

SCARLATTI, DOMENICO (1685–1757)

1	Sonata in D minor, K 417, 'Fuga'	3'37
2	Sonata in A major, K 208	3'53
3	Sonata in C major, K 159	2'29
4	Sonata in C minor, K 56	3'36
5	Sonata in D minor, K 213	7'11
6	Sonata in G major, K 125	2'12
7	Sonata in G minor, K 373	2'12
8	Sonata in D major, K 119	5'16
9	Sonata in F minor, K 69	5'09
10	Sonata in G major, K 425	2'46
11	Sonata in D major, K 29	5'03
12	Sonata in C minor, K 99	7'02
13	Sonata in G minor, K 12	3'05
14	Sonata in D major, K 479	4'32
15	Sonata in D minor, K 9	2'43
16	Sonata in F sharp major, K 318	6'06
17	Sonata in D minor, K 141	3'08
18	Sonata in D minor, K 32, 'Aria'	2'29

TT: 74'30

YEVGENY SUDBIN *piano*

INSTRUMENTARIUM
Grand Piano: Steinway D

Ten years have passed since I last recorded keyboard sonatas by Domenico Scarlatti (my first recording for BIS): an extraordinary and exhilarating journey, which has included a number of other recordings. Most of these have been very different from Scarlatti, but as the Chinese saying goes: ‘No one realizes how beautiful it is to travel until he comes home and rests his head on his old, familiar pillow’. Scarlatti has in fact been both a pillow and a comfort blanket all my life, or at least for as long as I can remember. During my studies in Russia, he was almost considered a ‘Russian’ composer since his sonatas were standard repertoire for any student (of any age) at the conservatories and music schools. One of the most fascinating things about Scarlatti is that no matter how many recordings there are of his music, he never sounds the same: with this composer there is an endless number of possible approaches and transformations.

This is in my opinion particularly the case of performances on the piano because the music *has* to be transformed and adjusted to the modern instrument and one has to make conscious decisions about how to do this without distorting the original idea. Playing Scarlatti on the piano is in effect a piano transcription, if not by name then by meaning, since Scarlatti’s keyboard instruments were clearly vastly different from the modern piano. Whether it is simply adding ornamentation or accentuating certain timbres, adding voices or chords: here, as a pianist, one is freed from the burden of scary terms such as ‘historical performance practice’ – it is perhaps one of the few (valuable and rare) instances in piano literature where you are free to construct your own performance history in practice, so to speak, using any means one may consider appropriate. When Horowitz went to play Scarlatti for Kirkpatrick – one of the greatest authorities on the composer at the time – to Horowitz’s surprise (and relief), Kirkpatrick in fact encouraged him to play even more freely and take more liberties.

With this, I don’t wish in any way to overlook the significance of harpsichord performances (the majority of the sonatas were written for the harpsichord, a few

for the organ and, according to certain scholars, the early fortepianos). Getting a better understanding of the sound world and what possibilities the harpsichord and various other period instruments offer is, in my view, only one piece of the puzzle for a pianist, however (and not a requirement). In the end, the instrument debate is more of an academic question – and as with many academic questions, it is the process of looking for the answers that will help us get further, rather than obsessing about a conclusive result. Far more intriguing is the process of trying to get inside the mind of the composer and into the spirit of the music (in ways that are not only informed but also intuitive), and to look for clues for how to communicate the composer’s intentions, regardless of whether one is ‘plucking’ or ‘hammering’ away at the strings.

It is both extraordinary and puzzling that for the first 33 years of his life, while still under the influence of his father and Neapolitan opera, Scarlatti didn’t write anything of real significance. It was not until 1719 that his fate took an unexpected turn, with the appointment to the royal court in Portugal as mentor to the nine-year-old infanta and keyboard prodigy Maria Magdalena Barbara. In 1729, the infanta married into the Spanish royal family, later becoming Queen of Spain. Scarlatti followed his young pupil and patroness to Seville and later to Madrid, where the Spanish court settled permanently in 1733, to continue the lessons. The atmosphere was a little stuffy at the court and, as a remedy, Maria Barbara asked for a regular supply of fresh sonatas. Scarlatti was happy to oblige and, at the ripe age of 50, his muse finally awakened: it was now that the sonatas began to flow from under his pen one by one, reaching the number of 555 (and possibly more) – an almost unparalleled legacy of miniatures of a miraculous variety. The poet Gabriele d’Annunzio compared the sonatas to a necklace which breaks, producing a resounding hail of glistening pearls, rolling around and bouncing about like precious bubbles of watery beauty. It is difficult to understand where Scarlatti’s muse had been hiding all those

years and perhaps a more cynical observer than myself would note that while a successful artist is inspired by his muse, his muse will in turn need to be inspired by the payment of a commission – and such commissions seems to have been lacking in the early years of Scarlatti's career. In any case, the arrangement proved to be fruitful and lasted until Scarlatti's death in 1757 (with the Queen dying less than a year later).

It is not an easy task to showcase the vast variety of these sonatas on a single disc (or two) while also wanting to introduce some of the lesser known sonatas to the listener. They are a true gift to the imagination containing an infinite amount of interpretative possibilities. When in Spain, Scarlatti seized the opportunity to explore Spanish folk music and popular rhythms in their original forms. As a result, the sonatas vividly reflect a colourful Iberian way of life – the fire of flamenco, the clicking of castanets, the strumming of guitars and the thump of muffled drums – yet also manage to retain many Italian elements, not infrequently preserving the *bel canto* style, such as in the sonatas K 208 in A major and K 318 in F sharp major (quite an exotic key for this time). While written in major keys, these are unusual in their reflective and meditative character.

Scarlatti undertook frequent excursions to Cádiz and Granada, where life was rich in Moorish sensuality and the Andalusian chants had a touch of the Orient – elements which one can identify in the sonata K 213 in D minor. Together with K 69 in F minor, this belongs to a handful of pieces which totally transcend the happenings of everyday life and moves one onto an entirely different plateau, where expression comes from harmony rather than melody and is implied rather than explicit. These sonatas are few and far between but one immediately recognizes them: their effect can be absolutely mesmerizing, as in the emotionally penetrating bitter wail of a gypsy lament in the Aria K 32 in D minor. Equally rarely, one comes across a fugue (there are only five out of 555). The one in D minor, K 417, is perhaps

Scarlatti's most taxing piece. It has a force that grows ever stronger as the climax towards the end inexorably approaches – most certainly more than just a miniature. Both in D minor, the fugue K 417 (with which this disc starts) and the aria (K 32) at the end mirror each other in that each of them strives towards redemption (reaching a *terce de Picardie* ending with a D major chord).

Then there are the truly virtuoso sonatas such as in K 29 in D major where Scarlatti is at his most brazen and uninhibited, with neck- and wrist-breaking scales across a huge range of the keyboard. Similarly one can find cascading scales in some of his minor-key sonatas such as in the dramatic K 373 in G minor. This time the scales cascade downwards, like an out-of-control waterfall (where drowning in technical difficulties becomes a very real prospect). K 141 in D minor is one of the better known sonatas, with schizophrenic repetitions that can easily heat up the keys and leave dents from all the wild friction. This firework display is an orgy of luminous reverberations and shrill guitar strummings, particularly in the coarseness of the left hand: both mandolins and castanets are heard. Here one almost suspects Scarlatti of having turned to his advantage the rattling keys of some worn-out harpsichord on which he may have had to play (Scarlatti and his ambitious pupil had at least a dozen at their disposal!).

It would take many books to describe in detail all the different characters presented in each sonata, with church bells and gunshots (K 119 in D major), howls in the streets and stomping of feet (K 479 in D major), trumpets appearing on the horizon (K 159 in C major: a delightfully playful piece), exotic minuets and head-spinning dances (K 9 in D minor and, in particular, K 425 in G major whirl with such a force that a crash becomes inevitable at the end). It is very rare to find music that is truly humorous, but Scarlatti clearly had a wonderful sense of humour (as did Haydn), judging from the infinite number of facetious gestures. Sonata K 125 in G major is a testament to that. Other sonatas, on the other hand, appear as melan-

cholic, lean and desiccated as a sun-baked Mediterranean landscape (K99 in C minor).

In 1738, when a set of thirty sonatas was published (one of the few printed in his lifetime), Scarlatti wrote in the preface: ‘Whether you be Dilettante or Professor, in these Compositions do not expect any profound Learning, but rather an ingenious Jestings with Art, to accommodate you to the Mastery of the Harpsichord.’ While clearly underplaying the significance of the compositions, he points to the free spirit of his approach, with ‘Jesting’ being the keyword. Both the Queen and Scarlatti were not only masters at jesting but also extraordinary harpsichordists (as can be clearly deduced from the technical difficulty level in some of the sonatas). More importantly, however, they also possessed great improvisational skills (a rarity nowadays). From various copies of manuscripts which have been uncovered, everything seems to indicate that for each of the notated sonatas, Scarlatti had dozens of alternative versions. This says a lot about the spontaneity essential to the performance of the pieces. It is often difficult to restrain oneself from embellishing the repeats of each section too much (most sonatas are written in a straightforward binary form with repeats of each section, making it tempting to add variations), as new notes, chords, scales or voices just begin to appear under one’s hands on their own.

It is curious that the sonatas were by no means as popular in the eighteenth and nineteenth centuries as they were to become in the twentieth. Chopin assigned some of Scarlatti’s sonatas to his pupils, who weren’t particularly enthusiastic. Though Chopin himself had often expressed his conviction that Scarlatti would soon be played in concerts as part of a standard repertoire, this did not happen until Franz Liszt and Clara Schumann started to include the sonatas in their regular recital programmes from around 1838. This did not go unnoticed by Czerny who finally, in 1839, and perhaps as a result of hearing Liszt play in concert, brought out the first ‘complete’ edition of around 200 Scarlatti sonatas in Vienna. But it wasn’t until

Horowitz's time that the sonatas became known on a much wider scale. Suddenly, the sonatas found their way into the repertoire of many great pianists as well as harpsichordists. At that time, the interest in Spanish music in general had already begun to grow and the audiences' fascination with the Iberian ingredients so well preserved in the sonatas became even more apparent.

It is a curious fact that true quality so often takes such a long time to become recognized: sometimes centuries, sometimes never. How can perceptions change so radically and *en masse*? Attributing it to simple shifts in fashion or trends would in my view be simplistic. In Scarlatti's case, the development that followed after him in music was probably a prerequisite for us now to be truly able to appreciate how forward-looking and modern the sonatas must have seemed in his own time, but it also enables us to perceive a myriad of new elements, quite likely mostly incomprehensible to the audiences prior to the nineteenth century. It's intriguing to speculate about how perceptions may have changed in another few hundred years' time and whether future audiences' appreciation of certain 'old' music will have intensified further. As a performer, I choose anyway to believe that the more aware one becomes of the richness of the many styles available throughout the history of music (and of art in general), the more tools one will uncover in order to convey a certain emotional nuance.

© *Yevgeny Sudbin 2015*

Hailed by the *Daily Telegraph* as ‘potentially one of the greatest pianists of the 21st century’, **Yevgeny Sudbin** released his first disc on BIS in 2005. Since then his recordings have met with critical acclaim and have been regularly featured as CD of the Month by *BBC Music Magazine* or Editor’s Choice by *Gramophone*. Sudbin performs regularly in prestigious venues such as London’s Royal Festival Hall and Queen Elizabeth Hall (International Piano Series), the Amsterdam Concertgebouw (Meesterpianisten), Tonhalle Zurich, Avery Fisher Hall (New York) and Davies Symphony Hall (San Francisco). Recent engagements have included performances with the Minnesota Orchestra, Leipzig Gewandhausorchester, Warsaw Philharmonic, Philharmonia Orchestra and the London Philharmonic Orchestra.

Yevgeny Sudbin collaborates with eminent conductors such as Neeme Järvi, Charles Dutoit, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Philippe Herreweghe, Mark Wigglesworth and Andrew Litton. His love of chamber music has resulted in partnerships with musicians including Alexander Chaushian, Hilary Hahn, Julia Fischer and the Chilingirian Quartet. Appearances at festivals include Aspen, La Roque d’Anthéron, Mostly Mozart and Verbier.

The Critics’ Circle (UK) in 2013 named Yevgeny Sudbin the recipient of its Exceptional Young Talent Award in the instrumentalist category, and in 2010 he was presented with a fellowship by the Royal Academy of Music in London, where he is currently a visiting professor.

Born in St Petersburg, Sudbin began his musical studies at the Specialist Music School of the St Petersburg Conservatory with Lyubov Pevsner at the age of five. Emigrating with his family to Germany in 1990, he continued his studies at Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. In 1997 Sudbin moved to London to study at the Purcell School and subsequently the Royal Academy of Music under Christopher Elton.

www.yevgenysudbin.com

Zehn Jahre sind vergangen, seit ich letztmals Klaviersonaten von Domenico Scarlatti eingespielt habe (es war meine erste Aufnahme für BIS): eine außergewöhnliche und aufregende Reise, die eine Reihe weiterer Aufnahmen hervorbrachte. Die meisten davon hatten nicht viel mit Scarlatti zu tun, aber wie das chinesische Sprichwort sagt: „Wie schön das Reisen ist, erkennt man erst, wenn man nach Hause kommt und den Kopf auf das alte, vertraute Kissen legt“. In der Tat war Scarlatti mein ganzes Leben lang (oder wenigsten solange ich mich erinnern kann) sowohl Kissen wie auch Schmusedecke für mich. Während meines Studiums in Russland galt er beinahe als „russischer“ Komponist, weil seine Sonaten an den Konservatorien und Musikschulen für jeden Studenten und Schüler jedweden Alters Pflichtstücke waren. Zu den faszinierendsten Dingen im Umgang mit Scarlatti gehört, dass ganz gleich, wie viele Aufnahmen es von seiner Musik gibt, er sich nie gleich anhört: Dieser Komponist erlaubt eine unendliche Anzahl möglicher Ansätze und Umwandlungen.

Das gilt meiner Meinung nach besonders bei Verwendung eines Klaviers, weil die Musik verändert und auf das moderne Instrument angepasst werden *muss* – und man muss sich bewusst entscheiden, wie man dies erreicht, ohne die ursprüngliche Idee zu verzerren. Scarlatti auf dem Klavier zu spielen ist mehr oder weniger gleichbedeutend mit einer Klavierbearbeitung, denn Scarlattis Tasteninstrumente unterschieden sich ganz erheblich vom modernen Klavier. Ob es nur um das Hinzufügen von Verzierungen oder die Akzentuierung bestimmter Klangfarben geht oder um das Ergänzen von Stimmen oder Akkorden: Hier ist man als Pianist frei von der Last furchterregender Begriffe wie „historische Aufführungspraxis“; dies ist vielleicht einer der wenigen (wertvollen und seltenen) Fälle der Klavierliteratur, wo man sozusagen ganz praktisch seine eigene Aufführungshistorie entwickeln kann – mit allen Mitteln, die hierfür angemessen erscheinen. Als Horowitz dem Scarlatti-Experten Kirkpatrick vorspielte, ermutigte dieser Horowitz’ zu dessen Über-

raschung (und Erleichterung), noch ungebundener zu spielen und sich mehr Freiheiten herauszunehmen.

Dies soll in keiner Weise die Bedeutung von Cembaloaufführungen schmälern (die Mehrheit der Sonaten wurde für das Cembalo geschrieben, einige für die Orgel und, wie manche Wissenschaftler meinen, die frühen Hammerflügel). Ein besseres Verständnis für die Klangwelt und die Möglichkeiten des Cembalos und anderer historischer Instrumente zu erlangen, ist in meinen Augen freilich nur ein Teil des Puzzles (und keine Grundbedingung), das sich dem Pianisten bietet. Letzten Endes ist die Instrumentenfrage eine eher akademische – und wie bei vielen akademischen Fragen bringt uns die eigentliche Suche weiter als die Fixierung auf eine endgültige Antwort. Weit interessanter ist es, in die Gedanken des Komponisten und den Geist der Musik vorzudringen (und zwar auf eine nicht nur informierte, sondern auch intuitive Weise), und nach Hinweisen zu suchen, die Absichten des Komponisten zu kommunizieren – ganz egal, ob man die Saiten nun „zupft“ oder „hämmer“.

Es ist ebenso außergewöhnlich wie verwirrend, dass Scarlatti in den ersten 33 Jahren seines Lebens, als er noch unter dem Einfluss seines Vaters und der neapolitanischen Oper stand, nichts von wirklicher Bedeutung komponierte. Erst 1719, mit der Berufung an den portugiesischen Königshof als Mentor der neunjährigen Infantin Maria Magdalena Barbara, eines Wunderkinds an den Tasten, nahm sein Schicksal eine überraschende Wendung. 1729 heiratete die Infantin in die spanische Königsfamilie ein und wurde später Königin von Spanien. Scarlatti folgte seiner jungen Schülerin und Gönnerin nach Sevilla und dann nach Madrid, wo der spanische Hof ab 1733 dauerhaft residierte, und setzte den Unterricht fort. Da die Atmosphäre bei Hofe etwas stickig war, bat Maria Barbara ihren Lehrer, sie regelmäßig mit frischen Sonaten zu versorgen – musikalische Gegenmittel. Scarlatti entsprach diesem Wunsch gern, und so erwachte, im reifen Alter von 50 Jahren, endlich seine Muse. Von nun an strömten die Sonaten nur so aus seiner Feder –

insgesamt 555 an der Zahl (möglicherweise auch mehr): ein nahezu beispielloses Vermächtnis an Miniaturen von wunderbarer Vielfalt. Der Dichter Gabriele d'Annunzio verglich die Sonaten mit einer Halskette, die reißt und einen rauschenden Hagel glitzernder Perlen erzeugt, die umherrollen und -hüpfen wie kostbare Blasen von wässriger Schönheit. Es ist schwer zu verstehen, wo Scarlattis Muse sich all die Jahre versteckt hielt, und vielleicht würde ein zynischerer Betrachter als ich einer bin anmerken, dass ein erfolgreicher Künstler zwar von seiner Muse inspiriert wird, seine Muse aber der Inspiration durch bezahlte Aufträge bedarf – und an solchen Aufträgen scheint es in den Anfangsjahren von Scarlattis Karriere gemangelt zu haben. Wie dem auch sei: Die Abmachung erwies sich als fruchtbar und behielt bis zu Scarlattis Tod im Jahr 1757 Gültigkeit; kaum ein Jahr später starb die Königin.

Es ist keine leichte Aufgabe, die enorme Vielfalt dieser Sonaten auf ein oder zwei Alben zu präsentieren und zugleich manche der weniger bekannten Sonaten vorzustellen. Mit ihrer unendlichen Menge möglicher Interpretationen sind sie ein wahres Geschenk an die Phantasie. Seine Zeit in Spanien nutzte Scarlatti auch dazu, spanische Volksmusik und beliebte Tänze in ihrer ursprünglichen Gestalt zu studieren. Als Ergebnis spiegeln die Sonaten anschaulich die farbenreiche iberische Lebensweise wider – das Feuer des Flamenco, das Klappern der Kastagnetten, das Schrummen der Gitarren und das Pochen dumpfer Trommeln –, behalten aber dennoch viele italienische Elemente bei; nicht selten bleiben sie dem Belcanto-Stil treu, wie etwa die Sonaten A-Dur K 208 und Fis-Dur K 318 (eine für damalige Verhältnisse ziemlich exotische Tonart). Obgleich in Dur, sind sie von ungewöhnlich versonnenem, nachdenklichem Charakter.

Scarlatti unternahm häufig Ausflüge nach Cádiz und Granada, wo das Leben reich war an maurischer Sinnlichkeit und die andalusischen Gesänge ein orientalisches Flair verströmten – Elemente, die sich in der Sonate d-moll K 213 identi-

fizieren lassen. Zusammen mit der Sonate f-moll K 69 gehört sie zu einer Handvoll von Stücken, die die Geschehnisse des Alltags völlig transzendieren und den Hörer auf eine ganz andere Ebene versetzen, wo der der Ausdruck weniger von der Melodik denn von der Harmonik herrührt und mehr angedeutet denn ausformuliert wird. Diese Sonaten sind dünn gesät, aber man erkennt sie sofort: Ihre Wirkung kann absolut hypnotisch sein, wie in der emotional eindringlichen, bitteren Zigeunerklage der Arie d-moll K 32. Ebenso selten stößt man auf eine Fuge (es gibt nur 5 in 555); die Sonate d-moll K 417 ist vielleicht Scarlattis strapaziösestes Stück. Sie hat eine Kraft, die mit dem unaufhaltsamen Näherrücken des Höhepunkts gegen Ende unaufhörlich zunimmt: ganz sicher mehr als nur eine Miniatur. Die Fuge K 417 (mit der diese Einspielung beginnt) und die Arie K 32 (mit der sie endet) stehen beide in d-moll und spiegeln einander auch in ihrem Streben nach Erlösung wider (sie münden in eine Picardische Terz: ein [D-]Dur-Akkord am Ende eines Mollstücks).

Dann gibt es da die wahrlich virtuosen Sonaten wie etwa D-Dur K 29 mit ihren hals- und handbrecherischen Skalen über fast die gesamte Tastatur, die einen beispiellos unverschämten und hemmungslosen Scarlatti zeigt. Ebenso finden sich Tonleiterkaskaden in einigen seiner Moll-Sonaten, etwa in der dramatischen g-moll-Sonate K 373. Diesmal stürzen die Skalen abwärts, wie ein außer Kontrolle geratener Wasserfall (und das Ertrinken in technischen Schwierigkeiten wird zu einer höchst realen Perspektive...). Die Sonate d-moll K 141 ist eines der bekannteren Stücke; unter den schizophrenen Wiederholungen mit ihrem wilden Zugriff erglühen die Tasten und erdulden Kerben. Dieses Feuerwerk ist eine Orgie leuchtender Nachklänge und durchdringender Gitarrenakkorde, insbesondere in dem ungeschliffenen Part der linken Hand: Mandolinen und Kastagnetten erklingen. Fast könnte man meinen, Scarlatti habe aus einer Not eine Tugend gemacht, indem er die vielleicht klappernden Tasten eines abgenutzten Cembalos, auf dem er zu spielen gezwungen

war (Scarlatti und seiner ehrgeizigen Schülerin standen mindestens ein Dutzend zur Verfügung!), ausnutzte.

Es bräuchte viele Bücher, um detailliert all die verschiedenen Charaktere jeder einzelnen Sonate zu beschreiben: Kirchenglocken und Gewehrschüsse (D-Dur K 119), Geschrei in den Straßen und Stampfen von Füßen (D-Dur K 479), am Horizont erscheinende Trompeten (C-Dur K 159: ein herrlich verspieltes Stück), exotische Menuette und schwindelerregende Tänze (d-moll K 9 und, vor allem, G-Dur K 425 wirbeln mit einer solchen Kraft, dass ein schlussendlicher Zusammenbruch unvermeidlich ist). Selten stößt man auf eigentlich humoristische Musik, aber den zahllosen scherzhaften Gesten nach zu urteilen, hatte Scarlatti offenbar (ähnlich wie Haydn) einen wunderbaren Sinn für Humor; die Sonate G-Dur K 125 zeugt hiervon. Andere Sonaten hingegen wirken so melancholisch, karg und trocken wie eine ausgedörrte Mittelmeerlandschaft (c-moll K 99).

Im Jahre 1738, als eine Gruppe von 30 Sonaten veröffentlicht wurde (eine der wenigen zu Lebzeiten gedruckten), schrieb Scarlatti im Vorwort: „Ob du nun Dilettant oder Berufsmusiker bist, erwarte in diesen Kompositionen keine profunde Gelehrsamkeit, sondern eher ein geistreiches Scherzen mit der Kunst, das dich der Meisterschaft des Cembalospieles näherbringen soll.“ Während er unverkennbar die Bedeutung der Kompositionen herunterspielt, betont er doch die Freiheit seines Ansatzes – „Scherzen“ ist das Schlüsselwort. Die Königin wie auch Scarlatti waren nicht nur Meister im Scherzen, sondern auch hervorragende Cembalisten (was sich dem technischen Schwierigkeitsgrad einiger Sonaten leicht entnehmen lässt). Noch wichtiger aber ist, dass sie zu improvisieren wussten (was heutzutage eher selten ist). Die Untersuchung der vorhandenen Manuskripte lässt den Schluss zu, dass Scarlatti für jede der notierten Sonaten Dutzende von Alternativfassungen hatte. Das sagt viel aus über die Spontaneität, die für die Aufführung dieser Stücke unabdingbar ist. Oft muss man sich mit Mühe zurückhalten, die Wiederholungen der

einzelnen Abschnitte zu sehr zu verzieren (die meisten Sonaten haben zwei Teile, die jeweils wiederholt werden, so dass das Hinzufügen von Variationen verlockend ist) – neue Töne, Akkorde, Tonleitern oder Stimmen stellen sich wie von selbst ein.

Es ist merkwürdig, dass die Sonaten im 18. und 19. Jahrhundert bei weitem nicht so beliebt waren, wie sie im 20. Jahrhundert werden sollten. Chopin verwendete einige Scarlatti-Sonaten in seinem Unterricht, ohne damit besondere Enthusiasmus auszulösen. Obwohl Chopin selbst oft die Überzeugung vertrat, Scarlatti werde bald in Konzerten als Teil des Standardrepertoires gespielt werden, sollte dies erst geschehen, als Franz Liszt und Clara Schumann um 1838 damit begannen, die Sonaten in ihr Konzertrepertoire aufzunehmen. Dies entging auch Carl Czerny nicht, der dann 1839 – vielleicht infolge eines Liszt'schen Klavierabends –, die erste „vollständige“ Ausgabe von rund 200 Scarlatti-Sonaten in Wien veröffentlichte. Aber es sollte bis zu Horowitz' Zeit dauern, dass die Sonaten in erheblich größerem Umfang bekannt wurden. Plötzlich fanden die Sonaten ihren Weg in das Repertoire vieler großen Pianisten und Cembalisten. Zu dieser Zeit hatte das Interesse an spanischer Musik im Allgemeinen bereits zugenommen, und die Faszination, die iberische Motive auf das Publikum ausübten, wurde noch ausgeprägter.

Es ist eine eigentümliche Tatsache, dass wahre Qualität oft so lange braucht, bis sie erkannt wird: manchmal Jahrhunderte, manchmal nie. Wie kann die Wahrnehmung dann so grundsätzlich und *en masse* umschlagen? Dies schlichten Veränderungen in Mode oder Trends zuzuschreiben, ist meiner Ansicht nach zu einfach. Im Falle von Scarlatti war die Entwicklung, die die Musik nach ihm durchlief, wahrscheinlich eine Voraussetzung dafür, dass wir nun in der Lage sind, wirklich einzuschätzen, wie vorausschauend und modern die Sonaten zu ihrer Zeit gewirkt haben mochten; zugleich ermöglicht es uns, eine Vielzahl neuer Phänomene wahrzunehmen, die dem Publikum des 19. Jahrhunderts wohl weitgehend unverständlich waren. Faszinierend, darüber zu spekulieren, wie die Wahrnehmung sich

in einigen hundert Jahre verändert haben wird und ob ein künftiges Publikum bestimmte Formen „alter“ Musik stärker wertschätzen wird. Als Musiker tendiere ich ohnehin zu der Ansicht, dass, je mehr man sich des Reichtums der vielen verschiedenen Stile in der Geschichte der Musik (und der Kunst überhaupt) bewusst wird, man desto mehr Werkzeuge entdecken wird, um eine bestimmte emotionale Nuance auszudrücken.

© *Yevgeny Sudbin 2015*

Yevgeny Sudbin, vom *Daily Telegraph* (Großbritannien) als „möglicherweise einer der größten Pianisten des 21. Jahrhunderts“ gerühmt, legte seine erste Veröffentlichung bei BIS im Jahr 2005 vor. Seither stoßen seine Aufnahmen auf große positive Resonanz und werden regelmäßig mit Auszeichnungen wie „CD of the Month“ (*BBC Music Magazine*) oder „Editor’s Choice“ (*Gramophone*) bedacht. Sudbin spielt regelmäßig in renommierten Konzertsälen wie der Londoner Royal Festival Hall und der Queen Elizabeth Hall (International Piano Series), dem Concertgebouw Amsterdam (Meesterpianisten), der Tonhalle Zürich, der Avery Fisher Hall (New York) und der Davies Symphony Hall (San Francisco). Zu seinen Engagements aus jüngerer Zeit gehören Konzerte mit dem Minnesota Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Warschauer Philharmonikern, dem Philharmonia Orchestra und dem London Philharmonic Orchestra.

Yevgeny Sudbin arbeitet mit bedeutenden Dirigenten wie Neeme Järvi, Charles Dutoit, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Philippe Herreweghe, Mark Wigglesworth und Andrew Litton zusammen. Seine Liebe zur Kammermusik hat zu Partnerschaften mit Musikern wie Alexander Chaushian, Hilary Hahn, Julia Fischer und dem Chilingirian Quartet geführt. Außerdem gastiert er bei Festivals wie Aspen, La Roque d’Anthéron, Mostly Mozart und Verbier. Der Critics’ Circle (GB)

verlieh Yevgeny Sudbin im Jahr 2013 den Exceptional Young Talent Award in der Kategorie ‚Instrumentalist‘; im Jahr 2010 wurde er mit einem Stipendium der Royal Academy of Music in London ausgezeichnet, wo er derzeit eine Gastprofessur innehat.

Geboren in Sankt Petersburg, begann Sudbin seine musikalische Ausbildung im Alter von fünf Jahren an der Spezialmusikschule des St. Petersburger Konservatoriums bei Lyubov Pevsner. 1990 emigrierte er mit seiner Familie nach Deutschland und setzte sein Studium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin fort. 1997 ging Sudbin nach London, um an der Purcell School und dann an der Royal Academy of Music bei Christopher Elton zu studieren.

www.yevgenysudbin.com

Dix ans se sont écoulés depuis mon enregistrement des sonates pour clavier de Domenico Scarlatti (mon premier disque BIS) : un voyage extraordinaire et exaltant qui a renfermé un certain nombre d'autres disques. La plupart d'entre eux ont été très différents de celui de Scarlatti mais, comme le dit le proverbe chinois : « Personne ne comprend à quel point les voyages sont ravissants avant de rentrer à la maison et de poser sa tête sur son vieil oreiller familial. » En fait, Scarlatti a servi d'oreiller et de doudou toute ma vie, ou du moins d'aussi longtemps que je puisse me rappeler. Au cours de mes études en Russie, il était presque considéré comme un compositeur « russe » car ses sonates faisaient partie du répertoire régulier de tout étudiant (de tout âge) aux conservatoires et écoles de musique. Une des choses les plus fascinantes au sujet de Scarlatti est que quel que soit le nombre de disques de sa musique, elle sonne toujours différemment : ce compositeur permet une variété infinie d'approches et de transformations.

À mon avis, ceci s'applique particulièrement aux exécutions au piano parce que la musique *doit* être transformée et ajustée à l'instrument moderne et on doit prendre des décisions conscientes sur la manière de faire sans déformer l'idée première. L'interprétation de Scarlatti au piano est en fait une transcription pour piano, sinon de nom du moins de sens car les instruments à clavier de Scarlatti différaient énormément du piano moderne. Qu'il s'agisse seulement d'ajouter des ornements ou d'accentuer certains timbres, d'insérer des voix ou des accords : le pianiste est ici libéré du poids de termes angoissants comme « pratique d'exécution historique » – c'est peut-être l'un des rares (et précieux) cas dans la littérature pour piano où l'on est libre de construire virtuellement notre propre histoire d'exécution pour ainsi dire, ayant recours à tout ce qu'on peut considérer comme approprié. Quand Horowitz joua Scarlatti pour Kirkpatrick – l'une des plus grandes autorités sur le compositeur à cette époque – Kirkpatrick encouragea Horowitz – à la grande surprise et au soulagement de ce dernier – de jouer encore plus librement et de prendre plus de libertés.

Ceci dit, je ne désire aucunement négliger l'importance des concerts de clavecin (la plupart des sonates ont été écrites pour le clavecin, quelques-unes pour l'orgue et, selon certains experts, les premiers pianos-forte). D'avoir une meilleure compréhension du monde sonore et des possibilités offertes par le clavecin et divers autres instruments de cette époque est, à mon avis, le seul morceau de casse-tête pour un pianiste (et il n'est même pas nécessaire). À la fin, le débat sur l'instrument est plus une question académique – et, comme c'est le cas de plusieurs questions académiques, c'est plus le processus de recherche des réponses qui nous aidera à avancer – que la hantise d'un résultat probant. Il est beaucoup plus intrigant d'essayer de pénétrer la pensée du compositeur et l'esprit de la musique (de manières non seulement informées mais aussi intuitives) et de chercher des indices pour savoir comment communiquer les intentions du compositeur, indépendamment du fait de pincer ou de frapper les cordes.

Il est à la fois extraordinaire et étonnant de constater que pendant les 33 premières années de sa vie, encore sous l'influence de son père et de l'opéra napolitain, Scarlatti n'a rien écrit de vraiment important. Son destin ne prit un tournant inattendu qu'en 1719 quand il fut engagé à la cour royale du Portugal comme mentor de l'infante et pianiste prodige Maria Magdalena Barbara âgée de neuf ans. En 1729, l'infante entra par mariage dans la famille royale d'Espagne et devint ensuite reine d'Espagne. Scarlatti suivit sa jeune élève et protectrice à Séville puis à Madrid où la cour espagnole s'établit en permanence en 1733, pour continuer de lui donner des cours. L'atmosphère était renfermée à la cour et, pour y remédier, Maria Barbara demanda un approvisionnement régulier de nouvelles sonates. Scarlatti était heureux d'acquiescer à sa demande et, à l'âge mûr de 50 ans, sa muse s'est finalement éveillée : c'est alors que les sonates ont commencé à couler de sa plume une à une, aboutissant au total de 555 (et peut-être plus) – un legs presque inégalé de miniatures d'une variété miraculeuse. Le poète Gabriele d'Annunzio a comparé les

sonates à un collier qui se brise, produisant une grêle sonore de perles brillantes, roulant et rebondissant comme des bulles précieuses d'une beauté aquatique. Il est difficile de comprendre où la muse de Scarlatti s'était cachée pendant toutes ces années et un observateur plus cynique que moi pourrait peut-être noter que tant qu'un artiste à succès est inspiré par sa muse, sa muse à son tour devra être inspirée par le paiement d'une commande – et de telles commandes semblent avoir manqué dans les premières années de la carrière de Scarlatti. Quoi qu'il en soit, l'arrangement s'est montré fructueux et a duré jusqu'à la mort de Scarlatti en 1757 (suivie de celle de la reine moins d'un an plus tard).

Il est difficile d'étaler la grande variété de ces sonates sur un seul disque (ou deux) tout en voulant présenter à l'auditeur certaines des sonates moins connues. Elles sont un cadeau pour l'imagination car elles renferment un nombre infini de possibilités d'interprétation. En Espagne, Scarlatti a saisi l'occasion d'explorer la musique folklorique d'Espagne et les rythmes populaires dans leurs formes originales. Par conséquent, les sonates reflètent vivement une vie ibérienne colorée – le feu du flamenco, le cliquetis des castagnettes, le raclement des guitares et le boum de tambours étouffés – et elles réussissent pourtant à garder plusieurs éléments italiens, conservant souvent le style de *bel canto* comme dans les sonates K 208 en la majeur et K 318 en fa dièse majeur (une tonalité assez exotique pour cette époque). Écrites en tonalités majeures, elles présentent un caractère réfléchi et méditatif inhabituel.

Scarlatti fit de fréquentes excursions à Cádiz et à Grenade où la vie débordait de sensualité maure et les chants andalous dégageaient des effluves orientales – éléments identifiables dans la Sonate K 213 en ré mineur. En compagnie de la Sonate K 69 en fa mineur, elle compte parmi les quelques pièces qui transcendent totalement les événements de la vie quotidienne et nous poussent sur un plateau entièrement différent où l'expression provient de l'harmonie plutôt que de la mé-

lodie et est plus suggérée qu'explicite. Ces sonates sont rares et éloignées l'une de l'autre mais on les reconnaît immédiatement : leur effet peut être absolument hypnotisant comme la lamentation amère émotionnellement pénétrante d'une élégie gitane dans l'aria K 32 en ré mineur. Fait tout aussi rare, on rencontre une fugue (il n'y en a que 5 dans les 555 sonates). Celle en ré mineur K 417 est peut-être la pièce la plus exigeante de Scarlatti. Sa force s'accroît continuellement tout le long de l'approche inexorable du sommet vers la fin – c'est définitivement plus qu'une simple miniature. Toutes deux en ré mineur, la fugue K 417 (sur laquelle le disque s'ouvre) et l'aria (K 32) à la fin se reflètent l'une dans l'autre dans leur effort vers la rédemption (arrivant à une tierce de Picardie dans un accord de ré majeur).

On trouve aussi les sonates vraiment virtuoses comme la K 29 en ré majeur où Scarlatti est à son plus éhonté et détendu avec des gammes casse-cou et poignets sur une grande étendue du clavier. Quelques-unes de ses sonates en tonalités mineures présentent aussi des cascades de gammes, par exemple sa dramatique K 373 en sol mineur. Les gammes sont descendantes cette fois, comme une chute hors de contrôle (où la noyade dans les difficultés techniques est une perspective très réelle). K 141 en ré mineur est l'une des sonates les mieux connues avec des répétitions schizophrènes qui peuvent facilement échauffer les touches et laisser des entailles suite à cette friction sauvage. Ce déploiement de feu d'artifice est une orgie de réverbérations lumineuses et de grattements stridents de guitare, particulièrement dans la rudesse de la main gauche : on entend mandolines et castagnettes. On peut presque soupçonner Scarlatti d'avoir tiré avantage du cliquetis des touches de quelque clavecin usé sur lequel il pourrait avoir dû jouer (Scarlatti et son ambitieuse élève en avaient au moins une douzaine à leur disposition) !

Il faudrait plusieurs livres pour décrire en détail tous les divers caractères présentés dans chaque sonate où des cloches d'église et des coups de fusil (K 119 en ré majeur) hurlent dans les rues et le piétinement de bottes (K 479 en ré majeur) et

l'éclat de trompettes apparaissent à l'horizon (K 159 en do majeur : une pièce à l'enjouement ravissant), menuets exotiques et danses étourdissantes (K 9 en ré mineur et, en particulier, K 425 en sol majeur tournoient avec une telle force qu'une collision devient inévitable à la fin). Il est très rare de trouver de la musique réellement humoristique mais Scarlatti avait de toute évidence un merveilleux sens de l'humour (comme Haydn d'ailleurs) à en juger par le nombre incalculable de tournures plaisantes. La Sonate K 125 en sol majeur en témoigne. Par contre, d'autres sonates sonnent mélancoliques, arides et desséchées comme un paysage méditerranéen baigné de soleil (K 99 en do mineur).

En 1738, quand une série de 30 sonates sortit de l'impression (l'une des rares à avoir été imprimées de son vivant), Scarlatti écrivit dans la préface : « Que vous soyez dilettante ou professeur, n'attendez pas de ces compositions un apprentissage approfondi mais plutôt une ingénieuse plaisanterie avec l'art pour vous accommoder dans la maîtrise du clavecin. » Tandis qu'il minimise nettement l'importance des compositions, il souligne l'esprit libre de son approche avec « plaisanterie » comme mot-clé. La reine et Scarlatti n'étaient pas seulement des maîtres de la plaisanterie mais aussi d'extraordinaires clavecinistes (comme on peut facilement le déduire par le niveau de difficulté technique dans certaines des sonates). Chose plus importante cependant, ils montraient une grande habileté à improviser (une rareté de nos jours). À partir de diverses copies de manuscrits découverts, tout semble indiquer que Scarlatti avait des douzaines de versions alternatives pour chaque sonate notée. Ceci en dit long sur la spontanéité essentielle à l'exécution des pièces. Il est souvent difficile de s'empêcher de trop embellir les répétitions de chaque section (la plupart des sonates sont écrites dans une simple forme binaire avec des reprises de chaque section, ce qui donne le goût d'ajouter des variations) quand de nouveaux accords, notes, gammes ou voix semblent se former par eux-mêmes sous nos mains.

Curieux que les sonates étaient loin d'être aussi populaires aux 18^e et 19^e siècles qu'elles devaient le devenir au 20^e. Chopin assigna certaines des sonates de Scarlatti à ses élèves qui ne les apprécièrent pas beaucoup. Quoique Chopin ait souvent déclaré avec conviction que Scarlatti serait bientôt joué aux concerts comme partie du répertoire standard, cela ne se produisit pas avant que Franz Liszt et Clara Schumann aient commencé à inclure les sonates dans leurs programmes réguliers de récital vers 1838. Czerny le remarqua et finalement, en 1839, et peut-être après avoir entendu Liszt jouer en concert, il fit sortir à Vienne la première édition « complète » d'environ 200 sonates de Scarlatti. Ce n'est que du temps d'Horowitz que les sonates sont devenues beaucoup plus largement connues. Les sonates ont soudainement fait leur chemin au répertoire de plusieurs grands pianistes et clavecinistes. À cette époque, l'intérêt pour la musique espagnole en général avait commencé à se développer et la fascination du public pour les ingrédients ibériens si bien conservés dans les sonates devint encore plus apparente.

Il est bizarre que la véritable qualité prenne si souvent un si long temps à être reconnue : parfois des siècles, parfois même jamais. Comment les perceptions peuvent-elles changer si soudainement et en masse ? À mon avis, il serait trop simpliste d'attribuer cela à de simples changements de mode ou de courants. Dans le cas de Scarlatti, le développement suivant en musique était probablement un prérequis pour que nous soyons capables maintenant d'apprécier vraiment à quel point les sonates ont dû sonner avancées et modernes dans leur temps, mais il nous permet aussi de découvrir une myriade de nouveaux éléments probablement généralement incompréhensibles pour le public avant le 19^e siècle. Il est intrigant de faire des hypothèses sur la manière dont la perception pourra avoir changé dans quelque cinq cents ans et si l'appréciation du public futur se sera encore intensifiée. Comme exécutant, je choisis en tout cas de croire que plus on devient conscient de la richesse des nombreux styles trouvés dans l'histoire de la musique (et dans l'art en

général), plus on découvrira d'outils pour transmettre une certaine nuance émotionnelle.

© *Yevgeny Sudbin* 2015

Salué par le *Daily Telegraph* comme « possiblement l'un des plus grands pianistes du 21^e siècle », **Yevgeny Sudbin** a enregistré son premier disque BIS en 2005. Depuis lors, ses enregistrements ont récolté l'enthousiasme des critiques et ont régulièrement été présentés comme le CD du mois par *BBC Music Magazine* ou l'Editor's Choice de *Gramophone*. Sudbin se produit souvent dans des salles prestigieuses comme le Royal Festival Hall de Londres et le Queen Elizabeth Hall (International Piano Series), le Concertgebouw d'Amsterdam (Meesterpianisten), le Tonhalle de Zurich, l'Avery Fisher Hall (New York) et le Davies Symphony Hall (San Francisco). Il a récemment joué avec l'Orchestre du Minnesota, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre Philharmonique de Varsovie, l'Orchestre Philharmonia et l'Orchestre Philharmonique de Londres.

Yevgeny Sudbin collabore avec d'éminents chefs d'orchestre dont Neeme Järvi, Charles Dutoit, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Philippe Herreweghe, Mark Wigglesworth et Andrew Litton. Sa passion pour la musique de chambre l'a conduit à travailler avec Alexander Chaushian, Hilary Hahn, Julia Fischer et le Quatuor Chilingirian. Il s'est aussi produit aux festivals d'Aspen, La Roque d'Anthéron, Mostly Mozart et Verbier. En 2013, le Cercle des Critiques (Royaume-Uni) a nommé Yevgeny Sudbin récipiendaire de son Exceptional Young Talent Award dans la catégorie instrumentistes et, en 2010, l'Académie Royale de Musique de Londres lui offrait un poste d'enseignant ; il y est présentement professeur associé.

Né à Saint-Petersbourg, Sudbin a commencé ses études de musique à l'école de musique spécialisée du conservatoire de Saint-Petersbourg avec Lyubov Pevsner à

l'âge de cinq ans. Emigrant avec sa famille en Allemagne en 1990, il a poursuivi ses études à la Hochschule für Musik Hanns Eisler à Berlin. En 1997, Sudbin aménagea à Londres pour étudier à la Purcell School, puis à l'Académie Royale de Musique avec Christopher Elton.

www.yevgenysudbin.com

ALSO AVAILABLE FROM YEVCENY SUDBIN:



BIS-1508

DOMENICO SCARLATTI – SONATAS

K 545 in B flat major; K 466 in F minor;
K 365 in F minor; K 435 in D major; K 87 in B minor;
K 487 in C major; K 448 in F sharp minor;
K 492 in D major; K 30 in G minor;
K 455 in G major; Sonata (unnumbered) in G minor;
K 20 in E major; K 429 in A major; K 426 in G minor;
K 427 in G major; K 197 in B minor; K 27 in B minor;
K 24 in A major

Included in the 2011 *Penguin Guide to the 1000 Finest Classical Recordings*

Editor's Choice *Gramophone* · Disc of the Month *Classics Today*

Classical CD of the Week *Daily Telegraph* · Excellentia *Pizzicato* · Disco Excepcional *Scherzo*

'This is, arguably, among the finest, certainly most enjoyable of all Scarlatti recitals.' *Gramophone*

'This is absolutely great piano playing, and it's matched by one of the most beautiful keyboard recordings to come along in a quite a while.' *Classics Today*

'Sudbin is a player of remarkable fire and fineness.' *Sunday Times*

«Un pianiste de grande classe, totalement maître de ses moyens...» *Piano*

'When played like this one can easily imagine sitting through all 555 sonatas.' *International Piano*

'It's as if he's dragged Scarlatti off a dusty museum shelf and brought him out into the sunshine where both he and the music are happily basking.' *CD Review, BBC Radio 3*

....einer phänomenalen, klangorganisatorisch wie spielmotorisch fantasiereichen Scarlatti-Premiere...“ *Klassik Heute*

For a complete discography, please visit www.bis.se

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: July 2014 (K 9, 141, 159, 213), February 2015 (K 12, 29, 32, 69, 99, 119, 125, 417) and July 2015 (K 56, 208, 318, 373, 425, 479) at St George's Bristol, England
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Piano technicians: Chris Farthing, Gary Whiteland

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Yevgeny Sudbin 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photos of Yevgeny Sudbin: © Peter Rigaud (www.peterrigaud.com)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2138 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2138