

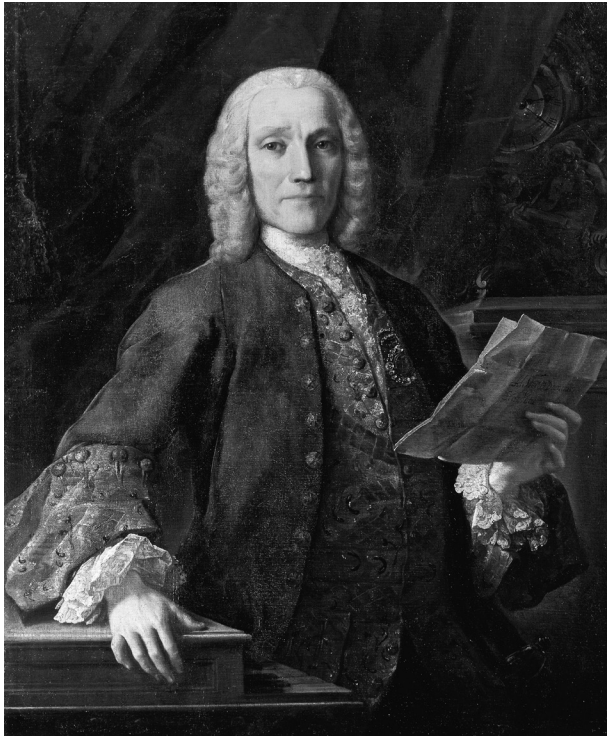


**CHANDOS**

**DOMENICO SCARLATTI**  
SONATAS VOL. 1

**FEDERICO COLLI** PIANO





Painting by Domingo Antonio de Velasco (dates unknown), now at the Casa dos Patudos, Museu de Alpiarça, Portugal / AKG Images, London / De Agostini Picture Library

**Domenico Scarlatti, with the Cross of the Order of Santiago, conferred on him by the Portuguese King John (João) V in April 1738**

## Domenico Scarlatti (1685 – 1757)

### Sonatas, Volume 1

#### Chapter 1. The Power of Illusion

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | <b>Sonata, KK 19</b><br>in F minor • in f-Moll • en fa mineur<br>from <i>Essercizi per gravicembalo</i> (London, 1739)<br>Allegro                 | 7:03 |
| 2 | <b>Sonata, KK 380</b><br>in E major • in E-Dur • en mi majeur<br>(‘Cortège’)<br>Andante commodo   | 5:31 |
| 3 | <b>Sonata, KK 9</b><br>in D minor • in d-Moll • en ré mineur<br>(‘Pastorale’)<br>from <i>Essercizi per gravicembalo</i> (London, 1739)<br>Allegro | 4:36 |
| 4 | <b>Sonata, KK 234</b><br>in G minor • in g-Moll • en sol mineur<br>Andante  | 5:44 |

## Chapter 2. Live happily!

- |          |   |             |
|----------|---|-------------|
| <b>5</b> | <b>Sonata, KK 492</b><br>in D major • in D-Dur • en ré majeur<br>Presto   | <b>3:58</b> |
| <b>6</b> | <b>Sonata, KK 322</b><br>in A major • in A-Dur • en la majeur<br>Allegro  | <b>3:13</b> |
| <b>7</b> | <b>Sonata, KK 525</b><br>in F major • in F-Dur • en fa majeur<br>(Hans von Bülow: 'Scherzo')<br>Allegro   | <b>2:14</b> |
| <b>8</b> | <b>Sonata, KK 39</b><br>in A major • in A-Dur • en la majeur<br>from <i>XLII Suites de pièces pour le clavecin</i> (London, 1739)<br>Allegro [Presto] | <b>2:33</b> |

### Chapter 3. The Return to Order

- |           |  |             |
|-----------|--|-------------|
| <b>9</b>  | <b>Sonata, KK 396</b><br>in D minor • in d-Moll • en ré mineur<br>Andante – Allegro  | <b>3:15</b> |
| <b>10</b> | <b>Sonata, KK 450</b><br>in G minor • in g-Moll • en sol mineur<br>(Hans von Bülow: 'Burlesca')<br>Allegrissimo                  | <b>3:36</b> |
| <b>11</b> | <b>Sonata, KK 430</b><br>in D major • in D-Dur • en ré majeur<br>Non presto mà a tempo di ballo                                  | <b>3:15</b> |
| <b>12</b> | <b>Sonata, KK 1</b><br>in D minor • in d-Moll • en ré mineur<br>from <i>Essercizi per gravicembalo</i> (London, 1739)<br>Allegro | <b>2:24</b> |

#### Chapter 4. Enchantment and Prayer

13	<b>Sonata, KK 197</b> in B minor • in h-Moll • en si mineur Andante	6:18
14	<b>Sonata, KK 69</b> in F minor • in f-Moll • en fa mineur [ ]	4:34
15	<b>Sonata, KK 208</b> in A major • in A-Dur • en la majeur Adagio è cantabile	6:11
16	<b>Sonata, KK 32</b> in D minor • in d-Moll • en ré mineur from <i>XLII Suites de pièces pour le clavecin</i> (London, 1739) Aria	1:39
		TT 66:36

Federico Colli piano



Federico Colli and Ralph Couzens, General Manager of Chandos Records,  
during the signing of the artist, Potton Hall, 17 May 2017



© Benjamin Falovega Photography

Federico Colli



## Domenico Scarlatti: Sonatas, Volume 1

---

### Introduction

Domenico Scarlatti (1685 – 1757) occupies a most unusual position in musical history. For a start, there is a relative lack of information on this most distinctive of composers. No autographs of the keyboard sonatas survive, and we have no real knowledge of the order in which the roughly 555 sonatas were written. Further, only a single letter survives from the composer's hand, and there is little other firm evidence as to what Scarlatti's real-life personality was like – although many have imagined one on the basis of the strong artistic character that emerges from the sonatas. On a different plane, Scarlatti does not clearly belong either to an established musical style period (he is neither baroque nor classical) or indeed to a country (he is Italian, as well as Portuguese and Spanish, but also none of these), and this makes his keyboard works very hard to classify. Because of such factors, he has often received marginal treatment in books on music. And many particular facets of his output have also vexed writers and musicians, for instance the difficulties of establishing the precise

nature and extent of Iberian influence on his sonatas, especially the influence of what became known in the nineteenth century as flamenco. His treatment has also had a strong nationalist dimension – for instance, the sudden embrace of the composer as a 'true Italian' by Italian musical culture in the earlier twentieth century, and the large-scale neglect of Scarlatti by musical culture in Spain, particularly musicologists from that country, who until quite recently showed little interest in him.

All these uncertainties seem in surprising contrast to the positive effects found in the composer's music, which seems so confident in the way that it gathers up and transforms the greatest variety of musical materials. In fact, the use of mixed musical styles in his sonatas, often in strong opposition to one another, is one of Scarlatti's most progressive traits. This is very different from what we find in music of the baroque, which normally develops or enriches one mood or image at a time, and marks the composer out as a modernist within his era. The use of the 'mixed style' might suggest the music of the

later eighteenth century – the juxtaposition of materials that we find in Haydn and Mozart, for instance – but the effect of Scarlatti’s opposed musical topics is often less ingratiating and more uncompromising. Other aspects of Scarlatti’s keyboard style suggest different perspectives, for instance the bold and often almost incomprehensible breaking of the rules that governed the composition of music in parts, involving the odd progression of individual voices, unusual and often unsettling harmonic progressions, and the use of extremely strong dissonances. In such respects one almost wants to speak of an ‘emancipation of the dissonance’, as found in the music of the early twentieth century. Among other remarkable traits are the originality with which Scarlatti treats the keyboard – in terms of texture and sonority and also in the demands that he made on performers – and his use of extreme repetition.

#### The Sonatas

The **Sonata in F minor, KK 19**, derives from a set of thirty sonatas about which we do know rather more than we do about the rest. Under the title of *Essercizi*, these works were published in London in 1739 – the only authorised publication of sonatas by Scarlatti

during the composer’s lifetime – and dedicated to King John V of Portugal. In the famous Preface the composer ends by advising the reader / player to ‘live happily’ (*Vive felice*), though that advice might not seem to be followed in KK 19, which is melancholic and subdued. The mood certainly lifts at the start of the **Sonata in E major, KK 380**, which illustrates how Scarlatti incorporated the sounds of the (musical) world around him – in this case fanfares, yielding the image of a processional, explaining the work’s old nickname of ‘Cortège’. But Scarlatti distances himself from what one might call the ‘naïve pictorialism’ of, say, the French school, which was a common approach to keyboard writing of the time: in KK 380 the fanfares eventually take on a darker colouration, and they are mixed with a yearning lyricism that also provides a foil for the more formal processional elements. The **Sonata in D minor, KK 9**, too, derives from the *Essercizi*; its gentle swaying 6 / 8 rhythms have earned it the title of ‘Pastorale’. The **Sonata in G minor, KK 234**, is marked by a similar mood of sweet sadness. It circles round a limited amount of material, which gives it a somewhat ritualistic flavour. But in the middle of each half there is a passage of greater melodic freedom, marked by syncopated right-hand writing against regular pulsing chords in the left hand.

The **Sonata in D major, KK 492**, is the sort of sonata that will certainly call to mind the issue of Iberian influence. Its exceptional vigour and rhythmic energy, together with some exotic-sounding touches, do suggest some form of folk music; but who can say for sure what that is? Various writers have claimed this work as a Spanish *bulerias*, a Portuguese *fandango*, and even an Italian *tarantella*. The **Sonata in A major, KK 322**, might sound far more normal, but is strange in its own way. It presents a rigidly simple texture of right-hand melody accompanied throughout by the same minim rhythmic values in the left hand. At once warmly folk-like and a polished specimen of *galant* style, this sonata shows the inscrutable side of Scarlatti. It is one of a number of works around this point in the primary sources that are very distinctive from a stylistic and textural point of view, much thinner and less brilliant than what we take to be typical of the composer. Some have suggested that such works represent the cultivation of a new type of writing for that relatively new instrument the fortepiano. A tarantella as inspiration might seem more plausible for the **Sonata in F major, KK 525**, which gallops along at a great rate, periodically punctuated by huge chords on downbeats. Hans von Bülow

included this work in his 1864 edition of a number of Scarlatti sonatas, arranged into suites, and dubbed it 'Scherzo'. It may well have been one of the works that von Bülow had in mind when he wrote of the composer's anticipation of the 'Beethovenian spirit'. The hectic, adrenalin-seeking quality that we hear in KK 525 might be outdone, though, by the **Sonata in A major, KK 39**, which sounds rather like a toccata gone rogue, brilliant flourishes punctuating passages of motoric repetition.

The **Sonata in D minor, KK 396**, is one of the relatively few sonatas that involve changes of tempo. A very brief, and in retrospect rather enigmatic, *Andante* opening in dotted style gives way to an *Allegro* that embodies what I would call a process of 'stylistic modulation'. In this case, strong traces of baroque style blend gradually into what sounds like a much broader, more popular manner, although this is considerably compromised when the material returns, in the minor, towards the end of the sonata. The **Sonata in G minor, KK 450**, is another work that von Bülow included in his nineteenth-century edition, giving it the title 'Burlesca'. This seems hard to understand given the evident dance impetus behind the work, even though, once again, a number of different dance types have been suggested

as the composer's starting point. Some sort of dance origin is beyond doubt for the **Sonata in D major, KK 430**, given that Scarlatti has headed the work 'Non presto mà a tempo di ballo'. While this is a rare acknowledgment by the composer of some sort of outward inspiration, it is somehow typical that he does not tell us just what kind of dance ('ballo') he has in mind. And, in fact, the most prominent repeated motive that we hear suggests not so much a dance step as a bird call – the 'cuckoo' motive that many composers of the time liked to work into their pieces. The **Sonata in D minor, KK 1**, too, was published as part of the *Essercizi* collection. Here, for once, a whole sonata by this composer sounds fairly straightforwardly baroque in character, though there is a neatness and precision, even dryness, about the texture that suggest what Giorgio Pestelli called 'a toccata dried out and placed under glass'.

The final group of four sonatas consists of works that all proceed at a slower than average tempo for Scarlatti. The **Sonata in B minor, KK 197**, is typical of a certain type of Scarlattian *Andante*. While highly lyrical, it contains nothing that one could call a tune. There is a certain restlessness about its behaviour as it worries away at one particular piece of material: repeated falling figures in

the bass while the right hand circles round the same melodic fragment. The **Sonata in F minor, KK 69**, shares the lyrical qualities of KK 197, but its language has a definite archaic tinge. It is also written in a kind of free counterpoint that the composer essayed occasionally, always to highly poetic effect. The **Sonata in A major, KK 208**, receives the rare tempo marking of *Adagio*, almost never used in Scarlatti's sonata output. Against a steadily pulsing bass, a ravishing melodic line unfolds, one that, remarkably, never repeats itself until the final rhyme near the end of the piece. At the same time, the irregular rhythms in the melodic line mean that it often lags behind the bass, which creates a feeling of strangeness amidst the lyrical outpouring – a common characteristic of Scarlatti's slower pieces. The **Sonata in D minor, KK 32**, is not found in either of the main sources for the sonatas, collections now held in libraries in Parma and Venice. Instead, this short work appeared in an unofficial edition of Scarlatti sonatas prepared by Thomas Roseingrave, which was published in London in competition with the *Essercizi*. The work is generally accepted as authentic, though it is not certain how it and several others came into Roseingrave's hands.

© 2018 W. Dean Sutcliffe

### Note by the performer

The urge to divide the contents of this CD into four chapters developed in me as my understanding of Domenico Scarlatti as a man and as an artist became clearer and deeper. That is why I decided to give each chapter a well-defined title.

His artistic and human nature is in fact much more complex than what we have been led to understand from performance traditions and through the hermeneutical approach to his music: Scarlatti is one of the most contradictory personalities in the history of music.

A constellation of elements shaped his luminous creative universe and characterised his instrumental output: his will to be accepted artistically by his father, Alessandro, who wanted him to pursue a very different career (and briefly imposed that upon him); his desolation and lack of recognition in a society which considered instrumental production to be inferior in quality to opera and voice production; his Neapolitan cultural heritage as a source of carefree gaiety, imagination, creativity, and indomitable inspiration; the painful departure from his homeland in search of recognition and his hope for acceptance into the court of Maria Barbara, first in Lisbon and later in Madrid (which soon revealed

itself to be illusory); his open mind – typical of a genius – which endowed his art with an incomparable flair for folkloristic Iberian flavour and almost improbable modulations for a late seventeenth-century composer; and his frustration at always feeling undervalued as an artistic figure at the court of the Bourbons in Madrid, in contrast to the high esteem in which Farinelli was held. These rich and multifaceted influences are easily overlooked within the narrow constraints and imposed structure of a sonata in binary form and remain a constant challenge for the performer to bring to light.

When selecting this all-Scarlatti programme, I wanted to represent these hidden extra-musical details and portray the nature of this contradictory artistic personality by subdividing the programme into chapters. I conceived a map of a journey into transcendental thought, beyond the works' phenomenological meaning. Each chapter has a title and the individual sonatas in each chapter refer back to the permeating image of its basic idea.

This metaphysical journey begins with the **power of illusion** to veil our souls from reality, to preserve us from the hostile and bitter aspects of everyday life. Illusion is sweet deception, a soft refuge, a youthful

idealism, until reason reveals the true face of the world.

Thus, youthful illusory experience becomes the light of our life, guiding our effort to **live happily!** Illusion creates the inspired conditions, and under these it finds its golden, pure, and immortal dwelling only in Art.

Yet eternal happiness still requires the inexhaustible creative force to submit to strict discipline, so that it may not dissipate its energies and fade away in vain. **The return to order** is essential. Order regulates form and maintains and glorifies the strength of invention at a more conscious level.

Therefore the freedom of imagination and the necessity of a rule are at last brought into a harmonious structure in which Beauty and Truth no longer conflict. The laughter of the immortal Scarlatti lives on in the prodigy of this union: his soul lingers between **enchantment and prayer** on the threshold of the Sacred, where Beauty flows into Truth.

© 2018 Federico Colli

A big thanks to Prof. Alberto Bonera for his help on the philosophical questions.

Praised by *Gramophone* for the 'crystalline brilliance and translucence that takes you to

the heart of everything he plays', the Italian pianist **Federico Colli** is internationally recognised for his intelligent, imaginative interpretations and impeccable technique. He was born in Brescia in 1988 and studied at the Conservatorio di musica 'Giuseppe Verdi' in Milan, Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' in Imola, and Universität Mozarteum Salzburg, under the guidance of Sergio Marengoni, Konstantin Bogino, Boris Petrushansky, and Pavel Gililov. Since winning First Prize at the International Mozart Competition in Salzburg in 2011 and Gold Medal at the Leeds International Piano Competition in 2012, he has performed with leading orchestras across Europe and the Americas, including the St Petersburg Philharmonic Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Hallé, Philharmonie Zuidnederland, Polish National Radio Symphony Orchestra, Wiener KammerOrchester, and Camerata Salzburg, under such eminent conductors as Valery Gergiev, Sakari Oramo, Neil Thomson, Sir Mark Elder, Vasily Petrenko, Vladimir Ashkenazy, Yuri Temirkanov, Alan Buribayev, Juraj Valcuha, Joji Hattori, and Thomas

Søndergård. Federico Colli has appeared at the Klavier-Festival Ruhr, Duszyniki International Chopin Piano Festival, Eilat Chamber Music Festival, Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, Accademia Filarmonica Romana, LSO St Luke's, International Piano Series at the Southbank Centre in London,

Sociedad Filarmónica de Bilbao, Società dei Concerti di Milano, White Nights Festival in St Petersburg, Joy of Music Festival in Hong Kong, Dvořák Prague International Music Festival, Cidade das Artes in Rio de Janeiro, Musashino Civic Cultural Hall in Tokyo, and Tokyo Bunka Kaikan.



Federico Colli at Potton Hall during the recording sessions



Federico Colli



## Domenico Scarlatti: Sonaten, Teil 1

---

### Einleitung

Domenico Scarlatti (1685 – 1757) nimmt innerhalb der Musikgeschichte eine höchst ungewöhnliche Stellung ein. Zunächst einmal gibt es über diesen so ausgesprochen markanten Komponisten recht wenige Informationen. Von seinen Sonaten für Tasteninstrumente existieren keine autografen Handschriften, und es gibt keine wirklichen Erkenntnisse dazu, in welcher Reihenfolge die etwa 555 Sonaten entstanden. Weiterhin ist nur ein handschriftlicher Brief des Komponisten erhalten, und auch sonst finden sich wenig verlässliche Hinweise auf Scarlattis wahre Persönlichkeit – obwohl es in dieser Hinsicht aufgrund des starken künstlerischen Charakters, der in seinen Sonaten zu spüren ist, manche Spekulationen gibt. Andererseits ist Scarlatti weder einer etablierten musikalischen Stilepoche (nicht dem Barock und auch nicht der Klassik) noch tatsächlich einem bestimmten Land zuzuordnen (er war sowohl Italiener als auch Portugiese und Spanier, aber auch nichts von alledem), wodurch seine Werke für Tasteninstrumente sehr schwer zu

klassifizieren sind. All diese Faktoren trugen dazu bei, dass er in der musikalischen Fachliteratur oft nur eine Nebenrolle spielte. Außerdem sorgten viele spezielle Facetten seines Werks sowohl bei Autoren als auch bei Ausführenden für Irritationen, wie etwa die Schwierigkeiten beim Nachweis der exakten Natur und des Ausmaßes der iberischen Prägung seiner Sonaten, und insbesondere des Einflusses jener Musik, die im neunzehnten Jahrhundert als Flamenco bekannt werden sollte. Die Rezeption von Scarlattis Musik weist auch eine stark nationalistische Dimension auf, so etwa die plötzliche Vereinnahmung des Komponisten als „wahrer Italiener“ durch die italienische Musikkultur zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts und die weitestgehende Vernachlässigung Scarlattis seitens der Musikkultur Spaniens, besonders durch die Musikwissenschaftler des Landes, die bis unlängst wenig Interesse an ihm zeigten.

All diese Ungewissheiten scheinen in überraschendem Kontrast zu der positiven Wirkung zu stehen, die in der Musik des Komponisten – welche in der Art und Weise,

wie sie die größte Vielzahl musikalischer Materialien zusammenträgt und umgestaltet so selbstbewusst scheint – zu finden ist. Tatsächlich stellt der Einsatz gemischter, oft in starker Opposition zueinander stehender musikalischer Stilrichtungen in seinen Sonaten eines von Scarlattis fortschrittlichsten Merkmalen dar. Dies ist ein grundlegender Unterschied zur Musik des Barock, die normalerweise Stimmungen oder Bilder nacheinander entwickelt oder anreichert, und zeichnet den Komponisten als Modernisten seiner Epoche aus. Der Einsatz dieses „Mischstils“ könnte auf die Musik des späten achtzehnten Jahrhunderts – die Art der Gegenüberstellung von Materialien, wie man sie etwa bei Haydn und Mozart findet – hindeuten, doch der Effekt, den Scarlattis gegensätzliche musikalische Inhalte erzielen, ist oft weniger einnehmend und kompromissloser. Andere Aspekte von Scarlattis Kompositionsstil für Tasteninstrumente legen abweichende Perspektiven nahe, wie das kühne und oft fast unbegreifliche Brechen der vorherrschenden Regeln der Stimmführung, etwa durch das seltsame Fortschreiten individueller Stimmen, ungewöhnliche und oft verstörende harmonische Progressionen und den Einsatz extrem starker Dissonanzen. In

dieser Hinsicht möchte man fast von der „Emanzipation der Dissonanz“ sprechen, wie sie sich in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts findet. Zu weiteren auffallenden Merkmalen gehören die Eigenwilligkeit, mit der Scarlatti das Instrument behandelt – sowohl bezüglich der Textur und Klangfülle als auch, was seine Anforderungen an den Ausführenden anbelangt –, und sein Einsatz extremer Wiederholungen.

#### Die Sonaten

Die **Sonate in f-Moll KK 19** entstammt einer Gruppe von dreißig Sonaten, über die einiges mehr bekannt ist als über die restlichen. Diese Werke wurden 1739 in London unter dem Titel *Essercizi* veröffentlicht (es handelt sich um die einzige autorisierte Veröffentlichung von Sonaten Scarlattis zu Lebzeiten des Komponisten), und sie sind König Johann V. von Portugal gewidmet. Zum Abschluss des berühmten Vorworts rät der Komponist dem Leser / Ausführenden „glücklich zu leben“ („Vive felice“), doch er selbst scheint diesem Rat in der Sonate KK 19, deren Charakter melancholisch und verhalten ist, nicht zu folgen. Die Stimmung hebt sich allerdings mit dem Beginn der **Sonate in E-Dur KK 380**, welche illustriert, wie Scarlatti die Klänge der (musikalischen) Welt um ihn herum in

seine Musik aufnahm – hier sind es Fanfaren, wodurch das Bild einer Prozession entsteht, was den alten Beinamen der Sonate “Cortège” erklärt. Scarlatti distanziert sich jedoch von dem, was man den “naiven Pictorialismus” etwa der französischen Schule nennen könnte, der zu jener Zeit, was die Komposition für Tasteninstrumente anging, einen geläufigen Ansatz darstellte. In der Sonate KK 380 nehmen die Fanfaren schließlich eine dunklere Färbung an, und sie werden mit einer sehnsuchtsvollen Lyrik vermischt, die auch ein Gegenstück zu den förmlicheren Prozessionselementen liefert. Auch die **Sonate in d-Moll KK 9** stammt aus den *Essercizi*; ihre sanft wiegenden 6/8-Rhythmen brachten ihr den Titel “Pastorale” ein. Die **Sonate in g-Moll KK 234** wird durch eine ähnliche Stimmung süßer Traurigkeit gekennzeichnet. Sie umkreist eine begrenzte Menge an Material, was ihr einen etwas ritualistischen Beigeschmack verleiht. Doch in der Mitte jeder Hälfte gibt es eine Passage größerer melodischer Freiheit, die von Synkopierungen in der rechten Hand gegen regelmäßige pulsierende Akkorde in der linken gekennzeichnet ist.

Bei der **Sonate in D-Dur KK 492** handelt es sich um eine jener Sonaten, die zweifelsohne die Frage des iberischen Einflusses in Erinnerung rufen werden. Ihre

außergewöhnliche Vitalität und rhythmische Energie legen gemeinsam mit einigen exotisch klingenden Elementen irgendeine Art von Volksmusik nahe, doch wer kann mit Sicherheit sagen welche? Verschiedene Autoren haben dieses Werk als spanische *buleria* beansprucht, andere als portugiesischen *fandango* und einige sogar als italienische *tarantella*. Da mag die **Sonate in A-Dur KK 322** viel normaler klingen, doch sie ist auf ihre eigene Art auch sonderbar. Sie weist eine rigide einfache Textur auf, bei der eine Melodie in der rechten Hand durchgehend von den gleichen rhythmischen Halben-Notenwerten begleitet wird. Zugleich warm folkloristisch und ein geschliffenes Beispiel des galanten Stils zeigt diese Sonate die rätselhafte Seite Scarlattis. Sie gehört zu einer Gruppe von mehreren um diesen Zeitpunkt herum in den Hauptquellen zu findenden Werken, die, was Stil und Textur angeht, sehr eigen sind – viel dünner und weniger brillant als alles, was für den Komponisten typisch zu sein scheint. Es ist gemutmaßt worden, dass diese Art von Stücken die Kultivierung einer neuen Art der Komposition für das relativ neue Instrument Fortepiano darstellen. Als Inspiration für die **Sonate in F-Dur KK 525**, welche in großem Tempo, regelmäßig unterbrochen von gewaltigen Akkorden auf

betonten Schlägen, entlang galoppiert, mag dagegen eine Tarantella plausibler scheinen. Hans von Bülow nahm dieses Werk in seine 1864 herausgegebene Ausgabe von zu Suiten zusammengestellten Scarlatti-Sonaten auf und nannte es "Scherzo". Es mag sich dabei durchaus um eines jener Stücke gehandelt haben, an die von Bülow dachte, als er über die Vorwegnahme des "Beethovenschen Geistes" seitens des Komponisten schrieb. Die hektische, das Adrenalin suchende Qualität, die in der Sonate KK 525 zu hören ist, könnte jedoch durch die **Sonate in A-Dur KK 39**, die geradezu wie eine abtrünnig gewordene Toccata klingt und in der brillante Ausschmückungen Passagen motorischer Wiederholung unterbrechen, noch überboten werden.

Die **Sonate in d-Moll KK 396** ist eine der relativ wenigen Sonaten, die einen Tempowechsel aufweisen. Ein sehr kurzer und im Nachhinein betrachtet recht rätselhafter *Andante*-Beginn im punktierten Stil macht einem *Allegro* Platz, das einen Prozess verkörpert, den man "stilistische Modulation" nennen könnte. In diesem Fall mischen sich starke Spuren des barocken Stils nach und nach mit einer viel weiträumiger klingenden, volkstümlicheren Manier, obwohl dies gegen Ende der Sonate, wenn

das Material in Moll wiederkehrt, doch erheblich in Frage gestellt wird. Bei der **Sonate in g-Moll KK 450** handelt es sich um ein weiteres Werk, das von Bülow im neunzehnten Jahrhundert in seine Ausgabe aufgenommen hatte, und welches er dort "Burlesca" nannte. Dies scheint angesichts des dem Werk innewohnenden deutlich tänzerischen Impetus schwer nachvollziehbar, obwohl wieder einmal eine Vielzahl verschiedener Tanzarten als Ausgangspunkt des Komponisten vorgeschlagen worden sind. Was die **Sonate in D-Dur KK 430** angeht, steht jedoch irgendein tänzerischer Ursprung außer Frage, da Scarlatti das Werk mit "Non presto mà a tempo di ballo" überschrieb. Während dies ein seltenes Zugeständnis seitens des Komponisten bezüglich irgendeiner Art äußerlicher Inspiration darstellt, ist es dennoch typisch, dass er sich nicht dazu äußert, an welche Art von Tanz ("ballo") er dabei denkt. Und tatsächlich suggeriert das am prominentesten wiederholte Motiv, das zu hören ist, weniger einen Tanzschritt als vielmehr einen Vogelruf. Es handelt sich nämlich um das "Kuckuck"-Motiv, das viele Komponisten jener Zeit gerne in ihre Kompositionen einarbeiteten. Die **Sonate in d-Moll KK 1** wurde ebenfalls als Teil der *Essercizi*-Sammlung veröffentlicht.

Hier klingt ausnahmsweise einmal eine gesamte Sonate Scarlattis in ihrem Charakter ziemlich eindeutig barock, obwohl ihre Textur eine Ordentlichkeit und Präzision, ja sogar Trockenheit aufweist, die – wie Giorgio Pestelli sich ausdrückte – “eine getrocknete und unter Glass gelegte Toccata” nahelegt.

Die abschließende Gruppe von vier Sonaten besteht aus Werken, die alle in einem langsameren Tempo fortschreiten als sonst bei Scarlatti üblich. Die **Sonate in h-Moll KK 197** ist typisch für eine bestimmte Art des Scarlatti-*Andantes* – während es ausgesprochen lyrisch daherkommt, weist es doch nichts auf, was man eine Melodie nennen könnte. Die Art und Weise, wie es sich an einem gesonderten Element des musikalischen Materials, nämlich fallenden Figuren im Bass abmüht, während die rechte Hand das immer gleiche melodische Fragment umkreist, zeugt von einer gewissen Ruhelosigkeit. Die **Sonate in f-Moll KK 69** teilt die lyrischen Eigenschaften der Sonate KK 197, doch ihre musikalische Färbung. Außerdem ist sie in einer Art freiem Kontrapunkt geschrieben, dessen sich der Komponist ab und an bediente – immer mit großem poetischen Effekt. Die **Sonate in A-Dur KK 208** trägt die seltene Tempobezeichnung *Adagio*, die Scarlatti

für seine Sonaten so gut wie nie benutzte. Vor einem gleichmäßig pulsierenden Bass entfaltet sich eine hinreißende Melodie, die sich bemerkenswerterweise bis zu einem abschließenden “Reim” kurz vor Ende des Stücks nie wiederholt. Gleichzeitig sorgen die ungleichmäßigen Rhythmen in der Melodielinie dafür, dass sie oft hinter dem Bass her hinkt, wodurch inmitten des lyrischen Ergusses ein Gefühl von Fremdartigkeit entsteht – ein Charakteristikum, das allen langsameren Stücken Scarlattis gemeinsam ist. Die **Sonate in d-Moll KK 32** findet sich in keiner der beiden Hauptquellen für die Sonaten, Sammlungen, die sich jetzt in Bibliotheken in Parma und Venedig befinden. Vielmehr erschien dieses kurze Werk in einer von Thomas Roseingrave zusammengestellten inoffiziellen Edition von Sonaten Scarlattis, die in London als Konkurrenz zu den *Essercizi* herausgegeben wurde. Das Stück gilt allgemein als authentisch, obwohl nicht sicher ist, wie es zusammen mit mehreren anderen in die Hände Roseingraves gelangte.

© 2018 W. Dean Sutcliffe

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

#### Anmerkungen des Interpreten

Je klarer und tiefer mein Verständnis für

Domenico Scarlatti als Mensch und als Künstler wurde, desto mehr wuchs in mir der Drang, die Werke auf dieser CD in vier Kapitel zu unterteilen. Daher entschloss ich mich, jedem Kapitel einen fest umrissenen Titel zu geben.

Scarlattis künstlerischer und menschlicher Charakter ist tatsächlich viel komplexer als es uns Traditionen der Aufführungspraxis und der hermeneutische Ansatz seiner Musik gegenüber zu verstehen gegeben haben: Scarlatti ist eine der widersprüchlichsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte.

Sein leuchtendes kreatives Universum wurde durch eine Konstellation von Elementen geformt, die auch sein instrumentales Schaffen charakterisieren: sein Bestreben, künstlerisch von seinem Vater Alessandro, der für ihn eigentlich eine ganz andere Laufbahn vorgesehen hatte (welche er ihm auch kurzfristig aufzwang), anerkannt zu werden; seine Verzweiflung und fehlende Anerkennung in einer Gesellschaft, in der Instrumentalmusik gegenüber der Oper und Vokalkomposition als qualitativ minderwertig galt; sein neapolitanisches kulturelles Erbe als Quelle sorgloser Fröhlichkeit, Vorstellungskraft, Kreativität und unerschütterlicher Inspiration; der schmerzhaft Abschied von seiner Heimat

auf der Suche nach Anerkennung und die Hoffnung auf Aufnahme in den Hofstaat von Maria Barbara – zunächst in Lissabon und später in Madrid – die sich jedoch bald als illusorisch herausstellte; sein für ein Genie typischer offener Geist, welcher seiner Kunst ein unvergleichliches Flair für folkloristische iberische Würze und für einen Komponisten des späteren siebzehnten Jahrhunderts fast unwahrscheinliche Modulationen schenkte; und seine Frustration angesichts des ständigen Gefühls, im Kontrast zu der hohen Wertschätzung, die Farinelli genoss, als künstlerische Persönlichkeit am Hofe der Bourbonen in Madrid unterschätzt zu werden. Diese üppigen und vielfältigen Einflüsse lassen sich innerhalb der engen Beschränkungen und der aufgezwungenen Struktur einer zweiteiligen Sonate leicht übersehen, und es bleibt für den Ausführenden eine ständige Herausforderung, sie ans Licht zu bringen.

Bei der Auswahl dieses reinen Scarlatti-Programms wollte ich diese versteckten außermusikalischen Details zeigen und den Charakter dieser widersprüchlichen künstlerischen Persönlichkeit abbilden, indem ich das Programm in Kapitel unterteilte. Ich entwarf eine Landkarte einer Reise in eine transzendente Gedankenwelt,

über die phänomenologische Bedeutung der Werke hinaus. Jedes Kapitel trägt einen Titel, und die einzelnen Sonaten in jedem Kapitel beziehen sich auf das vorherrschende Bild der jeweils grundlegenden Idee.

Diese metaphysische Reise beginnt mit der **Macht der Illusion**, unsere Seelen vor der Realität zu verbergen, um uns vor den feindlichen und bitteren Aspekten des täglichen Lebens zu schützen. Illusion ist süße Täuschung, eine weiche Zuflucht, ein jugendlicher Idealismus, bis die Vernunft das wahre Gesicht der Welt enthüllt.

So wird die jugendliche illusorische Erfahrung zum Licht unseres Lebens und leitet unser Bemühen, **glücklich zu leben!** Die Illusion schafft die inspirierten Bedingungen, und unter diesen findet sie ihre goldene, reine und unsterbliche Wohnstatt nur in der Kunst.

Doch das ewige Glück verlangt dennoch, dass sich die unerschöpfliche kreative Macht strikter Disziplin unterwirft, damit sie ihre Energien nicht vergeudet und umsonst dahin schwindet. **Die Rückkehr zur Ordnung** ist unerlässlich. Ordnung reguliert die Form und erhält und verherrlicht die Stärke der Erfindung auf einer bewussteren Ebene.

Daher werden die Freiheit der Vorstellungskraft und die Notwendigkeit

einer Regel schließlich in einer harmonischen Struktur vereint, in der Schönheit und Wahrheit nicht länger im Konflikt zueinander stehen. Das Lachen des unsterblichen Scarlatti lebt in dem Wunder dieser Verbindung fort: Seine Seele verweilt zwischen **Entzücken und Gebet** an der Schwelle des Heiligen, wo Schönheit in Wahrheit fließt.

© 2018 Federico Colli

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Ein großes Dankeschön an Prof. Alberto Bonera für seine Hilfe bei den philosophischen Fragen.

Der von der Zeitschrift *Gramophone* für die "kristalline Brillanz und Durchlässigkeit, die einen zum Kern von allem führt, was er spielt" gepriesene italienische Pianist **Federico Colli** ist international für seine intelligenten, einfallsreichen Interpretationen sowie für seine makellose Technik anerkannt. Er wurde 1988 in Brescia geboren und studierte am Conservatorio di musica "Giuseppe Verdi" in Mailand, der Accademia Pianistica Internazionale "Incontri col Maestro" in Imola und der Universität Mozarteum Salzburg, unter der Anleitung von Sergio Marengoni, Konstantin Bogino,

Boris Petrushansky und Pavel Gililov. Seit er 2011 den ersten Preis beim Internationalen Mozartwettbewerb in Salzburg und 2012 die Goldmedaille der Leeds International Piano Competition gewann, hat er mit führenden Orchestern wie etwa den St. Petersburger Philharmonikern, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Hallé-Orchester, der Philharmonie Zuidnederland, dem Nationalen Symphonieorchester des Polnischen Rundfunks, dem Wiener KammerOrchester und der Camerata Salzburg in ganz Europa und auf dem amerikanischen Kontinent konzertiert, und zwar unter so bedeutenden Dirigenten wie Valery Gergiev, Sakari Oramo, Neil

Thomson, Sir Mark Elder, Vasily Petrenko, Vladimir Ashkenazy, Yuri Temirkanov, Alan Buribayev, Juraj Valčuha, Joji Hattori und Thomas Søndergård. Außerdem ist Federico Colli beim Klavier-Festival Ruhr, dem Duszyniki International Chopin Piano Festival, dem Eilat Chamber Music Festival, dem Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, in der Accademia Filarmonica Romana, dem LSO St. Luke's in London, bei der International Piano Series am Southbank Centre in London, der Sociedad Filarmónica de Bilbao, der Società dei Concerti di Milano, beim White Nights Festival in St. Petersburg, dem Joy of Music Festival in Hong Kong, dem Internationalen Dvořákova Praha Musik-Festival, im Cidade das Artes in Rio de Janeiro, in der Musashino Civic Cultural Hall in Tokio und im Tokio Bunka Kaikan aufgetreten.





Federico Colli filming the video trailer during the recording sessions



Federico Colli in a video still from the recording sessions

## Domenico Scarlatti: Sonates, volume 1

---

### Introduction

Domenico Scarlatti (1685 – 1757) occupe une place très inhabituelle dans l'histoire de la musique. Tout d'abord, il existe un manque relatif d'informations au sujet de ce compositeur fort particulier. Aucune partition autographe de ses environ 555 sonates pour clavier n'a survécu et nous ne savons pas vraiment dans quel ordre elles furent écrites. En outre, il ne subsiste qu'une seule lettre de sa main, et il n'y a guère d'évidence quant à sa réelle personnalité – bien que l'on ait souvent tenté de la cerner au vu du caractère artistique bien trempé qui émerge des sonates. Sur un plan différent, Scarlatti n'appartient pas clairement non plus à une période stylistique définie (il n'est ni classique, ni baroque), ou même à un pays précis (il est italien, ainsi que portugais et espagnol, mais il n'est réellement aucun des trois), et de ce fait ses œuvres pour clavier sont très difficiles à classer. Il résulte de ces divers facteurs que ce compositeur a souvent été commenté de manière marginale dans les ouvrages musicaux. Et de nombreuses particularités de sa production ont aussi

contrarié les auteurs et les musiciens, comme la difficulté qu'il y a à définir la nature et l'étendue exactes de l'influence ibérique sur ses sonates, et surtout l'influence de ce qui devint, au dix-neuvième siècle, le flamenco. Son style s'est démarqué également par une forte dimension nationaliste – citons à titre d'exemple la reconnaissance soudaine du compositeur comme "véritable Italien" par les milieux de la culture en Italie au début du vingtième siècle et le fait que le monde musical en Espagne l'ignore en grande partie, tout particulièrement les musicologues de ce pays qui jusqu'il y a peu ne manifestèrent que très peu d'intérêt pour lui.

Le flou entourant ces divers aspects semble contraster de manière surprenante avec les qualités de la musique du compositeur qui témoigne d'une étonnante assurance dans la manière dont il rassemble et transforme un matériau musical extrêmement varié. En fait, le recours à un mélange de styles dans les sonates, souvent fortement opposés, est l'un des traits les plus modernistes de Scarlatti. Ceci est très différent de ce que nous trouvons dans la musique de l'époque baroque qui est

habituellement développée et enrichie dans le contexte d'un seul climat ou d'une seule image à la fois, et c'est là ce qui fait de Scarlatti un compositeur d'avant-garde. Une écriture caractérisée par un "style diversifié" pourrait faire penser à la musique composée plus tard au dix-huitième siècle – par exemple, à la juxtaposition de matériaux que l'on trouve chez Haydn et Mozart –, mais l'effet produit par les motifs musicaux contrastés chez Scarlatti est souvent moins heureux et plus âpre. Cependant, des perspectives différentes s'ouvrent avec d'autres aspects de son style pour le clavier, par exemple l'audacieuse et souvent presque incompréhensible infraction aux règles régissant la composition de la musique en différentes parties, y compris l'étrange progression des voix individuelles, des progressions harmoniques inhabituelles et souvent déconcertantes ainsi que l'emploi de très fortes dissonances. Ces considérations nous donnent presque l'envie de parler d'une "émancipation de la dissonance", comme dans la musique du début du vingtième siècle. Et parmi d'autres traits remarquables, il y a l'originalité avec laquelle Scarlatti traite le clavier – sous l'angle de la texture et de la sonorité, mais aussi des exigences pour les interprètes – et l'usage extrême de la répétition.

### Les Sonates

La **Sonate en fa mineur, KK 19**, provient d'une série de trente sonates un peu mieux connues que les autres. Ces œuvres furent éditées à Londres en 1739 sous le titre d'*Essercizi* – la seule édition autorisée de sonates de Scarlatti de son vivant – et dédiées au roi Jean V du Portugal. Le compositeur termine sa célèbre Préface en conseillant au lecteur / à l'interprète de "vivre heureux" ("Vive felice"); il semblerait, toutefois, que ce ne soit pas dans cet esprit qu'il ait composé la Sonate KK 19, qui est mélancolique et contenue. L'atmosphère est certes plus sereine au début de la **Sonate en mi majeur, KK 380**, qui illustre comment Scarlatti incorporait les sons du monde (musical) dans lequel il baignait – en ce cas des fanfares, évoquant l'image d'une procession, ce qui explique l'ancien surnom de l'œuvre: "Cortège". Mais Scarlatti se distancie de ce que l'on pourrait appeler le "pictorialisme naïf", de l'école française par exemple, une approche courante dans l'écriture pour clavier à l'époque: dans la Sonate KK 380, les fanfares se parent sur la fin d'un coloris plus sombre et leurs sonorités se teintent d'un lyrisme ardent déjouant aussi les éléments processionnels plus formels. La **Sonate en ré mineur, KK 9**, faisait partie également des

*Essercizi*; ses rythmes ondoiyants en 6 / 8 lui ont valu le titre de "Pastorale". La **Sonate en sol mineur, KK 234**, est imprégnée d'une même douce mélancolie. Elle se déploie autour d'un matériau réduit, ce qui lui donne un parfum de rituel. Mais au milieu de chacune des deux parties se trouve un passage d'une plus grande liberté mélodique, marqué par une écriture syncopée à la main droite sur la pulsation régulière d'accords à la main gauche.

La **Sonate en ré majeur, KK 492**, est le genre de sonate qui soulèvera sûrement la question de l'influence ibérique. Sa vigueur exceptionnelle et son énergie rythmique, en plus de ses quelques touches exotiques, font clairement songer à une certaine forme de musique folklorique, mais qui pourra affirmer laquelle? Certains auteurs ont prétendu que cette œuvre était une *bulerias* espagnole, d'autres y ont vu un *fandango* portugais ou même une *tarantella* italienne. La **Sonate en la majeur, KK 322**, pourrait nous sembler beaucoup plus dans la norme, mais elle est étrange à sa manière. Une mélodie d'une simplicité rigoureuse à la main droite, qui en forme la texture, est accompagnée tout du long par les mêmes valeurs rythmiques, des blanches, à la main gauche. Chaleureusement inspirée par le folklore dès l'abord, cette sonate qui est aussi un exemple raffiné de

style galant montre le côté impénétrable de Scarlatti. Il s'agit d'une œuvre qui, comme d'autres de cette même période dans les sources principales, est très caractéristique du point de vue du style et de la texture, et apparaît comme beaucoup moins dense et brillante que les compositions que nous considérons comme typiques de Scarlatti. Certains ont prétendu que ces œuvres illustraient le développement d'un nouveau type d'écriture pour cet instrument relativement nouveau qu'était le piano-forte. Qu'une tarentelle ait été la source d'inspiration de la **Sonate en fa majeur, KK 525**, est plus plausible; elle progresse au galop, des accords impressionnants sur les temps forts venant régulièrement ponctuer sa course. Hans von Bülow reprit cette œuvre dans son édition de 1864 qui réunissait un certain nombre de sonates de Scarlatti, arrangées sous forme de suites, et l'intitula "Scherzo". Il se pourrait qu'il s'agisse d'une des œuvres que von Bülow avait en tête lorsqu'il évoqua la question de l'anticipation par Scarlatti de l'"esprit beethovenien". La Sonate KK 525 avec son climat agité, assoiffé d'adrénaline, pourrait être éclipsée cependant par la **Sonate en la majeur, KK 39**, qui donne l'impression d'être une toccata dissolue, des traits ornementaux brillants ponctuant des passages de répétitions motoriques.

La **Sonate en ré mineur, KK 396**, est l'une des assez rares sonates qui présente des changements de tempo. Une introduction assez énigmatique, en rythmes pointés, cède la place à un *Allegro* qui représente ce que j'appellerais un processus de "modulation stylistique". Ici de fortes traces de style baroque se métamorphosent graduellement et le discours semble devenir beaucoup plus ample et plus proche du genre populaire, mais ceci est fortement compromis quand le matériau est repris, en mineur, vers la fin de la sonate. La **Sonate en sol mineur, KK 450**, est une autre œuvre que von Bülow intégra dans son édition du dix-neuvième siècle; il l'intitula "Burlesca". Ceci semble difficile à comprendre vu qu'en toile de fond un évident rythme de danse donne sa dynamique à la pièce, et cependant, une fois encore, divers types de danse ont été suggérés comme point de départ pour le compositeur. Il est indéniable qu'une forme quelconque de danse ait été à l'origine de la **Sonate en ré majeur, KK 430**, car Scarlatti indiqua en tête de l'œuvre "Non presto mà a tempo di ballo". S'il s'agit d'une des rares fois où le compositeur reconnut l'intervention d'une inspiration extérieure, il ne précise pas pour autant – et ceci est en quelque sorte typique – quel genre

de danse ("ballo") il avait à l'esprit. Et en fait, le motif répété le plus saillant évoque plus un chant d'oiseau qu'un pas de danse – c'est le motif du "coucou" que de nombreux compositeurs de l'époque aimaient intégrer dans leurs œuvres. La **Sonate en ré mineur, KK 1**, fut elle aussi reprise dans le recueil intitulé *Essercizi*. Ici, pour une fois, une sonate entière de Scarlatti est assez nettement baroque, bien qu'on y perçoive un ordre et une précision, et même une aridité, qui suggèrent ce que Giorgio Pestelli appelait "une toccata desséchée et placée sous verre".

Le dernier groupe de quatre sonates comprend des œuvres qui toutes progressent à un rythme plus lent qu'habituellement chez Scarlatti. La **Sonate en si mineur, KK 197**, est typique d'un certain genre d'*Andante* du compositeur. Elle est très lyrique, mais ne contient rien qui puisse être qualifié de mélodie. Il y a une certaine fébrilité dans son allure précipitée vers une partie particulière du matériau: des figures descendantes répétées dans les graves avec la main droite tournant autour du même fragment mélodique. La **Sonate en fa mineur, KK 69**, partagent les qualités lyriques de la Sonate KK 197, mais son langage est clairement teinté d'une touche archaïque. Elle est aussi écrite dans un genre de contrepoint libre, un procédé que

le compositeur utilisait de temps en temps, toujours avec un effet poétique superbe. La **Sonate en la majeur, KK 208**, est annotée *Adagio*, une indication pratiquement inexistante dans les sonates de Scarlatti. Sur des pulsations régulières dans les graves se déploie une ligne mélodique superbe qui, curieusement, n'est jamais répétée avant la rime finale quand se conclut la pièce. En même temps, les rythmes irréguliers dans la ligne mélodique signifient qu'elle est souvent à la traîne par rapport au registre grave, ce qui crée un sentiment d'étrangeté dans cet épanchement de lyrisme – une caractéristique communes aux pièces plus lentes de Scarlatti. La **Sonate en ré mineur, KK 32**, ne figure dans aucune des sources principales pour les sonates, des recueils répertoriés à présent dans des bibliothèques de Parme et de Venise. Mais cette courte pièce se trouvait dans une édition non officielle des sonates de Scarlatti préparée par Thomas Roseingrave, qui fut éditée à Londres et faisait concurrence aux *Essercizi*. L'œuvre est généralement considérée comme authentique, bien que l'on se demande comment elle est arrivée, avec plusieurs autres, dans les mains de Roseingrave.

© 2018 W. Dean Sutcliffe  
Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

#### Note de l'interprète

La nécessité de diviser le contenu de ce CD en quatre chapitres se précisa et s'imposa à moi alors que se clarifiait et s'approfondissait ma compréhension de Domenico Scarlatti en tant qu'homme et en tant qu'artiste. Et c'est pourquoi je décidai de donner à chaque chapitre un titre défini.

Sa personnalité d'artiste et d'homme est en réalité beaucoup plus complexe que ce que nous l'avions pensé au vu des traditions d'interprétation et de l'approche herméneutique de sa musique: Scarlatti est l'une des personnalités les plus contradictoires dans l'histoire de la musique.

Une multiplicité d'éléments forgèrent son univers créatif lumineux et caractérisèrent sa musique: sa volonté d'être accepté comme artiste par son père, Alessandro, qui voulait qu'il se consacre à une carrière très différente (et l'y obligea brièvement); sa désolation face à une société qui considérait que la production instrumentale n'avait pas la qualité de la production opératique et vocale, et le manque de reconnaissance dont il fut victime; son héritage culturel napolitain qui fut à la source même de son insouciance gaieté, de son imagination, de sa créativité et de son indomptable inspiration; le douloureux adieu à sa patrie en quête de reconnaissance et

son espoir d'être accepté à la cour de Marie-Barbara, d'abord à Lisbonne puis à Madrid (qui s'avéra bientôt illusoire); son esprit ouvert – typique d'un génie – qui fit que son art fut marqué par son sens incomparable du genre folklorique ibérique, ainsi que par des modulations improbables pour un compositeur de la fin du dix-septième siècle; sa frustration, enfin, face au manque d'estime constant pour sa personnalité artistique à la cour des Bourbons à Madrid, qui contrastait avec l'admiration portée à Farinelli. Ces influences riches et multiformes sont facilement négligées dans les limites étroites des contraintes et de la structure imposée à la sonate de forme binaire, et restent un défi constant pour l'interprète qui doit les mettre en lumière.

En sélectionnant ce programme entièrement consacré à Scarlatti, j'ai voulu faire valoir, en le subdivisant en chapitres, ces détails extra-musicaux dissimulés et illustrer la nature de cette personnalité artistique pleine de contradictions. J'ai conçu une carte d'un voyage dans la pensée transcendante, au-delà de la signification phénoménologique des œuvres. Chaque chapitre a un titre et les différentes sonates reprises dans ces chapitres se réfèrent à l'image dont est pénétrée son idée fondamentale.

Ce voyage métaphysique commence avec le **pouvoir de l'illusion** qui dissimule la réalité à nos âmes, et nous préserve des aspects hostiles et amers de la vie de tous les jours. L'illusion est une déception adoucie, un refuge ouaté, une vision idéaliste de jeunesse, et ce sentiment demeure jusqu'à ce que la raison nous révèle le vrai visage de l'existence.

Ainsi l'expérience de l'illusion acquise dans le jeune âge devient la lumière de notre vie, nous guidant dans notre recherche du **bonheur**! L'illusion crée un climat favorable à l'inspiration, et trouve dans ce climat, et dans l'Art seulement, son immortel refuge fait d'or et de pureté.

Mais l'éternel bonheur requiert aussi l'inépuisable force créatrice de se soumettre à une discipline rigoureuse, afin que son énergie ne se disperse pas ou ne s'épuise pas en vain. **Le retour à l'ordre** est essentiel. L'ordre régule la forme et magnifie l'inventivité en la maintenant à un niveau de conscience plus élevé.

Pour atteindre cet objectif, la liberté de l'imagination et la nécessité d'une règle se fondent enfin en une structure harmonieuse dans laquelle Beauté et Vérité n'entrent plus en conflit. Le rire de l'immortel Scarlatti perdue dans le prodige de cette union: son âme erre entre **enchantement et prière**



au seuil du Sacré, où fusionnent Beauté et Vérité.

© 2018 Federico Colli

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Un profond merci au professeur Alberto Bonera pour l'aide qu'il m'a apportée dans le traitement des questions philosophiques.

Acclamé par *Gramophone* pour "la brillance et la transparence cristallines qui nous emportent au cœur de tout ce qu'il joue", le pianiste italien **Federico Colli** est reconnu internationalement pour l'intelligence et la créativité de ses interprétations, ainsi que pour sa technique impeccable. Il naquit à Brescia en 1988 et fit ses études au Conservatorio di musica "Giuseppe Verdi" à Milan, à l'Accademia Pianistica Internazionale "Incontri col Maestro" à Imola et à l'Universität Mozarteum Salzburg, avec comme professeurs Sergio Marengoni, Konstantin Bogino, Boris Petrushansky et Pavel Gililov. Depuis son Premier Prix au Concours International Mozart à Salzbourg en 2011 et sa Médaille d'or au Leeds International Piano Competition en 2012, il s'est produit à travers l'Europe et l'Amérique avec de nombreux orchestres de

renom, dont l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Orchestra Sinfonica Nazionale delle RAI di Torino, le Philharmonia Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, le Hallé, la Philharmonie Zuidnederland, l'Orchestre symphonique national de la radio polonaise, le Wiener KammerOrchester et le Camerata Salzburg, sous la direction de chefs éminents tels Valery Gergiev, Sakari Oramo, Neil Thomson, Sir Mark Elder, Vasily Petrenko, Vladimir Ashkenazy, Yuri Temirkanov, Alan Buribayev, Juraj Valčuha, Joji Hattori et Thomas Søndergård. Federico Colli a aussi joué au Klavier-Festival Ruhr, au Duszniki International Chopin Piano Festival, au Festival de musique de chambre d'Eilat, au Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, à l'Accademia Filarmonica Romana, au LSO St Luke's, à l'International Piano Series au Southbank Centre à Londres, à la Sociedad Filarmónica de Bilbao, à la Società dei Concerti di Milano, au Festival des nuits blanches à Saint-Pétersbourg, au Joy of Music Festival à Hong Kong, au Dvořák Prague International Music Festival, à la Cidade das Artes à Rio de Janeiro, au Musashino Civic Cultural Hall à Tokyo et au Bunka Kaikan de Tokyo.

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [bchallis@chandos.net](mailto:bchallis@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,  
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

**Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (592 087) concert grand piano courtesy of Potton Hall  
Piano technician: Graham Cooke DipMIT, MPTA

Many thanks to Professor Luisa Lesini

**Recording producer** Jonathan Cooper  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Assistant engineer** Rosanna Fish  
**Editors** Jonathan Cooper and Rosanna Fish  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 3 – 5 July 2017  
**Front cover** Photographs of Federico Colli © Benjamin Ealovega Photography  
**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
© 2018 Chandos Records Ltd  
© 2018 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

## DOMENICO SCARLATTI (1685 – 1757)

### SONATAS, VOLUME 1

#### CHAPTER 1. THE POWER OF ILLUSION

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | SONATA, KK 19 IN F MINOR - IN F-MOLL - EN FA MINEUR              | 7:03 |
| 2 | SONATA, KK 380 IN E MAJOR - IN E-DUR - EN MI MAJEUR ('CORTEGE')  | 5:31 |
| 3 | SONATA, KK 9 IN D MINOR - IN D-MOLL - EN RÉ MINEUR ('PASTORALE') | 4:36 |
| 4 | SONATA, KK 234 IN G MINOR - IN G-MOLL - EN SOL MINEUR            | 5:44 |

#### CHAPTER 2. LIVE HAPPILY!

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 5 | SONATA, KK 492 IN D MAJOR - IN D-DUR - EN RÉ MAJEUR                             | 3:58 |
| 6 | SONATA, KK 322 IN A MAJOR - IN A-DUR - EN LA MAJEUR                             | 3:13 |
| 7 | SONATA, KK 525 IN F MAJOR - IN F-DUR - EN FA MAJEUR (HANS VON BÜLOW: 'SCHERZO') | 2:14 |
| 8 | SONATA, KK 39 IN A MAJOR - IN A-DUR - EN LA MAJEUR                              | 2:33 |

#### CHAPTER 3. THE RETURN TO ORDER

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 9  | SONATA, KK 396 IN D MINOR - IN D-MOLL - EN RÉ MINEUR                               | 3:15 |
| 10 | SONATA, KK 450 IN G MINOR - IN G-MOLL - EN SOL MINEUR (HANS VON BÜLOW: 'BURLESCA') | 3:36 |
| 11 | SONATA, KK 430 IN D MAJOR - IN D-DUR - EN RÉ MAJEUR                                | 3:15 |
| 12 | SONATA, KK 1 IN D MINOR - IN D-MOLL - EN RÉ MINEUR                                 | 2:24 |

#### CHAPTER 4. ENCHANTMENT AND PRAYER

- |    |  |          |
|----|--|----------|
| 13 | SONATA, KK 197 IN B MINOR - IN H-MOLL - EN SI MINEUR | 6:18     |
| 14 | SONATA, KK 69 IN F MINOR - IN F-MOLL - EN FA MINEUR  | 4:34     |
| 15 | SONATA, KK 208 IN A MAJOR - IN A-DUR - EN LA MAJEUR  | 6:11     |
| 16 | SONATA, KK 32 IN D MINOR - IN D-MOLL - EN RÉ MINEUR  | 1:39     |
|    |  | TT 66:36 |

## FEDERICO COLLI PIANO