





PIERRE HANTAÏ

# S C A R L A T T I - S O N A T E S

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

1 – Sonate en ré mineur K.213 (Andante)	7'12	10 – Sonate en fa mineur K.466 (Andante)	5'38
2 – Sonate en ré majeur K.214 (Allegro vivo)	3'41	11 – Sonate en fa majeur K.366 (Allegro)	4'01
3 – Sonate en si mineur K.227 (Allegro)	4'38	12 – Sonate en fa majeur K.276 (Allegro)	2'39
4 – Sonate en ré majeur K.511 (Allegro)	2'27	13 – Sonate en fa majeur K.151 (Andante allegro)	5'05
5 – Sonate en sol mineur K.8 (Allegro)	3'30	14 – Sonate en ré mineur K.517 (Prestissimo)	2'47
6 – Sonate en do mineur K.56 (Con spirito)	3'36	15 – Sonate en si mineur K.27 (Allegro)	4'16
7 – Sonate en do mineur K.526 (Allegro comodo)	5'20	16 – Sonate en sol majeur K.146	2'56
8 – Sonate en fa majeur K.468 (Allegro)	4'57		
9 – Sonate en fa majeur K.525 (Allegro)	2'25	durée totale : 65'16	

Enregistrement réalisé à Haarlem en 2005 par Nicolas Bartholomé et Alessandra Galleron / Conception et suivi artistique : René et François-René Martin / Montage : Alessandra Galleron / Prémastering digipro / Design : LMY&R Portfolio - Jean-Michel Bouchet / Réalisation digipack : saga.illico / Copyright AKG Paris : Domingo Antonio de Velasco, « Portrait de Scarlatti » / Photos : Franck Ferville  
Fabriqué par Sony DADC Austria. © & © 2005 MIRARE, MIR 007

## 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 semblait-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 vivo*, jusqu'au point où Scarlatti semble se contenter d'une demi-douzaine de termes désignant soit des mouvements rapides (*allegro*, *allegro vivo*, *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<sup>ème</sup> 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 broser 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<sup>ème</sup> siècle, aussi bien par cette étonnante recherche harmonique, ces rythmes d'origine populaire, l'exploration - j'ai envie de dire « malade » - 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, éditèrent 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<sup>ème</sup> 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 empoisonnée 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 become 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 Maria 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 Maria 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*, *allegriissimo*, until there comes a point when Scarlatti seems to be content with half-a-dozen tempo markings signifying either 'fast' (*allegro*, *allegriissimo*, *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 commodo* [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 Maria 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**.





## Domenico Scarlatti in Jahreszahlen

1685 Als sechstes Kind von Alessandro Scarlatti in Neapel geboren. Im gleichen Jahr werden auch Bach und Händel geboren, Vivaldi ist sieben, Telemann vier und Rameau zwei Jahre alt.

1703 Organist und Komponist der Königlichen Kapelle von Neapel.

1704 Begibt sich nach Venedig, wo er Schüler Gasparinis wird.

1709 Ankunft in Rom. Begegnung mit Händel. Kapellmeister der Königin von Polen im Exil.

1713 Kapellmeister des Vatikans.

1714 Tritt in den Dienst des Marquis de Fontès, portugiesischer Botschafter in Rom ein.

1719 Lässt sich als Kappellmeister von König João V. in Lissabon nieder und wird mit der musikalischen Erziehung der Königstochter Prinzessin Maria Barbara beauftragt.

1724 Reise nach Rom. Begegnung mit Quantz und möglicherweise mit Farinelli, der sich später ebenfalls in Madrid niederlassen wird.

1725 Reise nach Neapel, um ein letztes Mal seinen sterbenden Vater zu sehen.

1729 Die Prinzessin Maria Barbara von Portugal heiratet den spanischen Infanten, künftigen Ferdinand VI. Scarlatti folgt ihr nach und lässt sich definitiv in Spanien nieder, erst in Sevilla dann in Madrid.

1738 *Essercizi per gravicembalo* erscheinen in London, eine Sammlung mit 30 « Sonaten » für Cembalo.

1757 Stirbt in Madrid und hinterlässt nicht weniger als 555 Sonaten.

## Zur Chronologie im Werk Scarlattis

Als der Cembalist Ralph Kirkpatrick in den fünfziger Jahren seinen Scarlatti Werkkatalog erstellte ordnete er die Nummern 1 bis 30 den 1738 erschienenen berühmten *Essercizi* zu. Für die übrigen Werke übernahm er die Ordnung des Manuskripts von Venedig, einer der zwei bedeutendsten Quellen in der heutigen Scarlattiforschung. Obwohl Kirkpatrick für seinen Katalog keine chronologische Korrektheit beanspruchte, können wir davon ausgehen, dass die meisten Sonaten in der Reihenfolge stehen, in der sie auch komponiert wurden.

Stil und Qualität der Kompositionen, aber vor allem die „Entwicklung“ einiger kompositorischer Eigenheiten Scarlattis geben uns ziemlich deutliche Hinweise zur Entstehungsgeschichte. Es scheint mir naheliegend, die *Essercizi* zu Beginn seiner Laufbahn einzuordnen und da sie die einzigen datierten Werke sind, ist dieser Punkt für eine chronologische Gesamtordnung von Bedeutung. Die *Essercizi* sind kurze, ausgefeilte und für den Druck besonders sorgfältig gearbeitete Stücke. Man findet in ihnen zahlreiche typische Merkmale Scarlattis und für das aufmerksame Ohr enthalten sie im Keim bereits die reiche Welt seines Sonatenwerkes. Es wurde auch schon behauptet, dass Scarlatti mit Absicht einen einfachen Stil mit nur wenig Einfluss iberischer Volksmusik wählte, um die Ohren der Musikliebhaber in London oder Paris nicht zu überfordern. Daraus ließe sich schließen, dass die *Essercizi* ebenso gut nach den meisten anderen Sonaten entstanden sein könnten. Doch lässt sich



diese Behauptung mit Argumenten, die über das rein Musikalische hinausgehen, widerlegen. Meiner Meinung nach befinden sich die ältesten Sonaten zwischen den Nummern dreißig und hundert des Katalogs. Hier finden wir bunt gemischt einige sehr schwache Stücke – ganz im italienischen Stil und zweifellos sehr früh entstanden –, eine Reihe von Stücken in zwei Sätzen mit chiffriertem Bass – wahrscheinlich für ein Melodieinstrument und Begleitung, die aber auch am Cembalo mit einer Akkordbegleitung gespielt werden können – und schließlich mehrere Stücke, deren Ideen in den *Essercizi* wieder aufgenommen aber viel raffinierter verarbeitet werden, so dass sie sicher vorher komponiert wurden (vergleichen Sie zum Beispiel die Sonaten K 39 und K 24). So war denn Scarlatti zu einem gewissen Zeitpunkt seines Lebens dieser etwas banale und für uns, die sein Werk kennen und lieben, enttäuschende Komponist? Doch auch in diesem Bereich gibt einige Meisterwerke (K 43, K 46, K 52, K 54, K 56...), die ich zeitlich nach den *Essercizi* einordnen würde. Es scheint also, dass dieser Teil des Manuskripts eine relativ freie Zusammenstellung der ersten hundert Werke ist. Danach tauchen zum ersten Mal Sonatenpaare auf; und mit diesen Sonatenpaaren tritt eine gewisse Ordnung ein, die bis zum Ende der Sammlung bestehen bleibt und beweist, dass die Nummern 1 bis 100 sicher vorher komponiert wurden. Es gibt einen Aspekt im Werk jedes Komponisten, der uns erlaubt seine Musik ziemlich genau zu datieren: die höchste und tiefste Note einer Partitur. Die Tastatur des Cembalos ‚wuchs‘ im Lauf der Zeit und damit auch der Spielraum der

Komponisten, die mit dem Stimmumfang des Instrumentes nie ganz zufrieden waren und immer noch etwas höher und noch etwas tiefer gehen wollten. Eingeschränkt durch die Tastatur der damaligen Cembali, konnte Scarlatti anfangs nur bis zum hohen C komponieren, genau wie Bach. In den *Essercizi* geht keine Note über das C. Das D ertönt mit einer gewissen Regelmäßigkeit erst ab der Katalognummer hundert, aber danach sehr häufig. Dann sind Scarlatti durch den Instrumentenbau erneut Grenzen gesetzt und er ist gezwungen, melodische Imitationen so abzuändern, dass sie nicht über den Stimmumfang des Cembalos hinausgehen. Doch schon bald ertönt das E, dann das F und schließlich das hohe G, das jedoch auf den damaligen Instrumenten nur selten zu finden war (Beethoven wird es als erster Komponist der Klassik bereits in mittleren Jahren verwenden können). Hierzu muss man wissen, dass ein Komponist eine neue Note erst in seine Kompositionen integriert, wenn er sie auf seinem Instrument spielen und davon ausgehen kann, dass eine genügend große Zahl von Musikern über dieselben modernen Instrumente verfügt, um sein Werk spielen zu können. Wer weiss ob Scarlatti nicht der erste war, der die spanischen Instrumentenbauer zu ihren Spitzenleistungen antrieb?

Das letzte Element, das uns erlaubt mit relativer Sicherheit die zeitliche Abfolge der Kompositionen zu bestimmen, ist die wachsende Präzision von Scarlattis Tempoangaben. Die *Essercizi* bieten gerade mal zwei Möglichkeiten der Tempowahl: *allegro* oder *presto* (!). Gewährt uns der Komponist

nicht einen Moment der Ruhe, gilt es immer entweder rasch oder sehr rasch über die Tasten zu hetzen? Die Antwort finden wir in den folgenden Sonaten, wenn die Bezeichnungen immer präziser werden: *larghetto*, *allegro assai*, *andante moderato*, *allegro*, bis Scarlatti sich mit einem halben Dutzend Begriffe zufrieden zu geben scheint, die entweder rasche (*allegro*, *allegro*, *presto*) oder langsame Sätze (*adagio*, *andante*) bezeichnen. Die Bezeichnung *vivo* erscheint zum ersten Mal in Nr. 125 und wird in der Folge häufig verwendet, manchmal zusammen mit *allegro*. *Cantabile* ist zwar genau genommen keine Tempoangabe, wird aber ab Nr. 132 als solche gebraucht. Scarlatti sucht nach immer präziseren Ausdrücken (*allegro ma non molto* [K 166], *vivo non molto* [K 203], *allegro vivo* [K 180], *andante moderato e cantabile* [K 170]), ohne dass man jedoch genau weiss, was damit gemeint ist. In der Bezeichnung der langsamen Sätze (*andantino* zum ersten Mal in K 211, dann *cantabile andantino* [K 277], *andante comodo* [K 328], *moderato* [K 347]) oder in den schnellen (*presto*, *prestissimo* [K 348]) zeigt er sich am präzisesten. Doch erst gegen Ende des Katalogs nimmt sich Scarlatti die inspirierte Freiheit, sein Tempo mit der größtmöglichen Präzision zu umschreiben (*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]). Die Bezeichnung von was „rasch-aber-nicht-zu-rasch“ zu spielen ist, scheint Scarlatti am meisten Mühe zu bereiten – und genau das fehlt in den *Essercizi*. Mit Nr. 501 erscheint zum ersten Mal *allegretto* – endlich! Noch lange wird man in ganz

Europa ein rasches und gleichwohl gemäßigtes Stück mit *allegretto* überschreiben. Der lange Weg zu *allegretto* führte über fünf-hundert Sonaten, aber von da an bis zur letzten 555sten taucht er nicht weniger als zwölf Mal auf.

Ob Scarlatti diese letzten Werke kurz vor seinem Tod oder bereits etwas früher komponierte, spielt letztlich nicht so eine große Rolle. In Anbetracht oben stehender Überlegungen kam diesem Musiker die Inspiration relativ spät und wir stellen verblüfft fest, dass diese spielerische Musik voll mitreißender Kaskaden und lebhafter Begeisterung dem Geist eines alten Mannes entsprang.

Pierre Hantaï, Paris, Sommer 2005

## Gespräch mit Pierre Hantaï über Scarlattis Musik und ihre Interpretation.

### Was macht Ihrer Meinung nach die Einzigartigkeit von Scarlattis Musik aus?

Wenn von Scarlatti die Rede ist, spricht man in erster Linie vom Einfluss der Volksmusik, die in seinem Fall zweifellos eine entscheidende Rolle gespielt hat. Auch wenn ihn dieser folkloristische Aspekt von allen seinen Zeitgenossen unterscheidet, halte ich persönlich es nicht für das speziellste Merkmal seiner Musik. Schließlich mangelt es nicht an Komponisten, die sich vom „Volk“ inspirieren ließen (Bartók, De Falla, Chopin...). Was aber bei Scarlatti so erstaunlich



ist, ist die Art und Weise wie diese äußerlichen Elemente allmählich in die Musiksprache eindringen, bis zur innersten Struktur, sie weiterentwickeln und eine völlig neue Art des Diskurses hervorbringen. Es ist nicht immer einfach, seine Kunst zu beschreiben, ohne sie zu reduzieren und ohne dass einem nicht gleich widersprochen wird. Bei Scarlatti denke ich immer wieder daran wie Harnoncourt von ‚sprechender Musik‘ sprach – und dabei an ‚Barockmusik‘ dachte – und ‚malender Musik‘, alles was später folgt. Diese Bezeichnung trifft in gewisser Weise auch auf Scarlatti zu. Was bei seiner Musik am eigenartigsten, am persönlichsten ist, ist diese Art, kleine Bilder zu skizzieren, ohne viel Gewicht auf Details zu legen, unterschiedliche Stimmungen durch die Wiederholung kurzer Motive, die sich um sich selber drehen und übergangslos aneinandergereiht sind, zu gestalten.

---

### Wie erklären Sie sich dieses Anderssein?

Scarlattis Entwicklung ist alles andere als gewöhnlich. Als junger Musiker schrieb er ganz und gar konventionell und ging ausgetretene Pfade: ein wenig Alessandro Scarlatti, ein wenig Vivaldi, sein Stil hat nichts Persönliches oder Besonderes. Seine ersten überlieferten Sonaten sind schlicht gewöhnlich: wenn er mit fünfzig gestorben wäre, hätte man ihn schon längst vergessen. Wir wissen nicht, was so spät in seinem Leben den Auslöser zu einer so reichen, individuellen Inspiration gab: der Tod seines Vaters, die spanische Volksmusik, ein neues Instrument (das Pianoforte), eine glückliche Heirat mit einer sehr viel jüngeren Frau (sie war

16 Jahre alt und er 43!) oder den Gebrauch einer temperierten Stimmung...

---

### Glauben Sie, dass Scarlatti diese temperierte Stimmung verwendete?

Ja, aber wahrscheinlich erst gegen Ende seines Lebens. Und ob es eine vollkommen temperierte oder beinahe temperierte Stimmung ist, kommt ja mehr oder weniger auf dasselbe heraus. Scarlattis Musik ist unglaublich stark moduliert. Nehmen Sie beispielsweise Bach, dessen Name wir ganz natürlich mit der temperierten Stimmung verbinden: er verwendete diese, unendliche Möglichkeiten eröffnende Neuerung nur um bereits bestehende Stücke in einfachere Tonarten umzuschreiben, wie im *wohltemperierten Clavier!* Scarlatti hingegen taucht gleich auf spielerische Weise in diese neue Welt ein. Und diese Art, mit den seltsamsten Modulationen zu jonglieren, neue Wege der Tonalität zu begehen, macht ihn meiner Meinung nach zum Ausnahmekomponisten unter seinen Zeitgenossen...

---

### Dann ist Scarlatti tatsächlich seiner Zeit voraus?

Zu seiner Zeit komponierte jedenfalls niemand wie er und einige Besonderheiten seiner Kunst finden sich bei späteren Komponisten wieder. Ich denke dabei an Beethoven, doch weiss ich nicht, ob er Scarlattis Werk gut kannte. Chopin bewunderte Scarlatti sehr und seinen Briefen entnehmen wir, dass er seine Werke nicht nur seinen Schülern





zum studieren aufgab, sondern ihn zuweilen mit Mozart verglich...

Scarlatti Werk bleibt in vielerlei Hinsicht ein Einzelfall innerhalb des 18. Jahrhunderts: die erstaunlichen harmonischen Kombinationen, die Rhythmen volkstümlichen Ursprungs, die – ja ich möchte beinahe sagen ‚krankhafte‘ – ausschließliche Beschäftigung mit einem einzigen musikalischen Genre; und noch mehr wegen seiner innovativen Musiksprache, mit der sich Scarlatti sehr weit von seiner Zeit entfernt. Mir persönlich helfen die Kenntnisse, die ich über seine Epoche habe rein gar nichts zur Interpretation seiner Musik. Im Gegenteil, wenn ich spiele, versuche ich meine bescheidenen Kenntnisse zu vergessen.

---

### **Waren seine Zeitgenossen denn überhaupt bereit für seine Musik?**

Was seine Zeitgenossen von ihm zu hören bekamen wurde gut aufgenommen, und vor allem in London war er sehr beliebt. Doch kannte das Publikum nur seine frühen Werke, d.h. die dreißig ‚Essercizi‘ aus dem Jahr 1738. Ich könnte mir vorstellen, dass seine Zeitgenossen in der Musikkultur ihrer Zeit mit seinen späten Sonaten etwas überfordert gewesen wären und außerdem waren viele seiner späten Sonaten für die meisten damaligen Cembalisten praktisch unspielbar. Damit ließe sich vielleicht auch erklären, warum Scarlatti nach der ersten gedruckten Ausgabe darauf verzichtete, seine Musik weiterhin drucken zu lassen und damit für lange Zeit ihre Verbreitung stoppte.

Darüber habe ich mich übrigens immer wieder gewundert. Auch hier unterscheidet sich dieser Mann von seinen Zeitgenossen: gegen Ende ihres Lebens erschienen ihre Partituren mit einer gewissen Regelmäßigkeit im Druck.

Scarlatti war nur durch seine frühesten Werke bekannt. Und trotzdem war er beliebt, protegiert, über die Landesgrenzen hinaus berühmt und es fehlte bestimmt nicht an Bewunderern, die ihn drängten, seine neuesten Werke kennen lernen zu dürfen.

Und dennoch, nach den ‚Essercizi‘ verstrichen beinahe zwanzig Jahre bevor er in seinen letzten Lebensjahren die Sonaten schrieb. Seine Zeitgenossen, mit Ausnahme seiner nächsten Freunde und Angehörigen, haben also, und dies scheint mir immer wieder unerhört, sein Werk nie gekannt.

---

### **Eine Besonderheit Scarlatti ist es, keine höfischen Tanzformen mehr zu verwenden. Ist das Scarlatti eigen oder war das damals in Spanien üblich?**

Das ganze ist etwas komplizierter, denn die Musiker an Maria Barbaras Hof waren importiert. Die meisten waren Italiener, einige Franzosen und sie repräsentierten die Musikkultur des damaligen Europa, wie es zum Beispiel Quantz in seinem Aufsatz beschrieb.

Scarlatti steht jedenfalls völlig abseits, wie wenn er sich in seinem kleinen Laboratorium versteckt hielte. Er scheint von diesem intensiven Musikleben



ganz unberührt und arbeitet an was ganz anderem. Er hätte wie alle anderen Sinfonien und Opern schreiben können. Doch die Oper gehörte für ihn der Vergangenheit an, einer Vergangenheit, die er zweifellos so sehr mit seinem Vater verband und ihn an die Zeit erinnerte, als er sich noch nicht gefunden hatte. Er kehrte all dem den Rücken zu und widmete sich seinem Cembalo. Und in seinem Cembalo findet sich alles, außer was sich bei seinen Komponistenkollegen findet: andalusische Farben, volkstümliche Klänge, viel Gitarre, doch keine Hoftänze. Die andalusische Kultur gibt uns die nötigen Hinweise zu Farbe und Charakter dieser Musik. Die Tradition ist, denke ich, in diesen Regionen noch sehr lebendig und vermag uns zu zeigen, was Scarlatti hören und sehen konnte. Besonders die Tänze sind ein starker Kontrast zum damals überall verbreiteten französischen Stil. Keine Spur von geschmeidigen Gliedern, Raffinesse, federleichten Sprüngen von gleichsam schwerelosen Tänzern, biegsame Fuss- und Handgelenke... Bei den Spaniern ist alles Spannung, die Tänzer halten sich so gerade und stolz wie möglich, und vor allem besteht ein spannungsvoller Kontrast zwischen einem beinahe unbeweglichen Oberkörper und den blitzschnellen Bewegungen einer fieberhaften Bein- und Fussaktivität. Ich denke dies ist der einzige Tanz, der Scarlatti wirklich beeinflusst hat.

**Scarlattis Musik hat manchmal etwas bruske, abrupte Wendungen. Lässt sich das auch mit der spanischen Inspiration erklären?**

Es gehört wohl auch zu seinem Wesen. Aber natürlich ist ein Zusammenhang mit der andalusischen Musik und Kultur nicht von der Hand zu weisen. Der Flamenco, so wie wir ihn heute kennen, hat nichts Liebliches oder Herzliches an sich. Es ist eine stolze, leidenschaftliche, zuweilen harte Welt. Für mich persönlich gehört Scarlatti mehr in diese Welt als nach Italien oder Venedig. Damit meine ich, dass er sehr weit von der fröhlichen Oberflächlichkeit eines Vivaldis entfernt ist. Klar hat auch Scarlatti etwas davon, aber diese Seite interessiert mich am wenigsten bei ihm, und in den Spätwerken ist davon nichts mehr zu hören.

### **Sie finden also bei Vivaldi eine fröhliche Oberflächlichkeit?**

Auf jeden Fall, wie übrigens in der gesamten venezianischen Kultur des 18. Jahrhunderts. Und wenn – wie man es oft hört – Scarlatti nur das wäre, eine brillante, etwas oberflächliche Musik mit viel ‚Lokalkolorit‘, in anderen Worten unnütz, würde ich sie nicht spielen.

### **Wenn Sie über das französische Cembalo und seine Musik sprechen, verwenden Sie oft den Ausdruck „zarte Klagen“. Finden Sie diese Zartheit, die man häufig in Scarlatti Interpretationen hört, zu französisch?**

Nein, auch bei Scarlatti finden wir diese Zartheit. Sonst wäre er kein großer Komponist. Aber wenn man zuviel Gewicht auf die Leichtigkeit oder

den ‚Rokoko‘-Aspekt legt, wird alles fad und die eigentliche Aussage seiner Musik geht verloren. Viele Leute und vor allem viele Cembalisten mögen Scarlatti nicht. Ich muss zugeben, mich bei Sonäten, die ohne echte Leidenschaft vorgetragen wurden, auch schon gelangweilt zu haben. Es handelt sich hier schließlich um äußerst delikate Musik. Wenn die richtige Einstellung fehlt, das Instrument nicht ideal ist, die Gesamtstruktur nicht richtig verstanden wurde (oder die Finger faul sind...) hört sich Scarlatti wie ein oberflächlicher oder einfältiger Komponist an. Doch Scarlatti ist alles andere als langweilig und braucht Interpreten, die mit dem nötigen Stolz die raschen Farb- und Stimmungswechsel malen. Leonhardt und Landowska haben ihn meiner Meinung nach am besten verstanden; keine Spur von Manieriertheit bei den zwei Großen. Und vor allem wird einem klar was für eine großartige Musik unter ihren Fingern zum klingen kommt! Horowitz ist natürlich ein Meister. Doch muss man dazu sagen, dass diese Musik auf einem modernen Klavier etwas von ihren Kanten einbüßt und die zum Teil dämonischen Effekte machen dann keinen Sinn mehr.

### **Es ist also eine Musik des Interpreten, des Cembalovirtuosen...**

Wahrscheinlich schon. Mit Couperin ist es ganz ähnlich. Und mit Chopin auch: wenn er nicht hervorragend gespielt ist, kann er langweilig, süßlich und oberflächlich klingen. Scarlatti geht dieses Risiko ein. Er ist auf jeden Fall Ernst zu nehmen. Man muss ihn lieben, um ihn zu spielen.

### **Dass das für Sie gilt, versteht sich von selbst. Heißt das also, dass wir von Ihnen eine Gesamteinspielung erwarten dürfen?**

Ganz sicher nicht. Das ist keine Gesamteinspielung im üblichen Sinne, sondern einfach alle Werke für Cembalo von Scarlatti. Dies rechtfertigt jedoch nicht, dass man jede Note dieser ungeheuren Menge Musik aufnimmt. Unter all den Werken gibt es natürlich einige, die es schlicht nicht Wert sind eingespielt zu werden.

Heute ist es Mode, Ausstellungen aller auffindbaren Bilder diese oder jenes Malers zu machen, das ist absurd. So eine Wahl lässt sich durch nichts rechtfertigen und kein Maler hätte es erlaubt, dass sein Werk so auf einem Haufen gezeigt würde. Dasselbe gilt für CD-Aufnahmen oder Konzerte. Mit Gesamteinspielungen macht man Komponisten kein Geschenk, im Gegenteil, das reine Hörvergnügen kann dabei sogar verloren gehen. Es ist die Aufgabe des Interpreten, das Beste auszuwählen und zu akzeptieren, dass auch bei den Besten nicht alles einsame Spitze ist.

Pierre Hantäï im Gespräch mit **Christophe Robert**.





## Domenico Scarlatti en pocas fechas

1685 Nace en Nápoles. Sexto de los diez hijos de Alessandro Scarlatti. Bach y Haendel ven la luz ese mismo año. Vivaldi tiene siete años, Telemann cuatro y Rameau dos.

1701 Organista y compositor de la Capilla Real de Nápoles.

1705 Viaja a Venecia donde se convierte en alumno de Gasparini.

1709 Llega a Roma. Conoce a Haendel. Maestro de Capilla de la Reina de Polonia en el exilio.

1713 Cumple las mismas funciones en el Vaticano.

1714 Entra al servicio del Marqués de Fontes, embajador de Portugal en Roma.

1719 Se instala en Lisboa como maestro de capilla del rey Joao V. Se encarga de la educación musical de su hija la princesa María Bárbara.

1724 Viaje a Roma. Conoce a Quantz y quizá a Farinelli quien se unirá a él en la corte de Madrid.

1725 Viaja a Nápoles para ver por última vez a su padre quien muere ese mismo año.

1729 La princesa María Bárbara de Portugal sa casa con el infante de España, futuro Fernando VI. Scarlatti la sigue. Instalación definitiva en España, en Sevilla y más tarde Madrid.

1738 Publicación de los *Essercizi* per gravicembalo en Londres, colección de 30 "sonatas" para clave.

1757 Muere en Madrid dejando al menos 555 sonatas.

## Comentarios sobre la cronología de la obra de Scarlatti

Cuando en los años cincuenta el clavecinista Ralph Kirkpatrick realizó su catálogo de los obras de Scarlatti, decidió atribuir los números 1 a 30 a las piezas impresas en 1738 (los famosos *Essercizi*) y seguir luego el orden propuesto por el manuscrito de Venecia, una de los dos fuentes más importantes de las que se dispone hoy. Kirkpatrick no afirmó que su clasificación correspondiera al orden en el que las sonatas habían sido compuestas y sin embargo existen motivos para pensar que la cronología es en buena medida respetada.

Cuando se considera el estilo, la calidad de las composiciones y sobre todo el estado "avanzado" de ciertas particularidades de la escritura que sólo pertenecen a Scarlatti, no tengo ninguna duda al respecto. Me parece lógico, en efecto, situar los *Essercizi* al principio de su producción. Como se trata de la única parte fechada, este punto es naturalmente importante para situar el resto. Los *Essercizi* son piezas cortas, delineadas, especialmente cuidadas con la perspectiva de la edición. Se encuentran numerosos giros propios a Scarlatti y sin embargo es a la luz de las otras que se puede justamente adivinar un mundo en gestación. Algunas personas han sugerido que el autor, para no herir el oído de los aficionados de Londres o París habría podido deliberadamente limitar su expresión y escribir en un estilo simple, accesible, poco marcado por el folklore ibérico: estas treinta sonatas podrían pues haber sido escritas tras la mayor parte de las otras. Pero



numerosos elementos, aparte del material musical en sí mismo, nos indican una conclusión diferente. Las sonatas más antiguas, en mi opinión, se sitúan entre la número treinta y la número cien del catálogo. Se encuentran ahí numerosas piezas muy débiles, totalmente italianas por su estilo y parece que de composición muy antigua, una serie de movimientos escritos en dos partes cuya bajo está cifrado (destinados probablemente a un instrumento melódico y un acompañamiento pero que pueden tocarse al clave añadiendo la armonía) así como varias piezas cuyas ideas son retomadas en los *Essercizi* de una manera más convincente y cuya anterioridad es por tanto evidente (compárese por ejemplo el estilo de los sonatas K 39 y K 24). Así pues, Scarlatti ha sido, durante un momento de su vida, un compositor trivial y decepcionante para quienes conocemos y amamos su obra... Pero en esta región se encuentran también obras maestras indiscutibles (K 43, K 46, K 52, K 54, K 56...) que yo situaría después de los *Essercizi*. Parece pues que esta parte del manuscrito es una compilación de elementos dispersos y sin cronología real. Sólo más allá de la centena los grupos de dos sonatas aparecen. A partir de aquí y sin interrupción hasta las últimas sonatas, parece que las cosas se organizan. Este hecho permite por sí sólo decir que todos los números que preceden deben haber sido compuestos anteriormente. Hay un aspecto de la obra de todo compositor que permite fechar su música de una manera bien precisa: la altura de las notas más bajas y más altas exigidas por la partitura. A lo largo de los siglos, los teclados no han dejado de ensancharse, ofreciendo

más notas a los compositores quienes, siempre insatisfechos, han querido cada vez dar un paso más. Así, es evidente que Scarlatti no disponía del do agudo, como Bach en una cierta época. En los *Essercizi*, nada está escrito por encima del do y el re aparece regularmente sólo a partir de la centena para ser enseguida explotado constantemente. Sentimos Scarlatti limitado de nuevo y así modifica ciertas imitaciones melódicas para seguir en los límites permitidos por el instrumento. El mi aparece finalmente, luego el fa y para acabar llegamos al sol sobreagudo, nota que existe en pocos instrumentos de clave de la época (Beethoven será el primer compositor de la era clásica que podrá utilizarlo a la mitad de su vida). A este respecto, conviene precisar que un compositor decide utilizar una nota nueva sólo cuando aparece en los instrumentos a su disposición y cuando supone que un número suficiente de músicos podrá tocar sus obras. Quién sabe si Scarlatti no fue el primero en espolear los constructores de instrumentos españoles a alcanzar esas cimas inalcanzables. El último elemento que nos muestra con una relativa claridad el orden en el que las cosas pueden haberse desarrollado se refiera a la precisión, creciente a lo largo del manuscrito, con la que Scarlatti indica el tempo de las sonatas. Así, y ello debió de ser una sorpresa para muchos, los *Essercizi* ofrecen sólo dos posibilidades: *allegro* o *presto* (!!). ¿No hay pues nunca en estas páginas algo que sea moderado, todo es velocidad o incluso alta velocidad? La continuación nos aclara bastante, me parece, sobre este punto. Encontramos poco a poco denominaciones más



precisas como *largo*, *allegro assai*, *andante moderato*, *allegro* hasta el punto en el que Scarlatti parece contentarse con una media docena de términos para designar ya sea los movimientos rápidos (*allegro*, *allegro*, *presto*) como los lentos (*adagio*, *andante*). El término *vivo* aparece en el número 125 y será abundantemente utilizado posteriormente, a veces asociado al de *allegro*. La palabra *cantabile*, que no es exactamente una indicación de tempo, se encuentra igualmente a partir del número 132. Vemos Scarlatti buscar una mayor precisión en el enunciado (*allegro ma non molto* [K 166], *vivo non molto* [K 203], *allegro vivo* [K 180], *andante moderato e cantabile* [K 170]), sin que se sepa siempre exactamente a qué se refiere. Es en la manera de nombrar los movimientos lentos (*andantino* por primera vez en K 211, más tarde *cantabile andantino* [K 277], *andante commodo* [K 328], *moderato* [K 347]) o al contrario en los más rápidos (*presto*, *prestissimo* [K 348]) que se muestra más preciso. Pero es sólo al final del catálogo que Scarlatti se muestra más inspirado para expresar sus deseos (*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]). Parece sin embargo que es en la descripción de lo que debe ser tocado “rápido pero no demasiado” que Scarlatti ha sufrido más para explicar lo que quería: es lo que falta exactamente en los *Essercizi*. El número 501 es testigo de la aparición del término *allegretto*, ¡por fin! He aquí cómo, en toda Europa, se designará a partir de ahora y durante mucho tiempo un movimiento dinámico aunque retenido,

sin muchos circunloquios. Quinientas sonatas habrán sido necesarias para ello, y el término será retomado doce veces hasta la sonata 555.

Que Scarlatti haya compuesto sus últimas piezas justo antes de su muerte o un poco antes no tiene tanta importancia. ¿Pero cómo no sorprenderse, tras estas reflexiones, al comprender que para este músico la inspiración fue tardía y al constatar que fue un hombre viejo quien vio nacer de su imaginación esta música jubilosa, llena de combates frenéticos, de vivacidad y de ardor?

Pierre Hantaï, París, verano de 2005

## Diálogo con Pierre Hantaï sobre la música de Scarlatti y su interpretación

### ¿Cuál es, en su opinión, la singularidad de la música de Scarlatti?

Cuando se habla de Scarlatti, se piensa en primer lugar en la influencia que la música popular ha tenido sobre él, y es evidente que en su caso esta aportación ha sido determinante. En mi opinión, este aspecto folclórico, aunque sea suficiente para diferenciarlo del resto de sus contemporáneos, no es su aspecto más singular. Después de todo, no faltan los compositores inspirados por el “campo” (Bartók, Falla, Chopin...). Lo sorprende en Scarlatti es la manera en que los elementos exteriores

contaminan poco a poco el lenguaje, lo hacen evolucionar, llegan incluso hasta la estructura del discurso, y originan una nueva forma de pensar y de mirar.

Es difícil describir su arte sin reducirlo y sin ser enseguida contradicho pero cuando pienso en Scarlatti me acuerdo de lo escribe Harnoncourt cuando alude a la “música que habla” pensando en lo que nosotros llamamos la “música barroca” y luego menciona la “música que pinta”, es decir lo que viene después. Hay un poco de eso en Scarlatti. Lo más curioso, lo más profundamente personal es esa manera de bosquejar pequeños cuadros, de variar las atmósferas por la repetición de motivos cortos que giran sobre sí mismos y encadenados los unos a los otros sin transición, sin mucho interés por el detalle.

### ¿Cómo se puede explicar esta marginalidad?

El destino de Scarlatti es en sí mismo singular. De joven, es un músico muy convencional, no hace otra cosa que seguir las sendas conocidas. Un poco de Alessandro Scarlatti, un poco de Vivaldi, su estilo no tiene nada de personal ni de particular. Ello se observa en las que parecen ser sus primeras sonatas conservadas : de haber muerto antes de los cincuenta años, Scarlatti habría sido olvidado. Es imposible decir cuál fue la chispa que provocó en él una inspiración tan rica e individual como tardía : la muerte de su padre, la música popular española, la llegada de un nuevo instrumento (el pianoforte), un matrimonio feliz con una mujer mucho más joven que él (¡ella tenía 16 y él 43!), la utilización del temperamento igual...

### ¿Cree usted que Scarlatti utilizaba el temperamento igual?

Al final de su vida, probablemente sí. Y un temperamento totalmente o uno casi igual, da lo mismo, ¿verdad? La música de Scarlatti modula muchísimo. Piense en Bach, quien pretende ser el campeón de este progreso en el mundo musical: ¡de hecho, sólo utilizará estas formidables posibilidades que se abren a los compositores para poder, como en el *Clave bien temperado*, transponer piezas escritas originalmente en tonos más simples! Scarlatti se lanza de inmediato a este nuevo mundo de una manera mucho más lúdica. Y esta manera de pasearse por las modulaciones más extrañas, de recorrer los nuevos caminos de la tonalidad, me parece sin igual con lo que han experimentado sus contemporáneos...

### ¿Scarlatti estaba por tanto adelantado a su época?

Nadie, en todo caso, componía como él en aquella época, y ciertas características de su arte se encuentran en autores muy posteriores a él. Pienso en Beethoven especialmente, pero no sé si éste ha podido estudiar la obra de Scarlatti. Chopin le admiraba y en una carta afirma que no sólo sus alumnos deben estudiarlo sino que a veces le encuentra al mismo nivel que Mozart...

La obra de Scarlatti es como una isla en medio del siglo XVIII, tanto por esta sorprendente experimentación armónica, los ritmos populares, la exploración (casi diría enfermiza) de un único





género musical pero sobre todo por este lenguaje innovador, muy alejado de los conceptos musicales de su tiempo. Personalmente, todo lo que conozco sobre su época no me es de ninguna utilidad para tocarlo. Incluso intento olvidar lo poco que sé.

### **¿Sus contemporáneos estaban dispuestos a aceptar su música?**

Lo que sus contemporáneos han conocido de él, me parece que ha sido bien acogido, sobre todo en Londres donde era muy estimado. Pero el público sólo ha conocido sus primeras obras, es decir, las treinta piezas publicadas en 1738 con el nombre de "Essercii". Tengo la impresión que las gentes impregnadas de la cultura musical de la época habrían sido desorientados por las sonatas de la madurez. Lo cual, además del hecho de que muchas de esas piezas eran intocables correctamente para la mayoría de los clavecinistas de entonces, podría explicar porqué Scarlatti, tras esta primera entrega, ha renunciado a dar a mostrar su música y ha cesado su difusión durante mucho tiempo.

Yo me pregunto cuál es la razón con frecuencia. Esto sirve también para diferenciar a este hombre de sus contemporáneos: todos, al final de sus vidas, publicaban con una cierta constancia. Scarlatti era conocido sólo gracias a sus primeros ensayos. Sin embargo, era famoso, protegido, admirado dentro y fuera de su país y las peticiones no han faltado sin duda de la parte de admiradores ávidos de conocer sus nuevas obras.

A pesar de todo ello, tras la aparición de los Essercizi vivirá casi veinte años y va a componer lo

esencial de sus sonatas a una edad avanzada. Pero sus contemporáneos, y esto me sigue pareciendo increíble, no tendrán acceso a su obra, con excepción de sus íntimos, como es de suponer.

### **Una de las particularidades de Scarlatti es el abandono de las formas de danza cortesanas. ¿Es esto propio a Scarlatti o bien a toda España?**

De hecho, el asunto es más complicado que eso ya que los músicos de la corte de María Bárbara eran gentes venidos de fuera. Italianos principalmente, algunos franceses también. Representaban esa cultura común en la Europa de entonces, ilustrada por ejemplo en el ensayo de Quantz. Scarlatti, de todas formas, es alguien totalmente aparte, como si estuviera escondido a sí mismo. Entonces, dando la espalda a todo esto, hace su clave. Y en su clave se encuentra de todo, menos lo que se encuentra en los demás. Colores andaluces, sonoridades populares, mucha guitarra, pero no danzas cortesanas. Es pues la cultura andaluza la que nos puede indicar el camino, es decir, el color, el carácter de estas músicas. La tradición en estas regiones ha perdurado lo bastante, me parece, para poder adivinar lo que Scarlatti ha podido ver y escuchar. Lo que se percibe de la danza está en total oposición con el estilo francés, que se





encontraba entonces por todas partes.

En ningún momento se encuentra esa flexibilidad si particular en las articulaciones, esa delicadez, esa manera de saltar con ligereza sobre el suelo, casi volando, y los tobillos y las muñecas tan flexibles...

En España, por el contrario, todo es más tenso, los bailarines se yerguen lo más derechos y orgullosos que pueden y sobre todo, hay ese contraste sorprendente entre una calma aparente de la parte alta del cuerpo y, abajo, una fiebre, convulsiones, un actividad exagerada e increíble a ras de suelo. Creo que la única danza que ha inspirado a Scarlatti es esa.

---

**Hay a veces una forma de aridez en ciertas rupturas, un aspecto abrupto, en la música de Scarlatti. ¿Es ello también a causa de esta inspiración española?**

Sin duda se trata igualmente de un rasgo de su personalidad. Pero en efecto no se puede dejar de pensar en la cultura y la música andaluzas.

El flamenco, tal y como lo vemos hoy, no tiene nada de cálido ni de amable. Es más bien un mundo soberbio, apasionado, lleno de una cierta rudeza. Personalmente, Scarlatti me parece más próximo de ahí que de Italia o Venecia. Es decir, que está lejos de la superficialidad alegre de Vivaldi. Hay a veces un poco de eso, pero digamos que es el aspecto que me interesa menos en él. Y es de hecho el aspecto que ha abandonado poco a poco al envejecer.

---

**¿Cree usted que hay una superficialidad alegre en Vivaldi?**

Si, de verdad, así como en toda la cultura veneciana del siglo XVIII. Y si Scarlatti no fuera más que eso (algo que oigo a menudo), una música brillante, un poco superficial, muy “color local”, en resumen, inútil, yo no la tocaría.

---

**Usted emplea la expresión “tiernos lamentos” para referirse al clave francés y a su música. ¿Esa ternura que se encuentra en muchas interpretaciones de Scarlatti le parece demasiado francesa?**

No, la ternura se encuentra también ahí. De lo contrario, Scarlatti no sería un gran compositor. Pero es verdad que a fuerza de subrayar la ligereza o el carácter rococó se puede acabar por darle un aspecto pálido y pasar al lado de aquello que quiere decirnos. Hay tanta gente, muchos clavecinistas sobre todo, que dicen que Scarlatti no les gusta. Confieso que yo mismo me he aburrido al escuchar sonatas tocadas sin verdadera pasión. Se trata de una música muy frágil. Si el espíritu no es el bueno, si el instrumento no conviene, si la comprensión de la estructura falta (o si los dedos son perezosos...) Scarlatti suena a menudo como un compitador superficial o estúpido. Pero Scarlatti es muy diferente, necesita intérpretes recios, coloristas, apasionados por los cambios rápidos de textura.

Leonhardt, Landowska, son para mí quienes mejor lo han comprendido. Inútil de buscar en ellos cualquier afectación. Y sobre todo, milagro, uno comprende de golpe que en sus manos se trata de una gran música. Horowitz, por supuesto, es



magistral. Pero hay que decir que el piano moderno amortigua un poco los ángulos de esta música y sus efectos diabólicos pierden su sentido.

---

### **Es finalmente una música de intérprete, de virtuoso del clave...**

Probablemente, Couperin es un poco parecido. Y Chopin, cuando no es tocado de una manera suprema, pueden ser aburrido, azucarado, superficial. Scarlatti juega con ese peligro. Hay que tomarle en serio. Hay que amarle para tocarle.

---

### **¿Ese amor se transformará en una integral discográfica?**

Absolutamente no. No es una obra como tal, es simplemente todo lo que se ha encontrado escrito para teclado por este compositor. Ello no justifica que se grabe cada nota de esa cantidad espantosa de música. En este conjunto hay piezas que no merecen ciertamente la posteridad.

Ya sé que hoy se organizan exposiciones para reunir toda la pintura disponible de tal o cual pintor del pasado, y eso es absurdo. No hay nada que pueda justificarlo y ningún gran artista toleraría que se muestre su obra a punta de pala.

Lo mismo pasa con los discos o los conciertos. Las integrales son un regalo envenenado para los compositores al hacer la escucha de su música laboriosa o imposible. El intérprete debe elegir y elegir lo mejor. Y aceptar que no puede alcanzar la excelencia en todo.

Entrevisto por **Christophe Robert**.

Translation : **Charles Johnston**  
Übersetzung : **Corinne E. Ioli**  
Traducción : **Pablo Galonce**

MIRARE PRODUCTIONS  
11 rue du Boccage, 44 000 Nantes