



PIERRE | HÄNDEL HANTAÏ | SCARLATTI

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

1 - Ouverture d'*Il pastor fido* en ré mineur HWV 8a (transcription Pierre Hantaï) 4'58

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

2 - Suite en ré mineur HWV 436 - Allemande 4'33

3 - Suite en ré mineur HWV 437 - Corrant 1'47

4 - Suite en mi mineur HWV 438 - Sarabande 3'18

5 - Suite en ré mineur HWV 436 - Menuetto (3 variations) 4'09

6 - Suite en mi mineur HWV 438 - Gigue 1'54

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

7 - Sonate en *mi* mineur K 147 5'15

8 - Sonate en *la* majeur K 24 (Presto) 5'31

9 - Sonate en *la* majeur K 429 (Allegro) 3'17

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Suite n°5 en *mi* majeur HWV 430

10 - Prélude	2'10
11 - Allemande	5'31
12 - Courante	2'13
13 - Air et variations	5'07

DOMENICO SCARLATTI

14 - Sonate en <i>ré</i> majeur K 443 (Allegro)	4'53
15 - Sonate en <i>sol</i> mineur K 12 (Presto)	3'50
16 - Sonate en <i>sol</i> mineur K 546 (Cantabile)	5'08
17 - Sonate en <i>si</i> bémol majeur K 16 (Presto)	5'07

*Clavecin conçu d'après des modèles allemands du XVIII^{ème} siècle par Jonte Knif en 2004.
Remerciements à Olivier Fortin pour la mise à disposition de son clavecin.*

DEUX DIABLES EN EXIL

Händel et Scarlatti réunis ? Deux aventures de Pierre Hantaï convergent ici. Du second, le claveciniste français arpente avec bonheur le massif de sonates depuis trois décennies déjà, sept albums¹ témoignent de ce compagnonnage propice à l'expérimentation, à la complicité joueuse, aux ellipses, aux défis. De Händel, Hantaï défendait dans son dernier disque quatre des huit suites publiées en 1720. Les chemins se sont croisés (sur le même instrument de Jonte Knif, dans la même église légendaire de Haarlem), des échos inattendus se sont affirmés.

Händel et Scarlatti réunis ? Comme ils le furent sans doute à Londres en septembre 1719. L'Italien, qui découvre la capitale anglaise, n'aura pas manqué d'y retrouver le « *Caro Sassone* » rencontré plusieurs fois à Rome et Venise. Certains biographes pensent qu'ils furent amis. Une source nous apprend par ailleurs que Francesco Scarlatti débarque à Londres, quelques mois avant son frère aîné, sur l'invitation de Händel. Francesco ne rentrera plus à Naples et finira sa vie à Dublin.

L'épisode londonien est un mystère parmi tant d'autres dans la vie peu documentée de Domenico Scarlatti. Il reste à l'écart des regards et des chroniques, quand Händel s'attache à capter l'attention dès qu'il passe les portes d'une ville. Pourquoi Domenico a-t-il quitté, à la fin de l'été 1719, l'un des postes les plus convoités d'Italie : maestro de la Cappella Giulia, à Saint Pierre du Vatican ? Sait-il déjà que la cour du Portugal le veut pour maître de Chapelle ? Pourquoi dès lors passer par Londres ? En vue des représentations de son opéra *Narciso*, qui se donneront au Haymarket Theatre à partir du 30 mai 1720 ? Mais c'est à Thomas Roseingrave qu'il reviendra de remanier la partition et diriger l'orchestre. Entre-temps, Domenico est parti pour Lisbonne, où il débarque le 29 Novembre 1719.

À ce stade, son répertoire est loin de s'opposer à celui de Händel selon la dualité qui nous apparaît aujourd'hui – sonates/opéra, instrument/chant, petite forme déclinée dans un cadre immuable/fresque aux contours sans cesse remodelés (l'oratorio handélien à partir de *Saul*). A presque trente-cinq ans, l'un et l'autre sont reconnus comme des claviéristes phénoménaux, mais ils ont composé essentiellement pour la voix : cantates profanes, polyphonies sacrées et une dizaine d'opéras chacun. Händel a vingt ans quand *Almira* fait sensation à Hambourg, Scarlatti n'en a pas dix-huit quand il reçoit trois commandes pour le Teatro S. Bartolomeo de Naples. L'Allemand rêve alors de remonter aux sources italiennes du genre. Domenico s'y abreuve dès sa plus tendre enfance ; son père Alessandro est la figure la plus fameuse du théâtre lyrique au tournant du XVIII^e siècle, qui pose depuis Naples les bases d'un genre

renouvelé et bientôt apprécié par l'Europe entière. L'opéra tisse un autre lien entre nos deux héros : *Orlando*, l'une des partitions pour la scène les plus accomplies et inspirées de Händel, adapte en 1733 un livret de Carlo Sigismondo Capece mis en musique en 1711 par D. Scarlatti.

Si le socle est en partie commun, les chemins bifurquent définitivement en 1720. Händel voit enfin son projet d'une académie d'opéra londonienne, avec une troupe de chanteurs italiens triés sur le volet, se réaliser. Après cette année, également marquée par la publication des *Huit Grandes Suites* pour clavecin, il ne composera quasiment plus pour son instrument.

Pour Scarlatti, c'est l'inverse. À Lisbonne, qui ne comporte pas de maison d'opéra, le clavecin retrouve une place de choix dans son activité, outre ses tâches de maître de chapelle : il se voit confier l'éducation musicale de la fille du roi, qui vient d'avoir neuf ans. Ç'aurait pu être une obligation sans conséquence, mais Maria Barbara montre des dons hors du commun. Scarlatti ne la quittera plus. Trente ans à ses côtés ! Voilà qui ne relève plus tout à fait d'une relation de maître à élève, aussi royale soit-elle.

Qu'en serait-il du massif des 555 sonates sans cette petite princesse providentielle ? Ce n'est pas un hasard si la publication majeure réalisée du vivant de Scarlatti (*Essercizi*, 1738) comporte trente sonates moins complexes que les pièces contenues dans les recueils manuscrits copiés pour la cour d'Espagne. Trente sonates merveilleuses, harmonieuses, d'un brillant flatteur, sans redite de l'une à l'autre, mais plus carrées, moins imprévisibles, plus communes. Faut-il préciser qu'aucun autre compositeur à l'époque ne s'est ingénié à couler des œuvres par centaines dans le même moule (une forme simple comme bonjour : AA/BB). On ne peut pas comprendre le foisonnement expérimental des sonates sans l'associer à la princesse qui se prêtait inlassablement au jeu. En auditrice ? En interprète ? Nous ne le saurons jamais vraiment. Une telle intimité créatrice laisse rêveur.

L'année charnière 1720, si elle projette Händel et Scarlatti sur des voies opposées, leur vaut un nouveau point commun : l'exil. Volontaire, fertile, définitif. De la même façon que Händel, en créant un nouveau type d'oratorio, s'impose comme le chantre le plus sensible d'une langue anglaise dont il ne savait pas un mot avant 1711, Scarlatti fait frémir sur son instrument les rythmes, les accents, les humeurs qu'il découvre en Espagne. Car en 1729, il faut quitter Lisbonne et suivre à Séville la princesse, qu'une alliance toute diplomatique marie à celui qui deviendra (en 1746) le roi Ferdinand VI. Il a seize ans, elle dix-huit. C'est au clavecin que Maria Barbara, cloîtrée de palais en palais au fil des déplacements de la cour, pourra *entendre* sa terre d'adoption : Scarlatti invite dans sa musique les arpèges secs de guitare,

les pas de séguedille, les rythmes de la ville, les élans lascifs du fandango, les invocations rauques du *cante jondo*. La première étape espagnole fut donc l'Andalousie. Un choc certainement. Charles Burney le soulignera en 1773², Scarlatti imitait volontiers les « airs chantés par les carriers, les muletiers, les gens ordinaires ». Son imaginaire sonore s'enracine dans une culture d'adoption qu'il s'approprie, qu'il reformule avec génie, sans jamais la réduire à des lieux communs, et dont les codes ainsi forgés seront bientôt repris par la jeune garde espagnole. Virtuose de l'exil.

Esquisser un portrait de l'homme Scarlatti est une affaire délicate. Il a si bien échappé aux radars des chroniques, des journaux, des mémoires, que plus d'un biographe s'est improvisé psychanalyste, en brochant à l'envi sur ses relations avec un père champion de l'opéra. Le départ pour le Portugal et le recours obstiné à la sonate signaleraient la défiance et l'émancipation du fils. Les faits historiques susceptibles d'étayer ces extrapolations sont minces. Domenico cesse de composer pour l'opéra en 1719 ? Il ne s'en donne pas à Lisbonne. La concentration de sonates dans son catalogue est sans équivalent ? Les travaux chronologiques nous assurent que l'essentiel de cette moisson attendra les années 1730, 1740 et 1750. Domenico a quarante ans à la mort son père (1660-1725) ; à peine cinquante sonates, sur les presque 555 aujourd'hui décomptées, ont alors vu le jour. Drôle d'émancipation, face à un père qui fut d'ailleurs lui-même un claveciniste aguerri (une demi-douzaine de toccatas ébouriffées en témoigne).

Laissons si vous le voulez bien le divan au docteur Freud, et lisons plutôt l'un des seuls témoignages sur l'homme Scarlatti, que nous devons d'ailleurs au vieux Händel. Il confie au théologien John Mainwaring le récit qui prendra la forme d'une biographie³, et glisse une silhouette de Scarlatti dans les pages passionnantes évoquant son voyage Italien : « Outre ses immenses talents d'artiste, il avait le tempérament le plus doux qui soit, et les manières les plus aimables. » C'est encore à travers les yeux de Händel (reformulé par Mainwaring) que nous pouvons entrevoir le jeu de Scarlatti, dans une comparaison unique : « Leur manière différait en tout. L'excellence caractéristique de Scarlatti tenait à une certaine élégance et à une délicatesse d'expression. Händel possédait un brio et un maîtrise peu communs ; mais ce qui le distinguait des autres interprètes également doués était l'impressionnante plénitude, la puissance et l'énergie qu'il joignait à ces qualités.⁴ »

L'idée de comparer les deux hommes au clavier était loin d'être inédite. À Rome, le Cardinal Ottoboni les avait invités à se mesurer le temps d'une joute amicale, dans l'une de ses académies lettrées. Imaginez, plutôt qu'un ring de boxe, une réunion mondaine, où les traits d'esprit des deux musiciens pressés d'improviser ne comptaient pas moins que leurs démonstrations digitales. Au clavecin, note

Mainwaring, « certains [spectateurs] ont accordé leur préférence à Scarlatti ». Comprenons, à mi-mot, que son héros de Händel a dû s'incliner. Mais à l'orgue il fait l'unanimité. Scarlatti le premier est stupéfait⁵. A la fin de sa vie, il évoquera encore la figure de Händel avec une véritable « vénération »⁶.

Une scène célèbre les réunit à Venise pendant le Carnaval de 1708. Invité dans un palais où se tient une mascarade, Scarlatti entend un claveciniste qu'il ne peut pas voir : « ce ne pouvait être que le fameux Saxon, ou le diable⁷ ». Fait-il ainsi référence à l'épisode « du chapeau », à Rome, un an plus tôt ? A peine arrivé dans la cité éternelle, Händel trouve ses entrées dans les cercles aristocratiques et savants. Il est convié dès le 13 janvier chez le castrat Pasqualini, lors d'une soirée où se trouve « tout ce qu'il y avoit à Rome d'habiles musiciens tant pour les voix que pour les instruments [...]. Après une petite conversation, Monsieur Haindel [sic] s'étant approché d'un clavessin, le chapeau sous le bras, dans une figure fort gênante, il toucha cet instrument d'une manière si savante que tous en furent surpris⁸. » Venu d'Allemagne, notre luthérien intrigue forcément les Romains. Son chapeau curieusement placé signifierait-il quelque commerce avec le diable ? Prévenu des rumeurs qui l'entourent, Händel laissa « tomber son chapeau, se mit à son aise et joua beaucoup mieux ». Il n'en fallait pas plus pour que, le jour suivant, une foule mondaine (« surtout des cardinaux, prélats et de la noblesse ») se presse dans la basilique Saint-Jean-de-Latran afin de l'entendre à l'orgue, « *con stupore di tutti*⁹ ».

Le diable avait-il quelque part dans cette affaire ? C'est encore lui (mieux : « mille d-----s ») qu' imagine Thomas Roseingrave quand il entend pour la première fois Scarlatti jouer. L'image pose un contrepoint bienvenu à la délicatesse qu'attribue Händel attribue à son confrère sans trop la nuancer. Le jeune Roseingrave, de passage à Venise, est invité à se produire au clavecin et aperçoit : « un jeune homme à l'air grave, en habit et perruque noirs, qui se tenait dans un coin de la pièce et avait suivi le récital en silence et avec beaucoup d'attention ». Quand celui-ci se met au clavier, Roseingrave a le sentiment que « mille d-----s se sont emparés de l'instrument ; jamais auparavant il n'avait entendu une telle virtuosité, un tel déploiement d'inventivité ». Qu'on ne s'y trompe pas : ce diable-là ne gagne rien à faire claquer le clavier à la manière d'un vulgaire Belzébuth, il se niche dans les détails, dans l'agencement inextricable et jouissif des idées les plus fines, saillantes ou fuyantes, dont Scarlatti a le secret.

Voulons-nous encore un point commun avec Händel ? Rameau ! Son *Égyptienne* intègre plusieurs éléments de la *Sonate K 12* (le voyage à Paris de Scarlatti, en 1724 et/ou 1725, est désormais établi), tandis que le fameux thème des *Cyclopes* est cité dans la sonate *K 547*¹⁰. Rameau ne connaît pas moins les *Grandes Suites* de 1720, dont il prend l'*Air con variazioni* (Suite n° 3 en ré mineur) pour modèle de

sa *Gavotte variée*. Le cercle des emprunts se prolonge en 1739, quand Händel met en forme douze concerti grossi à partir d'œuvres antérieures : plusieurs thèmes des *Essercizi*, imprimés à Londres l'année précédente, sont refondus dans la série.

Händel et Scarlatti réunis ? Jadis à Rome, Venise, et Londres, hier dans la petite église de Haarlem où Pierre Hantaï revient régulièrement, comme en pèlerinage. Réunis enfin sous la plume de Charles Burney, qui célébrait en eux les deux maîtres absolus du clavecin et couronnait des « jumeaux célestes »¹¹. On dit que le diable en rit encore.

Gaëtan Naulleau

- 1 - Le premier en 1992 chez Astrée, les suivants chez Mirare.
- 2 - « *There are many passages in Scarlatti's pieces, in which he imitated the melody of tunes sung by the carriers, muleteers, and common people* ».
- 3 - *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*.
- 4 - « *Yet it is remarkable that there was a total difference in their manner. The characteristic excellence of Scarlatti seems to have consisted in a certain elegance and delicacy of expression. Handel had an uncommon brilliancy and command of finger: but what distinguished him from all other players who possessed these same qualities was the amazing fulness, force, and energy, which he joined with them* ».
- 5 - « *As he was an exquisite player on the harpsichord, the cardinal [Ottoboni] was resolved to bring him [Scarlatti] and Handel together for a trial of skill. The issue of the trial on the harpsichord hath been differently reported. It has been said that some gave the preference to Scarlatti. However, when they came to the organ there was not the least pretence for doubting to which of them it belonged. Scarlatti himself declared the superiority of his antagonist, and owned ingenuously, that till he had heard him upon that instrument, he had no conception of its power* ».
- 6 - Mainwaring, p. 61.
- 7 - « *He was first discovered there at a masquerade, while he was playing on the harpsichord in his visor. Scarlatti happened to be there, and affirmed that it could be no one but the famous Saxon, or the devil* ».
- 8 - Denis Nolhac, *Voyage historique et politique de Suisse, d'Italie et d'Allemagne*, 1736-43.
- 9 - Valesio, *Diario di Roma*, 14 janvier 1714
- 10 - Voir le cinquième volume Scarlatti de Pierre Hantaï pour Mirare.
- 11 - « *Heavenly twins* ».

Pierre Hantaï claveciniste

Pierre Hantaï est né en 1964 dans une famille où l'on privilégiait l'art. Pendant son enfance, il se passionne pour la peinture mais c'est la rencontre avec la musique de Bach qui lui indique la voie qui sera la sienne. Les enregistrements de Gustav Leonhardt au clavecin le marquent alors profondément. Il fait ses premiers pas en musique vers l'âge de dix ans, pratiquant beaucoup la musique de chambre avec ses frères. Il étudie tout d'abord seul (sur une petite épinette) le répertoire qui le passionne, puis auprès du claveciniste américain Arthur Haas. Il est enfin invité par Gustav Leonhardt pour deux années à suivre ses leçons à Amsterdam. Très jeune, il joue avec les personnalités marquantes du petit monde de la musique ancienne, les frères Kuijken, Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe, Jordi Savall.

Il se fait connaître d'un large public par son enregistrement des *Variations Goldberg* de J.S. Bach, une œuvre qu'il est amené à jouer plus de cent fois de par le monde. Il a beaucoup joué et enregistré le répertoire élisabéthain (Bull, Byrd, Farnaby...), Bach, Couperin, et mène un travail approfondi sur l'œuvre de D. Scarlatti, un compositeur auquel il a dédié de nombreux enregistrements et qu'il veut faire connaître davantage du public. Il aime aujourd'hui retrouver sur scène ses amis musiciens, Jordi Savall, ses frères Marc et Jérôme Hantaï, le flûtiste Hugo Reyne, la violoniste Amandine Beyer, les clavecinistes Skip Sempé, Olivier Fortin, Aapo Häkkinen et Maude Gratton.

Ses disques réalisés pour différentes compagnies (Adda, Astrée-Auvidis, Opus 111, Virgin, Mirare) ont été distingués par de nombreuses récompenses, comme le Gramophone Award, le Grand Prix du Disque, le Prix de l'Académie Charles Cros, le Diapason d'or de l'année... Il a enseigné au stage de musique de Barbaste et est invité pour des *master-class* aux académies de Lisieux, Accademia Villa Bossi, Piccola Accademia di Montisi, Académie de Villecroze. Il dirige son ensemble orchestral le Concert Français et est également invité à diriger divers orchestres de chambre.

TWO DEVILS IN EXILE

Handel and Scarlatti together? Two of Pierre Hantaï's adventures converge here. The French harpsichordist has been surveying the massive corpus of Scarlatti's sonatas with felicitous results over the past three decades, in seven albums¹ testifying to a companionship conducive to experimentation, to playful connivance, to ellipses, to challenges, to introspection. In his most recent recording, Hantaï championed four of the eight Handel suites published in 1720. Now the two composers' paths have crossed (on the same Jonte Knif instrument, in the same legendary Haarlem church), and unexpected echoes resonate.

Handel and Scarlatti together? As they very likely were in London in September 1719. The Italian composer, on his first visit to the English capital, would hardly have failed to renew acquaintance with the 'Caro Sassone' he had met several times in Rome and Venice. Some biographers think they were friends. Moreover, one source tells us that Francesco Scarlatti arrived in London a few months before his elder brother, at Handel's invitation. Francesco never returned to Naples and ended his life in Dublin.

The London episode is one of many mysteries in the poorly documented life of Domenico Scarlatti. He kept well out of sight and of the public record, whereas Handel made it his business to attract attention whenever he entered the precincts of a city. Why did Domenico leave one of the most coveted posts in Italy – *maestro* of the Cappella Giulia (the choir of St Peter's Basilica) in the Vatican – in the late summer of 1719? Did he already know that the Portuguese court wanted him as its *mestre da capela*? In which case, why should he have made his way to London? With a view to the performances of his opera *Narciso* scheduled at the Haymarket Theatre from 30 May 1720? But it was Thomas Roseingrave who was given the task of revising the score and conducting the orchestra. In the meantime, Domenico had travelled on to Lisbon, where he landed on 29 November 1719.

At that juncture, his repertory was far from displaying the total contrast to Handel's suggested by the duality apparent to us today – sonatas/opera, instrument/voice, small form within an immutable framework/epic canvases with constantly reshaped contours (the Handel oratorio from *Saul* onwards). At the age of almost thirty-five, both men were acknowledged as phenomenal keyboard players, but they had composed mainly for the voice: secular cantatas, sacred polyphony, and a dozen operas each. Handel was twenty years old when *Almira* caused a sensation in Hamburg; Scarlatti was not yet eighteen when he received three commissions for the Teatro S. Bartolomeo in Naples. At that time, the

German's dream was to go and visit the Italian wellsprings of the genre. Domenico, for his part, had been exposed to opera from an early age; his father Alessandro was the leading stage composer of the late seventeenth and early eighteenth centuries, and, working from Naples, he had laid the foundations for a renewal of the genre that was soon to be admired throughout Europe. And the operatic world forged another link between our two heroes: *Orlando*, one of Handel's most accomplished and inspired stage works, was adapted in 1733 from a libretto by Carlo Sigismondo Capece that Domenico had set to music in 1711.

But although, contrary to popular belief, the two men therefore shared a common grounding, their paths diverged for good in 1720, when Handel's project of an academy of opera in London, with a hand-picked troupe of Italian singers, finally came to fruition. After that year, which also saw the publication of his eight 'Great Suites' for harpsichord, he composed virtually nothing else for his instrument.

The opposite was true of Scarlatti. In Lisbon, where there was no opera house, the harpsichord became the chief focus of his activity, alongside his duties as director of the royal chapel, when he was entrusted with the musical education of the King's daughter, just turned nine. This might well have been an inconsequential obligation, but Maria Bárbara showed extraordinary gifts. Scarlatti never left her service. Thirty years at her side! We are no longer speaking of a mere master-pupil relationship, however royal the student in question.

How much of the corpus of 555 sonatas would have existed, had it not been for this providential little princess? It is no coincidence that the major publication to appear during Scarlatti's lifetime (*Essercizi*, 1738) contains thirty sonatas significantly less complex than the pieces to be found in the manuscript collections copied for the Spanish court. Thirty marvellous sonatas, to be sure, harmonious, flatteringly brilliant, free of repetitiousness, but more commonplace, more foursquare, more predictable. No other composer at the time, it should be underlined, took such pains to cast hundreds of works in the same mould (a formal scheme as simple as they come: *AA/BB*). The often experimental abundance of the sonatas is impossible to understand except with reference to the princess who indefatigably *played along* with their creator – whether as a listener or as a performer, we will never know for sure. The mind boggles at such creative intimacy.

The pivotal year of 1720, while propelling Handel and Scarlatti onto opposing paths, also afforded them a further shared experience: exile. Resolute, definitive, fertile. Just as Handel, in creating a new type of oratorio, made a name for himself as the most sensitive champion of the English language (of which he did not know a word before 1711), Scarlatti gave vibrant expression on his instrument to the rhythms, accents and moods he discovered in Spain. For, in 1729, he was obliged to leave Lisbon and follow the princess to Seville, when an eminently diplomatic alliance married her to the future King Ferdinand VI (he acceded to the throne in 1746). He was sixteen, she eighteen. It was the harpsichord that enabled Maria Bárbara, cloistered in one palace after another as she followed the peripatetic court, to hear the sounds of her adopted country: Scarlatti invited into his music the dry arpeggios of the guitar, the dance steps of the seguidilla, the rhythms of the city, the lascivious outbursts of the fandango, the hoarse invocations of the *cante jondo*. The first stopping-off place in Spain was Andalusia – certainly a culture shock. As Charles Burney pointed out in 1773, Scarlatti liked to imitate ‘the melody of tunes sung by the carriers, muleteers, and common people.’² His musical imagination took root in his adopted culture, which he appropriated and reformulated with genius, never reducing it to commonplaces, and the codes he forged in the process were taken up by the new generation of Spanish composers. A virtuoso of exile.

To sketch a portrait of Scarlatti the man is a delicate business. He flew under the radar of contemporary chronicles, newspapers and memoirs so thoroughly that more than one biographer has turned psychoanalyst, embellishing ad infinitum what little we know of his relationship with a father who was a leading exponent of opera. Hence his departure for Portugal and his dogged specialisation in the sonata supposedly indicate the son’s dissatisfaction with and emancipation from Alessandro’s influence. The historical facts in support of such extrapolations are slender indeed. So Domenico ceased composing for the opera house in 1719? There wasn’t one in Lisbon. So the concentration of sonatas in his catalogue is unparalleled? Chronological studies assure us that the bulk of this output dates from the 1730s, 1740s and 1750s, well after the death of his father (1660-1725); barely fifty sonatas of the almost 555 that form the total known today had been composed before that event. Domenico was forty years old. An odd sort of emancipation from a father who, as it happens, was himself an expert harpsichordist (as witness half a dozen breathless toccatas).

Let us leave the couch to Dr Freud, if you please, and read one of the few accounts of Scarlatti the man, which we owe to none other than the elderly Handel. He gave the theologian John Mainwaring some anecdotes about his life that were eventually expanded into a biography, and slipped a cameo of Scarlatti into the enthralling pages on his Italian trip: ‘... besides his great talents as an artist, he had the

sweetest temper, and the genteelest behaviour.³ Again from Handel's point of view (as reformulated by Mainwaring), we can glimpse Scarlatti's playing, in a unique comparison: '... there was a total difference in their manner. The characteristic excellence of Scarlatti seems to have consisted in a certain elegance and delicacy of expression. Handel had an uncommon brilliancy and command of finger: but what distinguished him from all other players who possessed these same qualities was that amazing fulness, force, and energy, which he joined with them.'⁴

The idea of comparing the two men at the keyboard was far from novel. In Rome, Cardinal Ottoboni had invited them to compete in a friendly joust at one of his literary academies. Imagine, rather than a boxing ring, a social gathering, where the witty ripostes of the two swiftly improvising musicians counted for no less than their demonstrations of digital prowess. On the harpsichord, Mainwaring notes that 'some [audience members] gave the preference to Scarlatti'.⁵ Which is to say, implicitly, that his hero Handel lost the contest. On the organ, however, he was unanimously acclaimed, and Scarlatti was the first to be amazed. At the end of his life, he would still 'mention Handel, and cross himself in token of veneration'.⁶

A celebrated scene brought them together in Venice during the 1708 Carnival. Invited to a palace where a masquerade was being held, Scarlatti heard a harpsichordist whose face he could not see beneath its 'visor': '... it could be no one but the famous Saxon, or the devil'.⁷ Was he referring here to the 'hat' episode that had taken place in Rome a year earlier? As soon as he arrived in the Eternal City, Handel found his way into aristocratic and erudite circles. On 13 January he was invited to a soiree at the home of the castrato Pasqualini, where there were assembled 'all the skilled musicians in Rome, both singers and instrumentalists. . . . After a brief conversation, Monsieur Haindel [*sic*] approached a harpsichord, with his hat under his arm, in a very awkward posture, and played the instrument in so learned a manner that everyone was surprised'.⁸ This Lutheran newly arrived from Germany inevitably intrigued the Romans. Could the curious position in which he held his hat indicate some pact with the Devil? Warned of these rumours about him, Handel 'dropped his hat, made himself comfortable and played even better than before'.⁹ This was enough to ensure that a host of Roman high society figures ('above all cardinals, prelates and aristocrats'¹⁰) flocked to the Basilica of St John Lateran on the following day to hear him at the organ, 'con stupore di tutti'.¹¹

Did the Devil have a hand in this? It was again the latter (better still: 'ten hundred d—ls') that Thomas Roseingrave thought of when he first heard Scarlatti play. The image provides a welcome counterpoint

to the delicacy that Handel attributes to his colleague, while not qualifying it excessively. The young Roseingrave, on a visit to Venice, was invited to perform at the harpsichord and saw 'a grave young man dressed in black and in a black wig, who had stood in one corner of the room, very quiet and attentive while Roseingrave played'. When he took to the keyboard, Roseingrave felt that 'ten hundred d—ls had been at the instrument; he never had heard such passages of execution and effect before'.¹² Make no mistake about it: this devil does not make his mark by thumping the keyboard like some vulgar Beelzebub; he nestles in the details, in the inextricable and exhilarating arrangement of the finest, most salient or elusive ideas, of which Scarlatti possesses the secret.

Need we seek yet another point in common with Handel? Rameau! His piece *L'Égyptienne* incorporates several elements from the Sonata K12 (it is now established that Scarlatti visited Paris in 1724 and/or 1725), while the famous theme of *Les Cyclopes* is quoted in the Sonata K547.¹³ Rameau was no less familiar with the 'Great Suites' of 1720; he used the Air with variations from the Suite no.3 in D minor as a model for his *Gavotte variée*. The circle of borrowings continued in 1739, when Handel assembled the *Twelve Grand Concertos* (op.6), partly based on earlier works: several themes from the *Essercizi*, published in London the previous year, were integrated in the set.

Handel and Scarlatti together? Long ago in Rome, Venice and London; just the other day, in the little church in Haarlem to which Pierre Hantaï returns regularly like a pilgrim. Together, finally, under the pen of Charles Burney, who celebrated in them the two supreme masters of the harpsichord and crowned them as 'heavenly twins'. And it is said the Devil is still chuckling over it.

Gaëtan Naulleau

Translation: Charles Johnston

1 - The first on Astrée in 1992, with subsequent releases on Mirare.

2 - Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* (London: 1773), vol. I, p.249.

3 - [John Mainwaring], *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* (London: 1760), p.61.

4 - Ibid.

5 - Ibid., p.60.

6 - Ibid., p.61.

7 - Ibid., p.51.

8 - [Denis Nolhac], *Voyage historique et politique de Suisse, d'Italie et d'Allemagne* (Frankfurt: 1736-43), vol. II, p.177.

9 - Ibid., p.178.

10 - Ibid.

11 - Francesco Valesio, *Diario di Roma*, ed. Gaetana Scanio (Milan: 1977-9), vol. III, p.754 (14 January 1714).

12 - Charles Burney, *A General History of Music*, vol. IV (London: 1789), p.263.

13 - See Pierre Hantaï's note in the fifth volume of his Scarlatti series (MIR326), which includes K547.

Pierre Hantaï harpsichord

Pierre Hantaï was born in 1964 into a family of artists. During his childhood, he was passionately attracted to painting, but it was his encounter with the music of Bach that was to determine his future path. The harpsichord recordings of Gustav Leonhardt had a profound influence on him in this respect. He took his first steps in music at the age of ten, playing a great deal of chamber music with his brothers. At first he taught himself (on a small spinet) the repertory that interested him, before taking lessons with the American harpsichordist Arthur Haas. Ultimately, he was invited by Gustav Leonhardt to attend his classes in Amsterdam for two years. He was still very young when he began performing with the key personalities of the small world of early music, including the Kuijken brothers, Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe and Jordi Savall.

He became known to a wider audience with his recording of J. S. Bach's Goldberg Variations, a work that he has since played over a hundred times throughout the world. He has often performed and recorded the Elizabethan repertory (Bull, Byrd, Farnaby), as well as Bach and Couperin, and has devoted himself to an in-depth exploration of the works of Domenico Scarlatti, of which he has made numerous recordings and with which he seeks to familiarise audiences. Today he enjoys appearing with his musical friends on the concert platform, among them Jordi Savall, his brothers Marc and Jérôme Hantaï, the recorder player Hugo Reyne, the violinist Amandine Beyer, and the harpsichordists Skip Sempé, Olivier Fortin, Aapo Häkkinen and Maude Gratton.

Pierre Hantaï's recordings for various labels (Adda, Astrée-Auvidis, Opus 111, Virgin, Mirare) have received many prizes from the critics, including the Gramophone Award, the Grand Prix du Disque, the Prix de l'Académie Charles Cros and the Diapason d'Or de l'Année. He has given masterclasses for academies in France and abroad. He directs his instrumental ensemble Le Concert Français and also appears as a guest conductor with several chamber orchestras.

ZWEI LEIBHAFTIGE IM EXIL

Händel und Scarlatti vereint? Hier treffen zwei musikalische Abenteuer von Pierre Hantaï aufeinander. Seit drei Jahrzehnten schon durchforstet der französische Cembalist Domenico Scarlattis höchst umfangreichen Sonaten-Korpus immer wieder sehr erfolgreich; sieben Alben¹ zeugen von diesem der Experimentierfreude, dem spielerischen Einvernehmen, dem Auslassen, aber auch den künstlerischen Herausforderungen und der Introspektion förderlichen gemeinsamen „Werdegang“. Hantaïs letzte Einspielung beschäftigte sich mit vier der acht 1720 veröffentlichten Händel-Suiten. Die Pfade beider Komponisten haben sich gekreuzt (auf demselben Instrument Jonte Knifs, in derselben legendären Kirche in Haarlem), und unerwartete gegenseitige Resonanzen haben sich dabei ergeben.

Händel und Scarlatti vereint? So wie sie es wohl im September 1719 in London waren. Der Italiener ist bei seinem ersten Londoner Aufenthalt einem erneuten Treffen mit dem „caro Sassone“ gewiss nicht aus dem Weg gegangen, nach mehreren Begegnungen zuvor in Rom und Venedig. Einige Biographen sind der Ansicht, dass beide Komponisten befreundet waren. Einer Quelle ist sogar zu entnehmen, dass Francesco Scarlatti einige Monate vor seinem älteren Bruder Domenico auf Einladung Händels in London eintraf. Francesco kehrte nie mehr nach Neapel zurück und lebte bis zu seinem Tod in Dublin.

Die Londoner Zeit ist eines von vielen Rätseln im kaum dokumentierten Leben Domenico Scarlattis. Er ließ sich nicht in der Öffentlichkeit blicken und auch in den Gazetten dieser Zeit ist nichts über ihn vermerkt, während Händel stets auf der Suche nach Aufmerksamkeit war, sobald er in einer Stadt eintraf. Warum gab Domenico Scarlatti am Ende des Sommers 1719 einen der begehrtesten Posten in Italien auf, nämlich den des Leiters der Cappella Giulia, eines Chores am vatikanischen Petersdom? Wusste er da bereits, dass der portugiesische Hof ihn als Kapellmeister haben wollte? Warum ging er aber dann nach London? Im Hinblick auf die ab dem 30. Mai 1720 angesetzten Aufführungen seiner Oper *Narciso* im Londoner Haymarket Theatre? Die Überarbeitung der Partitur stammt jedoch von Thomas Roseingrave; dieser hatte auch das Dirigat. In der Zwischenzeit hatte sich Domenico Scarlatti nach Lissabon begeben, wo er am 29. November 1719 eintraf.

Damals war sein Repertoire weit von der uns heutzutage aufscheinenden Dualität entfernt, denn kontrastierend zu Händels Schaffen stehen sich da etwa Sonate/Oper, Instrumentalmusik/Vokalmusik, Kleinformatisches innerhalb eines unveränderlichen Rahmens/Werke mit ständig neu geformten Konturen (wie etwa das Händel'sche Oratorien-schaffen ab *Saul*) gegenüber. Mit fast fünfunddreißig Jahren waren

beide Musiker damals schon als phänomenale Spieler auf den Tasteninstrumenten bekannt, aber ihr bisheriges Œuvre umfasste hauptsächlich Vokalmusik: weltliche Kantaten, geistliche Polyphonie und jeweils ein Dutzend Opern. Händel war zwanzig Jahre alt, als seine Oper *Almira* in Hamburg für Furore sorgte, Scarlatti war noch keine achtzehn, als er drei Kompositionsaufträge für das Teatro S. Bartolomeo in Neapel erhielt. Der deutsche Komponist träumte damals davon, zu den italienischen Quellen des Genres zurückzukehren. Domenico Scarlatti war hingegen schon sehr früh und intensiv mit der Oper in Berührung gekommen: Sein Vater Alessandro war der führende Opernkomponist an der Wende zum 18. Jahrhundert; von Neapel aus legte er den Grundstein für eine neue Musikgattung, die bald in ganz Europa sehr geschätzt wurde. Die Oper stellt eine weitere Verbindung zwischen den beiden Komponisten dar: *Orlando*, eine der vollendetsten und inspiriertesten Bühnenkompositionen Händels, entstand 1733 nach einem Libretto von Carlo Sigismondo Capece, das bereits 1711 von Domenico Scarlatti vertont worden war.

Obwohl entgegen der landläufigen Meinung teilweise grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen beiden Komponisten bestehen, trennten sich ihre Wege schließlich 1720, als Händel sein Projekt einer Londoner Opernakademie mit einer handverlesenen Truppe italienischer Sänger verwirklichen konnte. Nach diesem Jahr, das auch durch die Veröffentlichung der acht sog. „Großen Suiten“ für Cembalo gekennzeichnet war, komponierte er fast nichts mehr für sein Instrument.

Bei Scarlatti war das Gegenteil der Fall. In Lissabon, wo es kein Opernhaus gab, nahm das Cembalo neben seinen Aufgaben als Kapellmeister erneut einen höchst wichtigen Platz in seinem Wirken ein: Er wurde nun mit der musikalischen Ausbildung der Tochter des Königs betraut, die gerade ihr neuntes Lebensjahr vollendet hatte. Dies hätte eine unbedeutende Verpflichtung sein können, aber Maria Bárbara zeigte außergewöhnliches Talent. Scarlatti wich nie mehr von ihrer Seite. Er stand dreißig Jahre lang in ihren Diensten! Hier kann man nicht mehr wirklich von einer echten Lehrer-Schülerin-Beziehung sprechen, auch wenn Letztere königlichen Blutes war.

Wäre es zu dieser riesigen Sammlung von 555 Sonaten gekommen ohne diese kleine Prinzessin, welche die Vorsehung geschickt hatte? Es ist kein Zufall, dass die wichtigste Veröffentlichung zu Scarlattis Lebzeiten (*Essercizi* 1738) dreißig Sonaten enthält, die weniger komplex sind als die in den Abschriftensammlungen für den spanischen Hof enthaltenen Stücke. Dreißig Sonaten, von denen jede einzelne für sich gewiss wunderbar und harmonisch, von schmeichlerischem Glanz und ohne unnötige Wiederholungen ist, aber dafür auch gewöhnlicher, deutlicher und vorhersehbarer. Man kann die

oft experimentelle Fülle der Sonaten nicht erfassen, ohne diese mit der Prinzessin in Verbindung zu bringen, die sozusagen jenes „Spiel mitgespielt“ hatte; man wird wohl nie wirklich erfahren, ob nun als Zuhörerin oder als Interpretin. Kein anderer Komponist dieser Zeit hat sich die Mühe gemacht, Hunderte von Werken in dieselbe Form zu gießen (und zwar in eine ganz einfach strukturierte Form, nämlich AA/BB). Eine solch verblüffende kreative Intimität macht einen sprachlos!

Das entscheidende Jahr 1720, welches Händel und Scarlatti auf entgegengesetzte Bahnen schickte, bescherte ihnen jedoch auch noch eine weitere Gemeinsamkeit: das Exil. Dieses war freiwillig, endgültig und fruchtbar. So wie Händel sich durch die Schaffung eines neuen Oratorientyps als empfindsamster Verfechter der englischen Sprache etablierte, von der er vor 1711 noch kein Wort beherrschte, verließ Scarlatti den Rhythmen, Akzenten und Stimmungen, die er in Spanien entdeckte, auf seinem Instrument höchst lebendigen Ausdruck. Denn 1729 musste er Lissabon verlassen und der Prinzessin nach Sevilla folgen, die im Rahmen der diplomatischen Heiratspolitik mit dem Mann vermählt wurde, der später (1746) als König Ferdinand VI. den Thron besteigen sollte. Er war sechzehn, sie achtzehn. Auf dem Cembalo vermochte Maria Bárbara, die auf den Reisen des Hofes in den jeweiligen Palästen isoliert von der Außenwelt lebte, ihre Wahlheimat zu *vernehmen*: Scarlatti lud in seine Musik das Schrammen der Gitarrenakkorde, die Tanzschritte der Seguidilla, die Rhythmen der Stadt, die lasziven Ausbrüche des Fandangos sowie die lärmenden Beschwörungen des sog. *Cante jondo*² ein. Die erste spanische Etappe war demnach Andalusien, gewiss ein Kulturschock. So stellte Charles Burney 1773³ fest: „In Scarlattis Stücken finden sich manche Stellen, worin er die Melodie solcher Lieder nachahmt, die er von Fuhrleuten, Maultiertreibern und anderen gemeinen Leuten hatte singen gehört.“ Seine klangliche Vorstellungskraft wurzelte in der Kultur seiner Wahlheimat, die er sich genial aneignete und neu formulierte, ohne sie jemals auf Gemeinplätze zu reduzieren, und deren dergestalt geschmiedete „Codes“ von der jungen spanischen Komponistengarde aufgegriffen wurden. Ein Virtuose des Exils!

Es ist eine heikle Angelegenheit, ein Porträt des Menschen Scarlatti entwerfen zu wollen. Dieser ist der Aufmerksamkeit von Chronisten, Gazetten- und Memoirenschreibern so gut entgangen, dass mehr als ein Biograph sich als Psychoanalytiker versucht hat, indem er immer wieder über Scarlattis Beziehung zu seinem Vater, einem Verfechter der Oper, schrieb. Die Übersiedlung nach Portugal und der hartnäckige Rückgriff auf die Sonate könnten ein Ausdruck für den Widerstand und die Emanzipation des Sohnes sein. Die historischen Fakten, die diese Extrapolationen stützen, sind dürftig. Hatte Domenico Scarlatti 1719 aufgehört, für die Oper zu komponieren? In Lissabon gab es keinen Opernbetrieb. Die Konzentration von Sonaten in seinem Werkverzeichnis ist beispiellos?

Chronologische Untersuchungen haben ergeben, dass der größte Teil dieses Œuvres aus den 1730er-, 1740er- und 1750er-Jahren stammt, also lange nach Alessandro Scarlattis Tod 1725. Bis zu diesem Zeitpunkt waren erst knapp fünfzig von den jetzt bekannten, fast 555 Sonaten entstanden. Domenico war vierzig Jahre alt. Eine seltsame Emanzipation von einem Vater, der selbst ein erfahrener Cembalist war (ein halbes Dutzend regelrecht entfesselter Toccaten zeugt davon).

Man sollte die Couch bitte Dr. Freud überlassen und stattdessen einen der wenigen, übrigens dem alten Händel zu verdankenden Berichte über den Menschen Scarlatti lesen. Händel selbst berichtete dem Theologen John Mainwaring aus seinem Leben; diese Begebenheiten dienten als Grundlage für seine spätere Biographie, und der Komponist ließ dazu in den spannenden Bericht von seiner Italienreise eine Beschreibung Scarlattis einfließen: „Händel pflegte oft von diesem Scarlatti mit Vergnügen zu sprechen, und hatte wahrlich gute Ursachen dazu: denn, seiner großen Gaben zu geschweigen, war [Scarlatti] eines angenehmen Umgangs, und sein ganzes Betragen bestund in lauter Leutseligkeit.“⁴ Wiederum durch Händel (in Mainwarings Formulierung sowie Johann Matthesons Übersetzung ins Deutsche) kann man einen Einblick in Scarlattis Spiel durch einen einzigartigen Vergleich erhalten: „Ob nun gleich wahr ist, daß es niemals zwo Personen zu solcher Vollkommenheit auf ihren erwehlten [sic!], beyderseitigen, einerley Instrumenten gebracht haben können, so ist doch merkwürdig, daß ihre Art zu spielen einen gänzlichen Unterschied verursachte. Die eigentliche Vortreflichkeit [sic!] des Scarlattis erschien in einer gewissen Zierlichkeit zärtlicher Ausdrückungen zu bestehen. Händel besaß etwas Glänzendes und Funkelndes im Spielen, bey erstaunlicher Fertigkeit der Finger. Was ihn aber von allen anderen förmlich unterschied, war die entsetzliche Vollstimmigkeit und nachdrückliche Stärke, die er dabey bewies.“⁵

Die Idee, die beiden Männer einer Probe ihrer „Geschicklichkeit“ am „Clavier“ zu unterziehen, war alles andere als neu. In Rom hatte Kardinal Ottoboni sie zu einem freundschaftlichen Wettstreit in eine seiner literarischen Akademien eingeladen. Man stelle sich statt eines Boxrings ein geselliges Beisammensein vor, bei dem die geistreichen Bemerkungen der beiden Musiker, die rasch improvisieren wollten, nicht weniger zählten als ihre Fingerfertigkeit. Hinsichtlich des Cembalospiels stellte Mainwaring fest, „daß einige dem Scarlatti den Vorzug zuerkannt haben, in dem, was den Flügel betrifft“⁶. Dies war das Eingeständnis durch die Blume, dass sein Held Händel hier wohl unterlegen war. Aber als Organist wurde dieser einhellig bejubelt, und Scarlatti war der erste, der sich zutiefst von ihm beeindruckt zeigte. Man sagt, dass er zu Ende seines Lebens „nur Händel nannte, und, zum Zeichen seiner Verehrung, ein Kreuz“ schlug.⁷

Eine berühmte Begebenheit führte beide während des Karnevals 1708 in Venedig zusammen. Domenico Scarlatti hörte Händel „mit einer Larve vor dem Gesicht“ während eines Maskenballs spielen und rief aus: „Das kann nur der berühmte Sachse oder der Leibhaftige selbst sein!“⁸ Bezog er sich auf die „Hut“-Episode in Rom ein Jahr zuvor? Nach seiner Ankunft in der Ewigen Stadt hatte Händel bald Zugang zu adeligen und gelehrten Kreisen erhalten. Am 13. Januar wurde er zu einem Fest im Haus des Kastraten Pasqualini geladen, bei welchem „man alle fähigen Komponisten Roms versammelt fand, sowohl für Vokal- als auch für Instrumentalmusik. Nach einer kleinen Unterhaltung trat Monsieur Haindel [sic!] an ein Cembalo heran und spielte, den Hut noch unter dem Arm, in einer sehr unbequemen Haltung, dieses Instrument so kenntnisreich, dass alle davon überrascht wurden.“⁹ Der aus Deutschland stammende Lutheraner faszinierte unweigerlich die Römer. Konnte sein seltsam platzierter Hut etwa auf einen Handel mit dem Teufel hindeuten? Von den sich um ihn rankenden Gerüchten in Kenntnis gesetzt, „nahm“ Händel „seinen Hut ab, machte es sich bequem und spielte viel besser“¹⁰. Dies genügte, um am nächsten Tag ein mondänes Publikum („vor allem Kardinäle, Prälaten und Adelige“¹¹), das seinem Orgelspiel beiwohnen wollte, „*con stupore di tutti*“¹², in die Lateranbasilika zu locken.

Hatte der Teufel hier etwa seine Hand im Spiel? Diesen (oder eher noch: „zehn Mal hundert T[eufe]l“) stellte sich Thomas Roseingrave vor, als er Scarlatti zum ersten Mal spielen hörte. Das Bild bildet einen willkommenen Kontrapunkt zu der Feinheit, die Händel seinem Kollegen zuschreibt, ohne diese zu sehr zu relativieren. Der junge Roseingrave wurde bei einem Besuch in Venedig zu einem Cembalovorspiel eingeladen und erblickte „einen ernst aussehenden jungen Mann in schwarzem Anzug und Perücke, der in einer Ecke des Raumes stand und das Konzert schweigend und aufmerksam verfolgte“. Als sich dieser ans Cembalo setzte, schien es Roseingrave: „Als ob zehn Mal hundert T[eufe]l am Instrument gesessen wären, nie zuvor hatte er ein derartig hinreißendes Spiel gehört.“¹³ Man möge sich bitte nicht täuschen: Dieser Leibhaftige hat letztlich nichts davon, wenn er wie ein vulgärer Beelzebub sozusagen in die Tasten haut, nein, er steckt im Detail, im unentwirrbaren und reizvollen Arrangement der feinsten, hervorstechendsten oder auch schwer fassbaren musikalischen Einfälle, die Scarlattis Geheimnis sind.

Sollte es noch einen weiteren Berührungspunkt mit Händel geben? Dann wohl Rameau! Seine *L'Égyptienne* enthält mehrere Elemente der Sonate K 12 (Scarlattis Reise nach Paris 1724 und/oder 1725 ist inzwischen belegt), während das berühmte Thema aus *Les Cyclopes* in der Sonate K 547¹⁴ zitiert wird. Nicht weniger vertraut war Rameau mit Händels acht *Großen Suiten* von 1720; das *Air con variazioni* aus der Suite Nr. 3 HWV 428 in d-Moll verwendete er als Vorlage für seine *Gavotte variée*. Der Kreis der

Anleihen setzte sich 1739 fort, als Händel, zum Teil auf einige frühere Werke zurückgreifend, seine zwölf *Concerti grossi* op. 6 (HWV 319-330) komponierte: Mehrere Themen aus den in London im Jahr zuvor im Druck erschienenen *Essercizi* sind in diesen Zyklus eingeflossen.

Händel und Scarlatti vereint? Einstmals in Rom, Venedig und London, kürzlich nun in der kleinen Haarlemer Kirche, in die Pierre Hantaï regelmäßig zurückkehrt, wie ein Pilger. Und schließlich wieder vereint unter der Feder von Charles Burney, der in ihnen die beiden absoluten Meister des Cembalos feierte und sie zu „göttlichen Zwillingen“¹⁵ machte. Es heißt, dass der Leibhaftige noch immer darüber lacht.

Gaëtan Naulleau

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

- 1 - Eine Ersteinstrumentalversion erschien 1992 bei Astrée, alle nachfolgenden Alben dann bei Mirare.
- 2 - Der *Cante jondo* ist eine der grundlegenden Ausrichtungen des Flamencos und bezeichnet die „ernsten“ Flamencogesänge. Anm. d. Ü.
- 3 - *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise*. [Bd. II]: *Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien*, Übersetzung ins Deutsche von Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg 1773, S. 184.
- 4 - [John Mainwaring], *Georg Friderich Händels Lebensbeschreibung, nebst einem Verzeichnisse seiner Ausübungswerke [...], versehen vom Legationsrath [Johann] Mattheson*, Hamburg 1761, S. 51.
- 5 - *Ebd.*, S. 52.
- 6 - *Ebd.*, S. 51.
- 7 - *Ebd.*, S. 51.
- 8 - *Ebd.*, S. 45.
- 9 - [Denis Nolhac], *Voyage historique et politique de Suisse, d'Italie et d'Allemagne* (Frankfurt 1736-1743), Bd. II, S. 177.
- 10 - *Ebd.*, S. 178.
- 11 - *Ebd.*
- 12 - Francesco Valesio, *Diario di Roma*, Hrsg. Gaetana Scanio, Mailand 1977-1979, Bd. III, S. 754 (14. Januar 1714).
- 13 - Charles Burney, *A General History of Music*, Bd. IV, London 1789, S. 263.
- 14 - Siehe Pierre Hantaïs Anmerkung in CD 5 seines Scarlatti-Zyklus (MIR326), mit der Einspielung der Sonate K 547.
- 15 - „Heavenly twins“.

Pierre Hantaï Cembalo

Pierre Hantaï wurde 1964 in eine Künstlerfamilie geboren. Als Kind brachten ihm seine Eltern die Malerei nahe, der er sich mit Begeisterung widmete. Die Begegnung mit der Musik Johann Sebastian Bachs bestimmte jedoch seinen weiteren Werdegang. Gustav Leonhardts Cembalo-Einspielungen spielten hierbei eine große Rolle. Erste musikalische Erfahrungen sammelte er im Alter von zehn Jahren, wobei er mit seinen Brüdern oft Kammermusik spielte. Pierre Hantaï übte zunächst alleine an einem kleinen Spinett das ihn interessierende Repertoire ein, und nahm später ein Studium bei dem amerikanischen Cembalisten Arthur Haas auf. Schließlich studierte er zwei Jahre lang bei Gustav Leonhardt auf dessen Einladung hin in Amsterdam. Pierre Hantaï spielte schon sehr früh mit bedeutenden Musikerpersönlichkeiten aus dem Bereich der Alten Musik zusammen, etwa mit den Brüdern Kuijken, Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe oder Jordi Savall.

Einer breiteren Öffentlichkeit wurde er mit seiner Einspielung der „Goldberg-Variationen“ von J. S. Bach bekannt; mit diesen hat er seither mehr als hundertmal weltweit konzertiert. Pierre Hantaï hat sich in zahlreichen Einspielungen und Konzerten dem Repertoire des elisabethanischen Zeitalters gewidmet (u. a. Bull, Byrd, Farnaby), ebenso Bach und Couperin. Seine eingehende Beschäftigung gilt ebenfalls dem Werk Domenico Scarlattis, u. a. mit zahlreichen Einspielungen, mit dem Ziel, diesen Komponisten bei den Musikliebhabern noch bekannter zu machen. Sehr geschätzte Partner Pierre Hantaïs auf der Konzertbühne sind Jordi Savall, seine Brüder Marc und Jérôme Hantaï, der Flötist Hugo Reyne, die Violinistin Amandine Beyer wie auch die Cembalisten Skip Sempé, Olivier Fortin, Aapo Häkkinen und Maude Gratton.

Pierre Hantaïs CD-Einspielungen für diverse Labels (Adda, Astrée-Auvidis, Opus 111, Virgin, Mirare) wurden von der Kritik mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht, wie etwa dem Gramophone Award, dem Grand Prix du Disque, dem Prix de l'Académie Charles Cros sowie dem Diapason d'Or de l'année. Der Cembalist unterrichtet bei den Alte-Musik-Kursen im französischen Barbaste und gibt Meisterkurse bei verschiedenen Musikakademien, so etwa in Lisieux, bei der Accademia Villa Bossi, der Piccola Accademia di Montisi und der Académie de Villecroze. Pierre Hantaï leitet das Instrumentalensemble Le Concert Français und übernimmt regelmäßig Gastdirigate bei verschiedenen Kammerorchestern.

Enregistrement réalisé en janvier 2020 à Haarlem (Pays-Bas) / Prise de son et
mastering : Nicolas Bartholomée et Céline Grangey / Montage : Pierre Hantaï /
Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian
Meyrignac / Photos : Jean-Baptiste Millot / Design : Jean Michel Bouchet –
LM Portfolio / Réalisation graphique : Saga- Illico / Fabriqué par Sony DADC
Austria. / ® & © 2021 MIRARE, MIR560
www.mirare.fr
