

Die Saitenklaviere, die Domenico Scarlatti zu Gebote standen

von John Henry van der Meer

Domenico Scarlatti, einer der bedeutendsten Komponisten für Tasteninstrumente seiner Zeit, hat ein verhältnismäßig bewegtes Leben gehabt: er hat in drei voneinander ziemlich verschiedenen kulturellen Umgebungen gewelt. Die meisten biographischen Einzelheiten sind in der noch immer brauchbaren Monographie von Ralph Kirkpatrick¹ zu finden; später sind einige weitere Entdeckungen gemacht worden.

1685 wurde Scarlatti in Neapel geboren, wo er kurze Zeit Organist der königlichen Kapelle war. 1702 verbrachte er vier Monate in Florenz, dort lernte er den Fürsten Ferdinando de' Medici und dessen Musikaliensammlung kennen. Nach weiteren drei Jahren in Neapel reiste er 1705 über Florenz nach Venedig, wo er die Pietà besuchte und mit Antonio Vivaldi und Francesco Gasparini in Berührung kam. 1709–19 weilte er in Rom, erst im Dienste der polnischen Ex-Königin Maria Casimira, dann als Kapellmeister an der Capella Giulia und im Dienste des portugiesischen Botschafters beim hl. Stuhl, dem Marquês de Fontes. In Rom verkehrte er im Palast des Kardinals Pietro Ottoboni und machte hier u. a. die Bekanntschaft von Arcangelo Corelli, Georg Friedrich Händel und Thomas Roseingrave.

Vom November 1719 bis zum Januar 1727² weilte Scarlatti am portugiesischen Hofe in Lissabon als Kapellmeister der patriarchalischen Kapelle, weiterhin, wie Gerhard Doderer festgestellt hat, als Tenor und schließlich als Cembalolehrer dreier besonders musikbessener Persönlichkeiten am portugiesischen Hofe: Er unterrichtete Königin Mariana, die Gemahlin des Königs João V., sowie D. António, den Bruder des Königs, und schließlich Maria Bárbara, die älteste Tochter des Königs. In Portugal lernte er auch den wichtigsten portugiesischen Klavierkomponisten seiner Zeit kennen, Carlos Seixas.

Nach einer Abwesenheit von zwei Jahren kehrte er 1729 zur iberischen Halbinsel zurück; im Januar dieses Jahres heiratete die 13jährige Maria Bárbara den elfjährigen spanischen Kronprinzen (príncipe de Asturias) Fernando. Scarlatti blieb bis zu seinem Lebensende seiner königlichen Schülerin treu, erst 1729–33 in Sevilla, danach in den verschiedenen Residenzen in Madrid und Umgebung (Buen Retiro, Pardo, Aranjuez, La Granja de S. Ildefonso bei Segovia, El Escorial), und auch noch, als der Kronprinz 1746 als Fernando VI. den spanischen Thron bestieg und Maria Bárbara Königin von Spanien wurde. Scarlatti starb 1757, 71jährig; die Königin verschied ein Jahr später, erst 42jährig. Ein Schüler Scarlattis war auch Antonio Soler, der 1752 in den Hieronymiten-

¹ Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, New York 1953.

² Gerhard Doderer, „Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na Corte de D. João V (1719–1727)“, in: *Revista Portuguesa de Musicologia* 1 (1991), S. 147–174.

orden eintrat und sein weiteres Leben teilweise im Kloster im Escorial, teilweise in der Hieronymiten-Niederlassung in Madrid verbrachte.

Welche Saitenklaviere hatte nun Scarlatti während der drei Perioden seines Lebens zur Verfügung? In Italien waren in den ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Saitenklaviere mit kurzen Baßoktaven selten geworden. Man findet diese nur noch bei kleinen Instrumenten zum häuslichen Musizieren (Spinetten, Virginalen). Bei den Cembali trifft man in Florenz öfters den Umfang $C-c^3$ an (Bartolomeo Cristofori, Giovanni Ferrini). Weiterhin war bei Cembali und bei Querspinetten der Umfang $G_1A_1-c^3$ von etwa 1650 bis etwa 1750 recht häufig. Umfänge bis F_1 hinunter und über c^3 hinaus waren in Italien selten.

In Portugal ist die Sachlage wegen der verhältnismäßig kleinen Zahl der erhaltenen Instrumente weniger übersichtlich. Die sechs erhaltenen Cembali mit Umfängen von $C-e^3$ bis F_1-a^3 helfen in dieser Beziehung nicht, da sie alle aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stammen. Drei portugiesische Cembali (darunter ein Oktavcembalo), die vielleicht in der ersten Jahrhunderthälfte entstanden sind, haben den Umfang $C-d^3$. Von den sechs erhaltenen portugiesischen Clavichorden mit Umfang $C-d^3$ kann eines aus der Zeit vor 1750 herrühren. Die drei erhaltenen portugiesischen Pianofortes mit dem Umfang $C-d^3$ wurden alle in der zweiten Jahrhunderthälfte gebaut. Eine Stütze jedoch bieten die Klavierkompositionen von Carlos Seixas³, der schon 1742 starb: die Werke überschreiten den Umfang $C-d^3$ nie, der übrigens in der zweiten Jahrhunderthälfte auch nach Scarlattis Tode keineswegs obsolet ist: mindestens vier Clavichorde und drei der vier bisher bekannten Hammerflügel aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben ihn, und noch die um 1770 verlegten zwölf Sonaten von Francisco Xavier Batista⁴ überschreiten diesen Umfang nicht.

Über den spanischen Klavierbau bis etwa 1740 sind bisher die Quellen ebenfalls nur spärlich geflossen. 1788 wird in einer Zeitungsannonce ein Cembalo von Diego Fernández mit „4 octavas y dos puntos mas“ zum Verkauf angeboten⁵, ein Instrument, das jedoch wesentlich früher gebaut worden sein dürfte. Hier liegt beim frühen spanischen Cembalobau also auch der Umfang $C-d^3$ vor. Diego Fernández war als Cembalobauer von 1722 bis zu seinem Tode im Jahre 1755 am spanischen Hofe tätig. Er scheint ein erfinderischer und phantasievoller Handwerker gewesen zu sein.

Es liegt eine Inventarliste vor mit den Instrumenten, die Königin María Bárbara in ihrem Todesjahr 1758 besaß.⁶ Darin sind sieben Cembali verzeichnet, von denen keines den Umfang bis c^3 (49 oder 53 Tasten) oder den Umfang $C-d^3$ (51 Tasten) hatte. Die Königin wird solche Instrumente zweifelsohne besessen haben, aber sie hat sie späte-

³ Carlos Seixas, *80 Sonatas para instrumentos de tecla*, hrsg. v. Macario Santiago Kastner, Lissabon 1965 (= Portugaliae Musica Bd. X); Carlos Seixas, *12 Sonatas. Kritische Ausgabe von João Pedro d'Alvarenga*, Lissabon: Musicoteca 1995.

⁴ Francisco Xavier Baptista, *12 Sonatas para cravo* (Lisboa, ca. 1770), Lissabon 1981 (= Portugaliae Musica Bd. XXXVI).

⁵ Beryl Kenyon de Pascual, „Diego Fernández – Harpsichord-Maker to the Spanish Royal Family from 1722 to 1755 – and his Nephew Julián Fernández“, in: *GSJ* 38 (1985), S. 35–47, hier S. 45.

⁶ Kirkpatrick [s. Anm. 1], S. 361.

stens Anfang der 1740er Jahre abgestoßen. Den kleinsten Umfang unter den Cembali hatten Instrumente 2 und 8 der Liste mit 56 Tasten, womit der Umfang G_1-d^3 angezeigt ist. Ein Instrument – vielleicht ein Pianoforte – von Francisco Pérez Mirabal, Sevilla, aus dem Jahr 1745 soll den Umfang G_1-d^3 gehabt haben.⁷ In den Jahren 1743 und 1744 wurden von Diego Fernández zwei Cembali mit diesem Umfang für die Herzogin von Ossuna repariert.⁸ Und in der venezianischen Scarlatti-Handschrift XIV, datiert auf 1742, kommen zwei Sonaten des Komponisten vor⁹, die diesen Umfang verlangen. Offensichtlich hat die Königin also 1742 oder kurz vorher mindestens ein Cembalo mit diesem Umfang erworben.

Vor 1746 hat Mme Boivin in Paris drei angeblich von Scarlatti stammende Sonaten veröffentlicht. Aus stilistischen Gründen muß bei einer dieser Sonaten¹⁰ Scarlattis Autorschaft angezweifelt werden, aber die anderen zwei sind zweifelsfrei von diesem Komponisten. Bei einer von ihnen¹¹ wird der Umfang G_1-e^3 verlangt. Tatsächlich enthält die Inventarliste mit den Instrumenten der Königin ein Cembalo mit 58 Tasten (Nr. 6), die dem Umfang G_1-e^3 entsprechen. Dieses Instrument muß also spätestens 1746 erworben worden sein.

Eine Reihe Sonaten von Scarlatti erfordert den Umfang F_1-f^3 . In der Inventarliste befindet sich kein Instrument, das diesen Ambitus haben kann. Bei Cembalo Nr. 7 jedoch wird nicht der Umfang, sondern nur die Herkunft angegeben, „echo en Flandes“. Es wird sich dabei wohl um ein Instrument aus Antwerpen handeln, das damals allerdings nicht in der Grafschaft Flandern, sondern im Herzogtum Brabant lag. In Antwerpen fing 1745 oder kurz vorher Joannes Daniel Dulcken tatsächlich an, Cembali mit dem Fünfkstavenumfang F_1-f^3 zu bauen. Sehr wahrscheinlich wurde das „flämische“ Instrument, das somit wohl aus der Werkstatt des älteren Dulcken stammen dürfte, 1745 oder kurz danach von der Königin erworben.

Drei Cembali (Nr. 3, 10 und 12) erscheinen in der königlichen Inventarliste mit 61 Tasten, die in Spanien dem Umfang G_1-g^3 entsprechen. Die drei Instrumente rühren sehr wahrscheinlich aus der Werkstatt des Diego Fernández her. Auf einem solchen Instrument ist praktisch die ganze zeitgenössische Klavierliteratur zu spielen. Es nimmt daher nicht wunder, daß in jeder der drei wichtigsten Residenzen (Buen Retiro, Aranjuez und dem Escorial) ein solches allround-Cembalo mit Ambitus G_1-g^3 stand. Die vier Cembali mit anderen Umfängen befanden sich alle in Buen Retiro.

Eine einzige Sonate Scarlattis, K. 485, ist ohne Umstimmung eines Saitenchors auf keinem der königlichen Instrumente spielbar: das Werk hat den Ambitus F_1-g^3 . Tatsächlich sind später für den spanischen Infanten Gabriel zwei Cembali mit dem Umfang

⁷ Beryl Kenyon de Pascual, „Francisco Pérez Mirabal's Harpsichords and the Early Spanish Piano“, in: *EM* 15 (1987), S. 503–513, hier S. 506–509.

⁸ Kenyon de Pascual, „Diego Fernández“ [s. Anm. 5], S. 43.

⁹ K. 43 und 54.

¹⁰ K. 95.

¹¹ K. 97.

F_1-g^3 belegt, aber erst in den Jahren 1761 und 1775¹², also nach Scarlatti's Ableben. Auch Antonio Soler schreibt in seinen Cembalosonaten diesen Ambitus wiederholt vor¹³, aber dieser Komponist ist erst 1783 gestorben; es leuchtet daher ein, daß ihm Instrumente mit größerem Ambitus bekannt waren als Scarlatti. Dennoch, aus der genannten Sonate geht hervor, daß auch Scarlatti mit diesem Umfang vertraut war.

Wenn man die Cembali, die Scarlatti gekannt hat und gespielt haben dürfte, überblickt, kommt man zur Schlußfolgerung, daß diese Instrumente zum Teil viele farbliche Möglichkeiten zeigen konnten. Im 17. und 18. Jahrhundert hatten die meisten italienischen Cembali nur zwei $8'$ -Register, aber um 1700 wurden in der Toskana auch Instrumente mit $8'8'4'$ ¹⁴ gebaut. Was die portugiesischen Cembali betrifft, sind mir nur solche mit der einfachen Disposition $8'8'$ bekannt. Spanische Cembali dagegen sind manchmal farbiger. Nr. 6 und Nr. 8 der königlichen Liste (mit Umfängen G_1-e^3 bzw. G_1-d^3) hatten drei Saitenreihen, was wahrscheinlich $8'8'4'$ bedeutet.

Besonders überraschend ist Cembalo Nr. 2 der Liste. Das Instrument mit Ambitus G_1-d^3 hatte fünf Register und vier Saitenreihen. Es war sehr wahrscheinlich dieses Instrument, das die Königin dem Kastraten Carlo Broschi, genannt Farinelli, vermachte, der von 1737 bis 1759 dem spanischen Hofe gedient hatte. Sandro Capelletti¹⁵ hat in seiner Monographie über Farinelli auch das Inventar seiner Güter veröffentlicht, das nach seinem 1782 erfolgten Tode erstellt wurde. Darin kommt auch ein Cembalo von Diego Fernández vor, zweifellos das Instrument, das der Sänger von der Königin geerbt hatte. Die Beschreibung ist nicht in allen Hinsichten deutlich: es soll zur gleichen Zeit „vom Erblasser erfunden“ gewesen sein. Wie ist es möglich, daß ein Cembalo von Diego Fernández von Farinelli erfunden worden sei? Vielleicht ist damit gemeint, daß Farinelli das Instrument nach seinem erfinderischen Geiste hatte abändern lassen. Auf jeden Fall waren zehn „bottoni“ vorhanden, die unter dem „Pedal“ verborgen waren: vermutlich zehn Pedale an einer unteren Querleiste, die auch als Fußstütze diente. Es waren folgende Register vorhanden: „cembalo“ (wahrscheinlich $8'$), „ottavina“ ($4'$), „arcileuto“ (vielleicht ein $16'$), „arpa con corde di budelle“ (sic!), also ein Register mit Darmsaiten wie beim deutschen Lautenklavizymbel, und „cembalo a somiglianza di flauto“ (vielleicht ein Register Orgelpfeifen unter dem Unterboden?). Wenn diese Disposition mit der ursprünglichen übereinstimmte, waren tatsächlich fünf Register und vier Saitenreihen vorhanden! Der $4'$ und das Darmsaitenregister waren übrigens in der Mitte geteilt; eine solche Teilung ist meines Wissens bei spanischen Cembali sonst nicht bekannt, aber bei spanischen Orgeln normal.

Daß übrigens Diego Fernández ab und an komplizierte Cembali konstruierte (z. B. mit 2 Manualen und 6 Registern; oder mit 2 Manualen, 6 Registern und 4 Dockenreihen) und auch Instrumente, die wahrscheinlich Kombinationen von Cembalo und Hammer-

¹² Kenyon de Pascual, „Diego Fernández“ [s. Anm. 5], S. 44.

¹³ In der Rubio-Ausgabe Nr. 9, 10, 15, 19, 26, 79, 80, 85, 90 und 119; in der Marvin-Ausgabe auch III 25.

¹⁴ Giovanni Battista Giusti (Lucca); Nicolaus de Quoco (Florenz); Alessandro Cresci (Livorno).

¹⁵ Sandro Capelletti, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Turin 1995, S. 209.

flügel waren, ist auch aus anderen Quellen bekannt.¹⁶ Allerdings hatten die drei späten Cembali mit Umfang G_1-g^3 nur zwei 8^2 -Register.

Das „flämische“ Cembalo war vielleicht nur einmanualig; wenn es von Joannes Daniel Dulcken herrührte, hatte es die Disposition $8^2 8^4$ Laute. Selbstverständlich wissen wir nicht, inwieweit Scarlatti farbig registrierte, aber es unterliegt keinem Zweifel, daß ihm zum Teil Instrumente mit verhältnismäßig vielen koloristischen Möglichkeiten zur Verfügung standen.

Anhand der benutzten Umfänge sind nun Gruppen von Sonaten Scarlattis ungefähr zu datieren. In Italien werden die meisten Sonaten mit Ambitus $C-c^3$ und $G_1A_1-c^3$ entstanden sein; $C-d^3$ -Sonaten werden zwischen 1719 und dem Anfang der 1740er Jahre zu datieren sein; die Reihe der G_1-d^3 -Sonaten setzt kurz nach 1740 ein und reicht bis zum Tode des Komponisten; von den späten Sonaten sind die mit den Umfängen G_1-e^3 und F_1-f^3 seit etwa 1745 entstanden, die mit dem Fünfknotenambitus G_1-g^3 dürften etwas später, um 1750, erstmals auftauchen.

Selbstverständlich ist nicht nur der verwendete Umfang einer Sonate für die Einordnung in eine Gruppe bestimmend; es kommen viele Faktoren dazu. Über die Abgrenzung der einzelnen Gruppen und die dabei angewandte Methodik habe ich unterdessen einen Artikel im *Galpin Society Journal* veröffentlicht.¹⁷ Es würde zu weit führen, darüber in diesem Rahmen zu referieren. Der erste Schritt besteht immer darin festzustellen, inwieweit Scarlatti in extremen Lagen Noten vermeidet, was im allgemeinen darauf hinweist, daß die betreffende Note auf der Klaviatur des Instrumentes, für das die Komposition gedacht war, nicht vorhanden war. Ein Beispiel sei unter vielen genannt. In der Sonate K. 4 in g -Moll folgt im ersten Abschnitt nach der Modulation nach d -Moll in der Oberstimme neues Material:



Notenspiel 1: Sonate K. 4, g -Moll, T. 13ff.

Im zweiten Abschnitt tritt das gleiche thematische Material noch einmal in der Haupttonart g -Moll auf, aber leicht abgeändert, da das zur buchstäblichen Wiederholung benötigte d^3 offensichtlich nicht vorhanden war. Die Sonate ist auf einem Instrument mit Klaviaturumfang $C-c^3$ (mit langer Baßoktave) spielbar.



Notenspiel 2: Sonate K. 4, g -Moll, T. 30ff.

¹⁶ Kenyon de Pascual, „Diego Fernández“ [s. Anm. 5], S. 45.

¹⁷ „The Keyboard String Instruments at the Disposal of Domenico Scarlatti“, in: *GSJ* 50 (1997), S. 136–160.

Diese freilich etwas groben Datierungen entkräften die Behauptung in der sonst noch immer lesenswerten Monographie von Kirkpatrick¹⁸, nach der „we are forced to assume that what looks like the development of a lifetime actually took place after Scarlatti was fifty, and largely after his sixty-seventh year“. Im Gegenteil, was die Entwicklung eines Menschenlebens zu sein schien, war auch die Entwicklung eines Menschenlebens.

Nach der Gruppierung der Sonaten in allerdings grob datierbare Gruppen wird es erst möglich sein, die stilistische Entwicklung Scarlattis zu verfolgen, wobei man manche Überraschung erleben wird. So wird sich u. a. zeigen, daß manche „spanischen“ Züge schon in den italienischen Werken enthalten sind.

Eine letzte Frage betrifft das Verhältnis Scarlattis zum Hammerflügel. Natürlich kannte er das Pianoforte: vielleicht sah, hörte und spielte er solche Instrumente schon während seiner Besuche in Florenz 1702 und 1705. Es ist sehr gut möglich, daß er das Pianoforte von Cristofori im Palast des Kardinals Ottoboni kannte. Ebenso ist denkbar, daß sich das Pianoforte von D. António de Bragança, dem Bruder des portugiesischen Königs, für das Lodovico Giustini in Pistoia seine 1732 veröffentlichten Sonaten komponierte, schon vor 1727 in Lissabon befand. Ob Scarlatti in Sevilla mit dem Hammerflügel in Berührung gekommen ist, bleibt fraglich angesichts der Tatsache, daß der sevillianische Aufenthalt des kronprinzlichen Haushalts 1729–33 zu datieren ist und das erste in Sevilla entstandene Pianoforte das Datum 1745 trägt. Aber es unterliegt keinem Zweifel, daß Königin María Bárbara in jeder der drei spanischen Hauptresidenzen (Buen Retiro, Aranjuez und dem Escorial) je einen Hammerflügel florentinischer Herstellung besaß.

Daß Scarlatti das Pianoforte kannte, steht also außer Zweifel. Ob er jedoch das Instrument als für Solospiel geeignet betrachtete, steht auf einem völlig anderen Blatt. Der erste Komponist, der ausdrücklich für Pianoforte schrieb, Lodovico Giustini (1732), verlangte viele dynamische Nuancen: *p*, *f*, *più p*, *più f*. Bei Scarlatti findet man dynamische Nuancen nur in K. 70 und 88, in Werken, die ursprünglich für Violine mit Begleitung von Basso continuo konzipiert waren!

Jedoch, betrachten wir die drei Hammerflügel der Königin im einzelnen. Schon auf den ersten Blick haben sie einen beschränkten Umfang, offensichtlich weil die Königin ihre Cembalosammlung immer auf den letzten Stand gebracht hatte, nicht jedoch ihre Pianoforte-Sammlung. Der kleinere Umfang, so sagen die Pianoforte-Befürworter¹⁹, sei nicht von großer Bedeutung, da Scarlatti nur 33 Sonaten geschrieben habe, die bis g^3 (oder fis^3) gehen und auf den Pianofortes nicht spielbar sind. Tatsache ist, daß Scarlatti nur 33 Werke geschrieben hat, die bis g^3 oder fis^3 gehen, aber nicht nur diese sind auf den Pianofortes unausführbar. Das Pianoforte in Buen Retiro (Nr. 1 der königlichen Liste) hatte einen Umfang von 56 Tasten. Es ist nicht ganz sicher, was in Florenz dieser Umfang bedeutet, aber nehmen wir an, daß der Erbauer – wahrscheinlich Giovanni Ferrini – sich den spanischen Gepflogenheiten angepaßt hatte und daß der Umfang

¹⁸ Kirkpatrick [s. Anm. 1], S. 145.

¹⁹ David Sutherland, „Domenico Scarlatti and the Florentine Piano“, in: *EM* 23 (1995), S. 243–256.

G_1-d^3 war. In diesem günstigsten Fall waren nicht nur die 33 Sonaten bis g^3 oder fis^3 , sondern auch 27 Sonaten bis f^3 , 48 bis e^3 oder es^3 und eine bis c^3 mit F_1 unten auf diesem Instrument unausführbar: 109 Werke oder 20% des Klavierœuvres von Scarlatti.

Im Escorial stand ein Pianoforte (Nr. 11 der Liste) mit 54 Tasten. Es ist unsicher, was dieser Umfang bedeutete, aber auf jeden Fall ist mit 54 Tasten weniger möglich als mit 56.

In Aranjuez existierte ein Pianoforte (Nr. 9 der Liste) mit Umfang $C-c^3$. Darauf waren von Scarlattis Sonaten unausführbar: 29 Sonaten bis c^3 , aber unter C , 167 Sonaten bis d^3 oder cis^3 , 154 Sonaten für den Ambitus G_1-d^3 , 33 Sonaten bis g^3 oder fis^3 , 27 bis f^3 und 48 bis e^3 oder es^3 , also 458 Werke oder etwa 80% der Kompositionen Scarlattis.

Es gab in Buen Retiro weiterhin die Instrumente Nr. 4 und 5 der Liste, beide in Florenz hergestellt, die „ursprünglich Pianofortes waren, jetzt aber Kielinstrumente sind“.²⁰ Darunter könnte man sich den Umbau eines Pianofortes zu einem Kielinstrument vorstellen, eine langwierige Prozedur, die mehrere Wochen Arbeit bedeuten würde. Mir erscheint es annehmbarer²¹, daß es sich um Kombinationen von Cembalo und Pianoforte gehandelt hat wie beim Instrument von Giovanni Ferrini (Florenz 1746) in der Sammlung Luigi Ferdinando Tagliavini in Bologna²², aus denen man den Pianoforteteil herausgezogen hatte, eine Prozedur, die höchstens eine Minute beansprucht hätte. Auf jeden Fall hatten diese beiden Instrumente – beide mit einem beschränkten Ambitus – aufgehört, als Pianoforte zu existieren.

Kann man angesichts dieser Überlegungen wirklich bei der Behauptung beharren, das Pianoforte sei eines der idealen Mittel zur Ausführung der Solowerke Scarlattis gewesen? Mir scheint Kirkpatrick²³ recht gehabt zu haben mit der Feststellung, daß „the pianoforte was used at the Spanish court largely for accompanying the voice“ und vielleicht, könnte man hinzufügen, zur Begleitung solistisch gespielter Instrumente. Das ideale Mittel zur Wiedergabe der solistisch konzipierten Werke Scarlattis bleibt das Cembalo.

P. S.: In bezug auf Domenico Scarlattis Werke, die nach unten bis F_1 reichen, sei noch Folgendes bemerkt. Fünf Werke fallen in diese Kategorie: K. 387, 394, 468, 483 und 485. Bei den ersten drei dieser Kompositionen ist das F_1 als G_1 notiert. Dabei haben mehrere Forscher – darunter auch ich – an einen Kopistenfehler gedacht. Tatsache ist jedoch, daß in diesen Werken das G_1 fehlt. Prof. Roberto Pagano, Palermo, hat in einem Gespräch aber darauf hingewiesen, daß es sehr gut möglich wäre, daß K. 387, 394 und 468 auf einem Cembalo gespielt werden konnten, dessen Umfang unten mit G_1 anfang und auf dem dieser Ton nach F_1 umgestimmt war.

²⁰ Siehe Nr. 4 und 5 der in Anm. 6 nachgewiesenen Liste.

²¹ John Henry van der Meer, „Os instrumentos de tecla na propriedade D. Maria Bárbara, Rainha de Espanha“, in: *Revista Portuguesa de Musicologia* 2 (1992), S. 161–169.

²² Luigi Ferdinando Tagliavini und John Henry van der Meer, *Clavicembali e spinette dal XVI al XIX secolo. Collezione L. F. Tagliavini*, Casalecchio di Reno 1986, ²1987, Nr. 16.

²³ Kirkpatrick [s. Anm. 1], S. 184.

Bei den Kompositionen K. 483 und 485 ist dieser Vorgang nicht annehmbar, da in diesen beiden Werken sowohl F_1 als auch G_1 vorkommen. Die Note F_1 ist hier auch als solche notiert. Scarlatti muß also tatsächlich auch ein Cembalo mit F_1 als tiefstem Ton gekannt haben, wenn nicht in der Sammlung der Königin, im Besitz eines anderen Cembalospielers. Wie gesagt, K. 485 reicht oben bis g^3 .