

Birdbox  
Records  
PURE ANALOG  
SOUND

Nightingale Studios

LIVIA MAZZANTI

*Scarlatti alla Scarlatti*

8 Sonatas by Domenico Scarlatti (1685-1757) in the organ adaptation by  
Livia Mazzanti



Birdbox  
Records



# Livia Mazzanti

Organista dall'ampio orizzonte interpretativo, Livia Mazzanti si caratterizza da sempre per la concezione personale dei suoi programmi di concerto; è nondimeno improvvisatrice, arte trasmessale da Giacinto Scelsi a Roma, quindi da Jean Guillou, col quale si è a lungo perfezionata a Parigi.

Le sue incisioni di brani di Schoenberg, Busoni, Hindemith, Scelsi, Guillou, quanto la riscoperta in prima mondiale delle Integrali organistiche di Rota e Castelnuovo-Tedesco, sono considerate di riferimento: ha inciso per Fonè, RCA Victor/BMG France, Philips Classic, Argos, Stradivarius, Aeolus, Continuo.

I suoi concerti l'hanno condotta ovunque in Europa, ospite di stagioni quali la Philharmonie di Berlino, l'Europalia di Bruxelles, il Bath Music Festival, il Festival d'Orgue de Saint-Eustache a Parigi...come pure negli Stati Uniti, in Sud America, in Crimea, in Medio Oriente.

Dal '95 dirige a Roma il festival internazionale MUSICOMETA, da lei creato, e collabora attivamente con la Christuskirche, del cui organo Steinmeier è conservatrice e titolare. Dedicataria di nuovi brani per organo da parte di compositori attuali, ha interagito a più riprese col mondo dell'Arte contemporanea.


Al Conservatorio di Napoli - dove insegna - ha contribuito al restauro e alla rivalutazione del grande organo progettato da Jean Guillou per la Sala Scarlatti e ha avuto l'onore, fra l'altro, di interpretarvi le Variations on a Recitative op. 40 di Arnold Schoenberg in presenza della figlia del compositore, la quale ne ha acquisito poi l'incisione - realizzata all'Alpe d'Huez - per gli archivi schoenbergiani di Vienna.

With a vast interpretative scope, Livia Mazzanti has always been distinguished by her personal conception of concert programs. She is also an improviser, an art passed on to her by Giacinto Scelsi in Rome and then by Jean Guillou, with whom she studied extensively in Paris.

Her recordings of works by Schoenberg, Busoni, Hindemith, Scelsi, and Guillou, as well as her world premiere recordings of the complete organ works of Rota and Castelnuovo-Tedesco, are considered reference points. She has recorded for Fonè, RCA Victor/BMG France, Philips Classic, Argos, Stradivarius, Aeolus, and Continuo.

Her concerts have taken her all over Europe, where she has performed at prestigious venues such as the Berlin Philharmonie, the Europalia Festival in Brussels, the Bath Music Festival, and the Saint-Eustache Organ Festival in Paris. She has also toured extensively in the United States, South America, Crimea, and the Middle East. Since 1995, she has directed the international Musicometa festival in Rome, which she founded, and she actively collaborates with the Christuskirche, where she is the curator and titular organist of the Steinmeier organ. A dedicatee of new organ works by contemporary composers, she has interacted repeatedly with the world of contemporary art. At the Naples Conservatory, where she teaches, she contributed to the restoration and revaluation of the great organ designed by Jean Guillou for the Scarlatti Hall and had the honor of performing of performing Arnold Schoenberg's Variations on a Recitative, Op. 40, in the presence of the composer's daughter, who subsequently acquired the recording — made at Alpe d'Huez — for the Schoenberg Archives in Vienna.



Livia Mazzanti (ph. Lorenzo Vella) 



Livia Mazzanti (ph. Giulia Riboli)





# Scarlatti alla Scarlatti

ALLA RICERCA DEL SUONO DI DOMENICO SCARLATTI una conversazione tra Livia Mazzanti e Daniela Tortora

*L'incisione di otto Sonate di Domenico Scarlatti (K 380, 377, 27, 33, 513, 481, 159, 466) all'organo Tamburini ideato da Jean Guillou per la Sala Scarlatti di Napoli parrebbe rappresentare il coronamento di un progetto accarezzato da lungo tempo; è davvero così?*  
Più che di progetto, parlerei di un desiderio latente, che il concatenarsi di circostanze favorevoli mi ha spinto a realizzare: innanzitutto, la proposta per me nuova, intrigante, di registrare un disco in analogico (da cui, il limite di durata); poi, la mia presenza in seno al Conservatorio di Napoli come insegnante, nonché - proprio nei giorni della registrazione - come interprete di un recital scarlattiano per la stagione organizzata dallo stesso San Pietro a Majella; non ultima, la relazione privilegiata con Jean Guillou, e perciò con la vicenda alquanto avventurosa di questo Nautilus da 4000 canne sbarcato, come per caso, in Sala Scarlatti...

*Che tipo di approccio all'universo scarlattiano ha prevalso nelle tue interpretazioni?*  
Trattandosi di una 'trasmutazione' organistica di lavori destinati al clavicembalo - per di più su un organo particolarmente evoluto - è flagrante che non si tratti di un'operazione filologica... L'approccio 'storicamente informato' ha la sua ragion d'essere, ma non esclude la libertà di fare altrimenti. Tendenzialmente, percepisco come illusorio il tentativo di restituire la 'verità' sul modo in cui veniva eseguito, non solo Scarlatti, ma qualsiasi autore distante da noi cronologicamente; non credo possibile risalire al suono incontaminato che fu, all'andamento ritmico che lo muoveva, all'estetica d'antan che lo ispirava... Credo piuttosto che la sensibilità di un interprete - ovvero il suo orecchio, il suo gusto - si formi al crocevia delle tante musiche che hanno attraversato il tempo che ci ha preceduti; musiche che, fatalmente, finiscono per divenire tutte contemporanee grazie all'esperienza che se ne fa qui e ora, e che descrive una parabola irripetibile, non sovrapponibile ad alcun'altra idea (presunta vera, o falsa) di antico, o di passato.

*Non esiste, per così dire, alcun terreno vergine sul quale edificare il proprio progetto esecutivo, ma piuttosto un flusso ininterrotto delle cose musicali che ci orienta e definisce la nostra percezione dell'antico. Per restituirlo - poco importa se intatto - in seno a una tradizione costantemente aggiornata, proprio perché vissuta nel corpo vivo dell'interpretazione... Cosa ha voluto significare eseguire una scelta di Sonate di Domenico Scarlatti all'organo, e a chi e a cosa hai inteso rendere omaggio?*  
Malgrado la premessa poco purista, il mio adattamento di questa manciata di capolavori non intendeva minimamente andare contro il testo, o tradirlo, quanto scovare tra le sue pieghe più nascoste un messaggio da decifrare, e magari assecondare, attraverso uno strumento 'altro'; strumento non del tutto estraneo alla cultura e alla sensibilità di Domenico, seppure lui ne conoscesse soltanto la versione dell'organo italiano coevo (in particolare, il cosiddetto positivo napoletano, o gli organi romani) e quella dell'organo spagnolo (pur dotato di spettacolari trombe orizzontali), ma non certo quella, ben più avanzata, dell'organaria germanica che ispirò il suo contemporaneo Bach. Amo molto la nozione provocatoria di 'trascrizione' formulata da Ferruccio Busoni agli inizi del XX secolo - "Ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta" - ed è forse da lì che sono partita per esprimere, col mio strumento, la fascinazione che provavo fin da adolescente nei confronti di questo autore, per me maestro assoluto della sintesi in musica: già al pianoforte intuitivo in Scarlatti una concezione astratta trasversale, dal potenziale straordinario.

IN SEARCH OF DOMENICO SCARLATTI'S SOUND a conversation between Livia Mazzanti and Daniela Tortora

*Recording eight of Domenico Scarlatti's Sonatas (K 380, 377, 27, 33, 513, 481, 159, 466) on the Tamburini organ, which was designed by Jean Guillou for the Scarlatti Hall in Naples, seems like the culmination of a long-cherished project. Is this truly the case?*  
Rather than a project, I would say it was a latent desire that a series of fortunate circumstances pushed me to realize. First, there was the new and intriguing proposal to record an analog album (which accounts for the time limit). Then, my presence at the Naples Conservatory as a teacher, and also—during the very days of the recording—as the performer in a Scarlatti recital for the season organized by the San Pietro a Majella itself. And finally, my special relationship with Jean Guillou, and therefore with the rather adventurous story of this 4,000-pipe Nautilus that, as if by chance, landed in the Sala Scarlatti.

*What kind of approach to Scarlatti's world has prevailed in your interpretations?*  
Given that this is an organ "transmutation" of works intended for the harpsichord—and on a particularly advanced organ at that—it's clear that this is not a philological operation. The "historically informed" approach has its own validity, but it doesn't exclude the freedom to do otherwise. I tend to see the attempt to restore the "truth" of how not only Scarlatti but any chronologically distant composer was performed as an illusion. I don't believe it's possible to trace back to the pristine sound that once was, the rhythmic motion that moved it, or the aesthetic of yesteryear that inspired it. Instead, I believe that an interpreter's sensibility—their ear, their taste—is shaped at the crossroads of the many types of music that have passed through the time that preceded us. These pieces, by fate, all end up becoming contemporary through the experience we have of them here and now, an experience that describes a unique trajectory that cannot be superimposed on any other idea (supposedly true or false) of the ancient or the past.

*There is, so to speak, no virgin territory on which to build one's performance project, but rather an uninterrupted flow of musical elements that orients us and defines our perception of the past. To restore it—whether intact or not—within a constantly updated tradition, precisely because it is lived in the vibrant body of interpretation... What did it mean to perform a selection of Domenico Scarlatti's Sonatas on the organ, and to whom and what did you intend to pay homage?*  
Despite the non-purist premise, my adaptation of these masterpieces was not intended in the slightest to go against the text or betray it. Rather, it aimed to uncover a message to be deciphered and perhaps indulged in its most hidden folds through an "other" instrument. This instrument was not entirely foreign to Domenico's culture and sensibility, even if he was only familiar with the version of the contemporary Italian organ (in particular, the so-called Neapolitan positive, or the Roman organs) and the Spanish organ (though it featured spectacular horizontal trumpets), but certainly not the far more advanced German organ-building that inspired his contemporary, Bach. I am very fond of the provocative notion of "transcription" formulated by Ferruccio Busoni at the beginning of the 20th century —"Every notation is already a transcription of an abstract idea"—and it is perhaps from there that I started to express, with my instrument, the fascination I felt for this composer since I was a teenager. For me, he is the absolute master of synthesis in music; even on the piano, I sensed in Scarlatti a transversal, abstract conception with extraordinary potential.

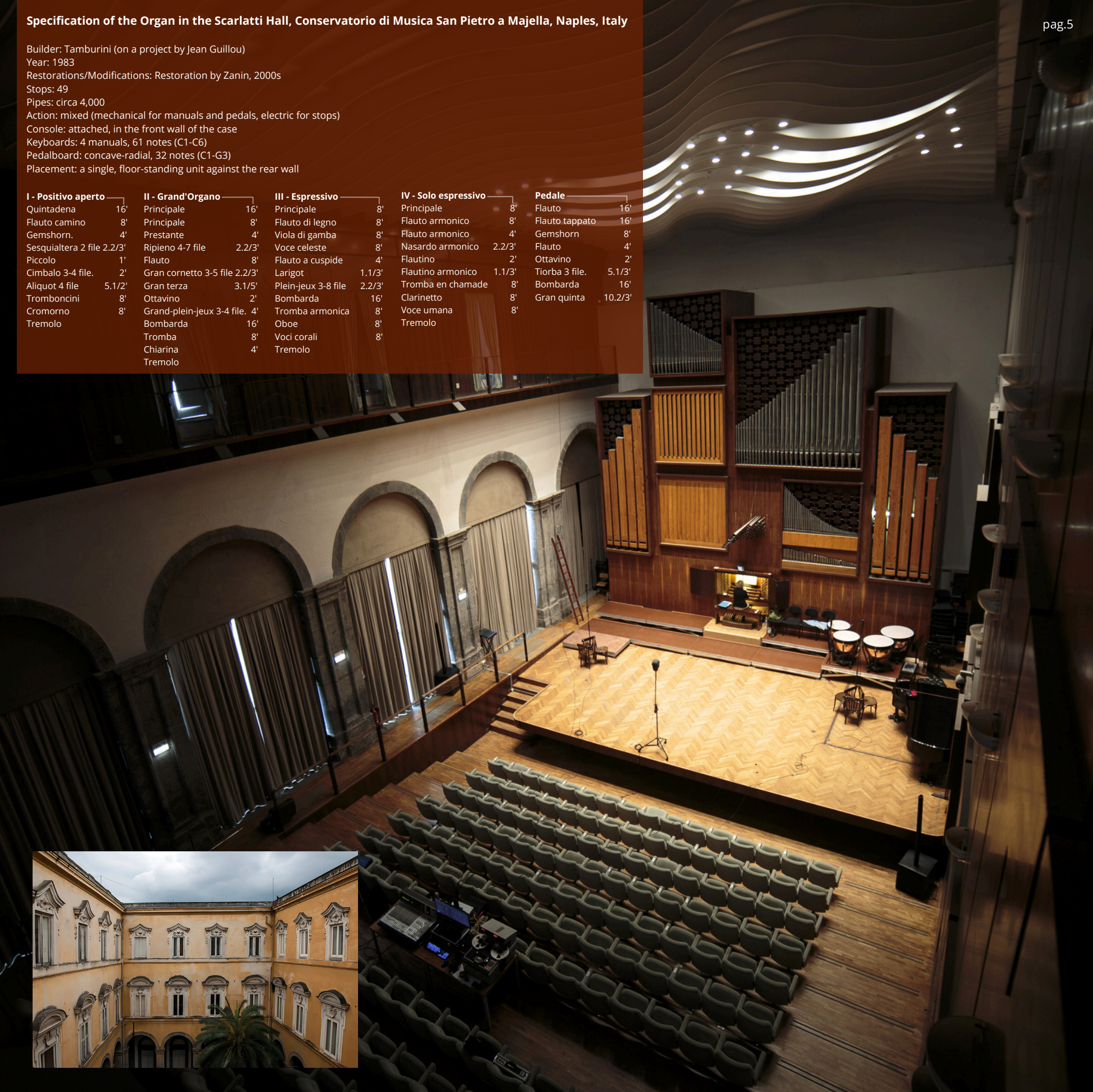
## Specification of the Organ in the Scarlatti Hall, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Naples, Italy

Builder: Tamburini (on a project by Jean Guillou)  
Year: 1983  
Restorations/Modifications: Restoration by Zanin, 2000s  
Stops: 49  
Pipes: circa 4,000  
Action: mixed (mechanical for manuals and pedals, electric for stops)  
Console: attached, in the front wall of the case  
Keyboards: 4 manuals, 61 notes (C1-C6)  
Pedalboard: concave-radial, 32 notes (C1-G3)  
Placement: a single, floor-standing unit against the rear wall

| I - Positivo aperto        | II - Grand'Organo             | III - Espressivo           | IV - Solo espressivo     | Pedale                |
|----------------------------|-------------------------------|----------------------------|--------------------------|-----------------------|
| Quintadena 16'             | Principale 16'                | Principale 8'              | Principale 8'            | Flauto 16'            |
| Flauto camino 8'           | Principale 8'                 | Flauto di legno 8'         | Flauto armonico 8'       | Flauto tappato 16'    |
| Gemshorn. 4'               | Prestante 4'                  | Viola di gamba 8'          | Flauto armonico 4'       | Gemshorn 8'           |
| Sesquialtera 2 file 2.2/3' | Ripieno 4-7 file 2.2/3'       | Voce celeste 8'            | Nasardo armonico 2.2/3'  | Flauto 4'             |
| Piccolo 1'                 | Flauto 8'                     | Flauto a cuspide 4'        | Flautino 2'              | Ottavino 2'           |
| Cimbalo 3-4 file. 2'       | Gran cornetto 3-5 file 2.2/3' | Larigot 1.1/3'             | Flautino armonico 1.1/3' | Tiorba 3 file. 5.1/3' |
| Aliquot 4 file 5.1/2'      | Gran terza 3.1/5'             | Plein-jeux 3-8 file 2.2/3' | Tromba en chamade 8'     | Bombarda 16'          |
| Tromboncini 8'             | Ottavino 2'                   | Bombarda 16'               | Clarinetto 8'            | Gran quinta 10.2/3'   |
| Cromorno 8'                | Grand-plein-jeux 3-4 file. 4' | Tromba armonica 8'         | Voce umana 8'            |                       |
| Tremolo                    | Bombarda 16'                  | Oboe 8'                    | Tremolo                  |                       |
|                            | Tromba 8'                     | Voci corali 8'             |                          |                       |
|                            | Chiarina 4'                   | Tremolo                    |                          |                       |
|                            | Tremolo                       |                            |                          |                       |



Scarlatti Hall (ph. Lorenzo Vella) ➔





## ‘ROUND ABOUT



All'organo, ho tentato di restituirne il côté intimo, non meno che quello grandioso, lo stile aforistico quanto quello narrativo: di affidarne insomma il gesto fulgido, mai banale né ovvio, a uno strumento più complesso. Così come ogni Sonata è un microcosmo sbalorditivo dove tutto è essenziale, e niente è fine a se stesso, altrettanto si può dire dei registri - solistici e concertanti - di un organo di carattere.

*Se Scarlatti svetta con le sue Sonate sulla produzione - clavicembalistica e non - del suo tempo e se dunque più che legittima appare l'incursione organistica in detto perimetro compositivo, resta da chiarire l'altro dato essenziale della circostanza odierna, vale a dire il perché della scelta dell'organo Guillou installato sin dai tempi della ricostruzione all'interno della Sala Scarlatti del Conservatorio di Napoli.*

Scarlatti è stato un formidabile sperimentatore, ha agito sul suono dello strumento attraverso un'incredibile varietà idiomatica, un coacervo di tradizioni popolari della terra d'origine e di influssi arabo-ispatici, mediterranei, delle terre d'adozione: è un immaginario strumentale che si lascia abitare in tutta naturalezza dalla palette pensata per Napoli da un innegabile maestro francese (seppure apolide per autodefinizione...) del colore organistico, dell'arte della registrazione. Un partenopeo e un bretone, entrambi nomadi nello spirito ed esploratori instancabili di sentieri non battuti; due compositori/virtuosi delle tastiere, accomunati da un forte rapporto col ritmo, con l'attacco del suono - dunque col fraseggio - come pure con l'economia delle durate, dell'energia...

Voglio raccontare un aneddoto privato, che trovo eloquente: Parigi, una delle prime estati torride del nuovo millennio; pochi sparuti rimasti in città, tra cui alcuni organisti ligi al dovere e, tra questi, Jean Guillou e moi-même! Le maître mi invita chez lui per parlare di una sua partitura e, a seguire, per un pranzo all'insegna della migliore arte dell'improvvisazione. Au menu: oeuf à la coque... Al momento in cui bolle l'acqua, però... Panique! Col suo sguardo, di un celeste disarmante, e con due uova alla mano, mi interPELLa inquieto: “Livià, combien de temps?” E io, senza alcuna esitazione: “Mais, Maître ! Le temps d'une Sonate de Scarlatti!!!”

*Divertente metafora dello scorrere del tempo in musica... Quali sono dunque i tratti della scorevole musica del cavalier Domingo che hai inteso esaltare con la tua interpretazione organistica?*

La musica di Scarlatti appare volatile, effervescente, ma indulge volentieri a un certo patetismo, a un lirismo profondamente napoletano; per non parlare dell'innata teatralità, patrimonio genetico trasmessogli da tutta una dinastia familiare e da un padre primattore quale Alessandro... Ecco, la teatralità è stato un elemento di appiglio prioritario, favorito da un organo, come è questo, concepito proprio con l'intento di dar voce a registri/attori, a sonorità non gregarie. Quanto all'effervescenza proverbiale delle Sonate scarlattiane, non è un gettito superficiale, esteriore ed estemporaneo, ma l'esplosione di un giacimento lavico, vulcanico... Ognuna di esse appare come un unicum narrativo scaturito dalla lunga posa di trame viscerali. All'organo, le più brillanti assumono i colori luminosi di una tavolozza tridimensionale quasi pop; quelle dal carattere malinconico ne sono il controcanto blues, crepuscolare, e palpitano di sfumature, evocando spesso la texture di un quartetto d'archi...

*Succede così che queste Sonate rivelino una natura diversa, che soltanto la trasposizione all'organo è in grado di palesare, addirittura mimando soluzioni timbriche distantissime dal cembalo, eppure particolarmente congeniali al tuo strumento. Puoi suggerirmi qualche altro esempio di mutazione timbrica, accanto a quella già segnalata del quartetto d'archi?*

Talvolta è una trasposizione per ensemble orchestrale a ispirarmi, magari addirittura di tipo bandistico: è il caso della Sonata in mi maggiore, nota ai più, che apre il disco in un andamento, più che marziale, processionale. In altri casi, l'organo interpreta gli ottoni tout court e cita, amplificandolo, lo stile scarlattiano più cortigiano. Non mancano poi esempi dove è decisivo l'apporto del pedale organistico, che va a sottolineare un basso armonico dedotto dalla scrittura, come lo farebbe un violoncello o un contrabbasso; in altri casi, è una linea armonica alternativa e meno ortodossa, creata da me a partire dall'intuizione di un sottile retro-pensiero pianistico del compositore...

*Cosa ha guidato la scelta delle otto Sonate che compaiono nella incisione odierna?*

L'idea e il minutaggio del vinile, perseguiti dal produttore, mi hanno indotto a selezionare otto Sonate a me care, in una sequenza vagamente drammaturgica, basata su personali accostamenti tonali e per contrasto di carattere. C'è da dire che questa registrazione non fa che rendere pubbliche le prove per il concerto in cui, due giorni dopo, avrei eseguito queste 8 Sonate a coppie (alternandole a interludi improvvisati su temi del padre Alessandro, scovati nella Biblioteca del Conservatorio). Lo stesso Domenico, nelle sue raccolte, amava abbinare a due a due le sue Sonate, assortendole per carattere espressivo differente, ma nella medesima tonalità.

On the organ, I tried to convey its intimate side, as much as its grandiose one—its aphoristic style as well as its narrative one. In short, I aimed to entrust its brilliant, never banal or obvious gestures to a more complex instrument. Just as every Sonata is an astonishing microcosm where everything is essential and nothing is an end in itself, the same can be said for the soloistic and concerted stops of an organ with character.

*If Scarlatti soars above the keyboard and other compositions of his time with his Sonatas, and if the organ's incursion into this compositional sphere is therefore more than legitimate, the other essential element of today's circumstance remains to be clarified: the reason for choosing the Guillou organ, installed in the Sala Scarlatti of the Naples Conservatorio since its reconstruction.*
Scarlatti was a formidable experimenter. He worked on the sound of the instrument through an incredible variety of idioms, a jumble of folk traditions from his homeland and Arab-Hispanic and Mediterranean influences from his adopted countries. This is an instrumental world that is naturally inhabited by the palette conceived for Naples by an undeniable French master (albeit stateless by self-definition) of organ color and the art of registration.

A Neapolitan and a Breton, both nomads in spirit and tireless explorers of unbeaten paths; two composer/keyboard virtuosos, united by a strong relationship with rhythm, with the attack of sound—and therefore with phrasing—as well as with the economy of durations and energy.

I want to tell a private anecdote that I find eloquent: Paris, one of the first sweltering summers of the new millennium. Only a few scattered people remained in the city, including some dutiful organists, and among them, Jean Guillou and moi-même! Le maître invites me to his house to talk about one of his scores, followed by a lunch under the banner of the best art of improvisation. Au menu: oeuf à la coque...

When the water boils, however... Panique! With his disarmingly serene gaze and two eggs in hand, he asks me, worried: "Livià, combien de temps?" And I, without any hesitation: "Mais, Maître! Le temps d'une Sonate de Scarlatti!!!"

*A fun metaphor for the flow of time in music... What, then, are the characteristics of Cavalier Domingo's flowing music that you sought to enhance with your organ interpretation?*

Scarlatti's music appears volatile and effervescent, yet it willingly indulges in a certain pathos and a deeply Neapolitan lyricism. Not to mention the innate theatricality, a genetic heritage passed down to him from an entire family dynasty and a leading-actor father like Alessandro. Theatricality was a primary anchor, facilitated by an organ—like this one—conceived with the very purpose of giving a voice to registers/actors and non-gregarious sonorities.

As for the proverbial effervescence of the Scarlattian Sonatas, it is not a superficial, external, and impromptu outpouring, but the explosion of a volcanic, lava-like vein. Each of them appears as a unique narrative stemming from the long development of visceral plots. On the organ, the most brilliant sonatas take on the luminous colors of an almost pop, three-dimensional palette. Those with a melancholic character are their bluesy, twilight counterpoint, and they throb with nuances, often evoking the texture of a string quartet.

*Thus, these Sonatas reveal a different nature that only the transposition to the organ is capable of bringing to light, even mimicking timbral solutions very distant from the harpsichord, yet particularly congenial to your instrument. Can you suggest any other examples of timbral mutation, besides the string quartet you already mentioned?*

Sometimes I'm inspired by a transcription for an orchestral ensemble, perhaps even a band-like one. This is the case with the Sonata in E major, known to most, which opens the album with a processional, rather than a martial, character. In other cases, the organ interprets the brass tout court and, by amplifying it, cites the more courtly Scarlattian style. There are also examples where the contribution of the organ pedal is decisive, as it emphasizes a harmonic bass derived from the writing, as a cello or double bass would. In other cases, it is an alternative and less orthodox harmonic line, created by me based on the intuition of the composer's subtle, underlying pianistic thought.

*What guided the selection of the eight Sonatas that appear on today's recording?*

The concept and the time limit of the vinyl, which were pursued by the producer, led me to select eight Sonatas I hold dear, in a vaguely dramaturgical sequence based on personal tonal juxtapositions and contrasts of character. It's worth mentioning that this recording is simply making public the rehearsals for the concert in which, two days later, I would perform these eight Sonatas in pairs (alternating them with improvised interludes on themes by his father Alessandro, which I had found in the Conservatory Library). Domenico himself, in his collections, loved to pair his Sonatas two by two, matching them by a different expressive character but in the same key.



*Andiamo con ordine e proviamo a scorrere insieme l'indice del disco.*

La Sonata in mi maggiore (K 380), è per me una processione tra sacro e profano, di quelle tipiche dei paesi mediterranei dove è la fanfara ad accompagnare la cerimonia del Santo Patrono. Un crescendo graduale, a partire da un ipotetico ottavino fino al dirompente richiamo delle trombe, viene reiterato dal 'da capo', dando l'idea di due cortei convergenti che cedono poi il passo a una comune rievocazione onirica, per tornare a un crescendo sempre più enfatico, fragoroso, prima di richiudersi sul timido ottavino d'esordio. La Sonata in si minore K 377, composta (secondo Hans von Bülow) ad Aranjuez, ha, non a caso, un più spiccato colore iberico, con accenni e accenti di danza, a partire dall'incipit in 'levare' del tema. Ma Scarlatti non abdica neanche qui alla sua napoletanità, ai suoi sberleffi da Pulcinella...Se l'ambiente spagnolo gli è innegabilmente favorevole, di stimolo, la sua ispirazione resta sempre all'insegna di una sorta di sincretismo (che parrebbe preconizzare quello di un Bartòk) da esule, da etnomusicologo suo malgrado... L'altra Sonata in si minore (K 27) rivela un mélange coloristico da quartetto d'archi, ma la tinta scura è più da violoncelli e viole che non da violini. Avverto qui una premonizione del Romanticismo - con quel moto perpetuo che anticipa gli Improvvisi schubertiani o l'Ottetto di Mendelssohn - e non solo: è un modo incantatorio di condurre il respiro musicale, di intessere la trama del racconto, che travalica persino il '900, giungendo a evocare la musica iterativa...

*L'organo interviene nel ruolo di traduttore, in qualche modo, di un pensiero che corre anche in questo caso verso il futuro. L'organo come interprete di un'intenzione pianistica?*

Sì, certo, perché l'organo può essere tante cose insieme; certamente, non assomiglia al pianoforte, eppure gli è affine in quanto sono entrambi strumenti a tastiera proiettati verso la modernità. L'evoluzione dell'organo, poi, non si è mai davvero arrestata tanto che, negli ultimi decenni, sono stati fatti anche esperimenti con tastiere sensibili (che lo stesso Jean Guillou ha adottato in alcuni suoi progetti). L'identità dell'organo, il suo fascino, continua a risiedere nella complicità sottile con la durata del suono e del soffio, con la persuasività del fraseggio, ma il suo spettro dinamico non ha niente da invidiare al titanismo pianistico.

Nella Pastorale in do maggiore (K 513), la sola tripartita, mi sono divertita a scoprire un suono genuinamente scarlattian-partenopeo, anzi, napoletano di strada, colorito come le tipiche ciaramelle del mezzogiorno d'Italia: quasi avessi avuto la visione di un raduno bucolico, dove ciascuno tira fuori il suo strumento e comincia a suonare in maniera improvvisata.

Nel secondo pannello appare il tema natalizio arcinoto (di cui Alessandro Longo si chiedeva se fosse stato Scarlatti ad attingere a una pastorale popolare, o viceversa); nel terzo, ho immaginato lo scoppio improvviso di fuochi d'artificio - i cosiddetti 'botti' - che, con un'esplosione pirotecnica irruenta, festeggiano la luce della cometa sul presepe napoletano. Si passa poi a una Sonata in fa minore (K 513) che mi piacerebbe definire galante, scandita com'è dal battito di un cuore e dalla malinconia della tonalità mozartiana; senonché, nella seconda parte, irrompe, alla quinta, un tema da batalla spagnola per il quale ho inventato una soluzione timbrica un po' brutale, che esce dai ranghi. La pulsazione viene messa a servizio di un autentico coup de théâtre, dirottando verso un amalgama di tanti strumenti che invadono il campo, come una porta infranta con violenza: un contrasto drammatico che si cheta alla ripresa nostalgica del 1° tema.

Segue la celebre Caccia in do maggiore (K 159), dove l'organo non esita a illustrare l'ambientazione en plein air con lo strepito delle ance; si tratta della tipica Sonata scarlattiana che ricorre al ribattuto - espediente tecnico caro al compositore - e l'organo arricchisce questo colore con richiami, echi di trombe e corni da caccia che alludono al titolo; salvo poi, nella seconda parte in do minore, far ricorso a tutt'altra sonorità, ma ugualmente naturalistica, quasi un cinguettio di uccelli in contrasto col clima dei cacciatori a cavallo. Il disco si chiude con l'altra Sonata in fa minore (K 466): languida, struggente, una vera e propria canzone napoletana. Se avesse un testo, sarebbe una serenata accorata, talmente sofferta da non concedere vie di scampo, di redenzione...

Era forse la più difficile da rendere all'organo (laddove ne esistono numerose interpretazioni pianistiche) e ho finito per indulgere volentieri nel rubato, mentre il colore, dato in partenza, resta immutato; i cambi di tastiera mi servono come chiaroscuri di questa sonorità un po' torbida, volutamente poco pulita, quella di una voce rotta... Se nell'altra in fa minore prevaleva una dinamica teatrale, qui si impone, anche mio malgrado, l'atmosfera nostalgica di un congedo più intimo, mentre cala il sipario sull'intera incisione.

*Let's proceed in order and go through the album's index together.*

For me, the Sonata in E major (K 380) is like a procession between the sacred and the profane, typical of Mediterranean countries where a fanfare accompanies a patron saint's ceremony. A gradual crescendo, starting from a hypothetical piccolo up to the disruptive call of trumpets, is reiterated by the 'da capo,' giving the impression of two converging processions that then give way to a shared, dreamlike remembrance, only to return to an increasingly emphatic, booming crescendo before closing with the timid opening piccolo. The Sonata in B minor K 377, composed (according to Hans von Bülow) in Aranjuez, unsurprisingly has a more pronounced Iberian flavor, with dance hints and accents, starting from the theme's upbeat beginning. But even here, Scarlatti doesn't abandon his Neapolitan spirit, his Pulcinella-like mockery. While the Spanish environment was undeniably favorable and stimulating for him, his inspiration always remained in a sort of syncretism (which seems to foreshadow that of Bartók), like an unwilling exile and ethnomusicologist.

The other Sonata in B minor (K 27) reveals a timbral blend like a string quartet, but the dark hue is more like cellos and violas than violins. Here, I sense a premonition of Romanticism —with that perpetual motion that anticipates Schubert's Impromptus or Mendelssohn's Octet—and not only that: it's an enchanting way of guiding the musical breath, of weaving the narrative fabric, that even transcends the 20th century, evoking iterative music.

The Sonata in D major (K 33) gradually took shape, starting from the contrast with the preceding B minor sonata, suddenly appearing to me as a cry of impatience towards the instrument it was intended for, which now yearns to escape its limits, perhaps dreaming of the piano in the most percussive sense of the term.

*The organ, in some way, acts as a translator for a thought that, in this case too, runs towards the future. So, the organ as an interpreter of a pianistic intent?*

Yes, absolutely, because the organ can be many things at once. It certainly doesn't resemble the piano, yet it is akin to it in that they are both keyboard instruments projected toward modernity. The evolution of the organ has never truly stopped; in recent decades, experiments have even been conducted with touch-sensitive keyboards (which Jean Guillou himself adopted in some of his projects). The organ's identity and its charm continue to reside in its subtle complicity with the duration of sound and breath, and with the persuasiveness of phrasing. However, its dynamic range has nothing to envy of the piano's monumental power.

In the Pastorale in C major (K 513), the only one in three parts, I had fun discovering a genuinely Scarlattian-Neapolitan, or rather, Neapolitan street sound, as colorful as the typical ciaramelle of Southern Italy. It was as if I had a vision of a bucolic gathering where everyone pulls out their instrument and starts to play in an improvised manner. In the second section, the well-known Christmas theme appears (which Alessandro Longo wondered if Scarlatti had drawn from a popular pastorale, or vice versa). In the third, I imagined the sudden burst of fireworks—the so-called "botti"—which, with a wild pyrotechnic explosion, celebrate the light of the comet over the Neapolitan nativity scene. We then move on to a Sonata in F minor (K 513) which I would like to call gallant, marked as it is by the beat of a heart and the melancholy of the Mozartian key. However, in the second part, a Spanish batalla theme bursts in at the fifth, for which I invented a somewhat brutal, out-of-the-ordinary timbral solution. The pulse is placed at the service of an authentic coup de théâtre, veering towards a blend of many instruments that invade the scene like a violently broken door. It's a dramatic contrast that subsides with the nostalgic return of the first theme.

This is followed by the famous Caccia in C major (K 159), where the organ doesn't hesitate to illustrate the en plein air setting with the clamor of its reeds. This is a typical Scarlattian Sonata that uses repeated notes—a technical device dear to the composer—and the organ enriches this color with calls, echoes of hunting horns and trumpets that allude to the title. Then, in the second part in C minor, it resorts to a completely different, yet equally naturalistic, sound, almost a birdsong that contrasts with the mood of the hunters on horseback.

The album closes with the other Sonata in F minor (K 466): languid, heart-wrenching, a true Neapolitan song. If it had lyrics, it would be a heartfelt serenade, so full of suffering that it offers no way out, no redemption. It was perhaps the most difficult to perform on the organ (while there are numerous piano interpretations). I ended up willingly indulging in rubato, while the initial color remained unchanged. The keyboard changes served as chiaroscuro for this somewhat murky, deliberately unclear sound—that of a broken voice.

While the other F minor sonata was dominated by a theatrical dynamic, here, even against my will, the nostalgic atmosphere of a more intimate farewell takes over as the curtain falls on the entire recording.



## ‘ROUND ABOUT

*Il pensiero sintetico di Domenico Scarlatti non poteva certamente rimanere confinato nella sua epoca, e questo spiega l'ammirazione dei tanti compositori-sperimentatori comparsi dopo di lui, tra i quali svettano pianisti e chitarristi. Eseguire le Sonate scarlattiane all'organo napoletano progettato da Jean Guillou contiene un duplice omaggio: al grande maestro napoletano e al tuo maestro francese, così legato a Napoli e al repertorio scarlattiano, da lui frequentato d'abitudine in concerto. Vorrei chiederti ancora una riflessione su quest'organo e un auspicio per il suo destino per i tempi avvenire.*

Se ho potuto immaginare un colore scarlattiano che andasse al di là del clavicembalo originario, è anche grazie alle risorse dell'organo/medium pensato da Guillou; la sua palette timbrica riesce a esaltare - specie nei registri di ‘mutazione’ in armonici dissonanti (l'aliquot la tiorba...) - il pensiero più trasgressivo di Scarlatti.

Non ho cercato di simulare il clavicembalo, operazione sconfitta in partenza, ma semmai di cavalcare l'onda lunga dell'ispirazione scarlattiana grazie a un dispositivo altrettanto ispirato, com'è di certo quest'organo.

La registrazione in analogico (con pochissime prese, e coi tempi draconiani imposti dal ruolo centrale che questa sala svolge per l'attività didattica e concertistica) ha rappresentato un'autentica sfida, tanto più che ho voluto suonare su uno strumento che in questo momento necessita di un grande restauro: le imperfezioni testimoniano di questo stato, ma, paradossalmente, proprio queste imperfezioni, e persino la sua attuale ‘fragilità’, finiscono per conferirgli un colore fascinosamente umano e un suono che, grazie anche alla bravura del discografico, risulta in qualche modo ‘scarlattiano’ per via delle tante sfaccettature, come sfaccettato è stato il destino di questo compositore.

Sono felice - e ne sono grata all'attuale Direttore, il M° Gaetano Panariello - di aver potuto documentare questo momento particolare, a oltre vent'anni dal grande restauro dello strumento effettuato dalla Ditta Zanin e alla vigilia degli importanti lavori ai piani superiori dell'edificio durante i quali lo strumento dovrà comunque essere messo in sicurezza; mi auguro che, proprio nel corso di tali lavori, si possa iniziare a valutarne un progetto di revisione vieppiù necessario.

Poiché credo nei disegni del destino, mi piace infine render noto che tale omaggio a Scarlatti, a Guillou e al suo organo della Sala Scarlatti di Napoli, si è compiuto - del tutto per caso - il 26 ottobre scorso, ovvero nel giorno del compleanno del compositore napoletano... il quale venne battezzato nel 1685, col nome di Giuseppe Domenico, nella Chiesa della Carità, poco lontano dal San Pietro a Majella.

Segno magico, di una città magica come nessun'altra.

Roma-Napoli, 20.V.2025



Rome-Naples, 20.V.2025

*Domenico Scarlatti's synthetic thought certainly couldn't remain confined to his own era, and this explains the admiration of the many experimental composers who came after him, among whom pianists and guitarists stand out. Performing the Scarlattian Sonatas on the Neapolitan organ designed by Jean Guillou contains a dual homage: to the great Neapolitan master and to your French teacher, who was so tied to Naples and the Scarlattian repertoire, which he regularly performed in concert. I'd like to ask you for one more reflection on this organ and a wish for its future.*

If I was able to imagine a Scarlattian color that went beyond the original harpsichord, it is also thanks to the resources of the organ/medium conceived by Guillou. Its timbral palette succeeds in enhancing Scarlatti's most transgressive thinking, especially in the "mutation" stops with their dissonant harmonics (the aliquot, the theorbo, etc.).

I didn't try to simulate the harpsichord, an effort doomed from the start. Rather, I aimed to ride the long wave of Scarlattian inspiration thanks to an equally inspired instrument, as this organ certainly is.

The analog recording (with very few takes and the draconian time limits imposed by this hall's central role in teaching and concert activities) represented a genuine challenge, especially since I wanted to play on an instrument that is currently in need of a major restoration. The imperfections bear witness to this state, but paradoxically, it's precisely these imperfections, and even its current "fragility," that end up giving it a fascinatingly human character and a sound that, thanks also to the skill of the record producer, is in some way "Scarlattian" due to its many facets, just as this composer's destiny was multifaceted.

I am happy—and grateful to the current Director, Maestro Gaetano Panariello—to have been able to document this particular moment, more than twenty years after the great restoration of the instrument by Ditta Zanin, and on the eve of important works on the upper floors of the building, during which the instrument will in any case need to be secured. I hope that, during these works, a project for its increasingly necessary overhaul can be evaluated.

Because I believe in the designs of fate, I would finally like to make it known that this tribute to Scarlatti, to Guillou, and to his organ in the Scarlatti Hall in Naples was completed—entirely by chance—on October 26th of last year, which is the birthday of the Neapolitan composer. He was baptized in 1685 with the name Giuseppe Domenico in the Chiesa della Carità, not far from San Pietro a Majella.

A magical sign from a magical city like no other.







# The Analog Heartbeat

Lorenzo Vella

**Lorenzo Vella** (Sound Engineer Nightingale Studios - Founder & Director A&R BirdBox Records)

## La sfida della registrazione analogica live

La nostra è una ripresa sonora artistica, studiata per domare l'acustica impegnativa della Sala Scarlatti. La priorità è stata preservare l'intero contrasto dinamico tra i pianissimo e i fortissimo dell'organo. Il risultato vi avvolge, ricreando la vivida sensazione di essere presenti, qui e ora, al momento esatto della registrazione.

## La microfonaZIONE: una scelta di realismo e precisione

Abbiamo optato per una configurazione microfonica sofisticata, ma minimalista, utilizzando solo 7 microfoni per catturare ogni sfumatura.

Al centro della nostra ripresa ambientale, un microfono binaurale Neumann KU100 ha permesso di registrare l'acustica reale della Sala Scarlatti in modo immersivo, offrendo un'esperienza d'ascolto tridimensionale e fedele alla percezione umana.

A completare la ripresa ambientale, un sistema Decca Tree è stato composto da microfoni a condensatore a diaframma piccolo Line Audio Design Omni1. Questi microfoni, prodotti in Svezia, sono stati scelti per la loro risposta in frequenza estremamente lineare e piatta, e per le loro eccellenti prestazioni fuori asse. Hanno così garantito una solida e naturale immagine stereo, catturando con la loro rinomata trasparenza sia l'ampiezza dell'ambiente che il corpo orchestrale dell'organo.

Per le emissioni più ravvicinate delle canne, abbiamo impiegato due leggendari microfoni Neumann U47 anni '80. Questi microfoni a condensatore a tubo sono celebri per il loro timbro opulento, la risposta piena sui bassi e l'inconfondibile capacità di catturare una "presenza" realistica, qualità per cui sono stati scelti al fine di esaltare il carattere autentico dell'organo. La loro rarità e il loro suono iconico li rendono un vero e proprio standard di riferimento nella registrazione di strumenti acustici. Infine, un microfono spot è stato strategicamente posizionato per catturare e rinforzare elementi particolari dell'esecuzione, garantendo la chiarezza anche nelle sezioni più complesse. Questa combinazione mirata di microfoni, che spazia dalla precisione binaurale al calore valvolare dei Neumann U47 fet e alla trasparenza del Decca Tree, è stata pensata per offrire una riproduzione sonora di eccezionale realismo e profondità.

Il nostro intento è che l'esperienza d'ascolto sui vostri sistemi domestici sia quanto più fedele possibile a quella vissuta da noi nella Sala Scarlatti. La peculiarità di questa sala risiede in un riverbero contenuto, che tuttavia valorizza una dinamica eccezionale e una straordinaria intelligibilità delle variazioni sonore.

## Registrazione: catturare l'Istante autentico

La superlativa qualità sonora di questa incisione trae la sua genesi da un processo interamente analogico, la cui inconfondibile impronta timbrica è stata sapientemente scolpita attraverso due leggendarie macchine analogiche: la storica EMT-FRANZ MM40 A400 16ch. e il venerabile registratore Ampex ATR-102 2 tracce da ½ pollice, entrambi custoditi presso Nightingale Studios di Lorenzo Vella.

Il registratore Ampex serie ATR è celebre per la sua qualità sonora insuperabile, la capacità di impartire ai mix una distintiva "colla analogica" (analog glue), saturazione armonica, profondità e un calore inconfondibile. L'ATR-102 è stato l'ultimo registratore a bobine professionale di Ampex e la sua architettura, robustezza e prestazioni lo hanno reso un pilastro per l'ottenimento del "suono da disco" in innumerevoli produzioni musicali di fama mondiale. La sua configurazione a 2 tracce su nastro da ½ pollice è particolarmente apprezzata per la sua fedeltà, l'ampia gamma dinamica e la capacità di gestire livelli di registrazione elevati con una distorsione minima, ma musicalmente ricca. La console EMT MM40 A400 è un pezzo di equipaggiamento audio vintage e di alta gamma, prodotto da EMT (Elektromesstechnik Wilhelm Franz), un'azienda tedesca leggendaria nel campo dell'audio professionale, nota per giradischi, riverberi e macchine a nastro di altissima qualità. La EMT A400 sviluppata nei primi anni '80, è stata la risposta di EMT agli Studer 961 e 962, ma considerata ancora più rara e molto più apprezzata per la sua qualità costruttiva e sonora.

**Il missaggio**, effettuato in tempo reale direttamente durante la registrazione tramite la nostra console EMT A400, e l'utilizzo in output master L-R di due preamplificatori in modalità linea Ampex 350, ha portato alla cristallizzazione tridimensionale dell'evento sonoro, su nastro da ½ pollice SM900 Studio Master, con un processo interamente immerso nel dominio analogico.

Registrare un'esecuzione dal vivo interamente in analogico, con i microfoni che riversano il segnale direttamente su una console analogica e da lì su un nastro master, è un'impresa che combina arte, precisione tecnica e una notevole dose di rischio. È un approccio che, pur promettendo una qualità sonora e una "texture" ineguagliabili, presenta sfide uniche e complesse rispetto al digitale.

- I preamplificatori microfonici della console EMT A400 possiedono un'altissima qualità, con circuiti impeccabili, e garantiscono una cattura fedele del segnale senza rumori indesiderati o distorsioni precoci. La console stessa agisce come il "cuore" del sistema, gestendo il missaggio e il bilanciamento dinamico in tempo reale.
- L'Ampex ATR-102 non è solo un dispositivo di registrazione, ma un vero e proprio strumento che aggiunge un carattere sonoro distintivo. La calibrazione precisa, la scelta del nastro, la velocità di registrazione e la gestione dei livelli sono stati cruciali per evitare saturazioni indesiderate o rumore di fondo.

Abbiamo scelto di lasciare in evidenza il "rumore" del motore dell'organo Tamburini. Non abbiamo, infatti, utilizzato alcun filtro di denoise in post-produzione, preservando l'autenticità e la completezza dell'esecuzione. Musica viva e autentica!

## The Challenge of Live Analog Recording

Our project is a sound art recording, meticulously designed to master the challenging acoustics of the Scarlatti Hall. Our priority was to preserve the full dynamic contrast between the organ's pianissimos and fortissimos. The result will envelop you, recreating the vivid sensation of being present, here and now, at the exact moment of the recording.

## Microphoning: A Choice of Realism and Precision

We opted for a sophisticated, yet minimalist, microphone setup, using only seven microphones to capture every nuance.

At the heart of our ambient capture, a Neumann KU100 binaural microphone recorded the actual acoustics of the Scarlatti Hall in an immersive way, offering a three-dimensional listening experience true to human perception.

To complement the ambient capture, a Decca Tree system was composed of Line Audio Design Omni1 small-diaphragm condenser microphones. These Swedish-made microphones were chosen for their extremely linear and flat frequency response, and their excellent off-axis performance. They ensured a solid, natural stereo image, capturing both the breadth of the room and the organ's orchestral body with their renowned transparency.

For the closest pipe emissions, we used two legendary 1980s Neumann U47 microphones. These tube condenser mics are celebrated for their opulent timbre, full bass response, and unmistakable ability to capture a realistic "presence." We chose them specifically to enhance the organ's authentic character. Their rarity and iconic sound make them a true gold standard in acoustic instrument recording.

Finally, a spot microphone was strategically placed to capture and reinforce particular elements of the performance, ensuring clarity even in the most complex sections.

This targeted combination of microphones—ranging from binaural precision to the tube warmth of the Neumann U47s fet and the transparency of the Decca Tree—was designed to deliver a sound reproduction of exceptional realism and depth.

Our intent is for the listening experience on your home systems to be as faithful as possible to the one we had in the Scarlatti Hall. This hall is unique for its controlled reverberation, which nonetheless enhances an exceptional dynamic range and extraordinary intelligibility of sonic variations.

## Recording: Capturing the Authentic Moment

The superlative sound quality of this recording stems from an entirely analog process, whose unmistakable tonal signature was expertly sculpted using two legendary analog machines: the historic EMT-FRANZ MM40 A400 16ch. and the venerable Ampex ATR-102 2-track ½-inch recorder, both housed at Lorenzo Vella's Nightingale Studios.

The Ampex ATR series recorder is celebrated for its unsurpassed sound quality, its ability to impart a distinctive "analog glue" to mixes, alongside harmonic saturation, depth, and an unmistakable warmth. The ATR-102, Ampex's final professional reel-to-reel recorder, with its robust architecture and stellar performance, became a cornerstone for achieving that coveted "record sound" in countless world-renowned music productions. Its 2-track, ½-inch tape configuration is particularly prized for its fidelity, wide dynamic range, and capacity to handle high recording levels with minimal yet musically rich distortion.

The EMT MM40 A400 console is a piece of high-end vintage audio equipment produced by EMT (Elektromesstechnik Wilhelm Franz), a legendary German company revered for its top-tier turntables, reverbs, and tape machines. Developed in the early 1980s, the EMT A400 was EMT's answer to the Studer 961 and 962, yet it's considered even rarer and far more highly regarded for its build and sonic quality.

**The mixing**, carried out in real-time directly during the recording via our EMT A400 console, and the use of two Ampex 350 preamplifiers in line mode for the master L-R output, led to the three-dimensional crystallization of the sound event. This was captured on ½-inch SM900 Studio Master tape, through a process entirely immersed in the analog domain.

Recording a live performance entirely in analog, with microphones feeding the signal directly to an analog console and from there to a master tape, is an endeavor that combines art, technical precision, and a significant amount of risk. This approach, while promising unparalleled sound quality and "texture," presents unique and complex challenges compared to digital recording.

- The microphone preamplifiers of the EMT A400 console are of the highest quality, with flawless circuitry, guaranteeing a faithful signal capture without unwanted noise or premature distortion. The console itself acts as the "heart" of the system, handling real-time mixing and dynamic balancing.
- The Ampex ATR-102 isn't just a recording device; it's a true instrument that adds a distinctive sonic character. Precise calibration, careful tape selection, recording speed, and meticulous level management were crucial to avoid unwanted saturation or background noise.

We chose to highlight the "noise" of the Tamburini organ's motor. In fact, we didn't use any denoise filters in post-production, preserving the performance's authenticity and completeness.

This is live, authentic music!

## RECORDING, MIXING, AND MASTERING GEAR

- **ANALOG CONSOLE**  
EMT-FRANZ MM40 A400 Multioutput Mixsystem 16ch. (recording)  
MCI JH636 (mastering)

- **MICROPHONES**  
Decca Tree: Line Audio Design Omni1  
Binaural mode: Neumann KU100  
Close-proximity mics: Neumann U47fet  
Spot mic: Line Audio design CM4

- **REEL TO REEL TAPE MACHINE**  
Ampex ATR-102 2-track ½-inch (recording-mastering)  
Studer A80 2-track ½-inch (master tape duplication)  
Telefunken M15 2-track ½-inch (master tape check)  
Studer A807 2-track ½-inch (master tape check)  
Sony MCI JH-110 2-track ½-inch (master tape check)  
Sony APR-5003V 2-track ½-inch (master tape check)

- **MASTERING OUTBOARDS**  
Ampex 350 (1955) - Two Matched Units

- **MONITORS**  
Tannoy SRM 15X Super Red Monitor  
B&W 802 III series  
B&W CDM1 Special Edition  
Neumann KH 120 A

- **MONITOR POWER AMPS**  
BGW 750 E (4x)  
BGW 250 D

- **HEADPHONES/AMPLIFIER**  
Audeze LCD-2C  
Hifiman Sundara  
Sennheiser HD600  
Audio-gd NFB-1AMP classe A

- **CABLES/FINE TUNING**  
Audio Mass - E-Spikes  
VYDA Laboratories - signal cable - speaker cable  
Eurocables - Star Quad microphone cable  
Mogami cables Platinum Studio microphone cable  
Van Den Hul - D-102 mk III signal cable  
Schumann Resonator Audio 2C by Claudio Checchi

Ampex ATR 102 2tr. 1/2-inch



EMT-FRANZ MM40 A400 Multioutput Mixsystem



Lorenzo Vella, Matteo Spinazzè Savaris





Questo processo di finalizzazione, come prassi consolidata presso i Nightingale Studios, è stato affidato ancora una volta al raro registratore Ampex ATR102 da ½ pollice a 2 tracce, partendo dal master multitraccia a 24 piste e transitando attraverso la nostra console MCI e un prezioso parco outboard valvolare specificamente dedicato al mastering. L'applicazione della compressione, orchestrata attraverso i nostri pregiati compressori valvolari, è esclusivamente orientata a sublimare l'equilibrio e la coesione del mix, preservandone integralmente la vitalità intrinseca e la sua naturale gamma dinamica.

A partire dalle bobine madri multitracciata da 2 pollici, vengono realizzati con meticolosa cura due master su nastro da ½ pollice: uno preservato per l'archivio e l'altro impiegato scrupolosamente per la creazione delle copie su nastro da ¼ di pollice tramite i nostri Studer A80 o Telefunken M15. È di primaria importanza sottolineare che non utilizziamo alcuna copia di lavoro, ma esclusivamente il master originale, designato come n. 2, per dare vita ai nostri Master Tape.

Questa prassi riveste un'importanza capitale, poiché ogni singola copia da ¼ di pollice trae origine direttamente dal master primario, evitando così qualsiasi depotenziamento derivante da ulteriori duplicazioni. Il controllo qualità viene eseguito su una delle seguenti apparecchiature, ciascuna calibrata alla perfezione: Studer A807, Studer A80, Sony MCI JH-110, Telefunken M15, Sony APR5003V.

**L'incisione della lacca** è affidata al nostro collaboratore, Roberto Barbolini, Cutting Engineer, manutentore principale delle testine di incisione Neumann e delle relative elettroniche. Il sistema che ha personalmente curato e perfezionato rappresenta per me il riferimento assoluto per immortalare il puro suono analogico del nastro sulla lacca master. Roberto riceve da me il master SM900 da ¼ di pollice, ottenuto dal trasferimento diretto dall'Ampex ATR102 da ½ pollice al nostro Telefunken M15; il taglio della lacca viene quindi realizzato da questo master, letto da un meraviglioso Telefunken M21.

Di seguito, la prestigiosa attrezzatura impiegata per l'incisione della lacca di questo disco: Tornio Neumann VM570 equipaggiato con testine di taglio Neumann SX74 e Ortofon D55821. Amplificatori per il taglio: Encoder RIAA valvolare Neumann VG66 o Neumann SAL74B. Stadi finali di potenza per il taglio: Amplificatori di potenza Neumann MOSFET modificati o valvolari Audio Research VT60.

**Lo scrupoloso processo di pressatura** si fonda su tirature brevi e meticolosamente supervisionate da Optimal Media a Berlino, le quali esigono l'incisione di una nuova lacca dopo ogni ciclo di 600 esemplari. Sebbene tale rigorosità incrementi sensibilmente i costi di masterizzazione e produzione, essa assicura che ogni tiratura si distingua per una straordinaria uniformità tra i dischi, minimizzando il rumore di fondo, esaltando la chiarezza dei dettagli e conferendo una profondità superiore alle basse frequenze.

Il mio intento prioritario è restituire all'ascoltatore il massimo grado di realismo in riferimento al suono intrinseco di ogni strumento catturato al momento della registrazione. Non ricerco artificiosi abbellimenti! Lo strumento dovrebbe essere riprodotto sul vostro sistema hi-fi, immune da quelle manipolazioni che inevitabilmente deteriorano la preziosa integrità del segnale originale.

La musica classica possiede un'intrinseca ricchezza dinamica e un respiro che la rende avvincente. Questa non è una caratteristica casuale, ma un'indicazione spesso data dai compositori. La partitura stessa può arrivare a contemplare l'intero spettro sonoro udibile, dai sussurri più lievi ai fortissimi impetuosi, rendendo la dinamica una vera e propria protagonista emotiva e strutturale dell'opera.

Questa enfasi sulla dinamica affonda le radici nella sua stessa ragione d'essere: la musica di tradizione colta era pensata per essere eseguita in ambienti non amplificati. Ciò richiedeva non solo ai musicisti una maestria nel controllo delle sfumature, ma anche agli ascoltatori un approccio più sensibile e attento. Le orecchie del pubblico di fine '800 e inizio '900 erano meno esposte all'inquinamento acustico a cui siamo abituati oggi, e di conseguenza, erano molto più affinate nel cogliere le minime variazioni dinamiche, i sospiri e le sonorità più tenui. Ogni sfumatura, ogni pianissimo, contribuiva a creare un'esperienza immersiva e coinvolgente.

La società moderna, purtroppo, ha in gran parte perso questa sensibilità. L'onnipresenza del suono amplificato e l'abitudine a un volume costante e spesso elevato hanno generato un'aspettativa di "tutto forte". Questa tendenza ha portato alla cosiddetta "loudness war" nelle registrazioni moderne, dove la dinamica viene compressa per far suonare tutto più con "impatto".

È proprio per rispetto di questa eredità di ascolto più sensibile e per preservare la ricchezza dell'interpretazione, che non abbiamo voluto compensare il rapporto tra volume e dinamica della nostra registrazione rispetto ad altre produzioni. Crediamo che la vera bellezza e il potere emotivo della musica risiedono nella sua capacità di esplorare il silenzio e le sue infinite gradazioni.

Spero vivamente che l'impegno e la passione profusi da tutti in questa registrazione giungano a voi, sotto la forma di una musica autentica!



The final stage of this process, a well-established practice at Nightingale Studios, was once again entrusted to the rare Ampex ATR-102 2-track ½-inch recorder. This journey began from the 24-track multitrack master, passed through our MCI console, and then through a valuable collection of tube outboard gear specifically dedicated to mastering. Any compression applied, meticulously orchestrated via our esteemed tube compressors, was solely aimed at enhancing the mix's balance and cohesion, while fully preserving its inherent vitality and natural dynamic range.

Based on the 2-inch multi-track master tapes, two ½-inch tape masters are meticulously created: one is preserved for the archive, and the other is scrupulously used to make the ¾-inch tape copies with our Studer A80 or Telefunken M15. It is of primary importance to emphasize that we do not use any working copies, but exclusively the original master, designated as No. 2, to create our Master Tapes.

This practice is of paramount importance, as every single ¼-inch copy originates directly from the primary master, thus avoiding any degradation resulting from further duplications. Quality control is performed by sampling on one of the following perfectly calibrated pieces of equipment: Studer A807, Studer A80, Sony MCI JH-110, Telefunken M15, Sony APR5003V.

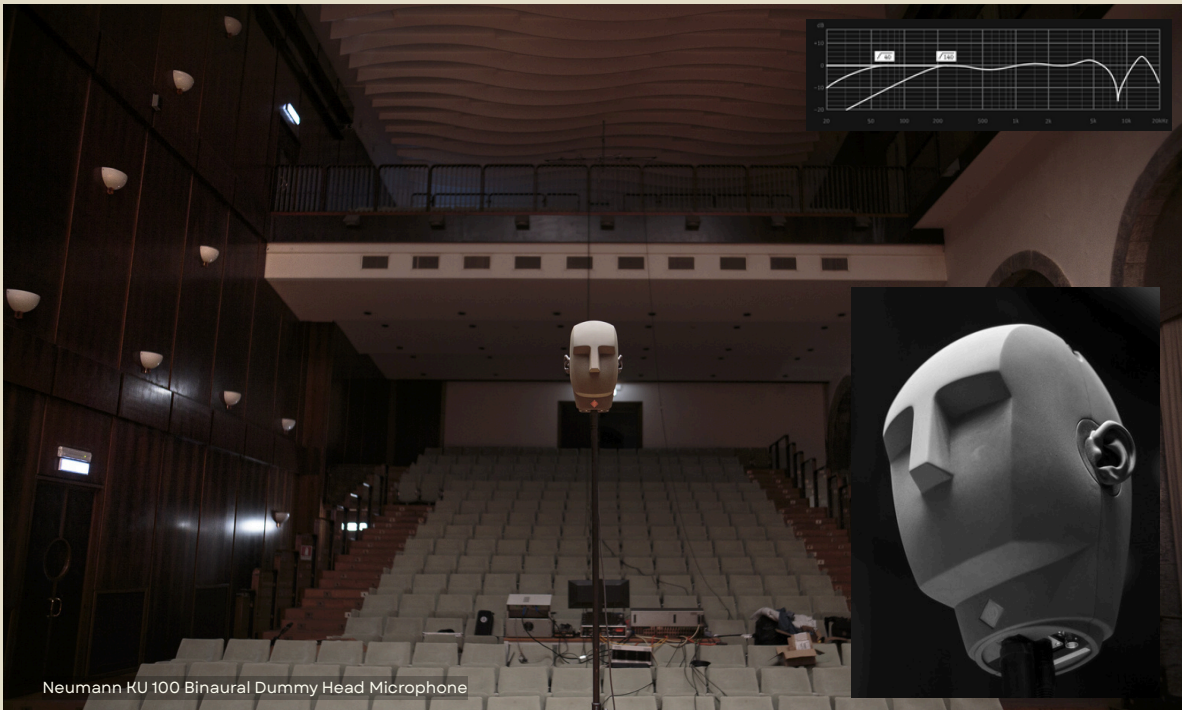
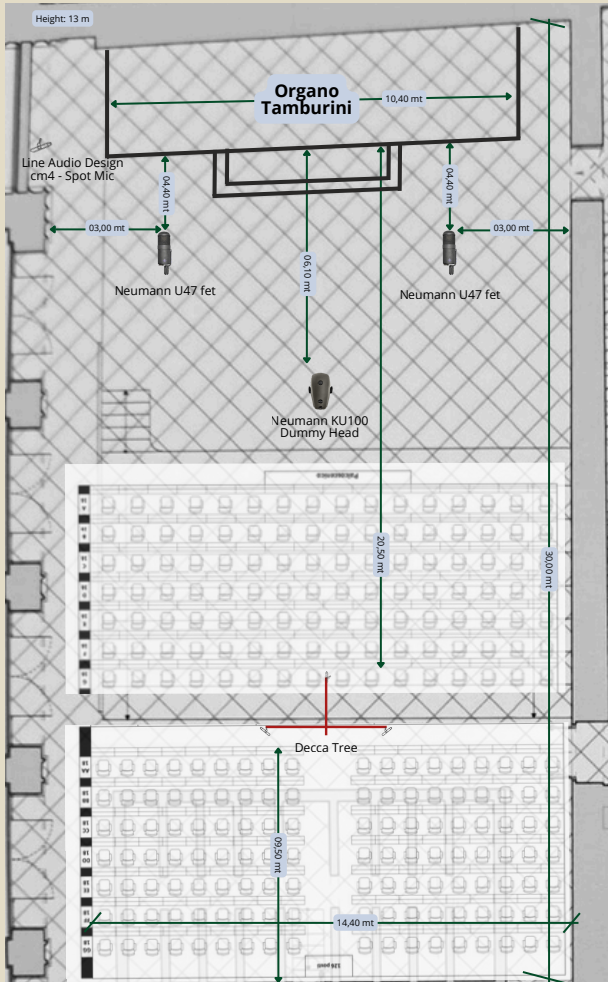
**The lacquer cutting** is entrusted to our collaborator, Roberto Barbolini, the Cutting Engineer and lead technician for Neumann cutting heads and their related electronics. The system he has personally curated and perfected represents for me the absolute benchmark for immortalizing the pure analog sound of the tape onto the master lacquer. Roberto receives the ¼-inch SM900 master from me, obtained by direct transfer from the ½-inch Ampex ATR102 to our Telefunken M15; the lacquer cutting is then carried out from this master, played back by a wonderful Telefunken M21.

Below is the prestigious equipment used for cutting the lacquer of this record: Neumann VM570 lathe equipped with Neumann SX74 and Ortofon D5S821 cutting heads. Cutting Amplifiers: Neumann VG66 tube RIAA encoder or Neumann SAL74B. Final cutting power stages: Modified Neumann MOSFET power amplifiers or Audio Research VT60 tube amplifiers.

**Our meticulous pressing process** is based on short and rigorously supervised runs by Optimal Media in Berlin, which require cutting a new lacquer after every cycle of 600 copies. Although such rigor significantly increases mastering and production costs, it ensures that each run is distinguished by an extraordinary uniformity between discs, minimizing background noise, enhancing the clarity of detail, and providing superior depth to the low frequencies.



## Microphone Placement Map





# Our Deepest Thanks



Un grazie di cuore al M° Gaetano Panariello, Direttore del Conservatorio 'San Pietro a Majella' di Napoli, e a tutti coloro che, a diverso titolo, hanno contribuito alla realizzazione di questa incisione: la Guardianeria del Conservatorio di Napoli; Giuseppe Fontana, accordatura organo; 'Core Napoli', Bed&Breakfast; Peter Dimpflmeier, musical supervisor; Corinna Rocco, fotografia di copertina; Alessandro Bruno, progetto grafico copertina e illustrazione in bianco e nero; Daniela Tortora, intervista a Livia Mazzanti.

Alla memoria di Jean Guillou



Livia Mazzanti, Peter Dimpflmeier, Alessandro Bruno

Martino Spinazzi Savaris

A heartfelt thank you to Maestro Gaetano Panariello, Director of the "San Pietro a Majella" Conservatory in Naples, and to everyone who, in various ways, contributed to the making of this recording: the Guardianship of the Naples Conservatory; Giuseppe Fontana, organ tuning; "Core Napoli," Bed & Breakfast; Peter Dimpflmeier, musical supervisor; Corinna Rocco, cover photography; Alessandro Bruno, cover graphic design and black and white illustration; and Daniela Tortora, interview with Livia Mazzanti.

In memory of Jean Guillou.

