



SCARLATTI

PIANO SONATAS

YEVGENY SUDBIN



SCARLATTI, DOMENICO (1685–1757)

1	SONATA IN B FLAT MAJOR, K 545	3'01
2	SONATA IN F MINOR, K 466	7'48
3	SONATA IN F MINOR, K 365	2'58
4	SONATA IN D MAJOR, K 435	3'32
5	SONATA IN B MINOR, K 87	6'25
6	SONATA IN C MAJOR, K 487	3'28
7	SONATA IN F SHARP MINOR, K 448	3'06
8	SONATA IN D MAJOR, K 492	3'40
9	SONATA IN G MINOR, K 30	3'53
10	SONATA IN G MAJOR, K 455	3'10

11	SONATA IN G MINOR	2'55
12	SONATA IN E MAJOR, K 20	3'25
13	SONATA IN A MAJOR, K 429	3'20
14	SONATA IN G MINOR, K 426	5'54
15	SONATA IN G MAJOR, K 427	2'25
16	SONATA IN B MINOR, K 197	6'00
17	SONATA IN B MINOR, K 27	3'28
18	SONATA IN A MAJOR, K 24	4'38

TT: 75'45

YEVGENY SUDBIN *piano*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Piano technician: Lajos Toro

Probably one of the most outrageously individual compositional outputs of the baroque era is to be found in the keyboard sonatas of **Domenico Scarlatti**. Scarlatti was born in 1685, in the same year as J.S. Bach and Handel and two years earlier than Rameau. His sonatas pose an exception to most ‘rules’ in musical history. Unlike so many other compositions, it is impossible to trace at all clearly the influences on which their style depends. They stand out undoubtedly as Scarlatti’s own, highly original inventions. Some parallels can be drawn with Frescobaldi, C.P. E. Bach or Handel, but very few. We can only imagine how alien the sonatas must have sounded at the time that they were written and it is small wonder that they were nicknamed, somewhat misleadingly, ‘original and happy freaks’. The poet Gabriele d’Annunzio compared them to ‘a necklace which breaks, producing a resounding hail of glistening pearls rolling around and bouncing about like precious bubbles of watery beauty’, a more reasonable comparison. To me, they seem like an assortment of diverse guests at a masquerade, where the conflict of a disguised character with the real individual behind the mask amplifies the almost schizophrenic duality which seems apparent in virtually all of Scarlatti’s sonatas.

Domenico Scarlatti was born in Naples, the son of the composer Alessandro Scarlatti who was one of the direct forerunners of Mozart in opera writing. Domenico found his own voice through the miniature art of the baroque sonata – composing about 555 of which only thirty were published during his lifetime. For the first 33 years of his life, while still under the influence of his father and of the Neapolitan opera and church music of the time, the young Scarlatti wrote nothing of real significance. But from 1719, when he left home and was appointed to the royal court in Portugal, his life began to take an entirely new route. One of Scarlatti’s responsibilities at the court was the education of Maria Barbara, who was to marry into the Spanish royal family in 1729 and who became Queen of Spain. The 44-

year-old composer followed his young pupil and patroness to Seville and later to Madrid, where the court settled permanently in 1733. He was never to return to Portugal. The atmosphere was rather gloomy at the court and, as a remedy, Maria Barbara asked for a regular supply of fresh sonatas. At the age of 50, Scarlatti's muse finally awakened and it was then that the miracles started to take shape in the form of at least 555 sonatas – an almost unparalleled legacy in the history of music.

Scarlatti, the Italian, took the opportunity to explore Spanish folk music and popular rhythms in their original form when he moved to Spain. His sonatas vividly reflect the colourful and emotional Iberian way of life: the fire of flamenco, the click of castanets, the strumming of guitars and the thump of muffled drums. And yet they manage to retain many Italian elements, not infrequently preserving the *bel canto* style. Scarlatti undertook frequent excursions to Cádiz and Granada, where life was rich in Moorish sensuality and there was an oriental touch to the Andalusian chants. One can identify the bitter wail of a gypsy lament (in K 20, K 426 and the sonata in G minor, which lacks a 'K' number since it does not appear in Kirkpatrick's catalogues), the overwhelming gaiety of the village band (in K 435 and K 492) and the wiry tension of a Spanish dance (K 455 and K 429). K 435 and K 455 embody extreme changes of mood: roaring, noisy passages as well as passages that seem filled with bliss. Both mandolins and castanets are heard. Some repeated note-figures are so tricky that one almost suspects Scarlatti of having turned to his advantage the nuisance of the rattling keys of some worn-out harpsichord on which he may have had to play. The hemiolas give them an extra rhythmic flavour. K 492 and K 20 alternate lyric echoes of the Italian Opera and theatrical sobbing in ascending scales with breathless *scherzando* leaps. In the moments of uncertain tonality, the basses often move in cautious stepwise progressions 'like a fencer jockeying for position, cling to pedal points like a quivering cat about to spring, or roll from side to side of a dominant like a dancer maintaining movement

in a limited space', as Kirkpatrick put it so eloquently. K 365 and K 448 are polyphonic and demonstrate unusual harmonic shifts. Persistent calls are sounded in the repetitive broken fifths. In K 427 and K 545, the contrast between a regular pulse and its sudden displacement can be extraordinarily exciting. Some of the pieces are as desiccated and lean as a sun-baked Mediterranean scenery (K 406), while others indulge in impressionistic transcriptions of day-to-day life, church bells, howls in the streets and abrupt gunshots (K 492, K 435 and K 427).

K 487 is grandiose in style with wind instruments clearly heard in the opening. The piece is characterized by the interplay of huge octave leaps in different registers. In the finale of the sonata trumpets, horns, strings, woodwinds, and drums at times merge into a grand jumble, with the addition of bells. The tessitura and the accumulation of sound, as implied by the composer in the texture, is enormous. K 429 is a naughty piece: sustained harmony in the opening carefully examining possibilities before a nifty improvisation which takes us to the most diverse harmonic spheres later in the piece. K 30 is one of Scarlatti's five fugues. It was nicknamed the 'Cat Fugue' because of the bizarre intervals of the subject. It is said that Scarlatti was inspired to elaborate on the projected theme by hearing his cat walking about on the keyboard. An intriguing story but, in practice, only an unusually accurate super-kitten could manage to avoid stepping on the neighbouring keys (I have tried this unsuccessfully with my own kitten). In any case, polyphony served Scarlatti primarily in underlining poignant harmonic shifts and their tormented journey towards redemption, as in K 87. Similar in mood, K 466 consists entirely of series of cadences, which Scarlatti manipulates with such wizardry as to form a continuous and sustained piece. The unusual modulations have here become the nucleus of the poetic imagery that he uses to transport the listener between different harmonic worlds. In K 24 Scarlatti is at his coarsest and most uninhibited. This firework display is an orgy of luminous reverberations and shrill guitar strumming.

Keeping Scarlatti's circumstances in mind, we can only speculate on the reasons for the experimental nature of the sonatas. Probably because he composed all of his sonatas for the Queen, who by all accounts was a brilliant performer, and because he wasn't seeking popularity or commercial profit, he could allow his imagination free flow. It is astonishing how rarely Scarlatti repeats himself in the sonatas. The musical material is sometimes similar, but each sonata is a new and highly demanding innovation. This certainly doesn't make it easier to narrow down a choice to only eighteen sonatas to represent the enormous spectrum of diverse characters: from the savage to the refined (K 545 to K 365) or the flashy to the meditative (K 24 to K 197). Both the Queen and Scarlatti were extraordinary harpsichordists and had great improvisational skills. It is very plausible that for each of the notated sonatas, there were fifty or so other versions. This says a lot about the spontaneity and variety essential to performance of the pieces. When Scarlatti decided to publish a set of sonatas, which he called *30 Essercizi per Gravicembalo*, this is what he wrote in the preface in 1738:

Reader,

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. It was not self-interest or ambition which led me to publish them but obedience. Perhaps they may please you, in which case I may more willingly obey further commands to gratify you in a simpler and more varied style. Therefore show yourself more human than critical, and then your Pleasure will increase. Vivi felice.

The 'human' aspect of performing the sonatas must have been of great importance to Scarlatti. He was also quite worried that the published set might turn out

to be too difficult. But the kind of flamboyant variety and emotional maturity that were to appear in the following sonatas makes the *30 Essercizi* seem like a walk in the park, even if some vigorous, often frankly unnecessary hand-crossings – as in K 27 and K 24 – disappear in later sonatas. (According to some sources, this was because of the Queen's corpulence with age, which made it increasingly difficult for her to cross hands in a graceful manner. Scarlatti therefore had to restrain himself from this potentially hazardous way of writing.)

So far, despite the complete absence of the autograph manuscripts, evidence suggests that the 555 sonatas were conceived only within the last twenty years of Scarlatti's life. It is impossible to establish the proper chronological order. Ralph Kirkpatrick makes a strong argument that, because many sonatas were copied out in pairs in some manuscripts, they should be played in pairs, so as to complement each other (like K 406 and K 407 on this recording). Although coupling two movements together was a common practice among Scarlatti's Italian contemporaries, however, the fact that the sequence of the sonatas varies greatly from one manuscript to another makes it hard to prove this argument conclusively. There is also evidence that at the time, baroque sonata movements were frequently performed separately. It seems to me that the importance of perceiving the different movements of a sonata as one single organism became more noticeable with the arrival of the classical sonata form

The sonatas were by no means as popular in the nineteenth century as they were to become in the twentieth. Chopin assigned some of Scarlatti's sonatas to his pupils, who weren't at all 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. Finally, in 1839, the first 'complete' edition of Scarlatti sonatas was published in Vienna,

edited by Czerny, who noted in his preface: 'It was Liszt who gave the first impulse to this undertaking'. But it wasn't until Horowitz's time that the sonatas became known on a much wider scale. Suddenly, the sonatas found their brisk way into the repertoire of great pianists like Hess, Michelangeli, Haskil and Lipatti as well as that of great harpsichordists of this period. 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 has come to my attention that harpsichords in Scarlatti's time had a typical range of about four octaves, but that some of the sonatas (especially the later ones) demand a larger span of at least five octaves. Furthermore, the colours and moods implied as well as the kind of keyboard technique required (which was possessed by very few harpsichordists at this period) are so advanced that I can't help but wonder whether the composer was somehow anticipating the modern piano. Or maybe he merely had the spirit and effect of the music in mind, eager to explore and transform the instrument beyond its standard confines into orchestral sounds. Somehow I find that, because of their innovative language, there is a foreshadowing in these sonatas of the efflorescence in musical literature which was to come decades later. Or maybe it is precisely because of the subsequent rich musical bequest that our ears can now appreciate the sonatas in a new and different way.

© Yevgeny Sudbin 2004

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.

For further information please visit www.yevgenysudbin.com

Die Klaviersonaten **Domenico Scarlatti**s gehören zum wohl Unerhörtesten, was die Musik des Barock hervorgebracht hat. Scarlatti wurde 1785 geboren, im selben Jahr wie J.S. Bach und Händel und zwei Jahre vor Rameau. Seine Sonaten sind die Ausnahmen von den meisten „Regeln“ der Musikgeschichte. Anders als bei so vielen anderen Kompositionen ist es unmöglich, einigermaßen klar die Einflüsse zu benennen, auf denen ihr Stil basiert. Ohne Zweifel ragen sie als Scarlatti's eigene, hochoriginelle Schöpfungen heraus. Einige, obschon wenige Parallelen lassen sich zu Frescobaldi, C.P.E. Bach oder Händel ziehen. Wir können nur vermuten, wie fremdartig die Sonaten zu der Zeit geklungen haben müssen, als sie geschrieben wurden; kein Wunder, daß sie (ein wenig irreführend) als „echte, glückliche Missgeburten“ bezeichnet worden sind. Der Dichter Gabriele d'Annunzio verglich sie mit „einer zerreißenden Halskette, die einen schallenden Hagel glitzernder Perlen hervorruft, welche umherrollen und -springen wie kostbare Blasen von wässriger Schönheit“ – ein etwas vernünftigerer Vergleich. Auf mich wirken die Sonaten wie eine Ansammlung unterschiedlicher Charaktere auf einem Maskenball, bei denen die eindeutige Camouflage in Kontrast steht zu dem tatsächlichen Individuum hinter der Maske. Diese beinahe schizophrene Dualität scheint im Grunde fast allen Sonaten Scarlatti's eigen zu sein.

Domenico Scarlatti wurde als Sohn von Alessandro Scarlatti, einem der direkten Vorläufer Mozarts als Opernkomponist, in Neapel geboren. Domenico fand zu einer eigenen Stimme in der Miniaturkunst der Barocksonate – er komponierte etwa 555, von denen nur 30 zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. In den ersten 33 Jahren seines Lebens, da er noch unter dem Einfluß seines Vaters sowie der neapolitanischen Opern- und Kirchenmusik seiner Zeit stand, schrieb er nichts von wirklicher Bedeutung. 1719 aber, als er seine Heimat verließ, um an den portugiesischen Königshof zu gehen, nahm sein Leben eine ganz neue Wendung. Zu Scarlatti's Aufgaben bei Hofe gehörte die Ausbildung von Maria Barbara, die 1729

in die spanische Königsfamilie einheiratete und Königin von Spanien wurde. Der 44-jährige Komponist folgte seiner Schülerin und Patronin nach Sevilla und später nach Madrid, wo der Hof sich 1733 dauerhaft ansiedelte. Nach Portugal sollte er nicht mehr zurückkehren. Die Stimmung am Hof war eher trübe, so daß Maria Barbara gleichsam therapeutisch in schöner Regelmäßigkeit mit frischen Sonaten versorgt sein wollte. Und es erwachte, plötzlich und unerwartet, die Muse des 50-jährigen Scarlatti. In Form von wenigstens 555 Sonaten begannen die Wunder Gestalt anzunehmen – ein beinahe einzigartiges Vermächtnis in der Geschichte der Musik.

Als Künstler aus Italien nutzte Scarlatti die Gelegenheit, die spanische Volksmusik und ihre Rhythmen zu erkunden, als er nach Spanien ging. Seine Sonaten spiegeln den lebhaften und emotionalen iberischen Lebensstil wider: das Feuer des Flamenco, das Klappern der Kastagnetten, das Rasguedo der Gitarren und den Klang gedämpfter Trommeln. Und doch behalten sie dabei zahlreiche italienische Elemente bei – nicht zuletzt den Belcanto. Scarlatti unternahm mehrere Reisen nach Cádiz und Granada, wo das Leben von maurischer Sinnlichkeit geprägt war und sich die andalusischen Gesänge einen orientalischen Unterton bewahrt hatten. Man vernimmt die bittere Klage eines Zigeuner-Lamentos (in K 20, K 426 und der Sonate g-moll, die in Kirkpatrick's Werkverzeichnis nicht aufgeführt ist), die überbordende Fröhlichkeit des Dorf-„Orchesters“ (K 435 und K 492) und der vibrierenden Spannung eines spanischen Tanzes (K 455 und K 429). K 435 und K 455 beinhalten extreme Stimmungsschwankungen: tosende, lärmende Passagen wie auch Passagen, die voller Seligkeit scheinen. Mandolinen und Kastagnetten sind zu hören. Einige Repetitionsfiguren sind so vertrackt, daß man fast geneigt ist anzunehmen, Scarlatti habe aus der Not, auf der klappernden Tastatur eines ausgedienten Cembalos spielen zu müssen, eine Tugend gemacht. Die Hemiolen verleihen ihnen ein besonderes rhythmisches Flair. K 492 und K 20 wechseln zwischen lyrischen Nachklängen aus

der italienischen Oper, Krokodilstränen in aufsteigenden Skalen. In Momenten ungewisser Tonalität schreitet der Baß stufenweise fort „wie ein Springpferd, das sich eine gute Ausgangsposition verschafft, drückt sich bebend an Orgelpunkte wie eine Katze vor dem Sprung, oder rollt auf die ein oder andere Seite einer Dominante wie ein Tänzer, der sich auf engem Raum bewegt“, wie Kirkpatrick es so eloquent formulierte. K 365 und K 448 sind polyphon und demonstrieren ungewöhnliche harmonische Fortschreitungen. Signalarufe erklingen in wiederholter Quintmotivik. Der Kontrast zwischen einem regulären Pulsschlag und seiner plötzlichen Verdrängung in K 427 kann ausgesprochen aufregend sein. Einige der Stücke sind so vertrocknet und dürr wie eine sonnengegerbte mediterrane Landschaft (K 406), während andere sich zu impressionistischen Transkriptionen des Alltags herablassen, Kirchenglocken, Straßengeschrei und plötzliche Pistolenschüsse (K 492, K 435 und K 427).

Zu Beginn der grandiosen Sonate K487 hört man deutlich Blasinstrumente. Das Stück ist geprägt von dem Ineinander großer Oktavsprünge in unterschiedlichen Registern. Im Finale vermengen sich Trompeten, Hörner, Streicher, Holzbläser und Trommeln zu einem großen Wirrwarr, in das hinein noch Glocken klingen. Die Vielfalt und Ballung der Klänge, die der Tonsatz vorsieht, sind enorm. K 429 ist ein ungehöriges Stück: Auf die anfangs verhaltene Harmonik, die vorsichtig ihre Möglichkeiten erkundet, folgt eine raffinierte Improvisation, die uns in die unterschiedlichsten harmonischen Welten entführt. K 30 ist eine von Domenicos fünf Fugen. Die bizarre Intervallik ihres Subjekts hat ihr den Beinamen „Katzenfuge“ eingetragen. Es heißt, Scarlatti habe sich hier von seiner Katze inspirieren lassen, die über die Tastatur gelaufen sei – eine reizvolle Geschichte; in der Praxis aber dürfte es nur eine außergewöhnlich akkurate Superkatze schaffen, nicht auch die benachbarten Tasten zu treffen. (Ich habe diesbezüglich einige erfolglose Versuche mit meiner eigenen Katze angestellt.) Wie dem auch sei – Polyphonie diene Scarlatti vor allem dazu,

kühne harmonische Wendungen und den martervollen Weg zur Erlösung zu unterstreichen, wie etwa in K 87. Von ähnlicher Stimmung, besteht K 466 fast zur Gänze aus einer Abfolge von Kadenzen, die Scarlatti mit einer solchen Hexerei handhabt, daß ein zusammenhängendes Stück entsteht. Die ungewöhnlichen Modulationen sind hier zum Kern der poetischen Bilderwelt geworden, die er verwendet, um von einer Sphäre in die andere zu wechseln. K 24 zeigt Scarlatti von seiner direktesten, ungehemmtesten Seite. Es ist ein Feuerwerk, eine Orgie leuchtender Nachklänge und heftiger Gitarrenakkorde.

In Anbetracht von Domenicos Lebensumständen können wir über die Gründe für den experimentellen Charakter der Sonaten nur spekulieren. Weil er sämtliche Sonaten für die Königin komponierte, die allem Anschein nach eine brillante Musikerin war, und weil er weder Ruhm noch wirtschaftlichen Erfolg anstrebte, konnte er seiner Phantasie freien Lauf lassen. Es ist erstaunlich, wie selten Scarlatti sich in den Sonaten wiederholt; manchmal ähnelt sich das musikalische Ausgangsmaterial, doch ist jede Sonate eine neue und anspruchsvolle Innovation. Das macht es nicht einfacher, mit einer Auswahl von 18 Sonaten das enorme Spektrum unterschiedlicher Charaktere widerzuspiegeln: von der Wildheit zur Veredelung (K 545 bzw. K 365) oder vom Grellem zum Meditativen (K 24 bzw. K 197). Sowohl die Königin als auch Scarlatti waren außerordentliche Cembalisten mit großem improvisatorischen Können. Es ist durchaus denkbar, daß es für jede der notierten Sonaten fünfzig oder mehr andere Versionen gab. Dies sagt viel aus über die Spontaneität und den Abwechslungsreichtum, die bei der Aufführung dieser Sonaten so wesentlich sind. Als Scarlatti sich entschloß, eine Reihe von Sonaten zu veröffentlichen, die er *30 Essercizi per Gravicembalo* nannte, schrieb er in dem Vorwort aus dem Jahr 1738:

Leser,

ob Du Dilettant bist oder Kenner, erwarte von diesen Kompositionen keine profunde Gelehrsamkeit, sondern vielmehr ein geistreiches Spiel mit der Kunst, das Dich auf dem Weg zur Meisterschaft auf dem Cembalo begleiten soll. Nicht Eigennutz noch Ehrgeiz haben mich zu ihrer Veröffentlichung veranlaßt, sondern Gehorsam. Vielleicht gefallen sie Dir, in welchem Fall ich weiteren Befehlen williger gehorche werde, Dich auf unkompliziertere und vielseitigere Weise zufriedenzustellen. Zeige Dich also mehr von Deiner menschlichen als von Deiner kritischen Seite, so wird Dein Genuß wachsen. Vivi felice.

Der „menschliche“ Aspekt bei der Aufführung der Sonaten muß für Scarlatti von großer Bedeutung gewesen sein. Auch machte er sich Sorgen, daß die veröffentlichte Sammlung sich vielleicht als zu schwierig erweisen könnte. Die extravagante Mannigfaltigkeit und die emotionale Reife, die die nächsten Sonaten prägen sollten, lassen die 30 *Essercizi* wie einen Spaziergang erscheinen. Das kraftvolle, oftmals offenkundig unnötige Überschlagen der Hände – wie in K 27 und K 24 – verschwindet in den späteren Sonaten. (Einigen Quellen zufolge lag dies an der zunehmenden Körperfülle der Monarchin, die ihr ein anmutiges Überschlagen der Hände zusehends verwehrte. So mußte Scarlatti von dieser potentiell riskanten Schreibweise absehen.)

Auch wenn keinerlei Autographe überliefert sind, lassen die vorhandenen Dokumente den Schluß zu, daß die 555 Sonaten in den letzten 20 Lebensjahren entstanden sind. Unmöglich aber ist es, sie chronologisch anzuordnen. Ralph Kirkpatrick argumentiert sehr überzeugend, daß die paarweise Abschrift vieler Sonaten in einigen Manuskripten nahelegt, sie auch paarweise zu spielen (wie K 406 und K 407 in dieser Einspielung). Obgleich die Kopplung zweier Sätze unter

Scarlattis italienischen Zeitgenossen durchaus üblich war, so vereitelt doch der Umstand, daß die Reihenfolge der Sonaten in den Manuskripten erheblich variiert, den schlüssigen Beweis. Auch gibt es Belege dafür, daß man seinerzeit einzelne Sätze aus Barocksonaten häufig separat aufführte. Mir scheint, daß erst das Auftreten der klassischen Sonatenform die Wahrnehmung der Sonate als organischer Ganzheit bedingte.

Scarlattis Sonaten waren im 19. Jahrhundert lange nicht so populär wie im 20. Jahrhundert. Chopin ließ seine Schülerinnen Scarlatti-Sonaten spielen, obschon diese davon alles andere als begeistert waren. Auch wenn Chopin oft seine Überzeugung geäußert hatte, Scarlatti würde sich bald einen Platz im Konzertrepertoire der Pianisten erobert haben, so sollte es doch bis um 1838 dauern, bis Franz Liszt und Clara Schumann begannen, die Sonaten in ihre regulären Programme zu integrieren. 1839 schließlich wurde in Wien die erste „Gesamtausgabe“ der Sonaten Scarlattis von Czerny herausgegeben, der im Vorwort angab, Liszt habe den ersten Anstoß zu diesem Unternehmen gegeben. Aber erst zu Horowitz' Zeiten wurden die Sonaten einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Uplötzlich fanden die Sonaten ihren Weg in das Repertoire großer Pianisten wie Hess, Michelangeli, Haskil und Lipatti sowie der großen Cembalisten jener Zeit. Das Interesse an spanischer Musik überhaupt hatte zugenommen, und das Publikum ließ sich gern von den iberischen Ingredienzen, die in diesen Sonaten aufbewahrt waren, faszinieren. Cembalisten zu Scarlattis Zeiten verfügten üblicherweise über einen Umfang von vier Oktaven; einige der Sonaten aber (insbesondere die späteren) verlangten mindestens fünf Oktaven. Außerdem sind die impliziten Farben und Stimmungen wie auch die erforderliche Spieltechnik (die damals nur wenige Cembalisten beherrschten) so avanciert, daß ich mich frage, ob der Komponist auf irgendeine Weise das moderne Klavier vorweggenommen hat. Vielleicht hatte er nur den Geist und die Wirkung der Musik vor Augen und drang dabei über die Grenzen des Instruments hinaus in

orchestrale Klangwelten. Irgendwie spüre ich in diesen Sonaten mit ihrer innovativen Tonsprache eine Art musikalischer Vorahnung eines Aufblühens der Musik, das Jahrzehnte darauf folgen sollte. Oder vielleicht liegt es genau an jenem späteren, reichen musikalischen Vermächtnis, daß unsere Ohren die Sonaten heute in einer neuen und anderen Weise würdigen können.

© *Yevgeny Sudbin 2004*

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.

Weitere Informationen finden Sie auf www.yevgenysudbin.com

Les sonates pour clavier de **Domenico Scarlatti** forment probablement le groupe le plus choquant de compositions de l'ère baroque. Scarlatti est né en 1685, la même année que J.S. Bach et Haendel et deux ans plus tôt que Rameau. Ses sonates font exception à la plupart des « lois » dans l'histoire musicale. Contrairement à tant d'autres compositions, il est impossible de déterminer clairement les influences dont leur style dépend. Elles ressortent incontestablement comme des inventions très originales, propres à Scarlatti. On peut tracer quelques parallèles avec Frescobaldi, C.P.E. Bach ou Haendel, mais très peu. On ne peut qu'imaginer à quel point les sonates ont dû sonner étranges au temps de leur composition et il n'est pas étonnant qu'elles aient été surnommées, un peu à tort, « d'heureuses anomalies originales ». Le poète Gabriele d'Annunzio les compara à « un collier qui se rompt, produisant une cascade bruyante de perles brillantes qui roulent et rebondissent comme des bulles précieuses d'une beauté aquatique », une comparaison plus raisonnable. A mon avis, les sonates pourraient être un assortiment de divers personnages à une mascarade où l'identité prétendue de chaque personnage déguisé se heurte en quelque sorte à l'individu authentique sous le masque. Cette dualité presque schizophrène semble ressortir dans pratiquement toutes les sonates de Scarlatti.

Napolitain de naissance, Domenico Scarlatti est le fils du compositeur Alessandro Scarlatti qui fut l'un des prédécesseurs immédiats de Mozart en composition d'opéra. Domenico trouva sa propre voie dans l'art de la sonate baroque en miniature – il en composa environ 555 dont trente seulement furent publiées de son vivant. Les 33 premières années de sa vie, encore sous l'influence de son père ainsi que de l'opéra et de la musique sacrée napolitains de l'heure, le jeune Scarlatti n'écrivit rien de vraiment important. Mais à partir de 1719, quand il quitta la demeure familiale et fut engagé à la cour royale du Portugal, sa vie bifurqua sur une route entièrement nouvelle. L'une des responsabilités de Scarlatti à la cour était l'éducation de Maria Barbara qui entra dans la famille royale espagnole par son

mariage en 1729 et devint reine d'Espagne. Le compositeur de 44 ans suivit sa jeune élève et protectrice à Séville, puis à Madrid où la cour s'établit en permanence en 1733. Il ne devait jamais retourner au Portugal. L'atmosphère était plutôt morne à la cour et, pour y parier, Maria Barbara demandait un approvisionnement régulier de nouvelles sonates. A l'âge de 50 ans, la muse de Scarlatti finit par s'éveiller et c'est alors que les miracles commencèrent à se produire sous la forme d'au moins 555 sonates – un legs presque inégalé dans l'histoire de la musique.

En tant qu'artiste italien, Scarlatti eut l'occasion d'explorer la musique folklorique et les rythmes populaires espagnols dans leur forme originale quand il aménagea en Espagne. Ses sonates reflètent de façon précise la manière de vivre ibérienne colorée et émotionnelle : le feu du flamenco, le cliquetis des castagnettes, le raclement des guitares et le bruit sourd des tambours amortis. Elles réussirent néanmoins à conserver plusieurs éléments italiens, gardant souvent le style de *bel canto*. Scarlatti fit de fréquentes excursions à Cadix et à Grenade où la vie était riche en sensualité maure et où une touche orientale teintait les chants andalous. On peut identifier le gémissement amer d'une lamentation gitane (dans K 20, K 426 et la sonate en sol mineur sans numéro de « K » puisqu'elle ne figure pas dans les catalogues de Kirkpatrick), la gaieté débordante de « l'orchestre » du village (dans K 435 et K 492) et la tension nerveuse de la danse espagnole (K 455 et K 429). K 435 et K 455 comportent des changements extrêmes d'atmosphère : des passages ronflants et bruyants ainsi que d'autres qui semblent remplis de béatitude. On entend mandolines et castagnettes. Certains motifs répétés sont si difficiles qu'on soupçonne presque Scarlatti d'avoir tourné à son avantage l'ennui des touches cliquetantes de certains clavecins usés sur lesquels il peut avoir joué. Les hémioles leur donnent un accent rythmique supplémentaire. K 492 et K 20 alternent des échos lyriques de l'opéra italien et des fausses larmes en gammes ascendantes. Dans les moments de tonalité incertaine, les basses progressent souvent avec précaution par

tons « comme un escrimeur manoeuvrant vers une position, s'attardent sur des pédales comme un chat frémissant sur le point de sauter, ou passent de part et d'autre d'une dominante comme un danseur gardant le mouvement dans un espace limité », comme le dit Kirkpatrick avec tant d'éloquence. K 365 et K 448 sont polyphoniques et démontrent des changements harmoniques insolites. Des appels persistants retentissent dans les quintes brisées répétées. Le contraste entre une battue régulière et son déplacement soudain dans K 427 fait preuve d'un certain pouvoir d'excitation. Quelques-unes des pièces sont aussi sèches et maigres qu'une scène méditerranéenne baignée de soleil (K 406) tandis que d'autres descendent dans les transcriptions impressionnistes de la vie quotidienne, les cloches d'église, hurlements dans les rues et brusques coups de fusil (K 429, K 435 et K 427).

K 487 est de style grandiose où les instruments à vent sont explicitement entendus au début. La pièce se caractérise par l'interaction de grands sauts d'octaves dans des registres différents – parfois des trompettes, cors, cordes, bois et tambours se fondant dans un grand méli-mélo dans le finale de la sonate, le tout additionné de cloches. La tessiture et l'accumulation de son, ainsi que suggéré par le compositeur dans le tissu, sont énormes. K 429 est une pièce vilaine : l'harmonie soutenue au début examine soigneusement les possibilités avant qu'une improvisation élégante ne nous mène ensuite dans les sphères harmoniques les plus diverses. K 30 est l'une des cinq fugues de Scarlatti. Elle fut surnommée la « Fugue du chat » à cause des intervalles bizarres du sujet. On dit que Scarlatti voulut prolonger le thème projeté en écoutant son chat marcher sur le clavier. Une histoire fascinante mais, en fait, seul un chaton exceptionnellement agile réussirait à éviter de piétiner sur les notes avoisinantes (j'ai essayé sans succès avec mon propre chaton). Quoi qu'il en soit, la polyphonie permet tout d'abord à Scarlatti de souligner les changements harmoniques saisissants et leur voyage tourmenté vers la rédemption, comme dans K 87. Dans la même atmosphère, K 466 consiste entièrement en séries de cadences que

Scarlatti manipule avec une sorcellerie telle qu'il réussit à former une pièce continue et soutenue. Les modulations inhabituelles sont ici devenues le centre d'images poétiques qu'il emploie comme transport entre les mondes. Dans K 24, Scarlatti est à son plus brut et spontané. Ce feu d'artifice est une orgie de réverbérations lumineuses et de raclements aigus de guitare.

Vu les circonstances entourant Domenico, on ne peut que raisonner sur les raisons de la nature expérimentale des sonates. Probablement parce qu'il composa toutes ses sonates pour la reine qui était d'ailleurs une excellente claveciniste, et parce qu'il ne recherchait ni la popularité ni le profit commercial, il pouvait se permettre de donner libre cours à son imagination. Il est étonnant de constater à quel point Scarlatti a évité de se répéter dans ses sonates. Le matériau musical est parfois semblable mais chaque sonate est une innovation fraîche et très exigeante. Cela ne facilite pas le choix de seulement dix-huit sonates pour représenter l'énorme étendue des divers caractères : du sauvage au raffiné (K 545 à K 365) ou du tapageur au méditatif (K 24 à K 197). La reine et Scarlatti étaient des clavecinistes extraordinaires très habiles en improvisation. Il est fort possible que chaque sonate mise sur papier ait existé en une cinquantaine de versions. Cela en dit long sur la spontanéité et la variété essentielles pour jouer les pièces. Quand Scarlatti décida de publier une série de sonates qu'il appela *30 Essercizi per Gravicembalo*, il écrivit dans la préface en 1738 :

Lecteur,

Que vous soyez dilettante ou professeur, ne vous attendez pas à trouver un enseignement profond dans ces compositions, mais plutôt une ingénieuse plaisanterie avec l'art, pour vous habituer à la maîtrise du clavecin. Ce n'est ni l'intérêt personnel ni l'ambition qui me poussèrent à les publier mais plutôt la soumission. Elles sauront peut-être vous plaire, dans lequel cas je

consentirai plus volontiers à vous faire plaisir de manière plus simple et plus variée. Faites ainsi preuve de plus d'humanité que de critique et votre plaisir en sera accru. Vivi felice.

L'aspect « humain » de l'exécution des sonates a dû revêtir une grande importance pour Scarlatti. Il s'inquiétait aussi de ce que la série soit trop difficile. Mais la sorte de variété flamboyante et de maturité émotionnelle trouvées dans les sonates suivantes rend les *30 Essercizi* simples comme bonjour. Certains croisements de mains vigoureux, souvent franchement superflus – comme dans K 27 et K 24 – disparaissent dans les sonates ultérieures. (Selon certaines sources, c'est à cause de la corpulence que la reine acquit avec l'âge qui lui rendait de plus en plus difficile de croiser les mains avec grâce. Scarlatti dut ainsi écarter cette forme d'écriture potentiellement risquée.)

Malgré l'absence totale de manuscrits autographes, il semble jusqu'ici évident que les 555 sonates furent conçues dans les vingt dernières années de vie de Scarlatti mais l'établissement d'un ordre chronologique véritable est impossible. Ralph Kirkpatrick soutient énergiquement que, puisque plusieurs sonates furent copiées par paires dans certains manuscrits, elles devraient être jouées par paires, comme pour se compléter (ainsi K 406 et K 407 sur ce disque). Quoique le couplage de deux mouvements fût une pratique commune parmi les contemporains italiens de Scarlatti, le fait que l'ordre des sonates varie grandement d'un manuscrit à l'autre contrecarre l'assertion de ce raisonnement. Il y a aussi évidence qu'en ce temps-là, les mouvements de la sonate baroque étaient souvent joués séparément. A mon avis, l'importance véritable de percevoir les mouvements d'une sonate comme un organisme émerge seulement avec l'arrivée de la forme de sonate classique.

Les sonates n'étaient absolument pas aussi populaires au 19^e siècle qu'elles allaient le devenir dans le 20^e. Chopin imposa quelques sonates de Scarlatti à ses

élèves qui ne débordèrent pas d'enthousiasme. Bien que Chopin eût souvent exprimé sa conviction que Scarlatti serait bientôt joué en concert comme partie du répertoire établi, sa prédiction ne se réalisa pas avant que Franz Liszt et Clara Schumann commencent à inclure les sonates dans leurs programmes réguliers de récitals à partir d'environ 1838. La première édition « complète » des sonates de Scarlatti sortit finalement en 1839 à Vienne dans une édition de Czerny qui écrivit dans la préface : « C'est Liszt qui donna la première impulsion pour ce projet. » Les sonates ne devinrent bien connues pourtant que du temps d'Horowitz. Soudain, elles se firent rapidement un chemin au répertoire de grands pianistes comme Hess, Michelangeli, Haskil et Lipatti ainsi que de clavicinistes réputés de cette époque. L'intérêt en musique espagnole en général avait déjà commencé à grandir et la fascination du public pour les ingrédients ibériens si bien préservé dans les sonates devint encore plus apparent.

Il vint à mon attention que les clavecins du temps de Scarlatti avaient une étendue typique d'environ quatre octaves mais que quelques-unes des sonates (surtout les dernières) demandent une étendue d'au moins cinq octaves. De plus, les couleurs et atmosphères évoquées ainsi que la technique requise au clavier (que très peu de clavicinistes maîtrisaient à l'époque) sont si avancées que je dois me demander si le compositeur n'anticipait pas en quelque sorte le piano moderne. Il n'avait peut-être que l'esprit et l'effet de la musique en tête, avide d'explorer et de transformer l'instrument au-delà de ses limites, jusqu'en sonorités orchestrales. A cause de leur langage innovateur, je trouve que ces sonates dévoilent une touche d'anticipation de l'efflorescence en littérature musicale qui devait se produire des décennies plus tard. Ou peut-être est-ce précisément à cause du riche héritage musical à venir que nos oreilles apprécient maintenant les sonates d'une manière nouvelle et différente.

© *Yevgeny Sudbin* 2004

Salué par le *Daily Telegraph* comme « possiblement l'un des plus grands pianistes du 21^e siècle », **Yevgeny Sudbin** a enregistré son premier disque sur 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.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter www.yevgenysudbin.com

AMONG YEVGENY SUDBIN'S OTHER RECORDINGS ON BIS:



SUDBIN PLAYS SCRIBIN

ALEXANDER SCRIBIN:

Étude, Op. 8 No. 12; Sonata No. 2 (Sonate-Fantaisie), Op. 19;
Étude, Op. 2 No. 1, Four Mazurkas from Op. 3; Sonata No. 5,
Op. 53; Nuances, Op. 56 No. 3; Poème, Op. 59 No. 1; Sonata No. 9,
'Messe noire', Op. 68; Valse, Op. 38

BIS-1568 SACD

Best Solo Recording *Midem Classical Awards 2008*

Disc of the Month *Classics Today.com* & *Classicstoday France.com*

Editor's Choice *Gramophone* · Disc of the Month *BBC Music Magazine*

10 *klassik-heute.de* · Empfohlen *klassik.com* · 5 Diapasons *Diapason*

Stern des Monats *Fono Forum* · Disco excepcional *Scherzo*

Opus d'Or *Opus Haute Définition e-magazine* · Supersonic *Pizzicato*



TCHAIKOVSKY & MEDTNER: FIRST PIANO CONCERTOS

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY:

Piano Concerto No. 1 in B flat minor, Op. 23

NIKOLAI MEDTNER:

Piano Concerto No. 1 in C minor, Op. 33

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA / JOHN NESCHLING

BIS-1588 SACD

Disc of the Month *Gramophone*

Nominated for a *Gramophone Award 2007*

'Benchmark recording', Orchestral Choice of the Month *BBC Music Magazine*

5 Stars *The Times* · CD of the Week *Daily Telegraph*

10 *klassik-heute.de* · 5 Diapasons *Diapason*

Opus d'Or *Opus Haute Définition e-magazine*

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

RECORDING DATA

Recorded on 10th–12th October 2004 at the Västerås Concert Hall, Sweden

Recording producer and sound engineer: Marion Schwebel

Digital editing: Julian Schwenkner

Neumann microphones; Octamic pre-amplifier and AD converter; Sequoia hard disk recording;

RME digiface audiocard; Stax headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Yevgeny Sudbin 2004

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph of Yevgeny Sudbin: © Clive Barda

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 CDs 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-1508 © & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

