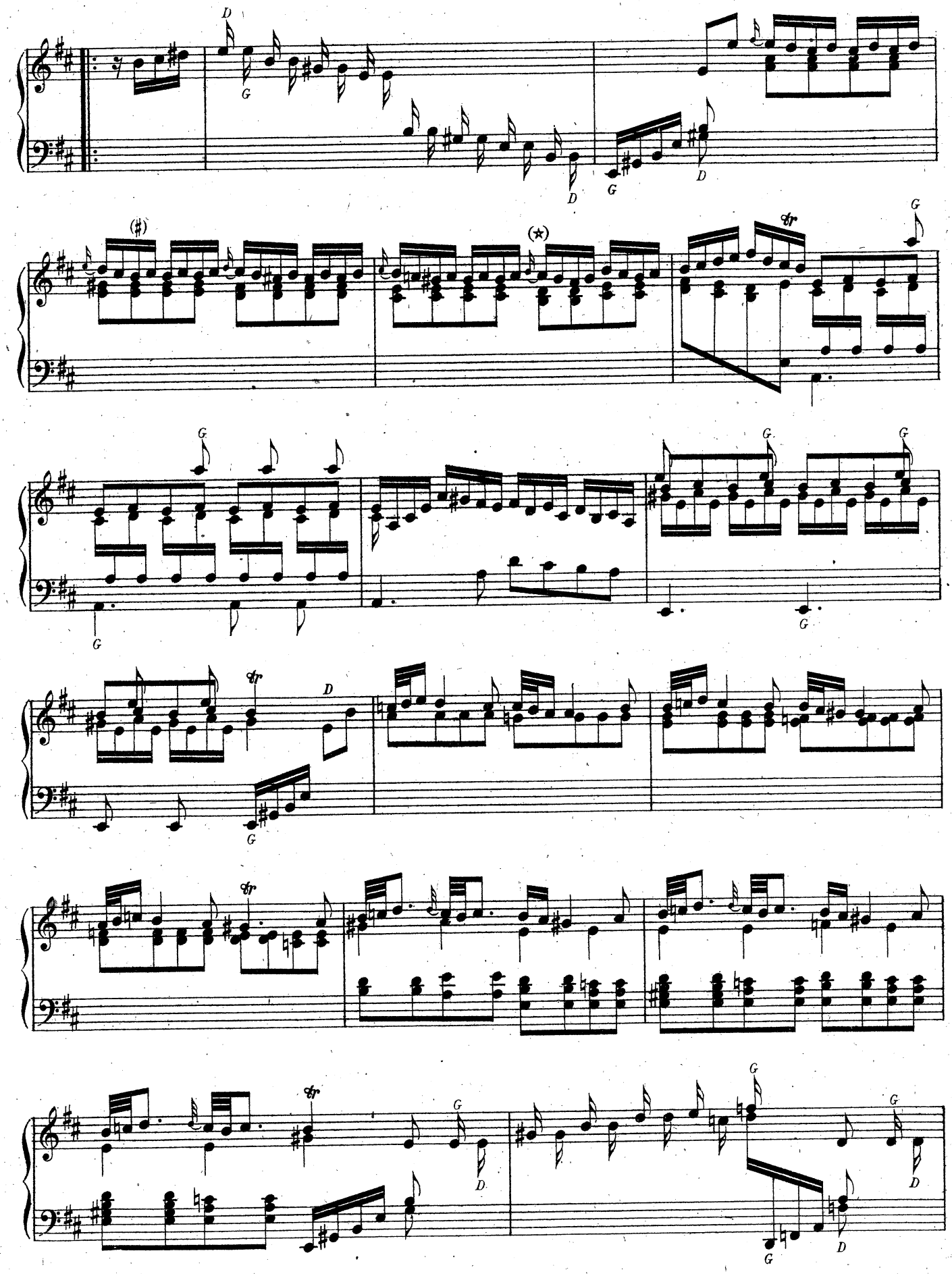


Sonata XXIV

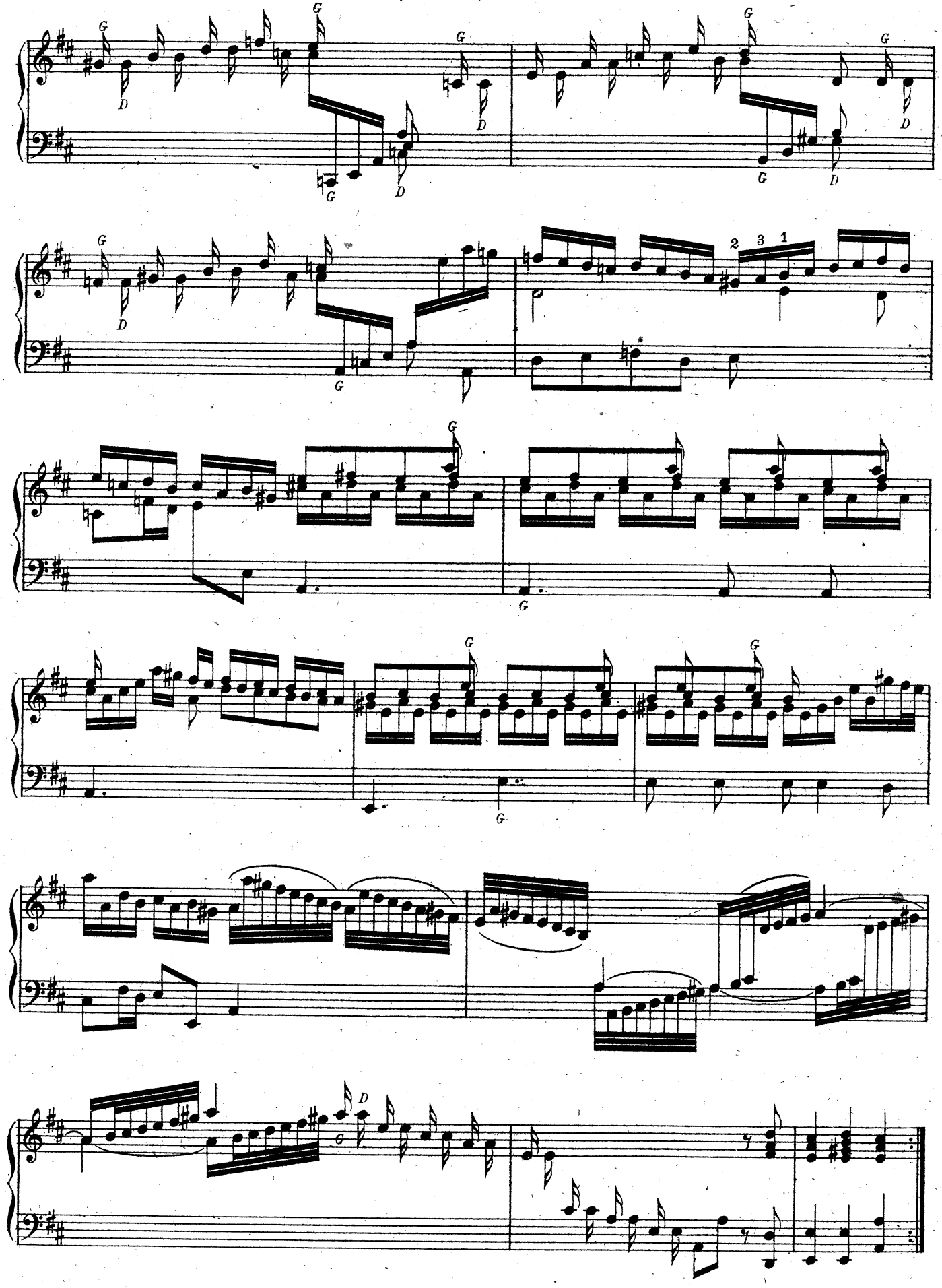




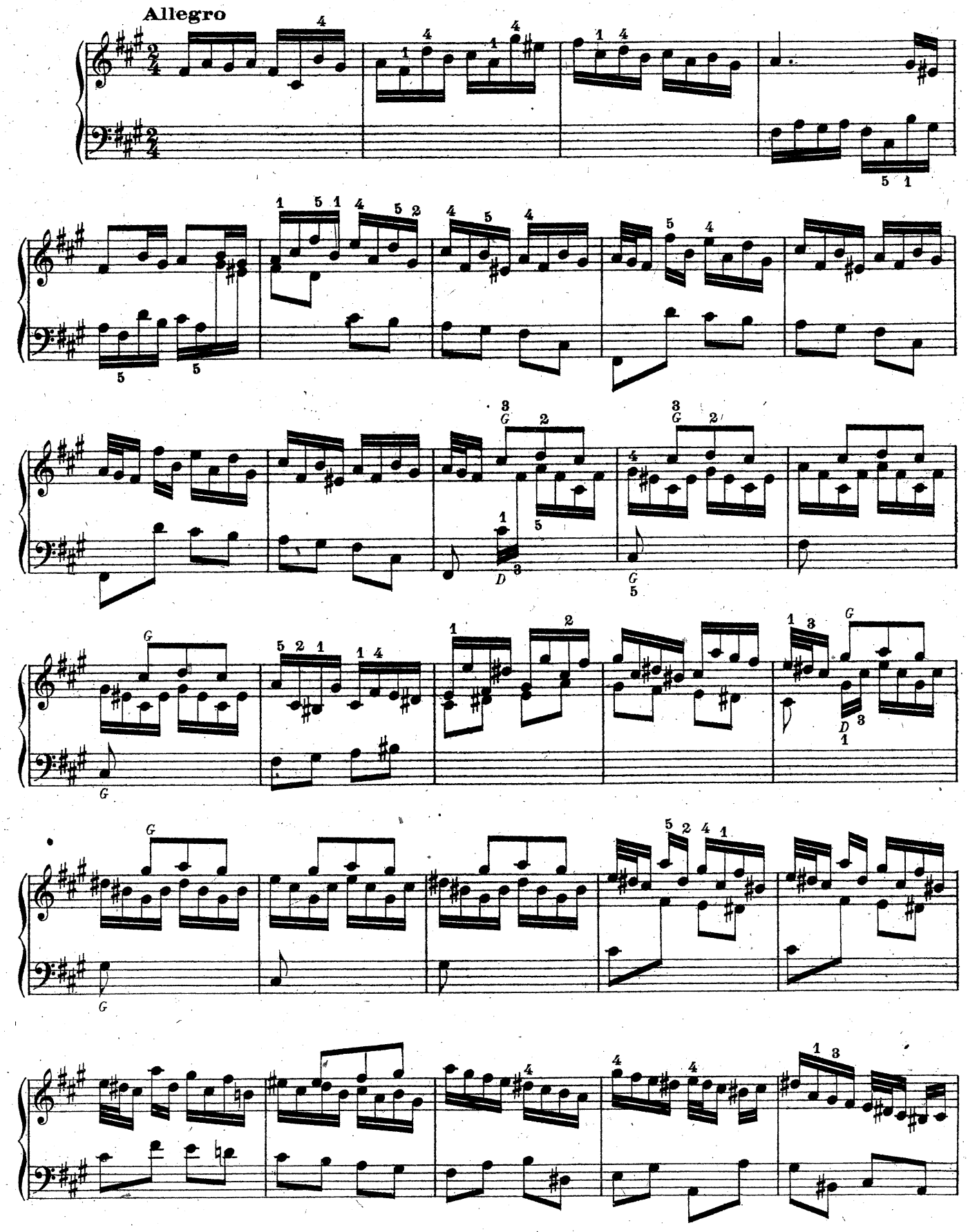


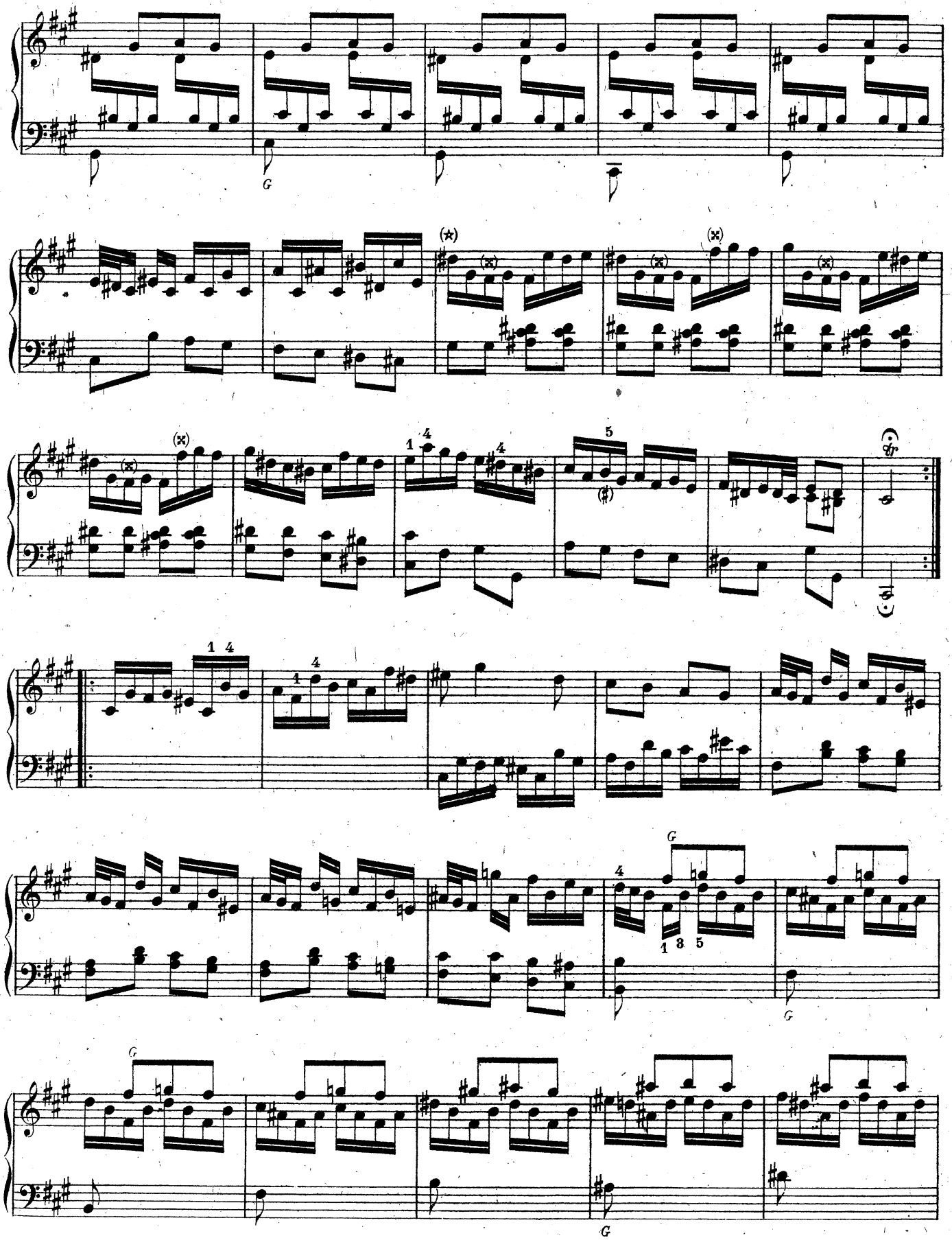


(⋆) Ces deux temps manquent dans l'Édition originale.

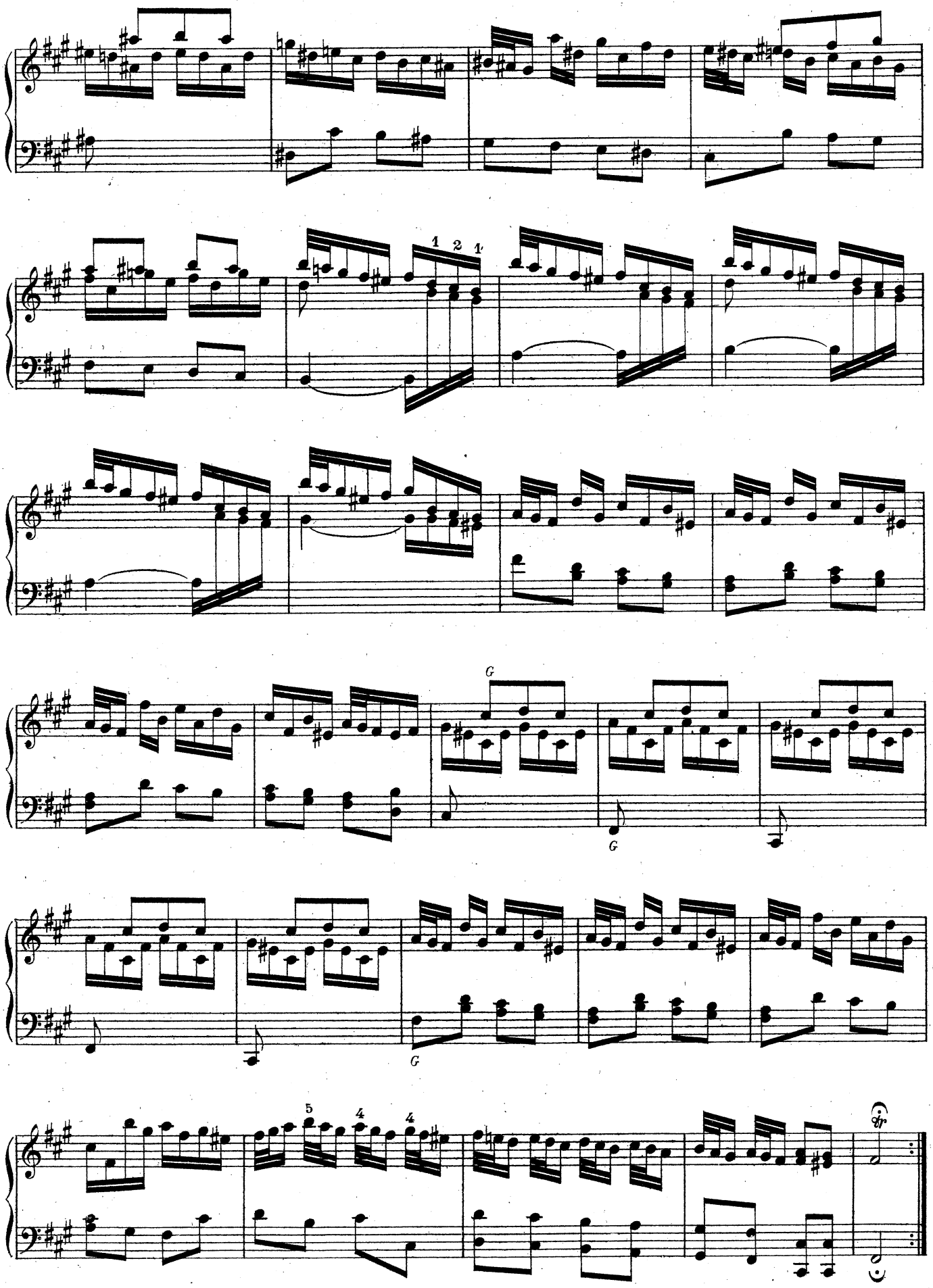


Sonata XXV

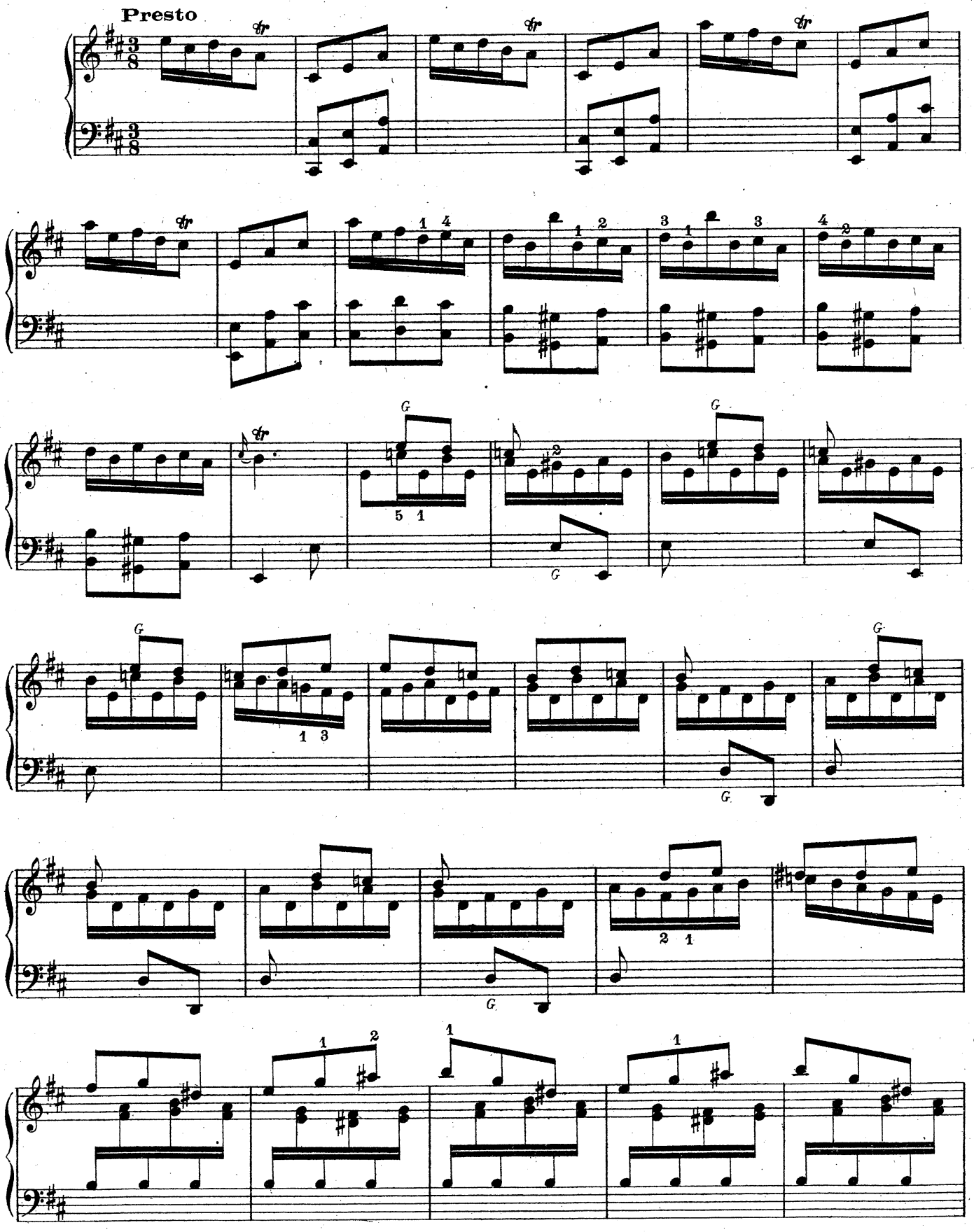


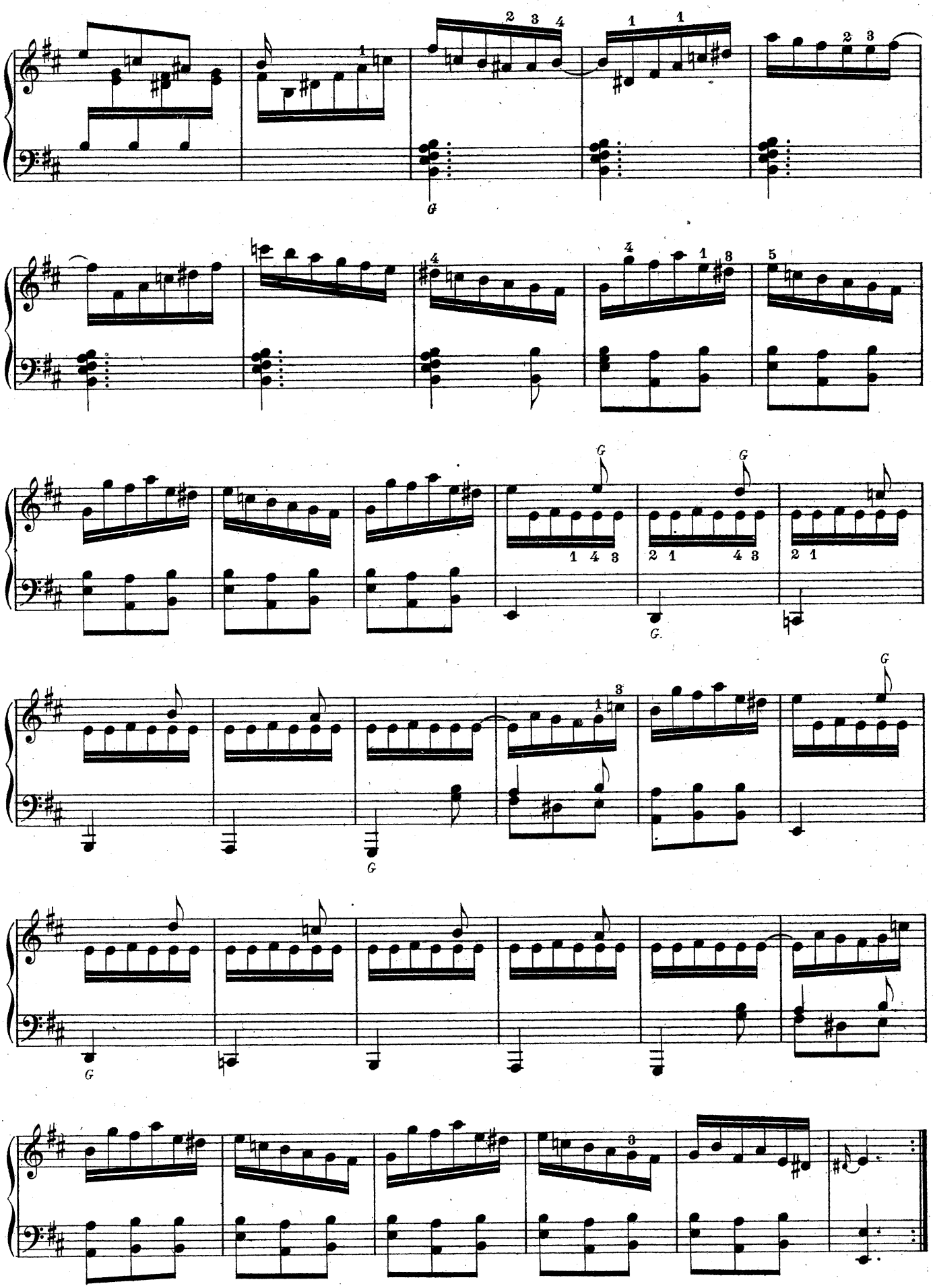


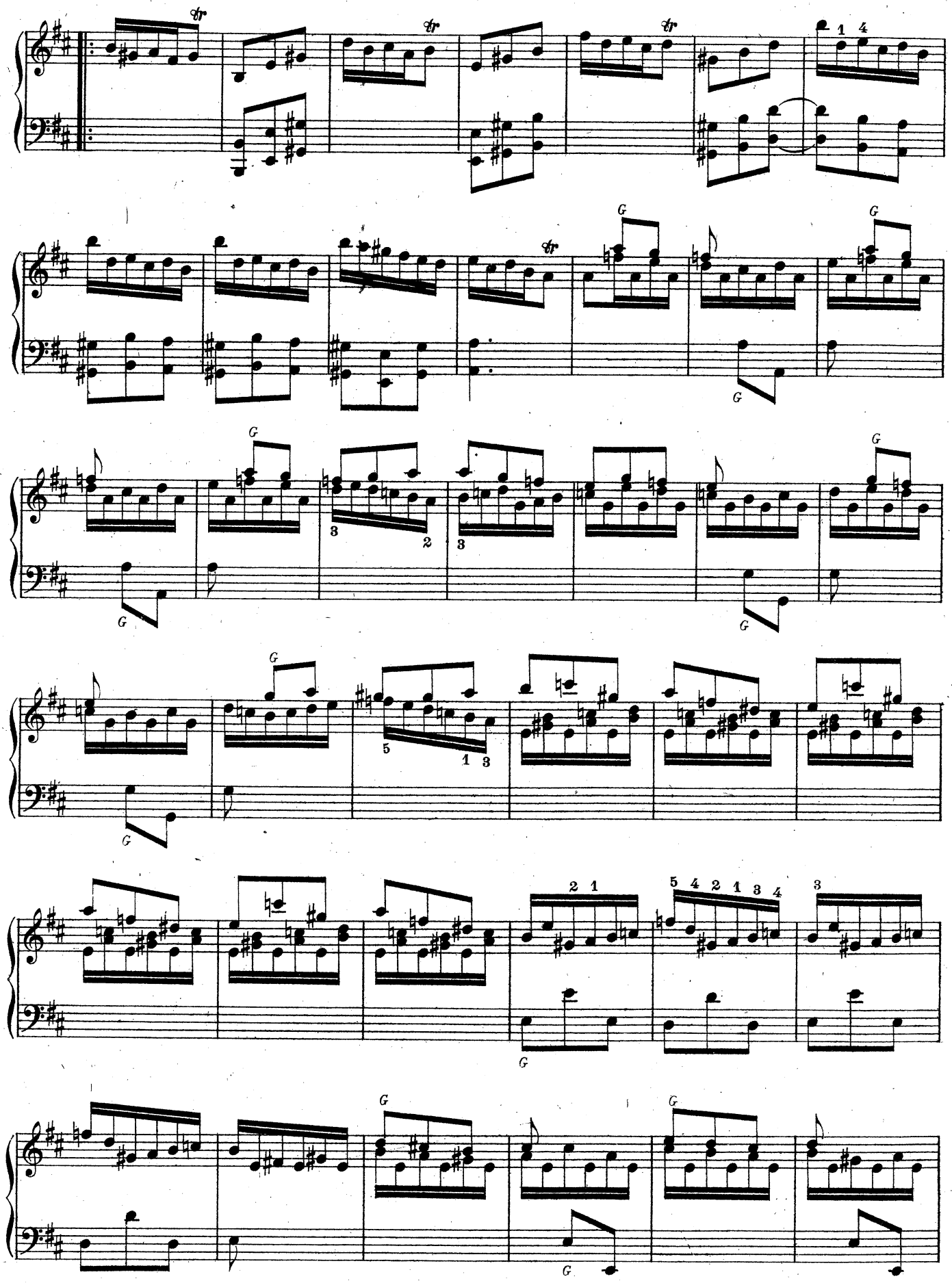
(⋆) L'édition originale — de même que l'édition Boivin et celle de Roseingrave — portent un *dièze* devant les *fa* de ces quatre mesures. Le fa♯ étant à la clef, ce dièze supplémentaire *peut* être considéré comme correspondant au signe du double dièze... Le cas reste douteux, d'autant plus que Scarlatti emploie, plus loin, ré♮ et sol♮ pour ut𝄪 et fa𝄪. *(page 79, mes. 1 et 2)*

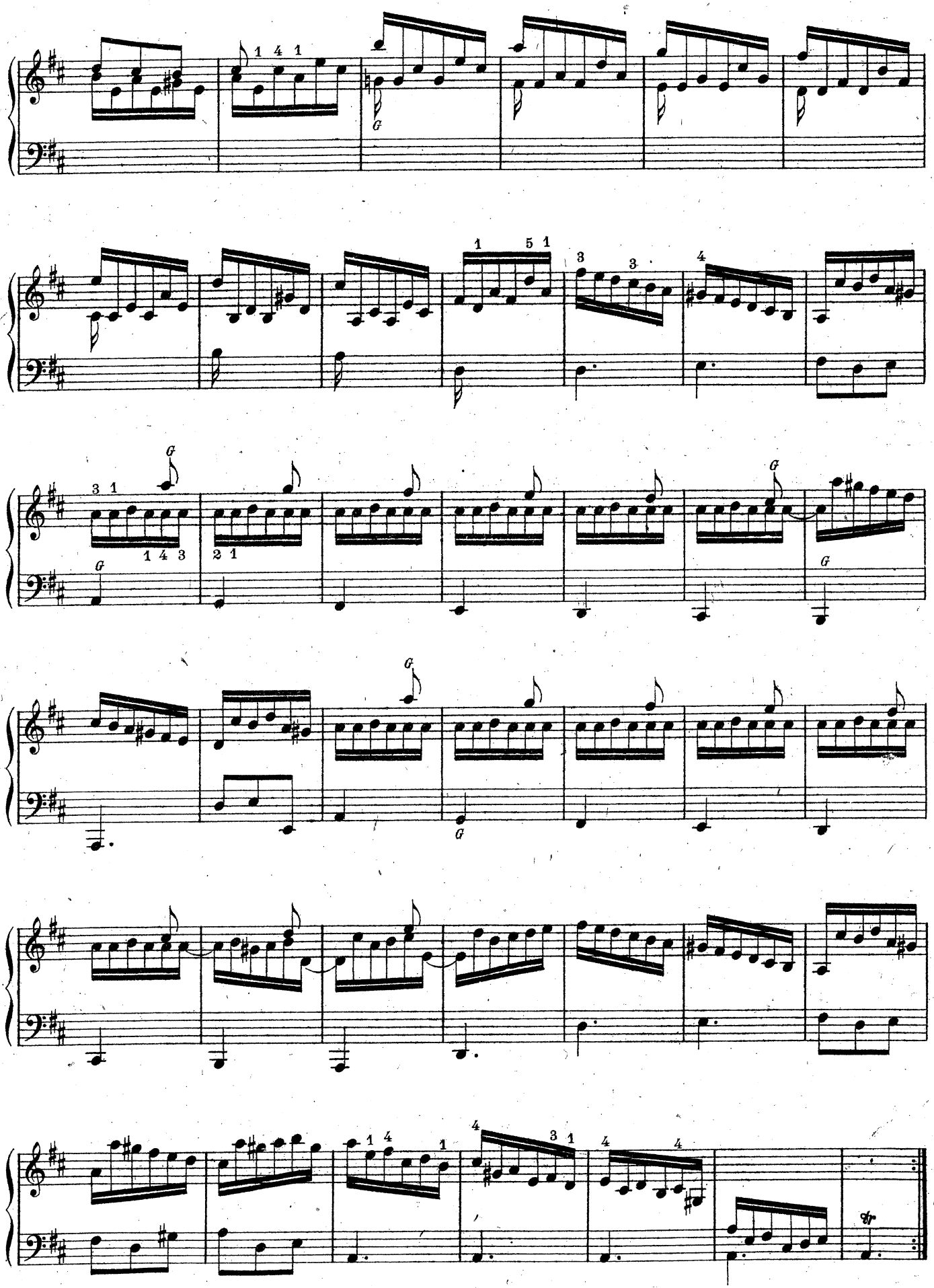

1 2 1
G
G
G
5 4 4

Sonata XXVI

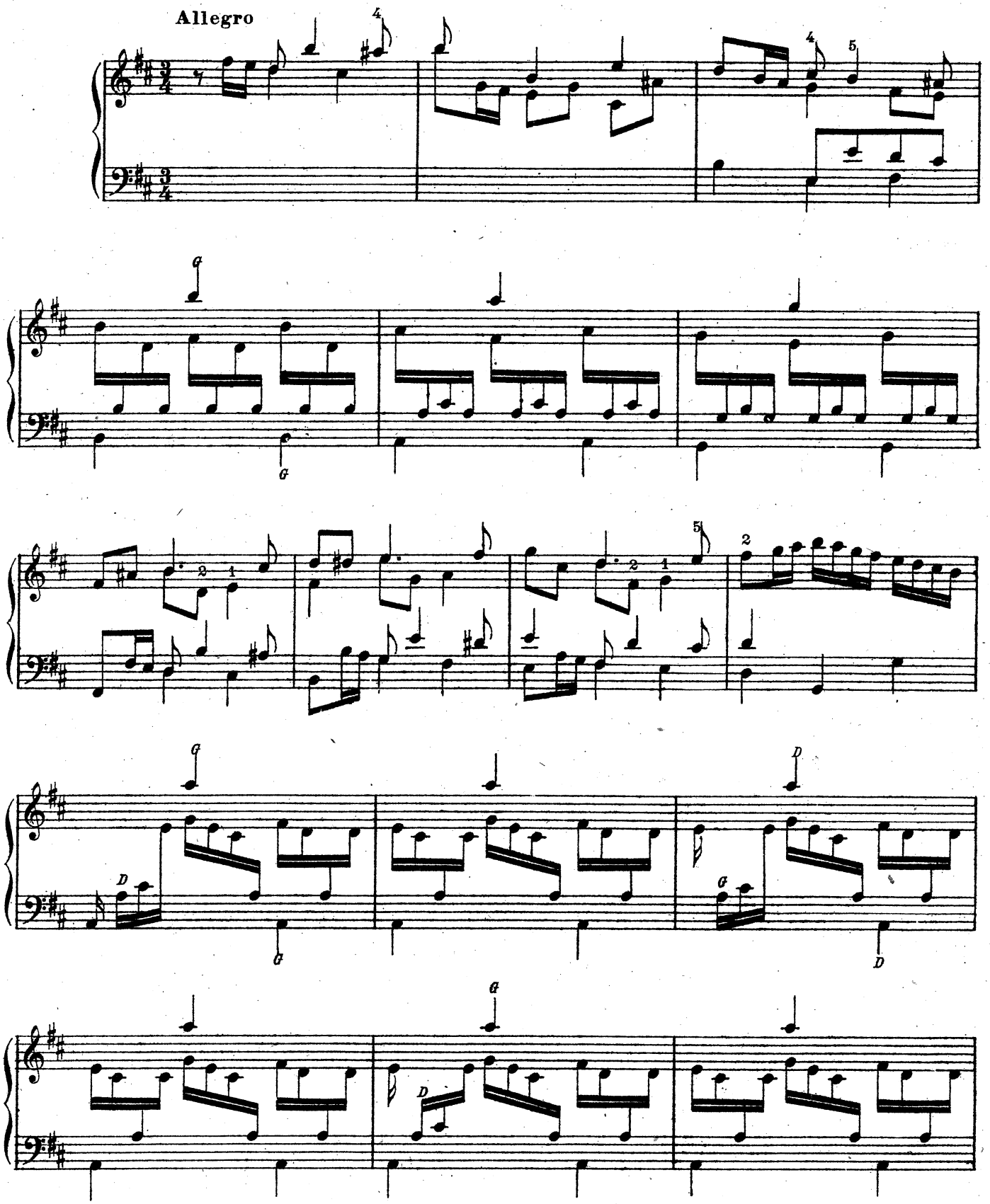


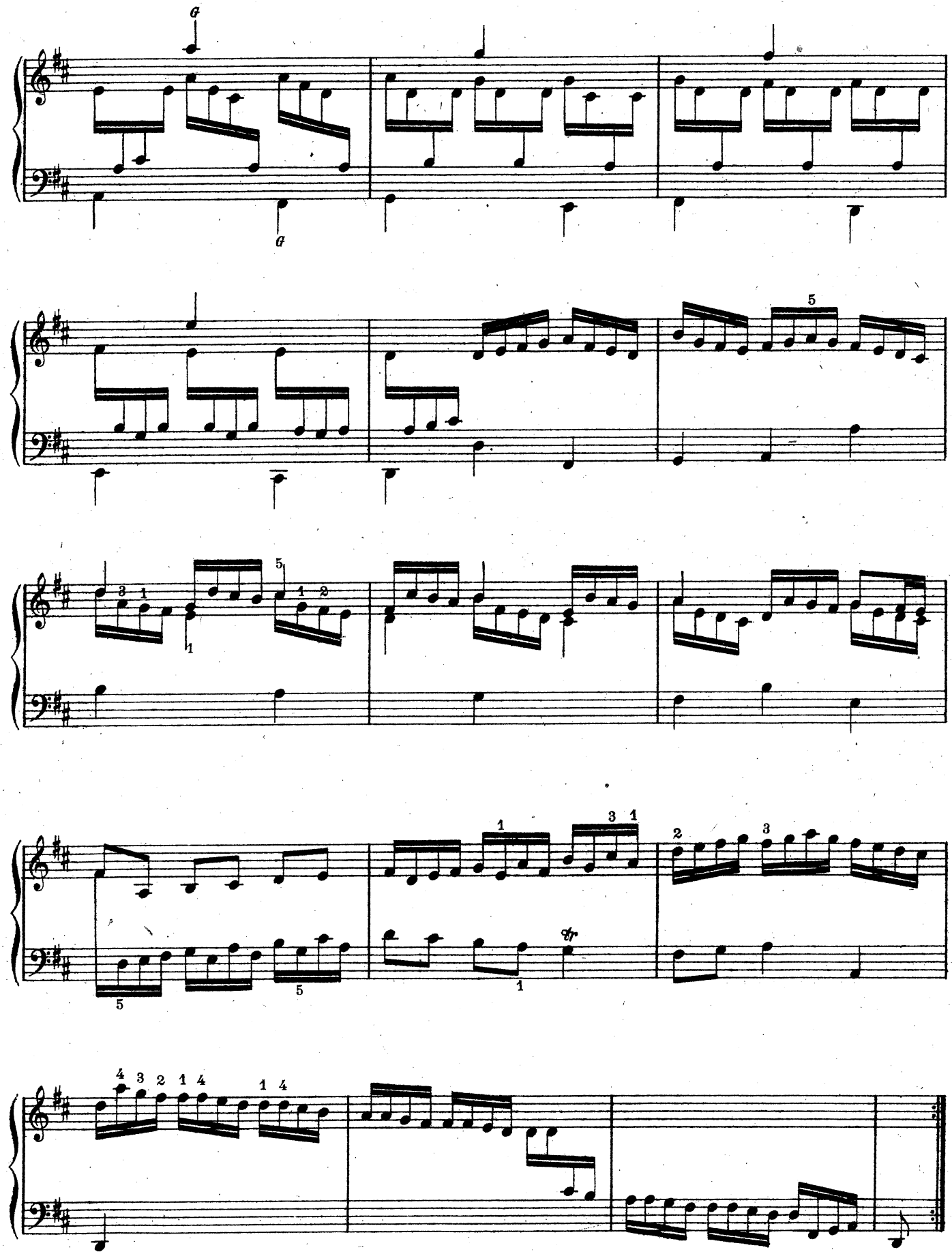


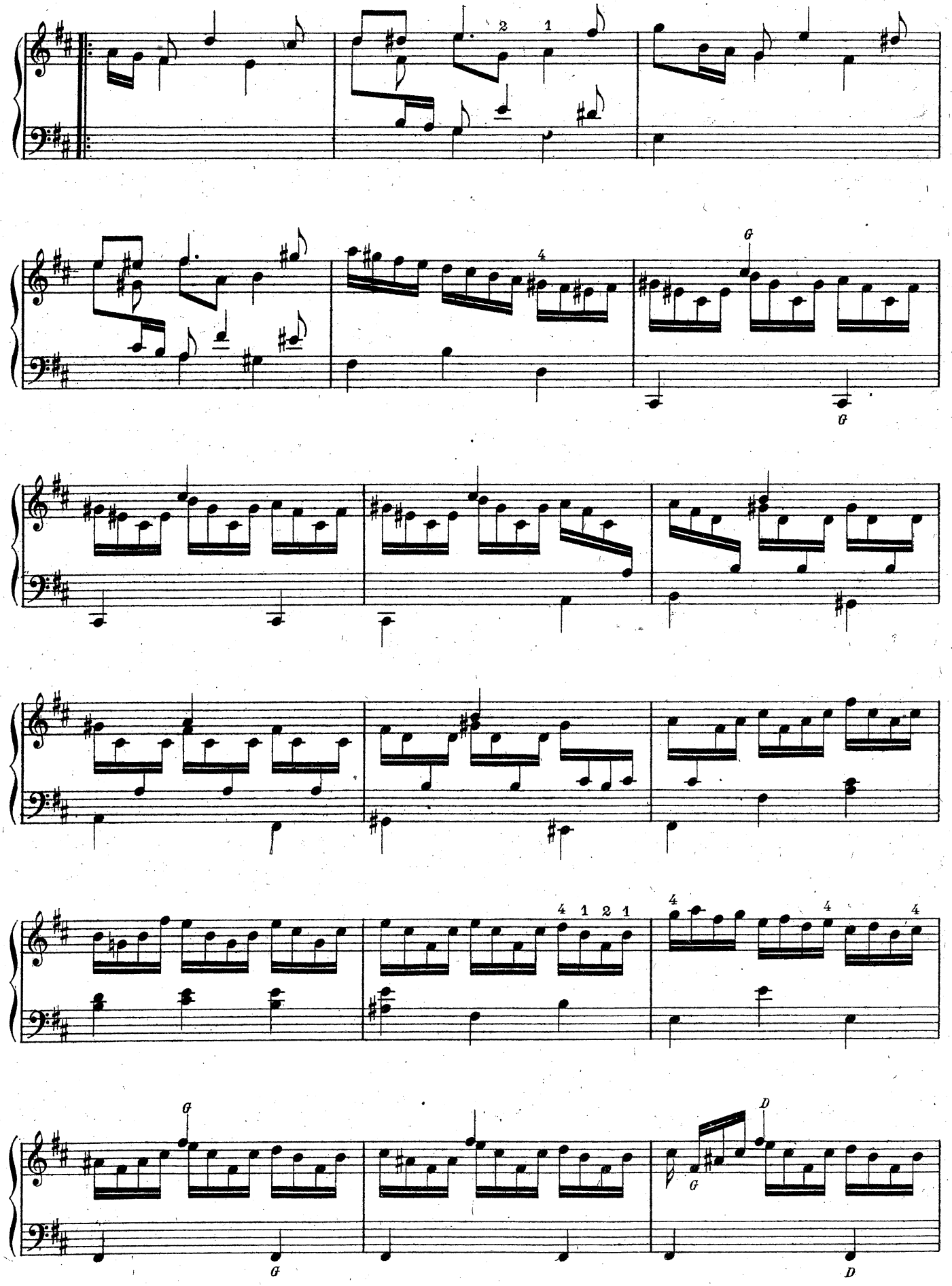


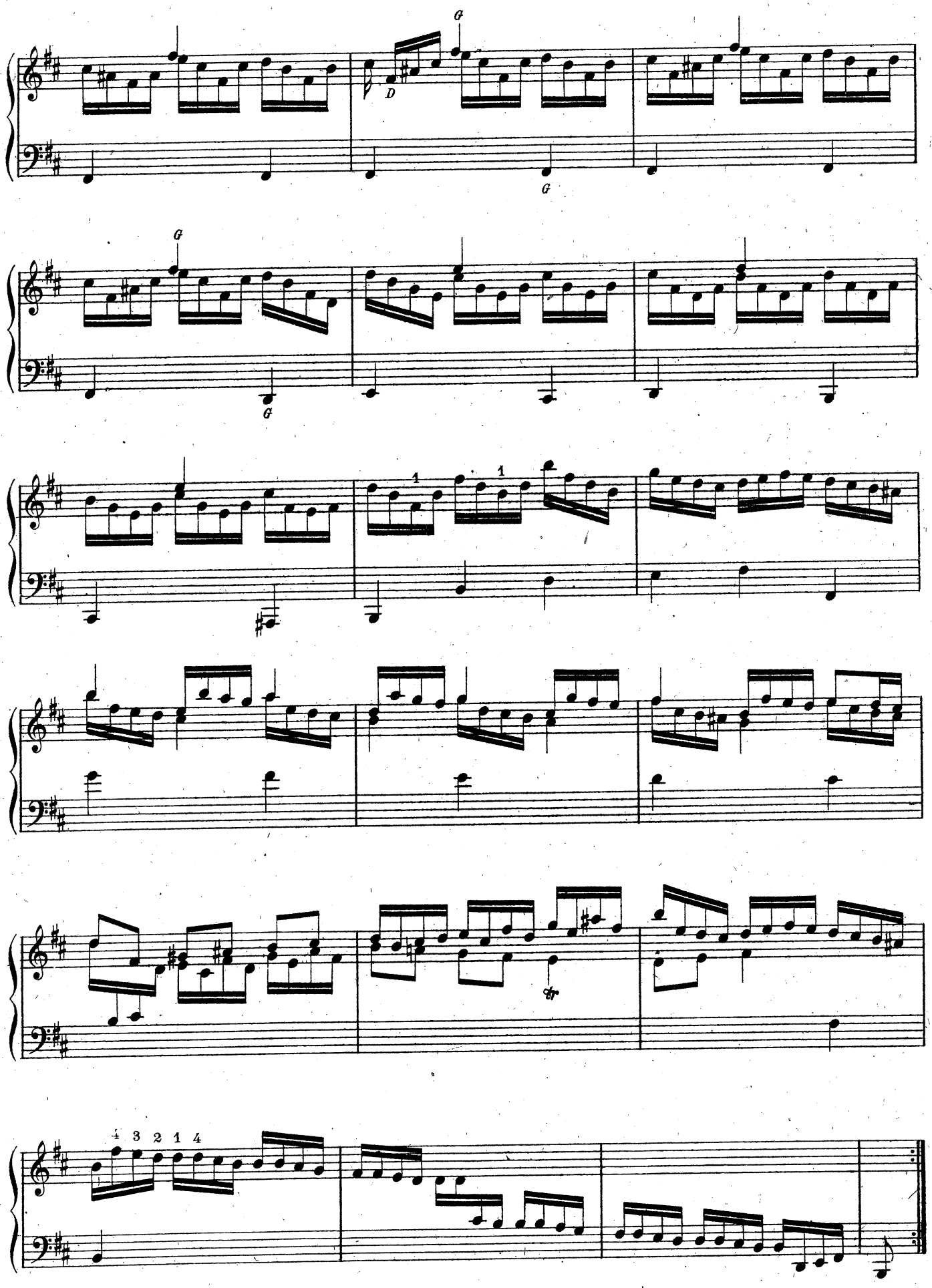


Sonata XXVII

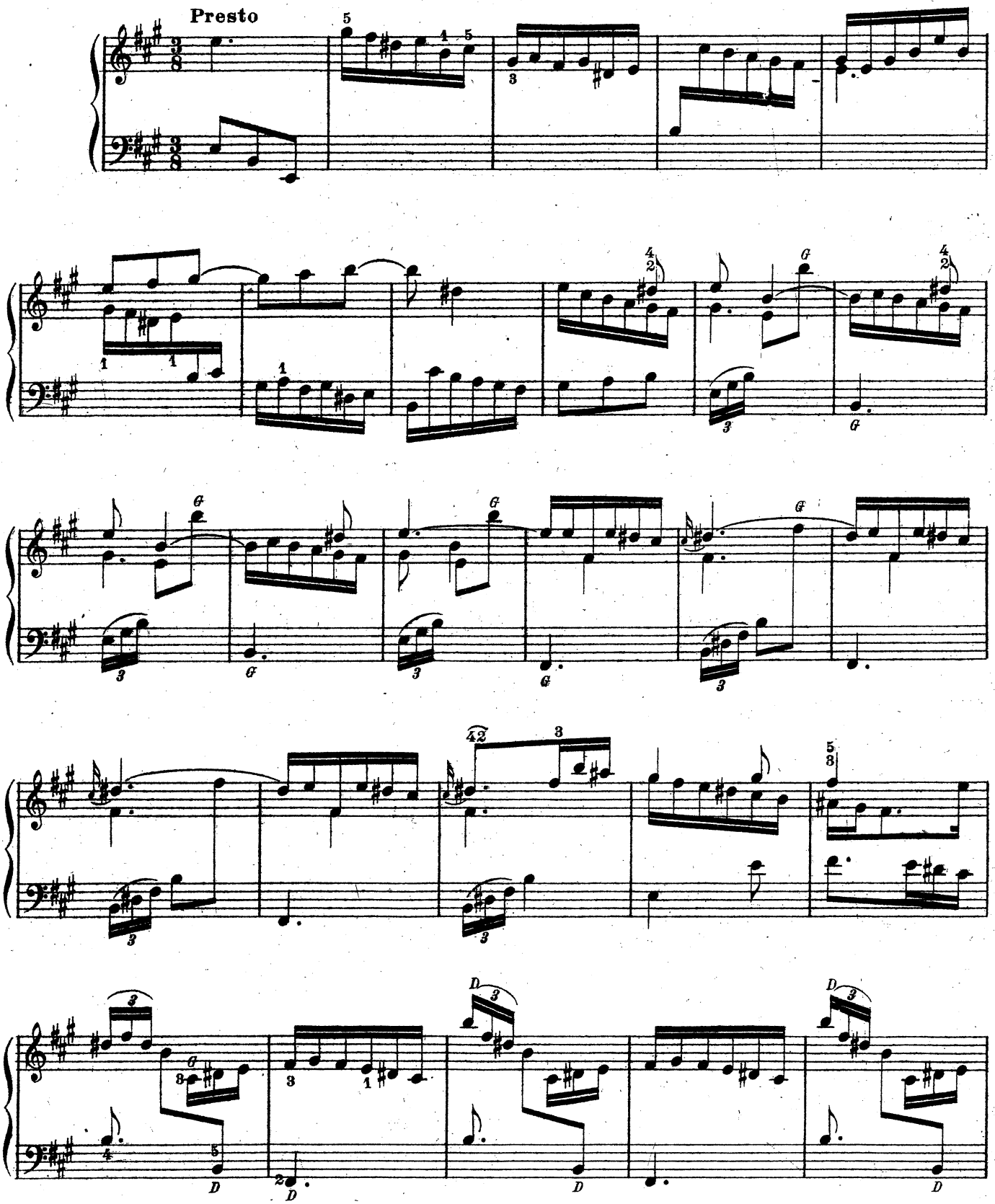


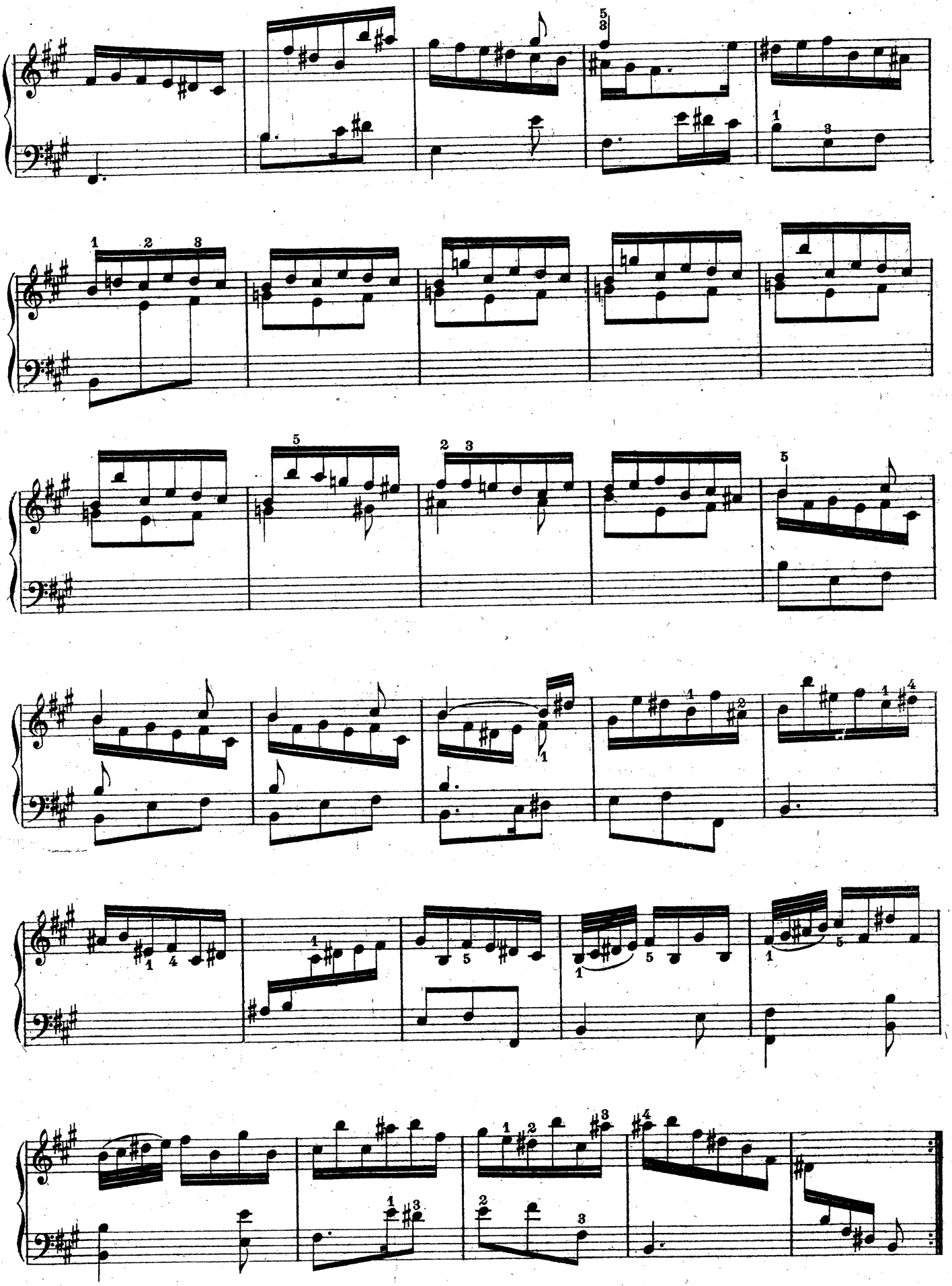


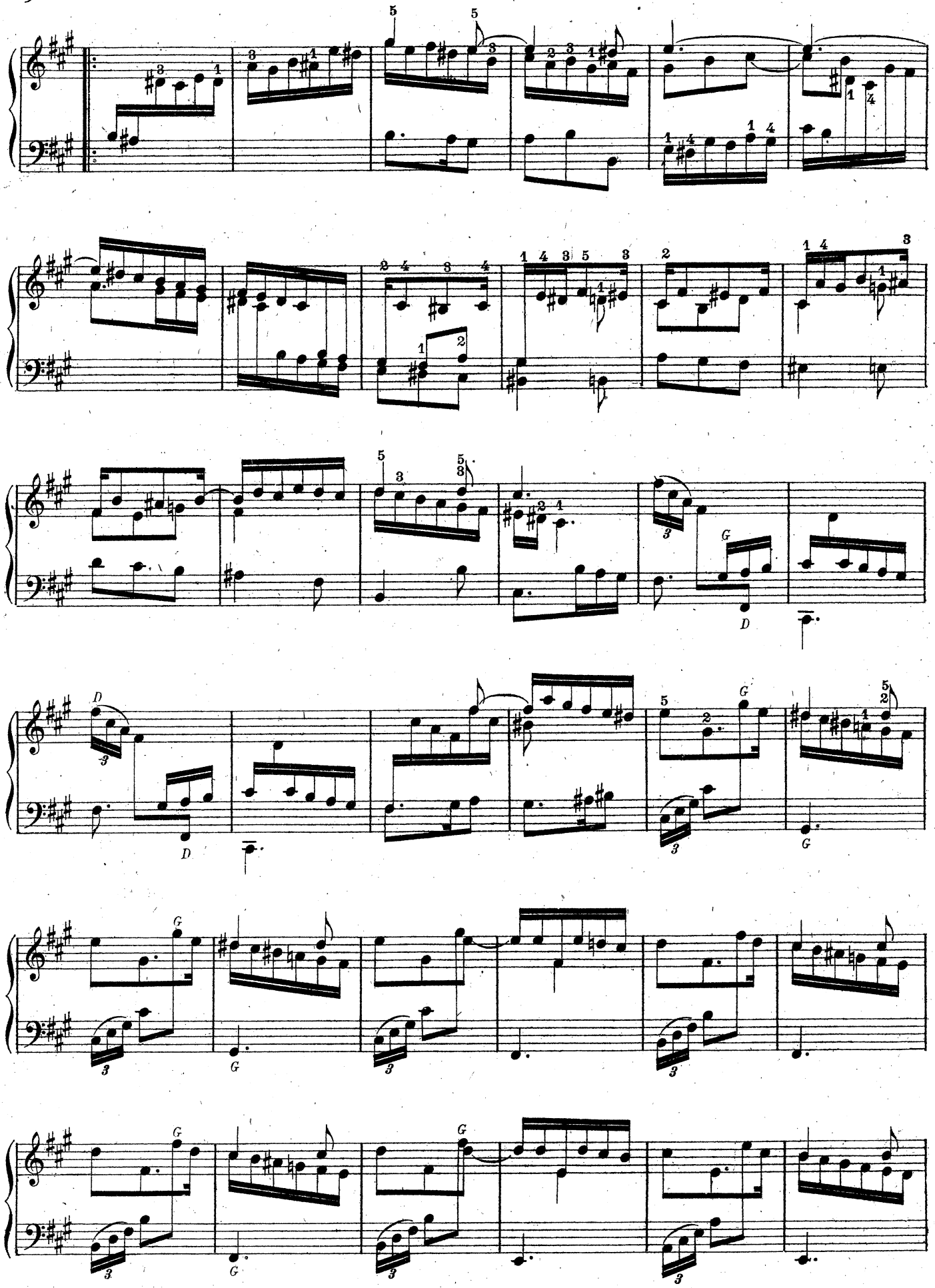


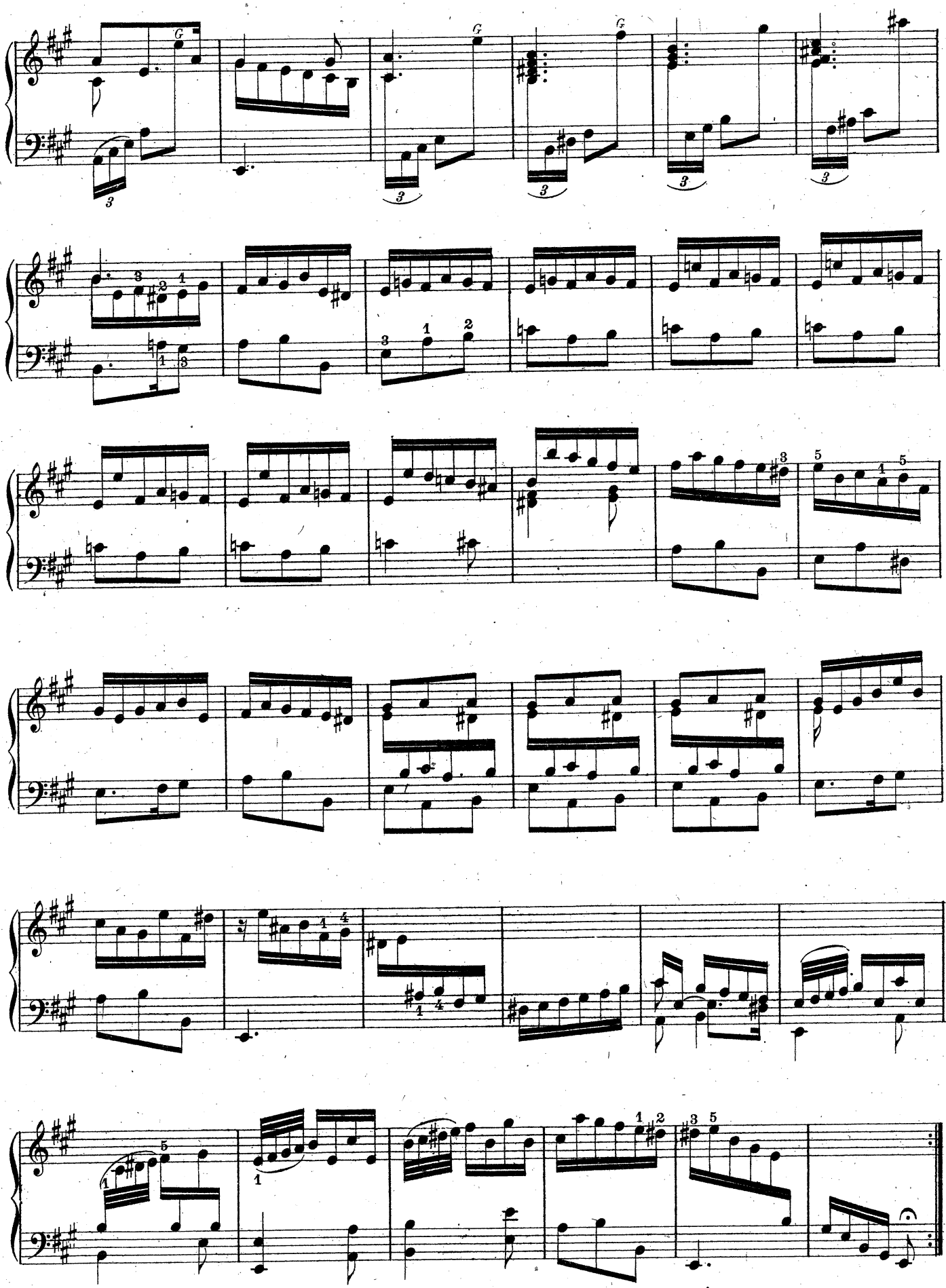

G
D
G
G
G
1
1
tr
4 3 2 1 4

Sonata XXVIII



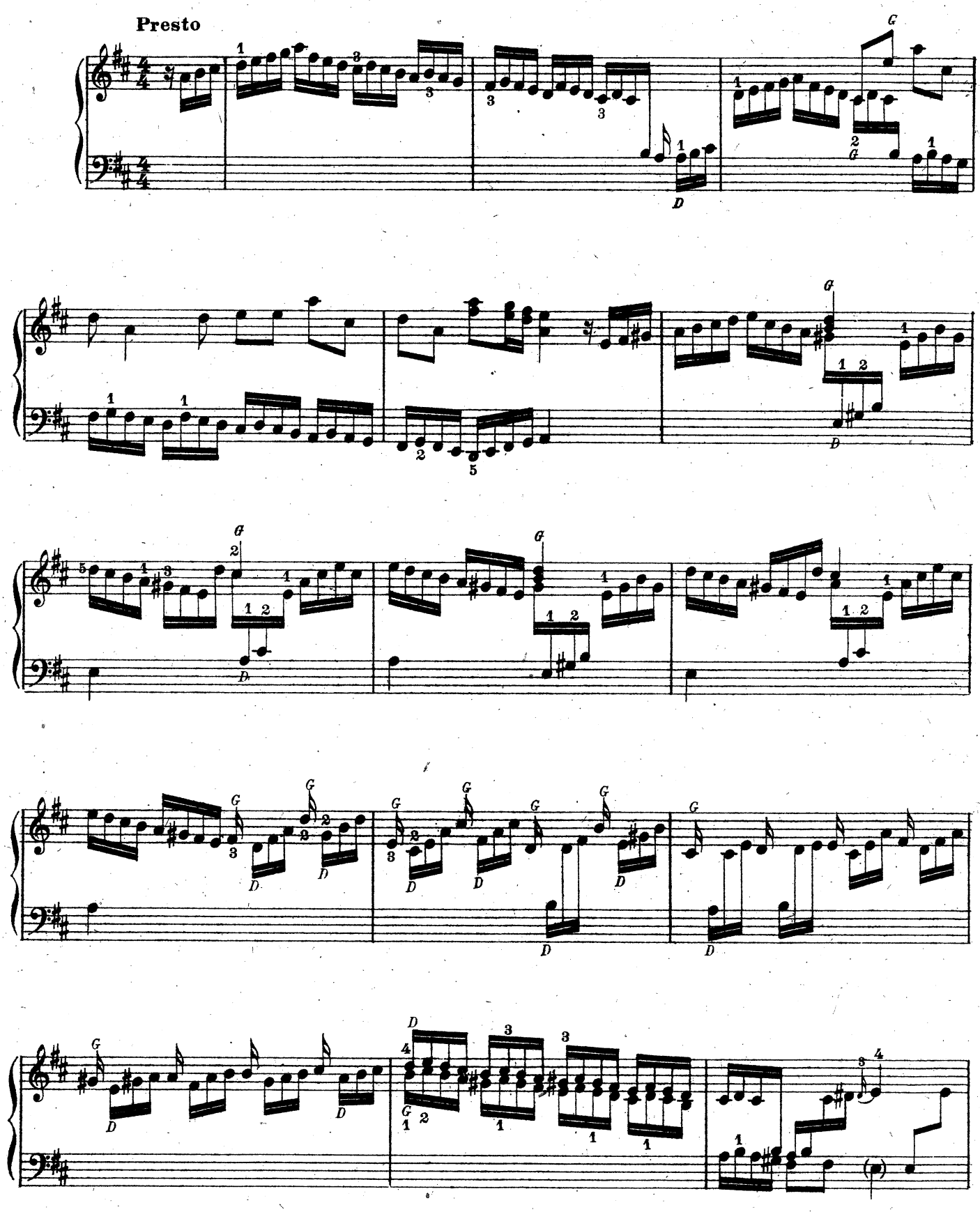


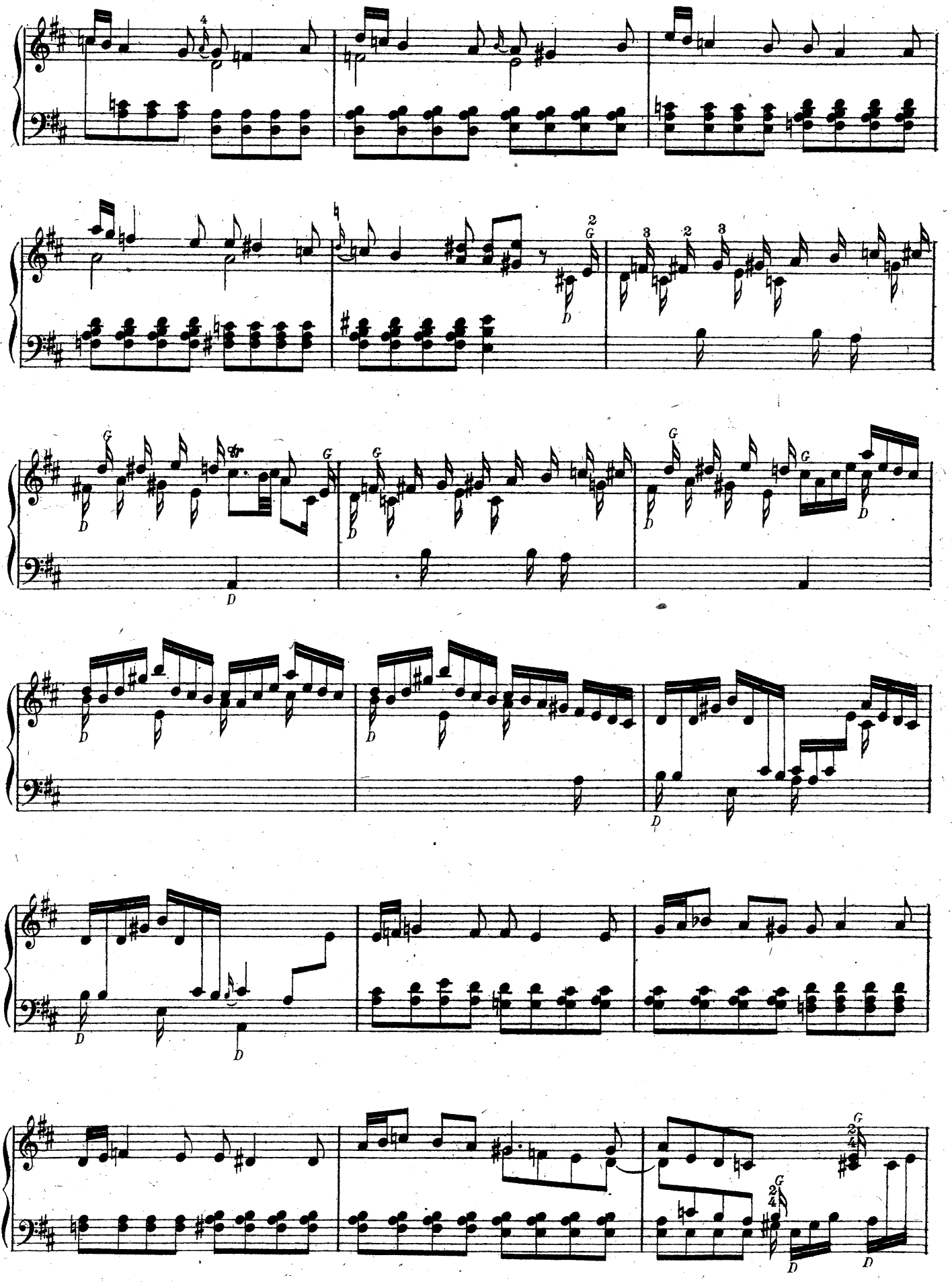


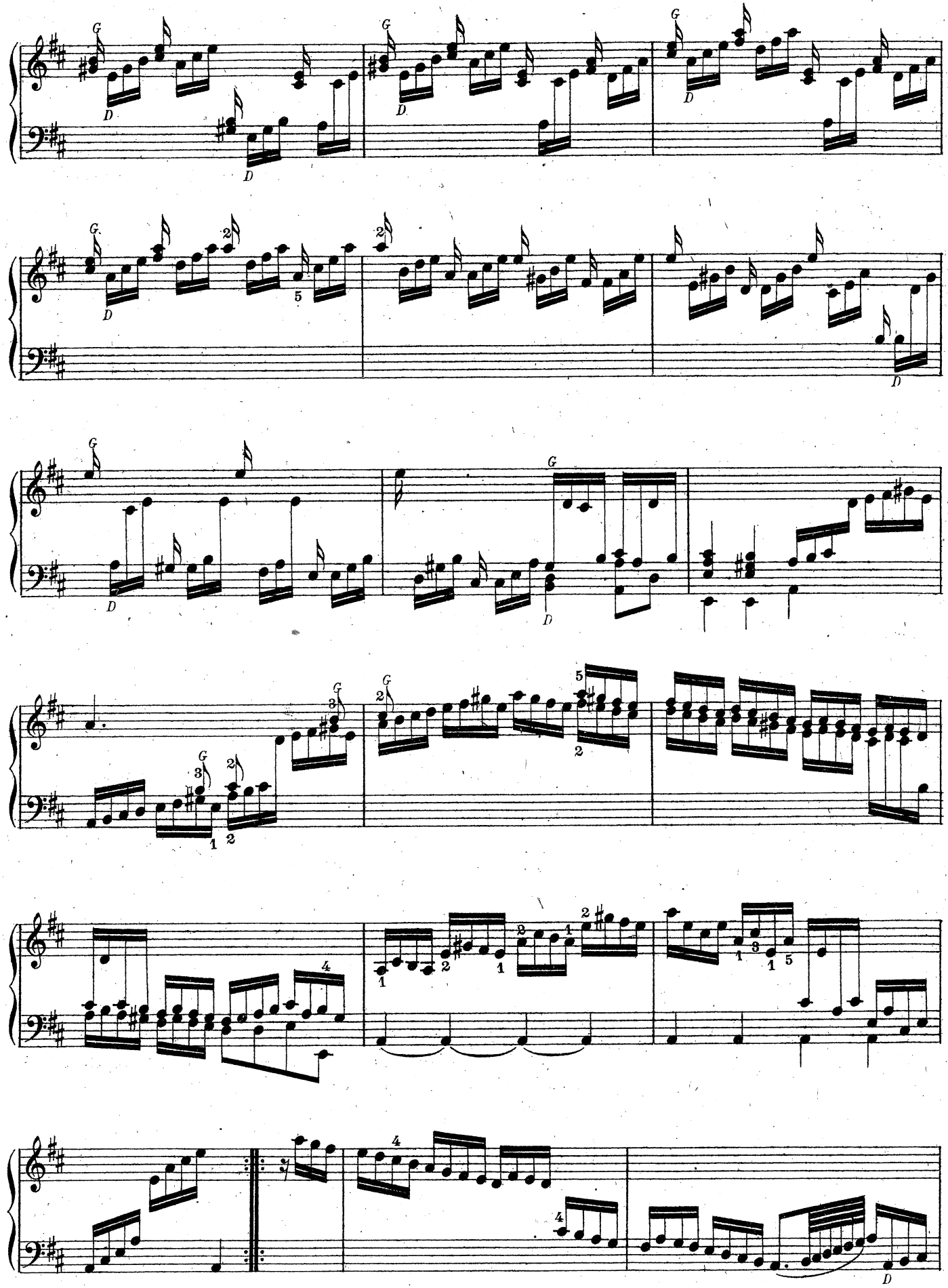


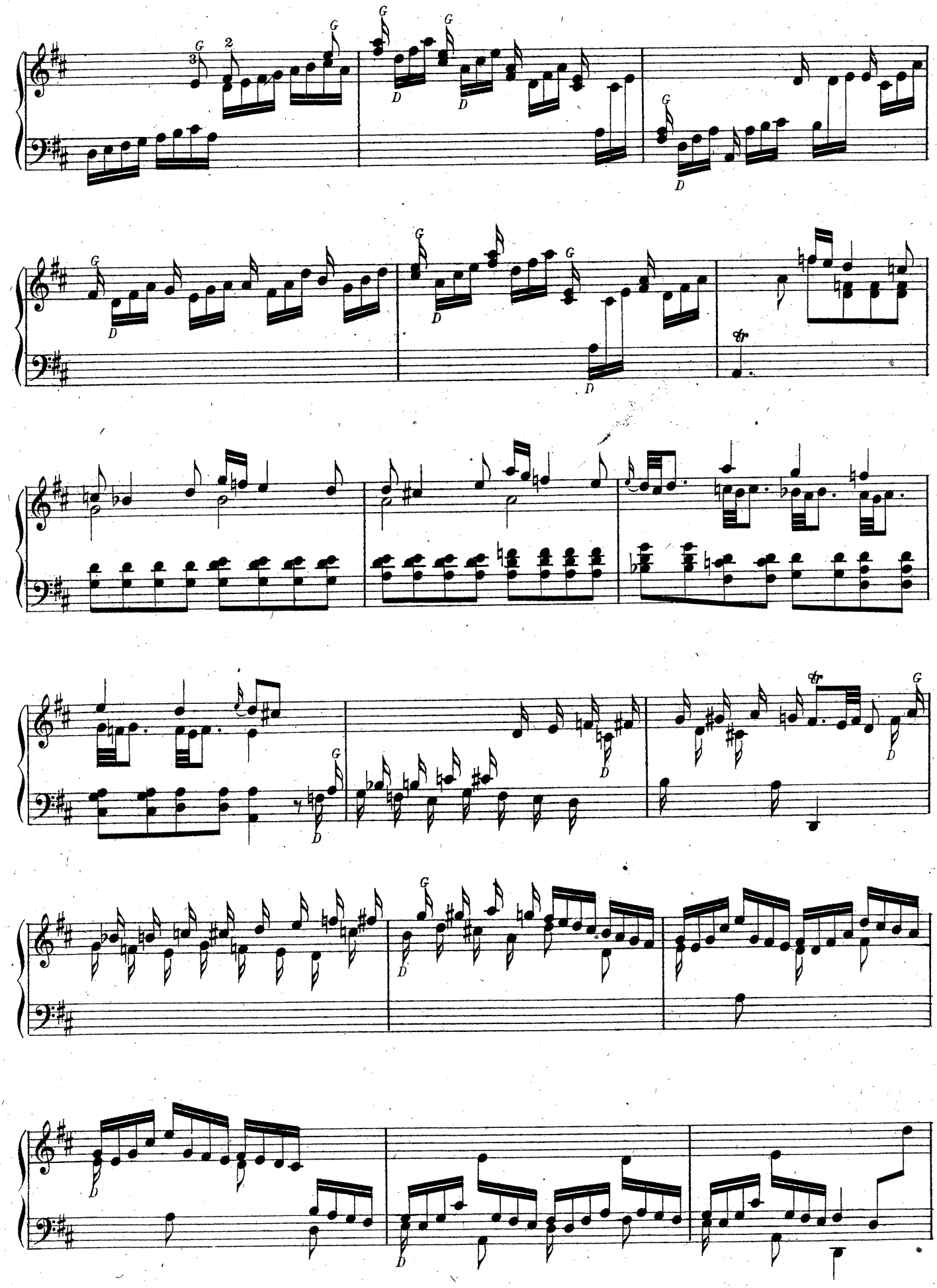
Sonata XXIX

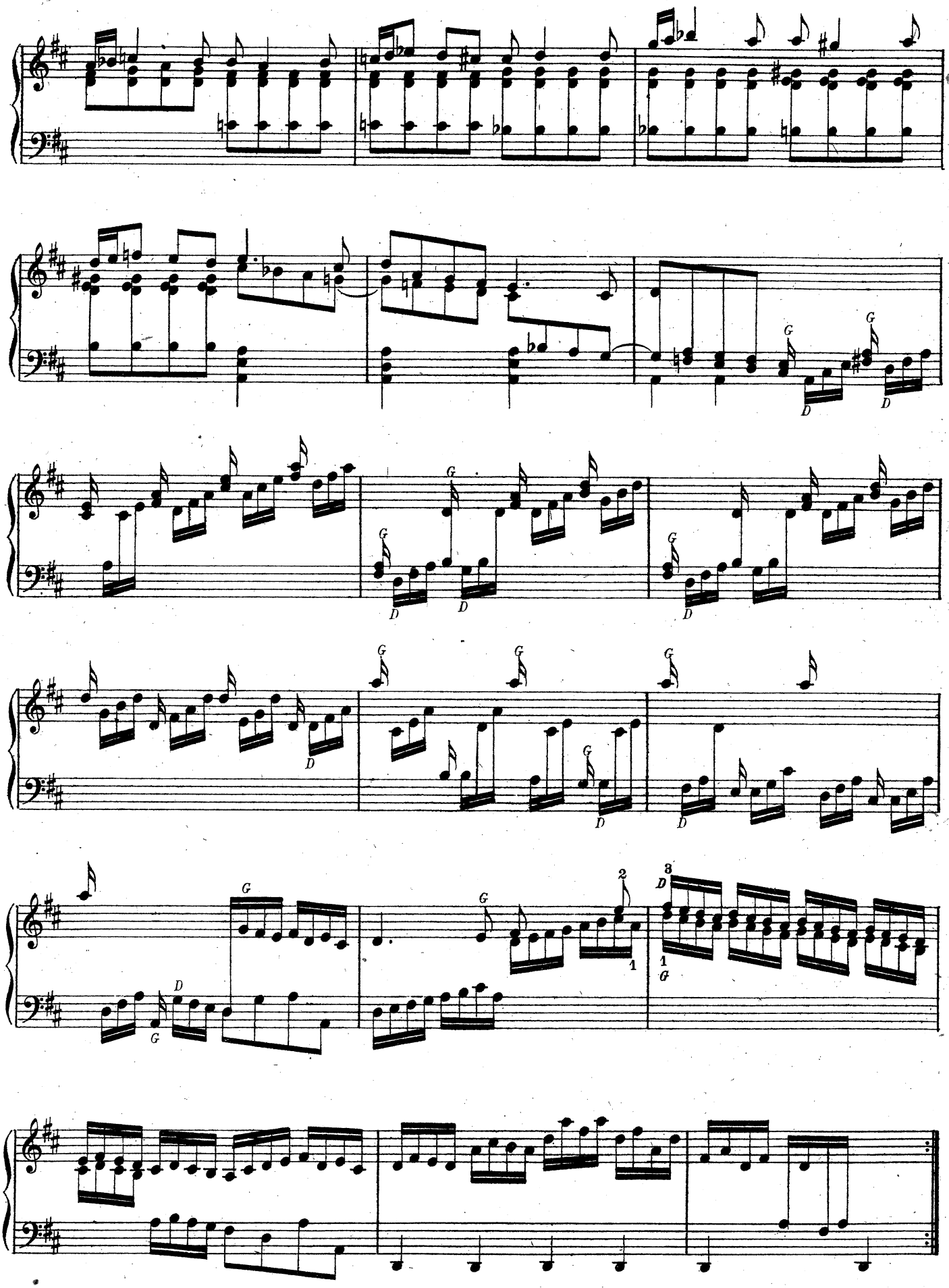
Presto







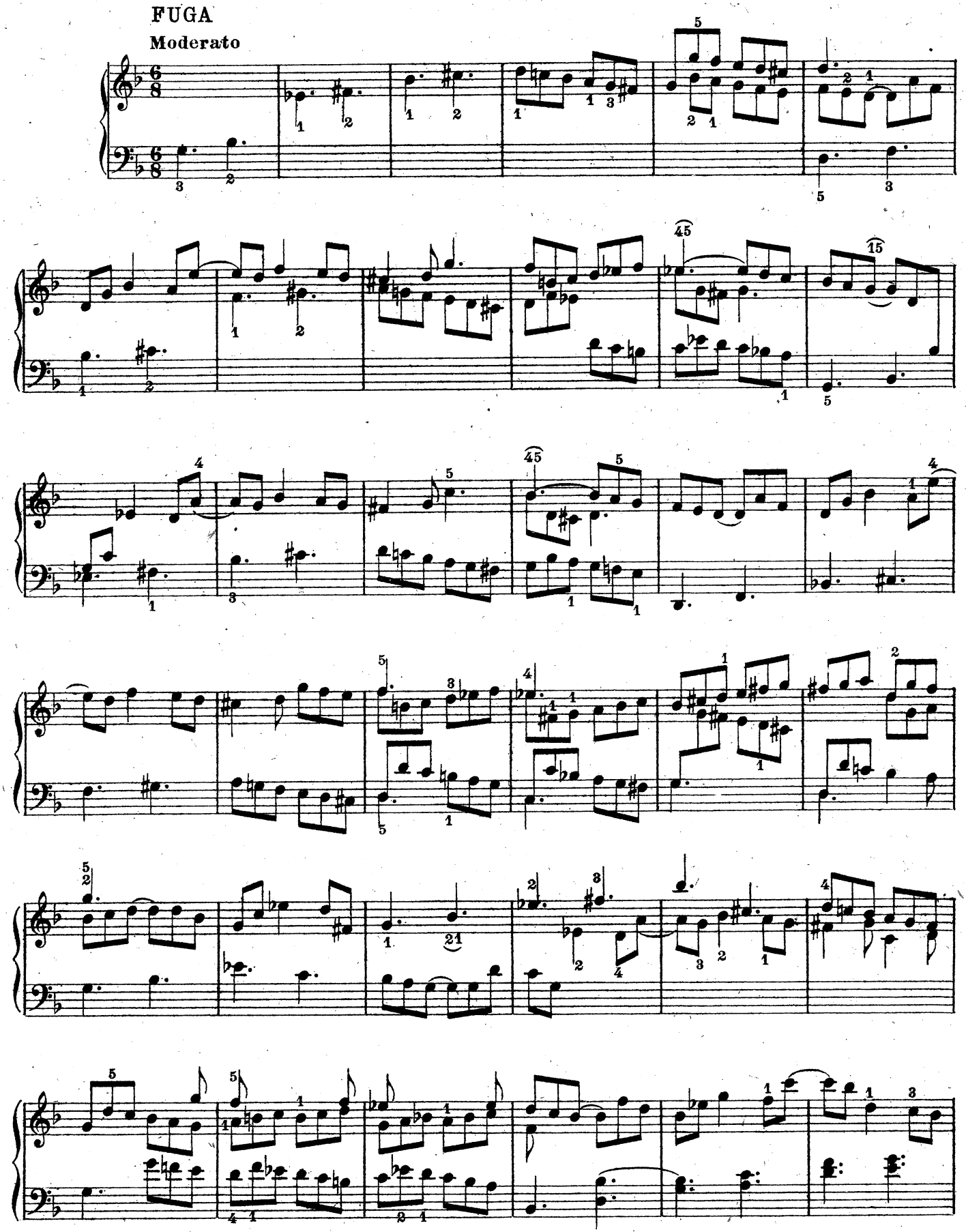


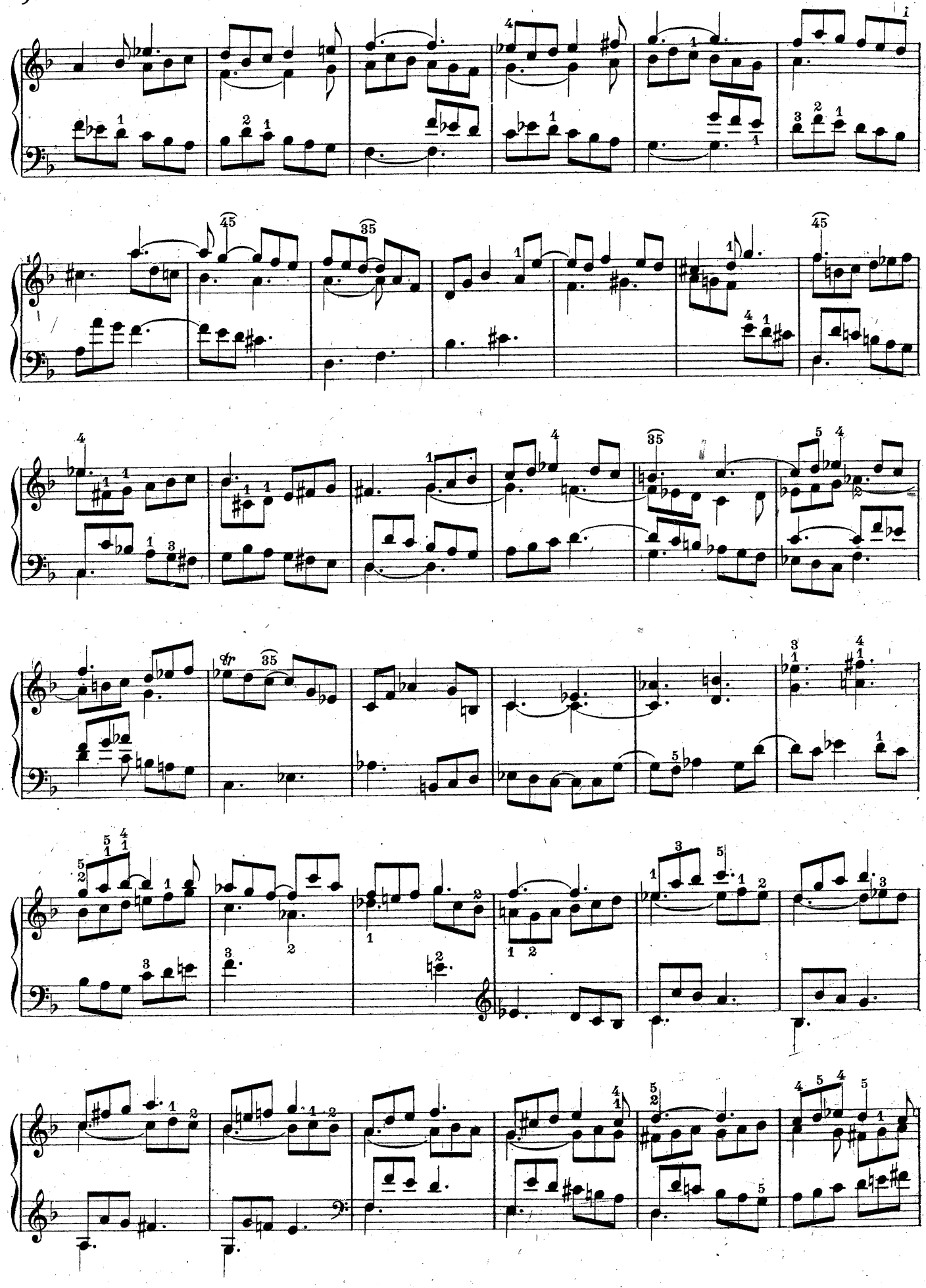


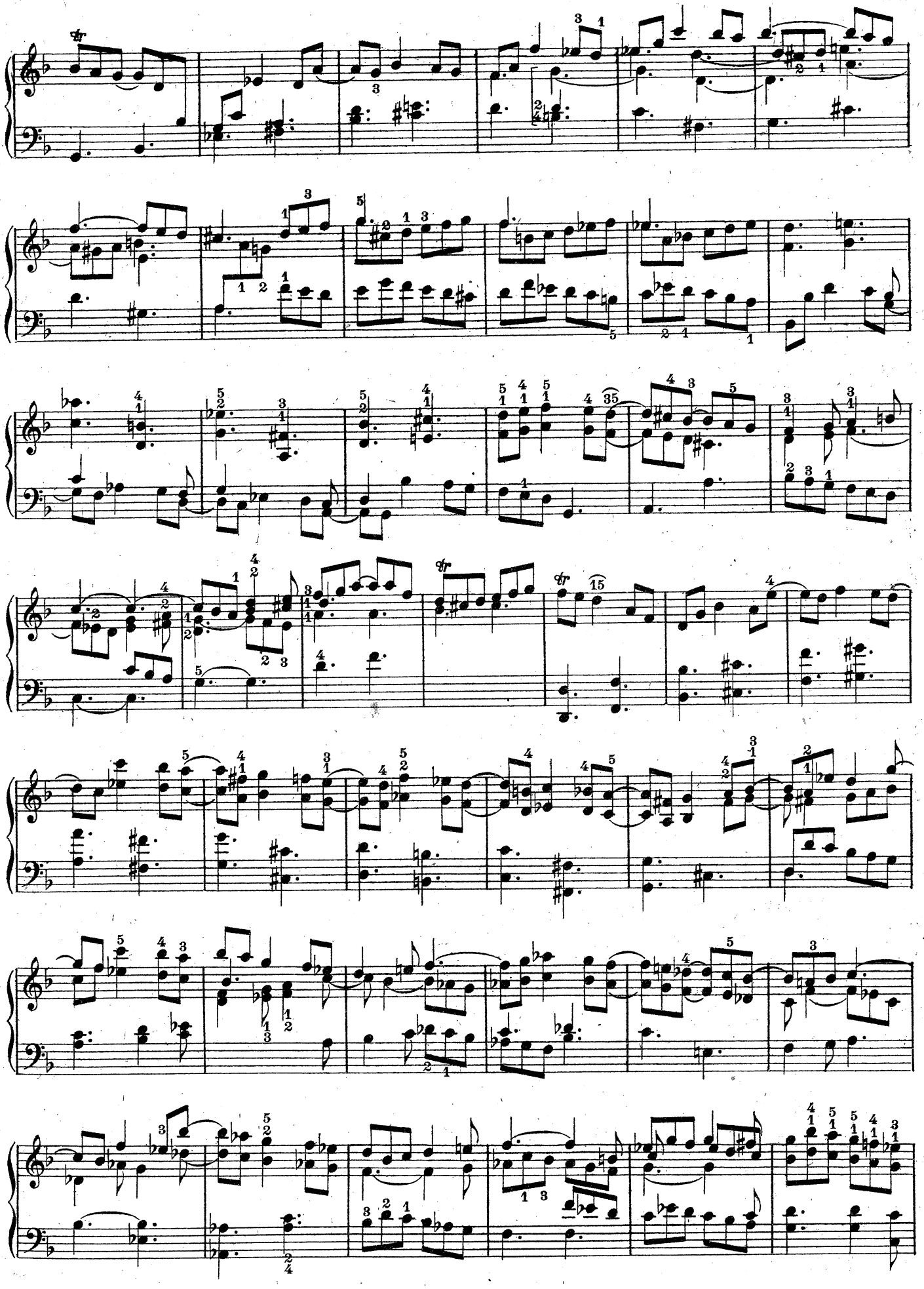
Sonata XXX

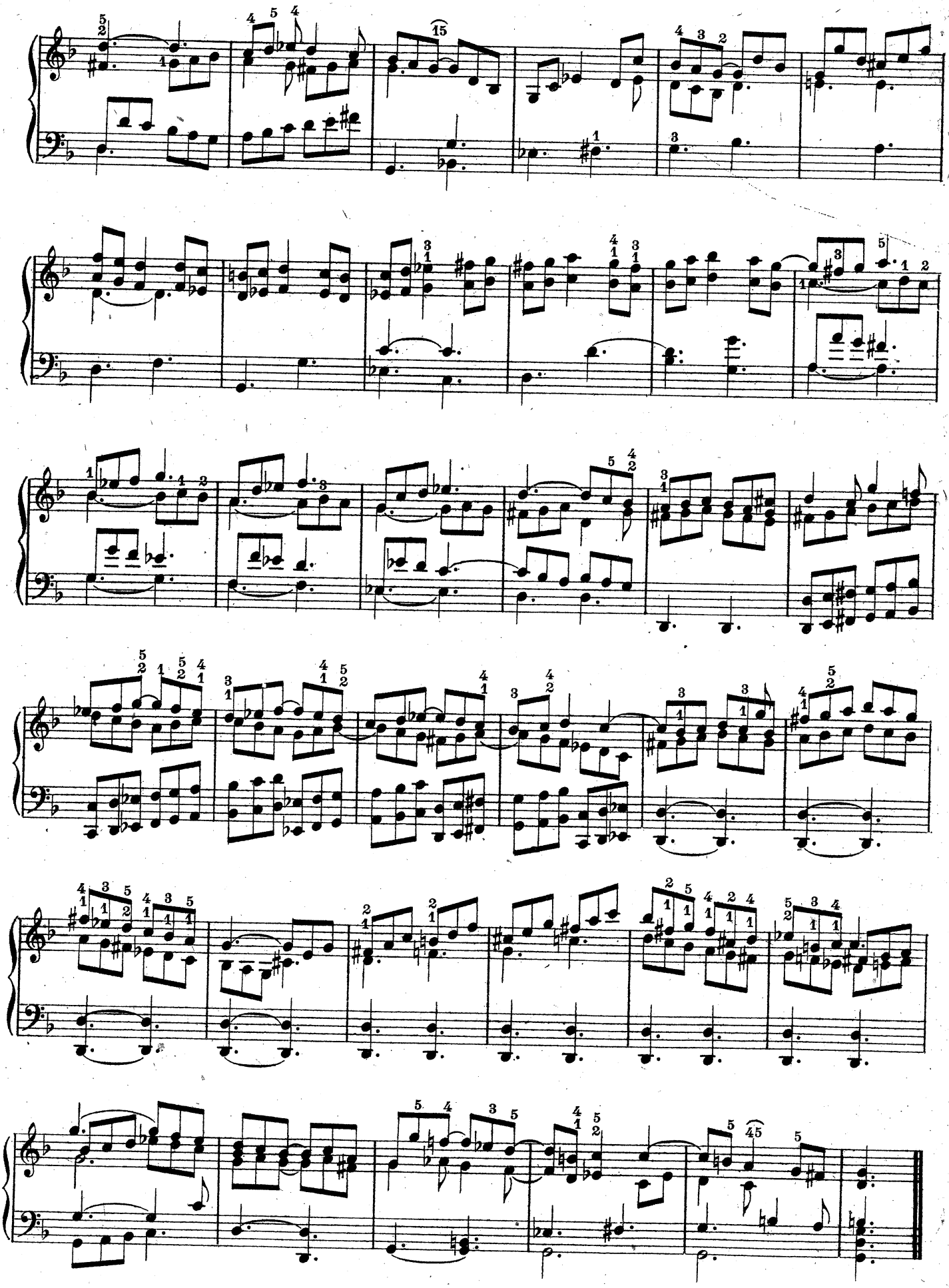
FUGA

Moderato





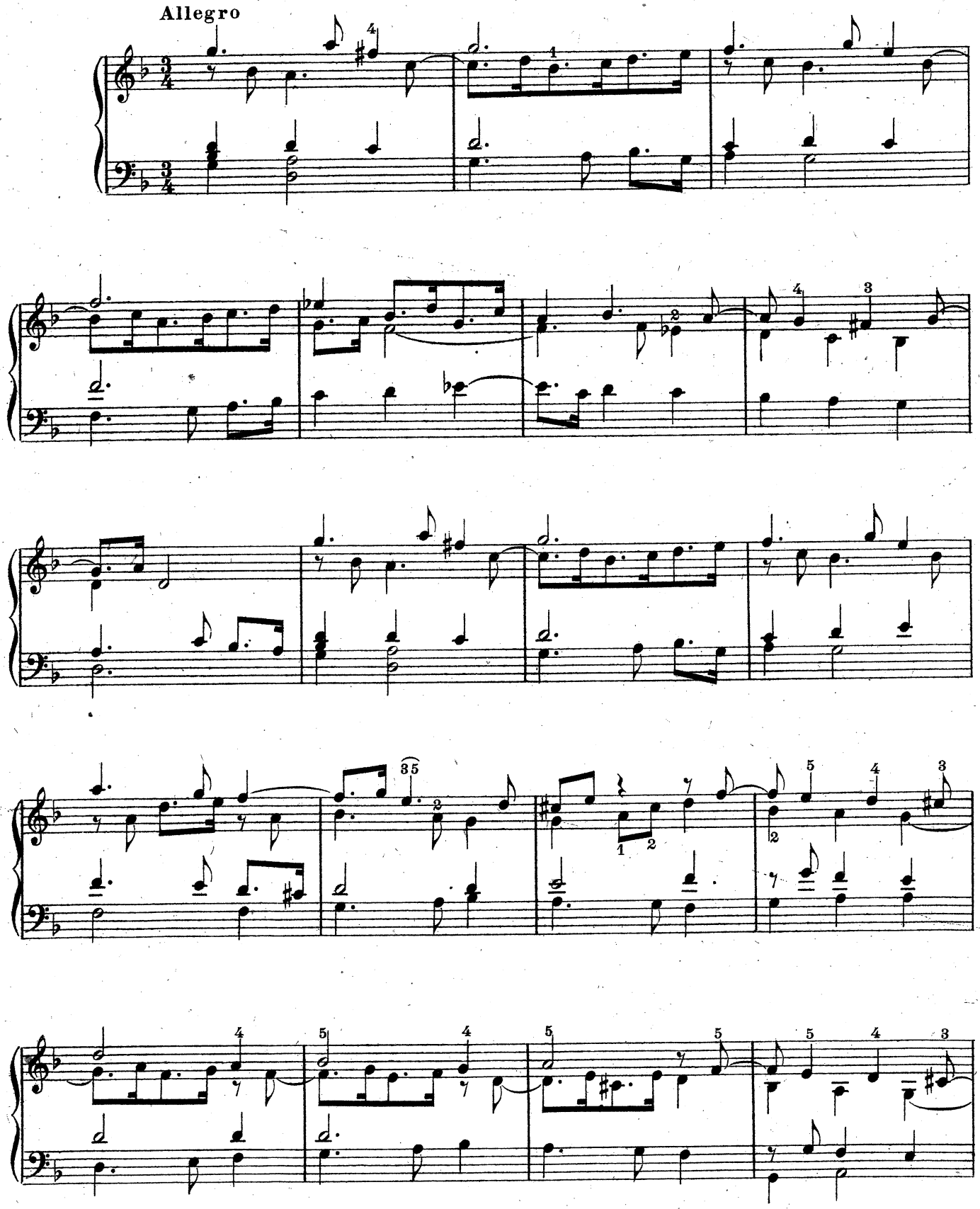


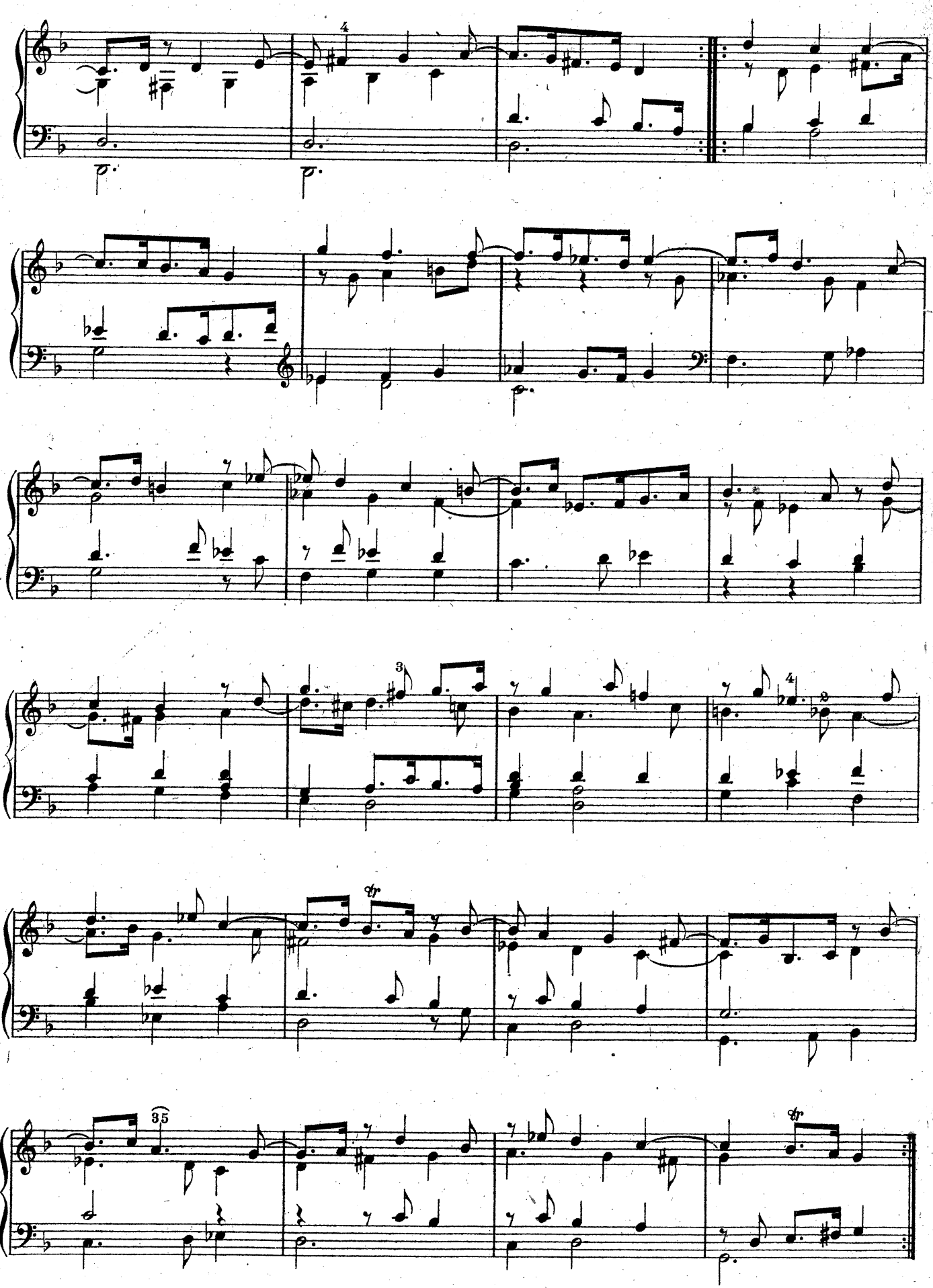


Sonata VIII

(autre version)

Allegro





Ch. Douin, gr. - Poinçons Durand & Cie D. & F. 9558 Paris, Imp. H. Minot.