

MIRARE İYAYIM





PIERRE HANTAÏ *clavecin*

SCARLATTI

SCARLATTI - CD 1

1 - Sonate en ré majeur K.535 (Allegro)	2'39	10 - Sonate en ré majeur K.299 (Allegro)	3'31
2 - Sonate en la mineur K.3 (Presto)	3'14	11 - Sonate en ré majeur K.484 (Allegro)	2'24
3 - Sonate en la mineur K.175 (Allegro)	3'39	12 - Sonate en mi majeur K.162 (Andante, Allegro)	6'38
4 - Sonate en la majeur K.208 (Adagio e cantabile)	3'27	13 - Sonate en do majeur K.199 (Andante moderato)	3'08
5 - Sonate en la mineur K.54 (Allegro)	3'30	14 - Sonate en ré majeur K.145 (Allegro)	3'16
6 - Sonate en fa mineur K.185 (Andante)	4'12	15 - Sonate en ré mineur K.141 (Allegro)	3'31
7 - Sonate en si bémol majeur K.248 (Allegro)	4'14	16 - Sonate en mi majeur K.531 (Allegro)	3'55
8 - Sonate en si bémol majeur K.249 (Allegro)	4'14	17 - Sonate en ré majeur K.177 (Andante moderato)	4'57
9 - Sonate en si bémol majeur K.310 (Andante)	3'23	18 - Sonate en ré majeur K.492 (Presto)	3'42

Durée totale : 68'10

Clavecin Jürgen Ammer, 1999 d'après un clavecin anonyme (1720), fabriqué en Thuringe.

SCARLATTI - CD 2

1 - Fuga en do mineur K.58 (Fuga)	3'27	9 - Sonate en si majeur K.261 (Allegro)	5'21
2 - Sonate en fa mineur K.239 (Allegro)	2'59	10 - Sonate en si majeur K.262 (Vivo)	4'26
3 - Sonate en mi bémol majeur K.370 (Allegro)	3'44	11 - Sonate en mi mineur K.263 (Andante)	6'41
4 - Sonate en mi bémol majeur K.371 (Allegro)	3'20	12 - Sonate en mi majeur K.264 (Vivo)	5'27
5 - Sonate en mi majeur K.135 (Allegro)	4'14	13 - Sonate en sol majeur K.314 (Allegro)	4'46
6 - Sonate en mi majeur K.215 (Andante)	7'29	14 - Sonate en sol majeur K.259 (Andante)	5'39
7 - Sonate en mi majeur K.216 (Allegro)	4'55	15 - Sonate en sol majeur K.260 (Allegro)	5'27
8 - Sonate en fa dièse mineur K.25 (Allegro)	4'37	16 - Sonate en do mineur K.84 (Allegro)	3'34

Durée totale : 76'

Clavecin de type italien, fabriqué par Philippe Humeau à Barbaste en 2002.

SCARLATTI - CD 3

1 - Sonate en ré mineur K.213 (Andante)	7'12	9 - Sonate en fa majeur K.525 (Allegro)	2'25
2 - Sonate en ré majeur K.214 (Allegro vivo)	3'41	10 - Sonate en fa mineur K.466 (Andante)	5'38
3 - Sonate en si mineur K.227 (Allegro)	4'38	11 - Sonate en fa majeur K.366 (Allegro)	4'01
4 - Sonate en ré majeur K.511 (Allegro)	2'27	12 - Sonate en fa majeur K.276 (Allegro)	2'39
5 - Sonate en sol mineur K.8 (Allegro)	3'30	13 - Sonate en fa majeur K.151 (Andante allegro)	5'05
6 - Sonate en do mineur K.56 (Con spirito)	3'36	14 - Sonate en ré mineur K.517 (Prestissimo)	2'47
7 - Sonate en do mineur K.526 (Allegro comodo)	5'20	15 - Sonate en si mineur K.27 (Allegro)	4'16
8 - Sonate en fa majeur K.468 (Allegro)	4'57	16 - Sonate en sol majeur K.146 (Allegro)	2'56

Durée totale : 65'16

Clavecin de type italien, fabriqué par Philippe Humeau à Barbaste en 2002.



Domenico Scarlatti en quelques dates

1685 Naissance à Naples. Sixième des dix enfants d'Alessandro Scarlatti. Bach et Haendel voient le jour cette même année. Vivaldi a sept ans, Telemann quatre et Rameau deux.

1701 Organiste et compositeur de la Chapelle Royale de Naples.

1705 Se rend à Venise où il devient l'élève de Gasparini.

1709 Arrivée à Rome. Rencontre avec Haendel. Devient Maître de Chapelle de la Reine de Pologne en exil.

1713 Occupe les mêmes fonctions au Vatican.

1714 Entre au service du Marquis de Fontes, ambassadeur du Portugal à Rome.

1719 S'installe à Lisbonne, comme Maître de Chapelle du Roi Joao V. En charge de l'éducation musicale de sa fille la princesse Maria Barbara.

1724 Voyage à Rome. Rencontre Quantz et peut-être Farinelli qui le rejoindra par la suite à Madrid.

1725 Voyage à Naples pour y revoir une dernière fois son père qui décède cette même année.

1729 La princesse Maria Barbara du Portugal épouse l'infant d'Espagne, futur Ferdinand VI. Scarlatti la suit. Installation définitive en Espagne, à Séville puis à Madrid.

1738 Publication des *Essercizi per gravicembalo* à Londres, recueil constitué de 30 « sonates » pour clavecin.

1757 Meurt à Madrid en laissant pas moins de 555 sonates.

Quelques remarques sur la chronologie de l'œuvre de Scarlatti

Lorsque dans les années cinquante le claveciniste Ralph Kirkpatrick réalisa son catalogue des œuvres de Scarlatti, il décida d'attribuer les numéros 1 à 30 aux pièces imprimées en 1738 (les fameux *Essercizi*) et de suivre pour la suite l'ordre proposé par le manuscrit de Venise, l'une des deux sources les plus importantes dont on dispose aujourd'hui. Kirkpatrick n'affirma pas que sa classification correspondait à l'ordre dans lequel les sonates avaient été composées et pourtant il y a de bonnes raisons de penser que la chronologie y est en grande partie respectée.

À considérer le style, la qualité des compositions mais surtout l'état d'« avancement » de certaines particularités d'écriture qui n'appartiennent qu'à Scarlatti, je n'ai guère de doutes à ce sujet. Il me semble logique, en effet, de situer les *Essercizi* vers le début de sa production. Comme il s'agit de la seule partie qui soit datée, ce point est bien sûr important pour essayer de situer le reste. Les *Essercizi* sont de courtes pièces, ciselées, particulièrement soignées en vue de l'édition. On y rencontre maintes tournures propres à Scarlatti et pourtant c'est bien à la lumière des autres sonates que l'on peut, justement, y discerner

un monde en gestation. Certaines personnes ont suggéré que l'auteur, pour ne pas choquer l'oreille des amateurs à Londres ou Paris, aurait pu délibérément limiter son expression et écrire dans un style simple, abordable, peu marqué par le folklore ibérique : ces trente sonates pourraient donc tout aussi bien avoir été écrites après la plupart des autres. Mais bien des éléments, en dehors du matériau musical lui-même, nous indiquent une conclusion différente. Les sonates les plus anciennes, à mon sens, se situent entre la trentième et la centième du catalogue. Il y a là, mélangées, nombre de pièces très faibles, totalement italiennes dans le style et de composition assez ancienne semble-t-il, une série de mouvements écrits à deux parties dont la basse est chiffrée – destinés vraisemblablement à un instrument mélodique et à un accompagnement, mais que l'on peut tout aussi bien faire sonner au clavecin en y ajoutant de l'harmonie – ainsi que plusieurs morceaux dont certaines idées sont reprises dans les *Essercizi* d'une manière autrement plus convaincante et dont l'antériorité est par conséquent évidente (comparez par exemple les sonates K 39 et K 24). Ainsi Scarlatti a-t-il été, à un moment de sa vie, ce compositeur futile et décevant pour nous qui connaissons et aimons son œuvre... Mais on rencontre aussi dans ces régions quelques chefs-d'œuvre incontestables (K 43, K 46, K 52, K 54, K 56...) que je situerais, pour ma part, après les *Essercizi*. Il semble donc que cette part du manuscrit ne soit qu'une compilation d'éléments épars et sans réelle chronologie. Ce n'est qu'au-delà de

la centaine que le groupement par paires voit le jour. À partir d'ici et sans discontinuer jusqu'aux ultimes sonates, les choses semblent s'organiser. Voilà un fait qui à lui seul permet de dire que tous les numéros qui précèdent doivent avoir été composés antérieurement.

Il y a un aspect dans l'œuvre de tout compositeur qui permet de dater sa musique d'une manière assez précise : la hauteur des notes les plus basses et les plus hautes demandées par la partition. Au fil des siècles, les claviers n'ont cessé de s'élargir, offrant davantage de notes aux compositeurs qui, toujours insatisfaits, ont voulu à chaque fois franchir un petit pas de plus. Ainsi il est clair que Scarlatti ne disposait tout d'abord que du do aigu, comme Bach à une certaine époque. Dans les *Essercizi*, rien n'est écrit au-dessus du do et le ré n'intervient régulièrement qu'à partir de la centaine, pour être aussitôt exploité constamment. On sent Scarlatti limité à nouveau, et c'est ainsi qu'il procède à des modifications dans certaines imitations mélodiques afin de rester dans les limites consenties par l'instrument. Le mi intervient enfin, puis le fa, et on atteint le sol suraigu pour finir, note qui n'existe que sur peu d'instruments à clavier de l'époque (Beethoven sera le premier compositeur de l'ère classique à pouvoir l'utiliser au milieu de sa vie). À ce sujet, il est important de noter qu'un compositeur ne décide d'utiliser une note nouvelle que lorsqu'elle est présente sur les instruments à sa disposition et lorsqu'il suppose qu'un nombre suffisant de musiciens seront à même de jouer ses œuvres. Qui sait si Scarlatti ne fut pas le premier à inciter

les facteurs d'instrument espagnols à atteindre ces sommets inhabituels ?

Le dernier élément qui nous montre avec une relative clarté l'ordre dans lequel les choses peuvent s'être déroulées concerne la précision, croissante tout au long du manuscrit, avec laquelle Scarlatti indique le tempo de ses sonates. Ainsi, et cela dût être une surprise pour beaucoup, les *Essercizi* ne présentent que deux possibilités : *allegro* ou *presto* (!). N'y aurait-il à aucun moment dans ces pages un semblant de modération, tout ne serait que vitesse, ou très grande vitesse ? La suite nous éclaire beaucoup, je pense, sur ce point. On rencontre peu à peu des appellations plus précises comme : *larghetto*, *allegro assai*, *andante moderato*, *allegro*, jusqu'au point où Scarlatti semble se contenter d'une demi-douzaine de termes désignant soit des mouvements rapides (*allegro*, *allegro*, *presto*), soit des mouvements lents (*adagio*, *andante*). Le terme *vivo* fait son apparition au numéro 125 et sera abondamment utilisé par la suite, parfois associé à celui d'*allegro*. Le mot *cantabile*, qui n'est pas à proprement parler une indication de tempo, se rencontre également à partir du numéro 132. On voit Scarlatti rechercher une plus grande précision dans l'énoncé (*allegro ma non molto* [K 166], *vivo non molto* [K 203], *allegro vivo* [K 180], *andante moderato e cantabile* [K 170]), sans que l'on sache toujours exactement de quoi il retourne. C'est dans la manière de nommer les mouvements lents (*andantino* pour la première fois en K 211, puis *cantabile andantino* [K 277],

andante comodo [K 328], *moderato* [K 347]) ou au contraire dans ce qui est le plus rapide (*presto*, *prestissimo* [K 348]) qu'il se révèle le plus précis. Mais ce n'est que vers la fin du catalogue que Scarlatti trouve le plus d'inspiration pour exprimer ce qu'il désire (*più tosto presto che allegro* [K 419], *presto quanto si possibile* [K 427], *non presto ma a tempo di ballo* [K 430], *andante allegro* [K 452], *andante spiritoso* [K 454]). Il semble pourtant que ce soit pour décrire ce qui doit être joué « vite-mais-pas-trop » que Scarlatti ait eu le plus de mal à expliquer ce qu'il voulait – c'est exactement ce qui manque aux *Essercizi*. Le numéro 501 voit la naissance du terme *allegretto* – enfin ! Voilà comment, à travers toute l'Europe, on désignera désormais et pour longtemps un mouvement alerte, quoique retenu, sans user de trop de circonvolutions. Cinq cents sonates auront été nécessaires pour cela, et le terme sera repris douze fois jusqu'à l'ultime 555^{ème} sonate.

Que Scarlatti ait composé ces dernières pièces à la veille de sa mort ou un peu plus tôt ne compte bien sûr pas tant que cela. Mais comment ne pas être étonné, à la lumière de ces quelques réflexions, en réalisant à quel point l'inspiration chez ce musicien fut une chose tardive et en constatant que c'est bien un vieil homme qui vit naître de son imagination cette musique ludique, pleine de joutes frénétiques, de vivacité et d'ardeur ?

Pierre Hantaï, Paris, été 2005

Conversation avec Pierre Hantaï sur la musique de Scarlatti et son interprétation.

Quelle est la singularité de la musique de Scarlatti selon vous ?

Lorsque l'on parle de Scarlatti, on évoque toujours en premier lieu l'influence que la musique populaire a eue sur lui, et il est évident que, dans son cas, cet apport a été déterminant. En ce qui me concerne, ce côté folklorique, même s'il suffit à le différencier de tous ses contemporains, n'est pas ce qui constitue l'aspect le plus singulier chez lui. Après tout, on ne manque pas d'exemples de compositeurs inspirés par la « campagne » (Bartók, De Falla, Chopin...). Ce qui est étonnant chez Scarlatti, c'est la manière dont les éléments extérieurs contaminent peu à peu le langage, le font évoluer, atteignent la structure même du discours, et donnent naissance à une nouvelle façon de penser et de voir.

Il est difficile de décrire son art sans le réduire, et sans être aussitôt contredit, mais je repense au sujet de Scarlatti à ce qu'écrivait Harnoncourt : il faisait allusion à la « musique qui parle », pensant alors à ce que nous appelons la « musique baroque », puis mentionnait la « musique qui peint »... ce qui est venu après, en somme. Il y a bien un peu de cela chez Scarlatti. Le plus curieux, le plus éminemment personnel, c'est cette manière de brosser de petits tableaux, de rendre des climats variés par la répétition de courts motifs tournant sur eux-mêmes et enchaînés sans transition les

uns aux autres, sans beaucoup d'intérêt pour le détail.

Comment expliquez-vous cette marginalité ?

C'est en fait le destin même de Scarlatti qui est singulier. Jeune homme, c'est un musicien bien conventionnel, il ne fait que suivre des chemins maintes fois empruntés. Un peu d'Alessandro Scarlatti, un peu de Vivaldi, son style n'a rien de personnel ni de particulier. C'est ce qui apparaît encore dans ce qui semble être ses premières sonates conservées : s'il était mort avant la cinquantaine, on l'aurait définitivement oublié. Il est impossible de dire ce que fut l'étincelle qui, chez lui, provoqua la naissance d'une inspiration aussi riche, individuelle, que tardive : la mort de son père, la musique populaire espagnole, l'arrivée d'un nouvel instrument (le piano-forte), un mariage heureux avec une femme beaucoup plus jeune que lui (elle avait 16 ans et lui 43 !), l'utilisation du tempérament égal...

Vous pensez que Scarlatti utilisait ce tempérament égal ?

À la fin de sa vie, probablement. Et que ce soit un tempérament tout à fait ou quasiment égal, c'est un peu la même chose, n'est-ce pas ? La musique de Scarlatti module énormément. Prenez Bach, qui se veut le chantre de cette nouvelle avancée dans le monde musical : il n'utilisera en fait ces formidables possibilités offertes aux compositeurs que pour se permettre, comme dans *Le Clavier bien tempéré*, de

transposer des pièces déjà écrites auparavant dans les tons les plus simples ! Scarlatti, lui, s'engouffre aussitôt dans ce nouveau monde, d'une manière autrement ludique. Et cette façon de se promener dans les modulations les plus étrangères, de parcourir les nouveaux chemins de la tonalité, est à mon avis sans comparaison avec ce qu'ont entrevu ses contemporains...

Alors Scarlatti serait vraiment en avance sur son temps ?

Personne, en tout cas, ne composait comme lui à cette époque, et on peut voir certaines caractéristiques de son art retrouver vie chez des auteurs venus bien après. Je pense souvent à Beethoven en particulier, mais je ne sais s'il a pu étudier l'œuvre de Scarlatti. Chopin, lui, l'admirait, et fait savoir dans une lettre que non seulement il le donnait à étudier à ses élèves, mais le trouvait parfois du niveau de Mozart... L'œuvre de Scarlatti reste comme un îlot au sein du XVIII^{ème} siècle, aussi bien par cette étonnante recherche harmonique, ces rythmes d'origine populaire, l'exploration - j'ai envie de dire « maladive » - d'un unique genre musical, mais bien plus encore par ce langage novateur, très éloigné des concepts musicaux de la période qui l'a vu naître. Personnellement, ce que je sais de son époque ne m'est d'aucune utilité pour le jouer. J'essaie même d'oublier le peu que je connaisse.

Les gens de son époque étaient-ils prêts à recevoir sa musique dans ces conditions ?

À travers ce que ses contemporains ont connu de lui, il semble qu'il ait été bien reçu, particulièrement à Londres où on l'aimait beaucoup. Mais, le public n'a connu que ses premières œuvres, c'est-à-dire les trente pièces éditées en 1738 sous le titre d'« *Essercizi* ».

J'ai le sentiment que les gens imprégnés de la culture musicale de l'époque auraient été un peu perdus devant les sonates de la maturité. Ce qui pourrait d'ailleurs expliquer pourquoi, en dehors du fait que beaucoup de ces pièces étaient injouables correctement par la plupart des clavecinistes d'alors, Scarlatti, après cette première livraison imprimée, ait renoncé à faire davantage connaître sa musique par l'édition, et ait ainsi stoppé sa diffusion pour longtemps.

C'est là quelque chose sur quoi je m'interroge fréquemment. C'est aussi un élément de plus pour différencier cet homme de ses grands contemporains : tous, à la fin de leur vie, éditaient avec une certaine constance.

Scarlatti était connu à travers ses seuls premiers essais. Il était toutefois célèbre, protégé, admiré dans et hors de son pays, et les supplications n'ont pas dû manquer de la part d'admirateurs avides de connaître ses nouveaux travaux.

Pourtant, après la parution des *Essercizi*, il va vivre presque vingt ans encore et composer l'essentiel de ses sonates dans son grand âge. Mais, cela me semble toujours incroyable, ses contemporains,

à part quelques proches on l'imagine, n'auront pas eu accès à son œuvre.

Une des particularités de Scarlatti est l'abandon des formes de danses de Cour. Est-ce propre à Scarlatti ou à toute l'Espagne ?

En fait c'est plus compliqué, parce que les musiciens de la Cour de Maria Barbara étaient des gens importés. Italiens principalement, Français également, ils représentaient cette culture commune à l'Europe d'alors, illustrée par exemple dans l'essai de Quantz.

Scarlatti, de toute manière, est complètement à part, comme s'il était caché dans son petit laboratoire. Il ne semble pas concerné par cette intense vie musicale, il élabore tout à fait autre chose. Comme les autres, il aurait pu faire des symphonies, de l'opéra. Mais l'opéra, pour lui, c'est le passé. Un passé trop lié à son père sans doute, de ce temps où il ne s'était pas encore trouvé. Alors, tournant le dos à tout cela, il fait son clavecin. Et dans son clavecin, on trouve de tout, sauf ce que l'on trouve chez les autres. Des couleurs andalouses, des sonorités populaires, beaucoup de guitare, mais pas de danses de cour. C'est donc la culture andalouse qui doit nous indiquer le chemin, c'est-à-dire la couleur, le caractère propre à ces musiques. La tradition dans ces régions est suffisamment forte, je pense, pour laisser transparaître ce que Scarlatti a pu entendre et voir. Ce qu'on perçoit de la danse

particulièrement, est en totale opposition avec le style français, répandu partout alors.

À aucun moment, on ne trouve cette souplesse si particulière des articulations, cette délicatesse, cette manière de rebondir avec légèreté sur le sol, proche du vol, et ces chevilles et poignets si souples... Chez les Espagnols, au contraire, tout est plus tendu, les danseurs se tiennent aussi droits et fiers que possible, et, surtout, il y a ce contraste saisissant entre un calme apparent du haut du corps, et, plus bas, une fièvre, des trépignements, enfin toute une suractivité invraisemblable au niveau du sol. Je crois que la seule danse qui ait véritablement inspiré Scarlatti, c'est celle-là.

Il y a parfois une forme d'aridité dans certaines ruptures, un côté abrupt, dans la musique de Scarlatti. C'est toujours à cause de cette inspiration espagnole ?

Sans doute est-ce également un trait de sa personnalité. Mais on ne peut s'empêcher en effet de le rapprocher de la culture et de la musique andalouse.

Le flamenco, tel qu'on le voit aujourd'hui, ce n'est pas quelque chose de chaleureux, ni de charmant. C'est plutôt un monde fier, passionné, empreint même d'une certaine rudesse.

Personnellement, je vois Scarlatti davantage de ce côté-là que de l'Italie et de Venise. C'est-à-dire qu'il est loin, je pense, de la superficialité joyeuse de Vivaldi. Il y a parfois un peu de ça, mais disons que c'est l'aspect qui, chez lui,

m'intéresse le moins. Et c'est d'ailleurs l'aspect qu'il a peu à peu abandonné en vieillissant.

Vous trouvez qu'il y a une superficialité joyeuse chez Vivaldi ?

Oui, vraiment, ainsi que dans toute la culture vénitienne du XVIII^{ème} siècle. Et si Scarlatti ne devait être que cela - ce qu'on entend souvent - une musique brillante, un peu superficielle, très « couleur locale », inutile en somme, je ne le jouerais pas.

Vous parlez du clavecin français et de ses musiques en utilisant l'expression « tendres plaintes ». Cette tendresse que l'on retrouve dans beaucoup d'interprétations de Scarlatti, vous semble-t-elle trop française ?

Non, la tendresse est souvent là aussi. Sinon, Scarlatti ne serait pas un grand compositeur. Mais il est vrai qu'à trop faire ressortir l'insouciance ou le caractère « rococo » chez lui, on peut le rendre fade et passer à côté de ce qu'il a à nous dire. Il y a tant de gens, beaucoup de clavecinistes surtout (!), qui disent ne pas aimer Scarlatti. J'avoue m'être moi-même souvent ennuyé en entendant ici ou là des sonates jouées sans réelle passion. C'est finalement une musique très fragile. Si l'esprit n'est pas le bon, si l'instrument ne convient pas, si la compréhension de la structure fait défaut (ou si les doigts sont paresseux...), Scarlatti sonne le plus souvent comme un compositeur superficiel, voire stupide. Mais Scarlatti c'est tout autre chose, il

lui faut des interprètes fiers, coloristes, passionnés par les rapides changements de texture.

Leonhardt, Landowska sont pour moi ceux qui l'ont le mieux compris. Vous chercherez en vain, chez eux, la moindre mièvrerie. Et surtout, ô miracle, on réalise tout à coup sous leurs doigts qu'il s'agit là d'une grande musique ! Horowitz, bien sûr, est magistral. Mais il faut bien dire que le piano moderne amollit quelque peu les angles dans cette musique, et les effets démoniaques qu'on y trouve bien souvent perdent alors de leur sens.

C'est une musique d'interprète, de virtuose de clavecin, finalement...

Probablement. Couperin est un peu pareil. Et Chopin, quand il n'est pas suprêmement bien joué, peut être ennuyeux, sucré, superficiel. Scarlatti flirte avec ce danger. Il faut sans aucun doute le prendre au sérieux. Il faut l'aimer pour le jouer.

Cet amour vous amènera-t-il vers une intégrale discographique ?

Surtout pas. Ce n'est pas une œuvre en tant que telle, c'est simplement tout ce qu'on a pu retrouver d'écrit pour le clavier par ce compositeur. Cela ne justifie pas que l'on enregistre chaque note de cette effrayante quantité de musique. Sur le nombre, il y a bien évidemment des pièces qui ne méritent pas la postérité.

Je sais que l'on fait de nos jours des expositions

regroupant toute la peinture disponible de tel ou tel peintre du passé, et c'est absurde. Il n'y a rien qui puisse le justifier, et aucun grand artiste ne tolérerait que son travail soit présenté ainsi, à la pelle.

C'est la même chose pour les disques ou les concerts. Les intégrales sont un cadeau empoisonné que l'on fait aux compositeurs, en rendant l'écoute de leur musique fastidieuse, voire impossible. L'interprète doit choisir, et choisir le meilleur. Et accepter qu'on ne peut obtenir l'excellence en tout.

Propos recueillis par **Christophe Robert**.



Domenico Scarlatti in twelve dates

1685 Born in Naples, sixth of the ten children of Alessandro Scarlatti. Bach and Handel are born in the same year. Vivaldi is aged seven, Telemann four, Rameau two.

1702 Organist and composer to the Chapel Royal of Naples.

1706 Moves to Venice where he becomes a pupil of Gasparini.

1709 Arrives in Rome. Meets Handel. Becomes *maestro di cappella* to the exiled queen of Poland.

1713 Occupies the same position at the Vatican.

1714 Enters the service of the Marquis de Fontes, Portuguese ambassador in Rome.

1719 Settles in Lisbon as *mestre de capela* to King João V. Is entrusted with the musical education of his daughter, Princess María Bárbara.

1724 Travels to Rome. Meets Quantz, and perhaps Farinelli, who is later to join him in Madrid.

1725 Travels to Naples to see his father for the last time; Alessandro dies later the same year.

1729 Princess María Bárbara of Portugal marries the Infanta of Spain, the future Fernando VI. Scarlatti follows her, and settles permanently in Spain, first in Seville, then in Madrid.

1738 Publication in London of the *Essercizi per gravicembalo*, a collection of thirty 'sonatas' for harpsichord.

1757 Dies in Madrid, leaving no fewer than 555 sonatas.

Some remarks on the chronology of Scarlatti's works

In the 1950s, when the harpsichordist Ralph Kirkpatrick produced his catalogue of Scarlatti's keyboard works, he decided to assign numbers 1 to 30 to the pieces printed in 1738 (the famous *Essercizi*) and thereafter to follow the order found in the Venice manuscript, one of the two key sources still extant today. Kirkpatrick did not claim that his classification corresponded to the order in which the sonatas had been composed, yet there are good grounds for thinking that this source does largely respect their chronology.

Having studied the style and quality of these compositions, and above all the degree of 'maturity' of certain features in the writing which are Scarlatti's alone, I have little doubt of this. It does in fact seem logical to place the *Essercizi* towards the start of his output. As this is the only part which is dated, the point is naturally of importance to any attempt to situate the rest. The *Essercizi* are short pieces, polished with particular care with a view to their publication. One encounters in them many traits peculiar to Scarlatti, yet it is precisely in the light shed by the other sonatas that it is possible to discern therein a world still in gestation. Some people

have suggested that the composer, so as not to shock the ears of the dilettantes in London or Paris, may have deliberately limited his expressive range and written in a simple and accessible style, little influenced by the folklore of the Iberian Peninsula: hence these thirty sonatas might just as well have been written after most of the others. But numerous elements, in addition to the musical material itself, lead us to a different conclusion. The earliest sonatas, in my opinion, are those located between the thirtieth and the hundredth in the catalogue. One finds mixed together there a fair number of very weak pieces, entirely Italianate in style and apparently composed at an earlier period; a series of movements written in two parts and including a figured bass, probably intended for a melody instrument and accompaniment, but which can sound just as well on the harpsichord if one adds harmonies; and several pieces including ideas which are exploited in much more convincing fashion in the *Essercizi*, and whose earlier date is thus obvious (compare for example the Sonatas K 39 and K 24). So, at one point in his life, Scarlatti was this trivial composer, so disappointing to those of us who know and love his œuvre . . . But this area of the catalogue also includes some indisputable masterpieces (K 43, K 46, K 52, K 54, K 56) which I for my part would place after the *Essercizi*. It would seem, then, that this section of the manuscript is no more than a compilation of scattered elements devoid of any real chronology. It is only once

we are past a hundred sonatas or so that the grouping in pairs begins to appear. From this point on, and without a break right up to the very last sonatas, things seem to have become organised. Here is a fact which in itself allows us to assert that the numbers which come before must have been composed at an earlier date.

There is one aspect of the output of any composer which makes it possible to date his music fairly precisely: the pitch of the highest and lowest notes required in the score. Over the centuries keyboards have constantly been extended, offering more notes to composers who, still unsatisfied, have each time wanted to go one short step further. For example, it is clear that Scarlatti at first had no note higher than *C* at his disposal, like Bach at a certain period. In the *Essercizi* nothing is written higher than *C*, and *D* only appears regularly from K 100 onwards, but is subsequently in constant use. One senses that Scarlatti once more feels constricted, which leads him to modify certain melodic imitations within the limits allowed by the instrument. Finally, *E* crops up, then *F*, and in the end he reaches *G*, a note that existed on only a few keyboard instruments at the time (Beethoven was the first composer of the Classical era who was able to use it, and only towards the middle of his lifetime). In this respect, it is important to note that a composer only decides to make use of a new note when it is present on the instruments available to him and when he assumes that a sufficient number of

musicians will be in a position to play his works that require it. Who knows if Scarlatti was not the first to urge Spanish instrument makers to reach these unaccustomed heights?

The last element that can give us a relatively clear idea of the order of composition is the increasing precision with which Scarlatti indicates the tempo of his sonatas from one end of the manuscript to the other. Thus – and this must have been a surprise to many people – the *Essercizi* present only two possibilities: *allegro* or *presto* (!). Is there really not a single moment in all these pieces requiring even a semblance of moderation? Is everything either fast or very fast? I think that what comes afterwards sheds considerable light on this question. One gradually meets more precise indications such as *larghetto*, *allegro assai*, *andante moderato*, *allegro*, until there comes a point when Scarlatti seems to be content with half-a-dozen tempo markings signifying either ‘fast’ (*allegro*, *allegro*, *presto*) or ‘slow’ (*adagio*, *andante*). The term *vivo* makes its first appearance at no.125 and will be abundantly utilised thereafter, sometimes combined with *allegro*. The word *cantabile*, which is not properly speaking an indication of tempo, is also encountered from no.132. One observes Scarlatti seeking greater precision in his wording (*allegro ma non molto* [K 166], *vivo non molto* [K 203], *allegro vivo* [K 180], *andante moderato e cantabile* [K 170]), without always grasping exactly he is getting at. It is in the names he gives the slow movements (*andantino* for the

first time in K 211, then *cantabile andantino* [K 277], *andante comodo* [K 328], *moderato* [K 347]), or on the contrary at the rapid end of the spectrum (*presto*, *prestissimo* [K 348]), that he is most precise. It is in the sonatas towards the end of the catalogue that Scarlatti is at his most inspired in stating what he wants (*più tosto presto che allegro* [K 419], *presto quanto si possibile* [K 427], *non presto ma a tempo di ballo* [K 430], *andante allegro* [K 452], *andante spiritoso* [K 454]). But it would appear that it was when trying to say ‘fast but not too fast’ that he had the greatest difficulty in explaining his wishes – and this is exactly what is lacking in the *Essercizi*. The Sonata K 501 sees the emergence of the term *allegretto* – at last! This was to be the new norm, all over Europe and for a long time to come, for designating without too much circumlocution a tempo that was to be brisk yet restrained. Five hundred sonatas were necessary to get to this stage, after which the term is used twelve times more up to the very last sonata, no.555.

Of course, it is of no great significance whether Scarlatti composed these final pieces on the eve of his death, or somewhat earlier. But how can one be other than astonished, in the light of the foregoing reflections, to realise just how late inspiration came to this composer, and to think that it was an old man who felt bursting forth from his imagination music so playful, so full of frenetic jousts, of vivacity and ardour?

Pierre Hantaï, Paris, summer 2005

Pierre Hantaï talks about the music of Scarlatti and its interpretation

What do you think is the distinguishing feature of Scarlatti's music?

When people talk about Scarlatti, the first thing they always mention is the influence on him of folk music, and it's clear that, in his case, this was indeed a decisive factor.

But in my opinion, this element of folklore, even if it's sufficient to differentiate him from all his contemporaries, is not the most unusual aspect of his music. After all, there is no lack of examples of composers inspired by 'the land' (Bartók, Falla, Chopin, and so on). What is so astonishing in Scarlatti is how these external elements gradually contaminate his language, make it develop, affect the very structure of the discourse, and give birth to a new way of thinking and seeing.

It's difficult to describe his art without simplifying it, and without being immediately contradicted, but thinking of Scarlatti reminds me of something Harnoncourt wrote: he referred to 'music that speaks', thinking of what we call 'Baroque music', then mentioned 'music that paints' – what came after the Baroque, in short. There really is something of that latter category in Scarlatti. The oddest, most eminently personal thing about him is the way he has of painting little pictures, rendering a variety of atmospheres through the repetition of short motifs that turn

in on themselves and follow one another without transition, without taking much interest in detail.

How do you explain this marginal quality?

In fact it's Scarlatti's destiny in itself that is so unusual. As a young man, he was a very conventional composer, who did no more than follow already well-trodden paths. A touch of Alessandro Scarlatti, a touch of Vivaldi, his style has nothing personal or characteristic about it. This is still the case in what seem to be his first sonatas to have survived: if he had died before he reached fifty or so, he would have been forgotten once and for all. It's impossible to identify the spark that suddenly produced an inspiration as rich and individual as it was belated: his father's death, Spanish folk music, the arrival of a new instrument (the fortepiano), a happy marriage with a woman much younger than himself (she was sixteen, he was forty-three!), the use of equal temperament . . .

Do you think Scarlatti used equal temperament?

Yes, at the end of his life, probably. And whether that temperament was wholly or virtually equal, the result is much the same, isn't it? Scarlatti's music modulates an enormous amount. Take Bach, who considered himself the high priest of this new step forward for the world of music: in fact he only made use of the tremendous possibilities

it offered composers to allow himself, as in the *The Well-Tempered Clavier*, to transpose pieces he had already written in simpler keys! Scarlatti, for his part, rushed straight into this new universe, taking a much more playful attitude to it. And this manner of wandering through the most foreign of modulations, of exploring the new regions of tonality, in my view shows a grasp of its potential that is quite incomparable with what his contemporaries merely glimpsed in it . . .

So Scarlatti was really ahead of his time?

At any rate, no-one else composed like him at this time, and you can see certain characteristics of his style taking on new life in composers who were writing long after him. I often think of Beethoven, in particular, though I don't know if he had the opportunity of studying Scarlatti's works. We know that Chopin admired him, and he tells us in a letter not only that he gave him to his pupils to study, but also that he sometimes thought him up to Mozart's standards. Scarlatti's output stands out like an oasis in the eighteenth century, for its astounding harmonic experiments, its rhythms derived from folk music, its exploration – which I'm tempted to call 'pathological' – of a single musical genre, but even more for its innovative language, very far removed from the musical conceptions of the period that produced it. Personally, I find that what I know the period is of no help to me when I try to play it. I even try to forget what little I do know.

In these circumstances, were people ready for his music at the time?

In so far as his contemporaries knew of him, he seems to have been well received, especially in London where his music was greatly appreciated. But the public only knew his first keyboard works, that is the thirty pieces published in 1738 under the title of 'Essercizi'.

I have the feeling that people imbued with the musical culture of the time would have been a bit lost if they had been faced with his mature sonatas. Which might also explain why, quite apart from the fact that most harpsichordists of the time would have been unable to give a correct performance of many of these pieces, Scarlatti gave up trying to make his music better known in print after this first published edition, thus putting a stop to its diffusion for a long time to come.

This is something I often wonder about. It's also another element that distinguishes him from his great contemporaries: all of them, at the end of their lives, published fairly consistently.

Scarlatti was known only for his first efforts in this genre. Nevertheless, he was famous, protected, held in high esteem both inside his country and out, and he must have received regular pleas from his admirers who were keen to know his latest work.

Yet after the publication of the *Essercizi* he was to live on for nearly twenty years more, and to compose most of his sonatas in his old age.

But – and this still seems incredible to me – his contemporaries (with the exception of a few people close to him, one imagines) had no access to his works.

One special feature of Scarlatti is that he abandoned the courtly dance forms. Is this something unique to him, or does it apply to Spain as a whole?

In fact the issue is more complicated than that, because the musicians at María Bárbara's court were imported from outside. Italians, most of them, though there were also some Frenchmen, they represented a culture that was common to the whole of Europe at the time, and which is illustrated in Quantz's 'Essay', for instance.

Anyway, Scarlatti stands completely aside from this, as if he had hidden himself away in his little laboratory. He doesn't seem affected by this intense musical life; he's working on something quite different. Like the rest of them, he could have written orchestral music, or opera. But opera, for him, represented the past. A past probably too closely associated with his father, and with that period when he hadn't yet found himself. So, turning his back on all of that, he concentrated on his harpsichord. And in that harpsichord of his, you can find everything – except what you find in other people. Colours of Andalusia, folk-like sonorities, a lot of echoes of the guitar, but no courtly dances.

So it is Andalusian culture that should be our

guide to the colour, the specific character of this music. I think the tradition in these regions is strong enough to give us an insight into what Scarlatti could see and hear. What we can perceive of the dance, in particular, is diametrically opposed to the French style that held sway everywhere else.

At no point does one find that special flexibility of articulation, that delicacy, that fashion of lightly springing from the ground, close to flight, those supple ankles and wrists . . . With the Spanish, on the contrary, everything is tenser, the dancers hold themselves as straight and proud as possible, and, above all, there is that striking contrast between apparent calm in the upper body and, lower down, feverishness, stamping feet, in fact a quite improbable level of hyperactivity at ground level. I believe this was the only form of dance that truly inspired Scarlatti.

Sometimes there is a kind of dryness in some of the changes of tone – a certain brusqueness – in Scarlatti's music. Can that too be attributed to this Spanish influence?

It's likely that it is also due to a trait in his personality. But it's true that you can't help associating it with Andalusian culture and music. Flamenco, as we see it today, isn't something that's warm, or charming – it's more a world of pride and passion, even tinged with a certain harshness.

Personally, I see Scarlatti leaning more in that direction than towards Italy and Venice. By which I mean that I think he's far removed from the cheerful superficiality of Vivaldi. There is sometimes a hint of that, but let's just say that it's the aspect of him that interests me least. What's more, it's also the aspect he gradually abandoned as he got older.

Do you think there is a cheerful superficiality in Vivaldi?

Yes, I do, just as there is in the whole of eighteenth-century Venetian culture. And if that's all there was to Scarlatti, as one often hears – music that is brilliant, rather shallow, very 'local colour', in short, futile – then I wouldn't play him.

Speaking of the French harpsichord school and its music, you have used the expression 'tender plaints'. Does that sort of tenderness, which one finds in many performances of Scarlatti, seem too French to you?

No, the tenderness is often present too. Otherwise Scarlatti wouldn't be a great composer. But it's true that if you bring out his nonchalance or his 'rococo' side too much, you can make him bland and miss out on what he has to say. There are so many people, and above all so many harpsichordists (!), who say they don't like

Scarlatti. I admit that I myself have often been bored listening to some of his sonatas played in certain quarters without real passion. In the end this is very fragile music. If it's not played in the right spirit, if the instrument is unsuitable, if understanding of the structure is lacking (or if the fingers are too lazy . . .), Scarlatti most often comes out sounding like a trivial, even stupid composer. But Scarlatti is something completely different from that: he needs performers who are proud, who are colourists, excited by the rapid changes of texture.

For me, Leonhardt and Landowska are the players who understand him best. With them, you won't find the slightest sentimentality. And above all, wonder of wonders, when they're playing you suddenly realise that this is great music! Horowitz, of course, is masterly. But it has to be said that the modern piano does rather smooth the rough edges off this repertoire, and the demonic effects you often find in it lose much of their meaning.

In the end this is music for performers, for virtuosos of the harpsichord . . .

Probably. Couperin is rather similar. And Chopin, when he is not supremely well played, can be dull, sugary, superficial. Scarlatti flirts with that danger too. There can be no doubt at all that he has to be taken seriously. You have to love him to play him.

And will your love for him entice you to make a complete recording of his œuvre?

Certainly not! For one thing, it isn't an œuvre as such, it's simply all the music written down for keyboard by this composer that people have been able to track down. That doesn't justify recording every note of such a terrifying quantity of music. It's obvious that in this great mass there are pieces that weren't worth preserving for posterity.

I know that nowadays people mount exhibitions bringing together all the available pictures of some great painter of the past, and it's quite absurd. There can be no justification for it; no great artist would tolerate his work being presented that way, all lumped together.

The same applies to recordings or concerts. Complete cycles are a more a curse than a blessing to composers, because they make it tiresome, even impossible, to listen to their music. The performer must choose, and choose the best. And accept that no-one can achieve excellence in everything.

Interview by **Christophe Robert**.
Translation: Charles Johnston

Egalement disponible chez Mirare



MIR9945 - Bach, Variations Goldberg



MIR9930 - Le Clavier bien tempéré, premier livre



MIR017 - Bach, Suites pour orchestre 1 & 4



MIR038 - Bach, sonates pour flûte
avec Hugo Reynes et Emmanuelle Guigues



MIR027 - Couperin, Pièces pour clavecin



MIR164 - Rameau, Symphonies à deux clavecins avec Skip Sempé



MIR251 - Bach, Suites anglaises 2 & 6

Couverture du livret : Domingo Antonio de Velasco, "Portrait de Scarlatti" - © AKG Paris

Enregistrement réalisé à Haarlem (Pays-Bas) en 2002 (CD1), 2003 (CD2) et 2005 (CD3) par Nicolas Bartholomé, Aline Blondiau et Alessandra Galleron / Conception et suivi artistique : Christian Meyrignac, René Martin et François-René Martin / Design : LMY&R Portfolio - Jean-Michel Bouchet / Réalisation digipack : saga.illico / Photo couverture : Jean-Baptiste Millot / Fabriqué par Sony DADC Austria. © & © 2014 MIRARE, MIR 273
www.mirare.fr