



DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

- | | | |
|---------------------------------|---|-------|
| 1. Sonate en <i>la</i> majeur | K.212, <i>allegro molto</i> | 3'53 |
| 2. Sonate en <i>ré</i> mineur | K.247, (original en <i>do</i> dièse mineur), <i>allegro</i> | 4'44 |
| 3. Sonate en <i>sol</i> majeur | K.144, <i>cantabile</i> | 4'49 |
| 4. Sonate en <i>do</i> majeur | K.133, <i>allegro</i> | 3'36 |
| 5. Sonate en <i>fa</i> mineur | K.204a, <i>allegro</i> | 6'19 |
| 6. Sonate en <i>la</i> majeur | K.279, <i>andante</i> | 4'50 |
| 7. Sonate en <i>la</i> majeur | K.533, <i>allegro assai</i> | 3'18 |
| 8. Sonate en <i>la</i> majeur | K.405, <i>allegro</i> | 3'12 |
| 9. Sonate en <i>mi</i> mineur | K.402, <i>andante</i> | 10'42 |
| 10. Sonate en <i>mi</i> majeur | K.403, <i>allegro</i> | 3'57 |
| 11. Sonate en <i>mi</i> majeur | K.381, <i>allegro</i> | 3'34 |
| 12. Sonate en <i>la</i> majeur | K.208, <i>adagio e cantabile</i> | 3'34 |
| 13. Sonate en <i>la</i> majeur | K.456, <i>allegro</i> | 2'59 |
| 14. Sonate en <i>la</i> majeur | K.457, <i>allegro</i> | 3'46 |
| 15. Sonate en <i>do</i> mineur | K.302, <i>andante</i> | 5'44 |
| 16. Sonate en <i>sol</i> majeur | K.201, <i>vivo</i> | 4'00 |
| 17. Sonate en <i>ré</i> majeur | K.45, <i>allegro</i> | 3'39 |

Durée : 76 minutes

Clavecin conçu d'après des modèles allemands du XVIII^{ème} siècle par Jonte Knif en 2004.

Enregistrement réalisé en juin 2015 à Haarlem (Pays-Bas) / Prise de son : Nicolas Bartholomé et Céline Grangey / Montage : Pierre Hantaï / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Photos : Jean-Baptiste Millot / Design : Jean Michel Bouchet LM Portfolio / Réalisation graphique : saga illico / Fabriqué par Sony DADC Austria © & © 2016 MIRARE, MIR 285

Remerciements à Marina Saura et Olivier Weber-Caflisch pour leur aise précieuse.

PERSPECTIVES.

“La qualité, c’est de la quantité assimilée.”
Léon-Paul Fargue



Vues de loin, les “555” sonates pour clavier de Domenico Scarlatti apparaissent comme un mastodonte aussi improbable qu’inquiétant. La dimension impressionne, la nature intrigue. La quasi-totalité de ces sonates, composées tout au long de la vie du musicien, utilisent le même moule : un seul mouvement de forme binaire, très rarement distingué par une indication de danse ou d’affect, jamais par un titre. Il y a aussi la technique instrumentale souvent acrobatique qu’elles requièrent, et leur écriture dépouillée, irrégulière, bruyante et contrastée, qui brouillent facilement les repères des plus aguerris. On comprend pourquoi le catalogue de Kirkpatrick se débrouille pour arriver au décompte de “555” : il faut coûte que coûte humaniser cet énorme *non-monument*.

Comme beaucoup de musiciens célèbres, Scarlatti est le fils d’un autre musicien. Vite remarqué pour ses habilités en composition et au clavecin, l’“aigle” quitte Naples pour “prendre son envol” à Venise (1705-1709), puis à Rome. Il y rencontre

notamment Gasparini, Weiss, Roseingrave, Haendel, et certainement Vivaldi, proche de Gasparini à Venise. En 1719, de Rome, on l’aurait invité à Londres pour diriger son opéra *Narciso* ; aucun document ne confirme que le voyage ait vraiment eu lieu. Cette même année, sa vie prend un tournant : il accepte le poste de Maître de la Chapelle royale à Lisbonne. La ville n’ayant aucune saison d’opéra, il se consacre presque exclusivement à la composition pour clavier. Il devient alors le maître du jeune Seixas, ainsi que du frère et de la fille de João V, Don Antonio et Maria Barbara de Bragança (alors âgée de 8 ans), qui deviendra rapidement une de ses interprètes les plus distinguées. Pendant ses premières années au Portugal, Scarlatti retourne plusieurs fois en Italie et fait un voyage en France (1724-1725) qui pourrait être à l’origine de la publication de ses fameux *Essercizi* (c.1737-1738). Quand, en 1729, Maria Barbara se marie avec le futur roi d’Espagne Fernando VI, Scarlatti l’accompagne, d’abord à Séville, puis à Madrid (1733), où il travaille au

service de la cour jusqu'à sa mort.

On ne sait pas combien de sonates Scarlatti avait composées avant d'arriver à Lisbonne, mais ce n'est qu'à partir de là qu'il porte peu à peu la forme à un degré de complexité remarquable. On peut donc vraiment parler de sonate *ibérique*, modèle adopté par d'autres compositeurs de la péninsule comme José de Nebra, Manuel Blasco de Nebra, Seixas ou Soler. Si les nombreux éléments qu'elle emprunte au folklore local (danses, modes, imitations sonores), facilement identifiables, contribuent en effet à la faire passer pour *exotique*, on comprend non seulement combien ils ont influencé le style du musicien, mais aussi combien la sonate scarlattienne est adaptable et sensible au contexte immédiat. Le solide cadre de la forme binaire permet de donner un fond de cohérence à des éléments disparates, étrangers entre eux, voire antagonistes.

Scarlatti joue ainsi avec la relation de diverses idées thématiques qui vont de la danse aux images sonores, en passant par tous les jeux instrumentaux, mélodiques, d'écriture ou d'harmonie. Il articule cet imbroglio d'identités en développant et variant les motifs. Cela crée des situations contrastées et ambiguës, provoquant des asymétries structurelles inhabituelles et permettant l'insertion d'idées totalement marginales, capables de s'affirmer indépendamment de tout contexte. On peut évoquer un *chaos organisé*, style tout à fait particulier, illustré entre autres par les labyrinthes harmoniques aventureux souvent déployés au début des deuxièmes sections, ou ces espèces de

hiatus ou *culs-de-sac* structurels qui commencent par buter sur un motif, le répètent en boucle indéfiniment, pour passer soudainement à un autre tableau. Chopin fut sensible à cette "bonne dose de spiritualité du meilleur goût" et aurait volontiers joué Scarlatti dans ses récitals s'il n'avait pas eu à affronter tant d' "imbéciles".

Un des points essentiels de l'écriture de Scarlatti est certainement son rapport à la danse : il utilise abondamment ses appuis, accents et élans afin d'aider à l'articulation de ses structures. Si l'Europe en général commence alors à se pencher vers l'esthétique française, l'Espagne, héritière de courants mauresques, sud-américains, occidentaux ou gitans, défend également une tradition aussi forte que variée. Le début du XVIII^e siècle connaît notamment l'essor de la *escuela bolera* qui projette les pas et formes académiques européennes dans les traditions folkloriques de la péninsule. La mode est telle que toutes les danses, des tavernes à la cour, sont influencées, se *stylisent* (Casanova apprendra avec plaisir le *fandango* à Madrid, essentiel pour son intégration sociale). Ce style *bolero* (encore pratiqué de nos jours) se caractérise par une musicalité particulièrement riche : il ne s'agit pas de reconnaître seulement la mesure ou *compás* de base, mais savoir y réagir par d'innombrables hémioles, contrastes, césures, voire oublier complètement la pulsation. Une véritable *transe stylisée*, difficile à analyser ; Boccherini expliquera d'ailleurs à son éditeur Pleyel pourquoi il ne veut pas publier sa "Musique nocturne des rues de Madrid" (aujourd'hui une de

ses œuvres les plus populaires) “totale­ment inutile, et même ridicule, en dehors de l’Espagne. On ne pourrait comprendre ce qu’elle signifie, et les interprètes seraient incapables de la jouer comme il faut.”

On peut même aller jusqu’à évoquer un aspect *chorégraphique* dans la technique instrumentale de Scarlatti: les nombreux sauts, croisements, fusées, glissades ou batteries qu’il utilise, tout comme ces passages qui doivent être répétés à l’identique mais avec une position différente du corps, amènent l’interprète vers des sensations physiques souvent plus impressionnantes à la vue qu’à l’oreille.

Toutefois, il faut se garder de voir chez Scarlatti un *satellite* musical. Si sa musique est particulière, son cas illustre au contraire (et permet de préciser) la tradition italienne en général. Son concept de virtuosité spectaculaire, d’harmonie, d’ornementation, son ouverture à tous les genres musicaux, populaires ou savants, sa sensibilité à la danse, son aspiration à l’émotion, se retrouve déjà définis dès le XVII^e siècle. On pense à Vivaldi aussi, son aîné de quelques années, qui offre un parallèle surprenant: “500” concertos, virtuose du violon, formateur de ses principaux interprètes, et à l’origine d’un langage personnel au travers d’une forme modelée sur mesure. Si aucun des deux musiciens, pourtant emblèmes internationaux de leur vivant, n’ont eu la nécessité de théoriser leur expérience, c’est que leur démarche s’inscrit dans une tradition précise.

Scarlatti reste d’ailleurs fidèle à celle du contrepoint, illustrée par son père, et se plaindra

du manque de connaissance en ce domaine des (nouveaux) compositeurs d’opéras. L’académisme chez Scarlatti, est, certes, rarement une obligation (pourquoi éviter des quintes parallèles sur une césure dramatique, dans une danse populaire, ou sur un effet sonore ?), encore moins un but (il dira d’ailleurs “il n’y a d’autre règle digne de l’attention d’un musicien que de ne pas déplaire au seul organe des sens qui soit l’objet de la musique”¹), mais il reste un moyen et une option. L’école italienne est riche et curieuse, elle ne fige pas, elle aspire à l’émancipation, par l’étude, l’observation directe et la pratique. En laissant toujours un espace à l’aléatoire, elle donne une capacité de réaction et d’adaptation qui permet, au hasard des contextes, de dévoiler des sensibilités propres.

Quand, à la fin de sa vie, Scarlatti s’occupe à réunir ses sonates dans les précieux volumes qu’il offre à Maria Barbara, il n’en écarte apparemment aucune : les plus ambitieuses côtoient les plus modestes. Comme Boccherini, Scarlatti aime manifestement chacun de ses enfants, “les beaux comme les vilains, les bons comme les mauvais”. Chacun donne une vue différente de son géniteur. Olivier Bellamy écrira : “Face au monument élevé par J.S Bach, les quelque cinq cents sonates de Scarlatti sont à la fois la faune, la flore et l’air parfumé du jardin qui l’entoure.” Un jardin dans lequel il faut se promener, se perdre, se relâcher, pour s’immerger dans la contemplation sonore de celui que certains considèrent comme “le dernier des musiciens”.

Olivier Fourés

1- Charles Burney (tr. Michel Noiray), *Voyage musical dans l’Europe des Lumières* (Paris, Flammarion, 1982), p.322.

Quelques remarques sur la chronologie de l'œuvre de Scarlatti

Lorsque dans les années cinquante le claveciniste Ralph Kirkpatrick réalisa son catalogue des œuvres de Scarlatti, il décida d'attribuer les numéros 1 à 30 aux pièces imprimées en 1738 (les fameux *Essercizi*) et de suivre pour la suite l'ordre proposé par le manuscrit de Venise, l'une des deux sources les plus importantes dont on dispose aujourd'hui. Kirkpatrick n'affirma pas que sa classification correspondait à l'ordre dans lequel les sonates avaient été composées et pourtant il y a de bonnes raisons de penser que la chronologie y est en grande partie respectée.

À considérer le style, la qualité des compositions mais surtout l'état d' "avancement" de certaines particularités d'écriture qui n'appartiennent qu'à Scarlatti, je n'ai guère de doutes à ce sujet. Il me semble logique, en effet, de situer les *Essercizi* vers le début de sa production. Comme il s'agit de la seule partie qui soit datée, ce point est bien sûr important pour essayer de situer le reste. Les *Essercizi* sont de courtes pièces, ciselées, particulièrement soignées en vue de l'édition. On y rencontre maintes tournures propres à Scarlatti et pourtant c'est bien à la lumière des autres sonates que l'on peut, justement, y discerner un monde en gestation. Certaines personnes ont suggéré que l'auteur, pour ne pas choquer l'oreille des amateurs à Londres ou Paris, aurait pu délibérément limiter son expression et écrire dans un style simple, abordable, peu marqué par

le folklore ibérique : ces trente sonates pourraient donc tout aussi bien avoir été écrites après la plupart des autres. Mais bien des éléments, en dehors du matériau musical lui-même, nous indiquent une conclusion différente. Les sonates les plus anciennes, à mon sens, se situent entre la trentième et la centième du catalogue. Il y a là, mélangées, nombre de pièces assez faibles, dans un style encore très italien, une série de mouvements écrits à deux parties dont la basse est chiffrée – destinés vraisemblablement à un instrument mélodique et à un accompagnement, mais que l'on peut tout aussi bien faire sonner au clavecin en y ajoutant de l'harmonie – ainsi que plusieurs morceaux dont certaines idées sont reprises dans les *Essercizi* d'une manière autrement plus convaincante et dont l'antériorité est par conséquent évidente (comparez par exemple les sonates K.39 et K.24). Ainsi Scarlatti a-t-il été, à un moment de sa vie, ce compositeur futile et décevant pour nous qui connaissons et aimons son œuvre... Mais on rencontre aussi dans ces régions quelques chefs-d'œuvre incontestables (K.43, K.46, K.52, K.54, K.56...) que je situerais, pour ma part, après les *Essercizi*. Il semble donc que cette part du manuscrit ne soit qu'une compilation d'éléments épars et sans réelle chronologie. Ce n'est qu'au-delà de la centaine que le groupement par paires voit le jour. À partir d'ici et sans discontinuer jusqu'aux ultimes sonates, les choses semblent s'organiser. Voilà un fait qui à lui seul permet de dire que

tous les numéros qui précèdent doivent avoir été composés antérieurement.

Il y a un aspect dans l'œuvre de tout compositeur qui permet de dater sa musique d'une manière assez précise : la hauteur des notes les plus graves et les plus aiguës demandées par la partition. Au fil des siècles, les claviers n'ont cessé de s'élargir, offrant davantage de notes aux compositeurs qui, toujours insatisfaits, ont voulu à chaque fois franchir un petit pas de plus. Ainsi il est clair que Scarlatti ne disposait tout d'abord que du do aigu, comme Bach à une certaine époque. Dans les *Essercizi*, rien n'est écrit au-dessus du do et le ré n'intervient régulièrement qu'à partir de la centaine, pour être aussitôt exploité constamment. On sent Scarlatti limité à nouveau, et c'est ainsi qu'il procède à des modifications dans certaines imitations mélodiques afin de rester dans les limites consenties par l'instrument. Le mi intervient enfin, puis le fa, et on atteint le sol suraigu pour finir, note qui n'existe que sur peu d'instruments à clavier de l'époque (Beethoven sera le premier compositeur de l'ère classique à pouvoir l'utiliser au milieu de sa vie). À ce sujet, il est important de noter qu'un compositeur ne décide d'utiliser une note nouvelle que lorsqu'elle est présente sur les instruments à sa disposition et lorsqu'il suppose qu'un nombre suffisant de musiciens seront à même de jouer ses œuvres. Qui sait si Scarlatti ne fut pas le premier à inciter les facteurs d'instruments ibériques à atteindre ces sommets inhabituels ?

Le dernier élément qui nous montre avec une relative clarté l'ordre dans lequel les choses peuvent s'être déroulées concerne la précision, croissante tout au long du manuscrit, avec laquelle Scarlatti indique le tempo de ses sonates. Ainsi, et cela dut être une surprise pour beaucoup, les *Essercizi* ne présentent que deux possibilités : *allegro* ou *presto* (!). N'y aurait-il à aucun moment dans ces pages un semblant de modération, tout ne serait que vitesse, ou très grande vitesse ? La suite nous éclaire beaucoup, je pense, sur ce point. On rencontre peu à peu des appellations plus précises comme : *larghetto*, *allegro assai*, *andante moderato*, *allegro*, *allegro*, *allegro*, jusqu'au point où Scarlatti semble se contenter d'une demi-douzaine de termes désignant soit des mouvements rapides (*allegro*, *allegro*, *presto*), soit des mouvements lents (*adagio*, *andante*). Le terme *vivo* fait son apparition au numéro 125 et sera abondamment utilisé par la suite, parfois associé à celui d'*allegro*. Le mot *cantabile*, qui n'est pas à proprement parler une indication de tempo, se rencontre également à partir du numéro 132. On voit Scarlatti rechercher une plus grande précision dans l'énoncé (*allegro ma non molto* [K.166], *vivo non molto* [K.203], *allegro vivo* [K.180], *andante moderato e cantabile* [K.170]), sans que l'on sache toujours exactement de quoi il retourne. C'est dans la manière de nommer les mouvements lents (*andantino* pour la première fois en K.211, puis *cantabile andantino* [K.277], *andante comodo* [K.328], *moderato* [K.347]) ou au contraire

dans ce qui est le plus rapide (*presto, prestissimo* [K.348]) qu'il se révèle le plus précis. Mais ce n'est que vers la fin du catalogue que Scarlatti trouve le plus d'inspiration pour exprimer ce qu'il désire (*più tosto presto che allegro* [K.419], *presto quanto si possibile* [K.427], *non presto ma a tempo di ballo* [K.430], *andante allegro* [K.452], *andante spiritoso* [K.454]). Il semble pourtant que ce soit pour décrire ce qui doit être joué "vite-mais-pas-trop" que Scarlatti ait eu le plus de mal à expliquer ce qu'il voulait – c'est exactement ce qui manque aux *Essercizi*. Le numéro 501 voit la naissance du terme *allegretto* – enfin ! Voilà comment, à travers toute l'Europe, on désignera désormais et pour longtemps un mouvement alerte, quoique retenu, sans user de trop de circonvolutions. Cinq cents sonates auront été nécessaires pour cela, et le terme sera repris douze fois jusqu'à l'ultime 555^{ème} sonate.

Que Scarlatti ait composé ces dernières pièces à la veille de sa mort ou un peu plus tôt ne compte bien sûr pas tant que cela. Mais comment ne pas être étonné, à la lumière de ces quelques réflexions, de réaliser à quel point l'inspiration fut tardive chez ce musicien et en constatant que c'est bien un vieil homme qui vit naître de son imagination cette musique ludique, pleine de joutes frénétiques, de vivacité et d'ardeur ?

Pierre Hantaï
Paris, été 2005

Né en 1964, Pierre Hantaï se passionne pour la musique de Bach vers sa dixième année. Sous l'influence de Gustav Leonhardt, il commence à étudier le clavecin, d'abord seul, puis sous la direction de Arthur Haas. Très tôt, il donne ses premiers concerts, seul ou avec ses frères Marc et Jérôme. Il étudie alors deux années à Amsterdam auprès de Gustav Leonhardt, qui l'invite par la suite à jouer sous sa direction.

Les années qui suivent le voient collaborer avec de nombreux musiciens et chefs d'ensemble, comme Philippe Herreweghe, les frères Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot... Désormais, il joue le plus souvent en soliste de par le monde. Il est souvent invité par Jordi Savall et aime également retrouver ses frères et ses amis, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Amandine Beyer, Olivier Fortin, Christophe Coin ou Jean-Guihen Queyras, pour faire de la musique de chambre.

Il a récemment reconstitué l'ensemble qu'il avait fondé dans les années 80, le Concert Français, pour des séries de concerts et un disque consacré aux Suites et Cantates de Bach.

De sa riche discographie, on retiendra ses derniers enregistrements pour Mirare : Le Premier livre du *Clavier bien tempéré*, les *Variations Goldberg*, un disque regroupant des *Suites Anglaises* et le *Concerto Italien* ainsi que les *sonates pour flûte* (avec Hugo Reyne) de J.S. Bach, trois enregistrements de sonates de Scarlatti, un disque consacré à François Couperin et un autre à Jean-Philippe Rameau (avec Skip Sempé).

PERSPECTIVES

'Quality is assimilated quantity.'
Léon-Paul Fargue

Viewed from a distance, the corpus of the '555' keyboard sonatas of Domenico Scarlatti seem like a juggernaut as improbable as it is unsettling. Its dimensions impress, its nature intrigues. Virtually all of these sonatas, written throughout the composer's life, employ the same mould: a single movement in binary form, very occasionally differentiated from its fellows by the name of a dance or an indication of affect, never by a title. There is also the often acrobatic instrumental technique they require, and their style of writing, austere, irregular, noisy and contrasted, which can easily bewilder even the most seasoned interpreters. One understands why the Kirkpatrick catalogue arranges things so as to attain the memorable total of '555': it is necessary, at whatever cost, to humanise this gigantic *non-monument*.

Like many celebrated musicians, Scarlatti was himself the son of a musician. Having quickly attracted attention for his abilities in composition and at the harpsichord, the 'eagle' left Naples to

'take flight' in Venice (1705-09), then in Rome. Notable among those he met there were Gasparini, Weiss, Roseingrave, Handel, and certainly also Vivaldi, a close associate of Gasparini in Venice. In 1719, when he was in Rome, he is said to have been invited to London to conduct his opera *Narciso*; but no document confirms whether the trip actually occurred. In that same year his life took on a decisive turn: he accepted the post of music director of the Patriarchal Basilica in Lisbon. Since the city did not have an opera season, he devoted himself almost exclusively to composing for the keyboard. He then became the teacher of the young Seixas and of the brother and daughter of King João V, Don Antonio and Maria Bárbara de Bragança (then eight years old); the princess quickly became one of the most distinguished exponents of his music. During his early years in Portugal, Scarlatti returned to Italy several times and also made a journey to France (1724-25) which may eventually have led to the publication of his famous *Essercizi* (c.1737/1738).

When Maria Bárbara married the future King of Spain Fernando VI in 1729, Scarlatti accompanied her, initially to Seville, then to Madrid (1733), where he worked in the service of the court until his death.

We do not know how many sonatas Scarlatti had composed before arriving in Lisbon, but it was from that moment onwards that he gradually brought the form to a remarkable degree of complexity. Hence we can genuinely speak of an *Iberian* sonata, a model adopted by other composers native to the peninsula, including José de Nebra and Manuel Blasco de Nebra, Carlos de Seixas and Antonio Soler. If the numerous easily identifiable elements it borrows from local folklore (dances, harmonic modes, imitations of other instruments and of extra-musical phenomena) have contributed to its reputation for ‘exoticism’, one understands not only how much those elements influenced the composer’s style, but also how adaptable and sensitive to its immediate context the Scarlattian sonata is. The solid framework of binary form makes it possible to give a coherent basis to disparate elements that are alien, even antagonistic to each other.

Thus Scarlatti plays with the relationship between various thematic ideas that range from dance to onomatopoeic effects by way of every kind of instrumental, melodic, textural or harmonic device. He articulates this jumble of identities by developing and varying his motifs. This creates

contrasted and ambiguous situations, generating unusual structural asymmetries and facilitating the insertion of totally marginal ideas, capable of asserting themselves independently of any context. It is possible to describe this as ‘organised chaos’, a highly individual style, exemplified among other things by the adventurous harmonic labyrinths often deployed at the start of the second sections, or those structural ‘hiatuses’ or ‘dead ends’ that begin by stumbling at a motif, repeat it indefinitely in a loop pattern, then suddenly move on to another tableau. Chopin appreciated the ‘lofty spiritual food’ this music contained, and would have liked to play Scarlatti in his recitals if he had not been ‘afraid of incurring the disfavour of many fools’.¹

One of the essential components in Scarlatti’s style is certainly his relationship with the dance: he makes abundant use of its emphases, accentuation and momentum to help articulate his structures. While Europe in general was then beginning to lean in the direction of the French aesthetic, Spain, the heir to Moorish, Latin American, western and gypsy influences, was also defending a tradition as firmly entrenched as it was varied. The early eighteenth century witnessed notably the rise of the *escuela bolera*, which introduced European dance steps and academic forms into the folk traditions of the Iberian Peninsula. It became so fashionable that every kind of dance, from the taverns to the courts, was influenced and

1- Quoted in Stephen Paul Mizwa (ed.), *Frederic Chopin, 1810-1849* (New York: Macmillan Co., 1949), p.52.

became *stylised* (thus Casanova enjoyed learning the fandango in Madrid, a move essential to his social integration). This *bolero* style (still practised today) is characterised by a particularly high level of musicality: dancers must be able not only to recognise the basic measure or *compás*, but also to react to the innumerable hemiolas, contrasts, caesuras it involves, indeed to forget the pulse altogether. A genuine *stylised trance*, difficult to analyse; in this connection, Boccherini was to explain to his publisher Pleyel why he did not wish an international edition of his *Musica notturna delle strade di Madrid* ('Night music in the streets of Madrid', today one of his most popular works), which would be 'totally useless, and even ridiculous, outside Spain, since listeners would be unable to understand its meaning, and performers incapable of playing it as it should be played'.

One may even identify a 'choreographic' aspect to Scarlatti's instrumental technique: the many leaps, hand-crossings, runs, glissandos and batteries of repeated notes that he uses, along with those passages that must be reprised to identical music but with a different body position, lead the performer to physical sensations that often make more of an impression on the viewer than the listener.

Nonetheless, one must be careful not to see Scarlatti as a mere musical 'satellite'. Although his music is very individual, his case also illustrates (and allows us to clarify) the Italian tradition in

general. His conception of spectacular virtuosity, of harmony, of ornamentation, his open-minded attitude to all types of music, popular or learned, his sympathy with the dance, his aspiration to stimulate emotion, represent an approach already defined in the seventeenth century. One thinks also of Vivaldi, his elder by a few years, who provides a surprising parallel: the composer of '500' concertos, a virtuoso violinist, who trained his principal performers and created a personal language through a tailor-made form. If neither of these two composers, despite their status as international emblems in their own lifetime, felt any need to theorise their experimentations, it is because their approach was rooted in a precise tradition.

In that respect, moreover, Scarlatti remained faithful to the tradition of counterpoint in which his father had distinguished himself, and was to complain of the lack of knowledge in that domain displayed by (younger) opera composers. To be sure, academicism is rarely an obligation in Scarlatti (why avoid consecutive fifths at a dramatic break, in a folk dance or on an onomatopoeic effect?), still less an object in itself, but it remains a means to an end and an option. On one occasion, he himself observed 'that he thought there was scarce any other rule, worth the attention of a man of genius, than that of not displeasing the only sense of which

music is the object'.² The Italian school is rich and curious: it does not set things in stone; it aspires to emancipation by means of study, direct observation and practice. By always leaving room for chance, it bestows a capacity for reaction and adaptation that allows its adherents, according to context, to reveal their personal sensibilities.

When, towards the end of his life, Scarlatti assembled his sonatas in the precious volumes he presented to Maria Bárbara, he apparently discarded none: the most ambitious sit alongside the most modest. Like Boccherini, Scarlatti clearly loved all his children, 'the handsome and the ugly, the good and the bad'. Each of them provides a different view of its begetter. The French journalist Olivier Bellamy has observed: 'In comparison with the monument, edified by J. S. Bach, the five hundred or so sonatas of Scarlatti are at once the fauna, the flora and the fragrant air of the garden surrounding it.' A garden in which one must stroll, lose one's way, relax, in order to immerse oneself in the contemplation of a figure whom some regard as 'the last of the musicians'.³

Olivier Fourés

Translation: Charles Johnston

Some remarks on the chronology of Scarlatti's works

In the 1950s, when the harpsichordist Ralph Kirkpatrick produced his catalogue of Scarlatti's keyboard works, he decided to assign numbers 1 to 30 to the pieces printed in 1738 (the famous *Essercizi*) and thereafter to follow the order found in the Venice manuscript, one of the two key sources still extant today. Kirkpatrick did not claim that his classification corresponded to the order in which the sonatas had been composed, yet there are good grounds for thinking that this source does largely respect their chronology.

Having studied the style and quality of these compositions, and above all the degree of 'maturity' of certain features in the writing which are Scarlatti's alone, I have little doubt of this. It does in fact seem logical to place the *Essercizi* towards the start of his output. As this is the only part which is dated, the point is naturally of importance to any attempt to situate the rest. The *Essercizi* are short pieces, polished with particular care with a view to their publication. One encounters in them many traits peculiar to Scarlatti, yet it is precisely in the light shed by the other sonatas that it is possible to discern therein a world still in gestation. Some people have suggested that the composer, so as not to shock the ears of the dilettantes in London

2- Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (London: Becket/Robson/Robinson, 1773), vol. I, p. 248. As a footnote by Burney makes clear, Scarlatti is referring here to music as being for the ears rather than the eyes. (Translator's note)

3- John Kennedy Toole, *A Confederacy of Dunces* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980) – Grove reprint (New York, 2007), p. 153.

or Paris, may have deliberately limited his expressive range and written in a simple and accessible style, little influenced by the folklore of the Iberian Peninsula: hence these thirty sonatas might just as well have been written after most of the others. But numerous elements, in addition to the musical material itself, lead us to a different conclusion. The earliest sonatas, in my opinion, are those located between the thirtieth and the hundredth in the catalogue. One finds mixed together there a fair number of very weak pieces, entirely Italianate in style and apparently composed at an earlier period; a series of movements written in two parts and including a figured bass, probably intended for a melody instrument and accompaniment, but which can sound just as well on the harpsichord if one adds harmonies; and several pieces including ideas which are exploited in much more convincing fashion in the *Essercizi*, and whose earlier date is thus obvious (compare for example the Sonatas K39 and K24). So, at one point in his life, Scarlatti was this trivial composer, so disappointing to those of us who know and love his œuvre . . . But this area of the catalogue also includes some indisputable masterpieces (K43, K46, K52, K54, K56) which I for my part would place after the *Essercizi*. It would seem, then, that this section of the manuscript is no more than a compilation of scattered elements devoid of any real chronology. It is only once we are past a hundred sonatas or so that the grouping in pairs begins to appear. From this point on, and without a break right up to the

very last sonatas, things seem to have become organised. Here is a fact which in itself allows us to assert that the numbers which come before must have been composed at an earlier date.

There is one aspect of the output of any composer which makes it possible to date his music fairly precisely: the pitch of the highest and lowest notes required in the score. Over the centuries keyboards have constantly been extended, offering more notes to composers who, still unsatisfied, have each time wanted to go one short step further. For example, it is clear that Scarlatti at first had no note higher than c''' at his disposal, like Bach at a certain period. In the *Essercizi* nothing is written higher than c''' , and d''' only appears regularly from K 100 onwards, but is subsequently in constant use. One senses that Scarlatti once more feels constricted, which leads him to modify certain melodic imitations within the limits allowed by the instrument. Finally, e''' crops up, then f''' , and in the end he reaches g''' , a note that existed on only a few keyboard instruments at the time (Beethoven was the first composer of the Classical era who was able to use it, and only towards the middle of his lifetime). In this respect, it is important to note that a composer only decides to make use of a new note when it is present on the instruments available to him and when he assumes that a sufficient number of musicians will be in a position to play his works that require it. Who knows if Scarlatti was not the first to urge Spanish instrument makers to reach these unaccustomed heights?

The last element that can give us a relatively clear idea of the order of composition is the increasing precision with which Scarlatti indicates the tempo of his sonatas from one end of the manuscript to the other. Thus – and this must have been a surprise to many people – the *Essercizi* present only two possibilities: *allegro* or *presto* (!). Is there really not a single moment in all these pieces requiring even a semblance of moderation? Is everything either fast or very fast? I think that what comes afterwards sheds considerable light on this question. One gradually meets more precise indications such as *larghetto*, *allegro assai*, *andante moderato*, *allegriissimo*, until there comes a point when Scarlatti seems to be content with half-a-dozen tempo markings signifying either ‘fast’ (*allegro*, *allegriissimo*, *presto*) or ‘slow’ (*adagio*, *andante*). The term *vivo* makes its first appearance at no.125 and will be abundantly utilised thereafter, sometimes combined with *allegro*. The word *cantabile*, which is not properly speaking an indication of tempo, is also encountered from no.132. One observes Scarlatti seeking greater precision in his wording (*allegro ma non molto* [K166], *vivo non molto* [K203], *allegro vivo* [K180], *andante moderato e cantabile* [K170]), without always grasping exactly he is getting at. It is in the names he gives the slow movements (*andantino* for the first time in K211, then *cantabile andantino* [K277], *andante comodo* [K328], *moderato* [K347]), or on the contrary at the rapid end of the spectrum (*presto*, *prestissimo* [K348]), that he is most precise. It is in

the sonatas towards the end of the catalogue that Scarlatti is at his most inspired in stating what he wants (*più tosto presto che allegro* [K419], *presto quanto si possibile* [K427], *non presto ma a tempo di ballo* [K430], *andante allegro* [K452], *andante spiritoso* [K454]). But it would appear that it was when trying to say ‘fast but not too fast’ that he had the greatest difficulty in explaining his wishes – and this is exactly what is lacking in the *Essercizi*. The Sonata K501 sees the emergence of the term *allegretto* – at last! This was to be the new norm, all over Europe and for a long time to come, for designating without too much circumlocution a tempo that was to be brisk yet restrained. Five hundred sonatas were necessary to get to this stage, after which the term is used twelve times more up to the very last sonata, no.555.

Of course, it is of no great significance whether Scarlatti composed these final pieces on the eve of his death, or somewhat earlier. But how can one be other than astonished, in the light of the foregoing reflections, to realise just how late inspiration came to this composer, and to think that it was an old man who felt bursting forth from his imagination music so playful, so full of frenetic jousts, of vivacity and ardour?

Pierre Hantaï

Paris, summer 2005

Translation: Charles Johnston

Born in 1964, **Pierre Hantaï** became passionately devoted to the music of Bach around the age of ten. Thanks to the influence of Gustav Leonhardt, he began to study the harpsichord, alone at first, then guided by the American teacher Arthur Haas. He gave his first concerts at an early age, alone or with his brothers Marc and Jérôme. He then spent two years studying in Amsterdam with Gustav Leonhardt, who subsequently invited him to perform under his direction.

In the years that followed he collaborated with many musicians and directors of Baroque ensembles, among them Philippe Herreweghe, the Kuijken brothers, François Fernandez, Marc Minkowski and Philippe Pierlot. Nowadays he mostly performs as a soloist around the world. He often appears as a guest with Jordi Savall, and he also enjoys joining his brothers and such friends as Hugo Reyne, Sébastien Marq, Amandine Beyer, Skip Sempé, Olivier Fortin, Christophe Coin and Jean-Guihen Queyras to play chamber music.

He recently re-formed the ensemble he created in the 1980s, Le Concert Français, for several concerts and a disc of suites and cantatas by Bach. His extensive discography includes a number of recordings for Mirare: Bach's *Well-Tempered Clavier* (Book I), *Goldberg Variations*, and *flute sonatas* (with Hugo Reyne); three discs of sonatas by Domenico Scarlatti; a programme of works by François Couperin; and a recording of music for two harpsichords by Rameau (with Skip Sempé).

PERSPEKTIVEN

„Qualität ist Korpus gewordene Quantität.“
Léon-Paul Fargue



Aus der Ferne betrachtet erscheinen Domenico Scarlattis 555 Klaviersonaten wie ein ebenso unwahrscheinliches wie verstörendes Ungetüm. Ihr schierer Umfang beeindruckt und die Art dieser Musik macht einen neugierig. Fast all diese im Verlaufe des Lebens des Komponisten entstandenen Sonaten verwenden die gleiche Form: einen einzigen, in zwei Abschnitte unterteilten Satz, welchem sehr selten eine Tanz- oder Affektbezeichnung voran steht, und niemals ein Titel. Hinzu kommt noch, dass die oft akrobatisch zu nennende erforderliche Spieltechnik sowie der zugleich unpräzise, unregelmäßige, „geräuschvolle“ und kontrastierende Tonsatz leicht auch noch den erfahrensten Interpreten verwirren können. Man versteht, dass Ralph Kirkpatrick in seinem Werkverzeichnis schließlich bis zur Zahl 555 gelangte, denn es galt, dieses enorme „Nicht-Monument“ um jeden Preis zugänglich zu machen.

Wie viele andere berühmte Musiker war

auch Domenico Scarlatti der Sohn eines Musikers. Der „Adler“, der schon früh durch seine kompositorische Begabung sowie seine Kunstfertigkeit am Cembalo auffiel, verließ Neapel, um zunächst in Venedig und anschließend in Rom „flügge“ zu werden (1705-1709). Dort traf er Francesco Gasparini, Silvius Leopold Weiss, Thomas Roseingrave, Georg Friedrich Händel und wohl auch Antonio Vivaldi, der in Venedig mit Gasparini verkehrte. Scarlatti, damals in Rom, soll 1719 nach London eingeladen worden sein, um dort seine Oper „Narciso“ zu dirigieren, aber es gibt keinerlei diese Reise belegende Dokumente. In diesem Jahr trat in Scarlattis Leben eine Wende ein: Er übernahm die Stelle als Kapellmeister der Hofkapelle in Lissabon. Da es keine eigentliche Opernsaison in der Stadt gab, konnte sich Scarlatti fast ausschließlich seinen Kompositionen für Tasteninstrumente widmen. Zudem erteilte er Musikunterricht; zu seinen Schülern gehörten der junge José Antonio Carlos de Seixas sowie

Bruder und Tochter des portugiesischen Königs João V., Don Antonio und die damals achtjährige Maria Bárbara de Bragança; letztere sollte sehr bald eine der hervorragendsten Interpretinnen seiner Werke werden. In seinen ersten Jahren in Portugal kehrte Scarlatti mehrmals nach Italien zurück und unternahm zudem eine Reise nach Frankreich (1724-1725). Diese könnte den Anstoß zur Veröffentlichung seiner berühmten „Essercizi“ gegeben haben (ca. 1737-1738). Als sich Maria Bárbara 1729 mit dem zukünftigen spanischen König Fernando VI. vermählte, begleitete Scarlatti sie zuerst nach Sevilla, dann anschließend nach Madrid (1739), wo er bis zu seinem Ableben in Diensten des Hofes stand.

Es ist nicht bekannt, wie viele Sonaten Scarlatti bis zu seiner Ankunft in Lissabon schon komponiert hatte, aber erst ab diesem Zeitpunkt entwickelte er nach und nach die Formgebung bis zu einem außerordentlichen Grad an Komplexität. Daher kann man in der Tat von einer „iberischen“ Sonate sprechen, einem auch von anderen iberischen Komponisten wie etwa José de Nebra und Manuel Blasco de Nebra, José Antonio Carlos de Seixas oder Antonio Soler übernommenen Modell. Die zahlreichen, der spanisch-portugiesischen Folklore entlehnten und leicht auszumachenden Elemente (Tänze, Modi, Klangimitationen) verleihen dieser Sonatenform etwas „Exotisches“, und so versteht man nicht nur, wie sehr diese den Stil des Komponisten beeinflusst haben, sondern auch, wie sehr Scarlattis Sonaten für den direkten

Kontext empfänglich waren und sich diesem anpassen. Der feste Rahmen der zweiteiligen Form verleiht eigentlich losen Elementen, die nichts miteinander zu tun haben, ja, die gar antagonistisch sind, eine Grund-Kohärenz.

Scarlatti spielt so mit der Verbindung diverser thematischer Ideen, welche vom Tanz bis zu Klangbildern reichen, unter Einbeziehung aller erdenklichen Instrumental-, Melodie-, Kompositions- oder Harmonieexperimente. Durch Entwicklung und Variieren der Motive artikuliert er dieses Identitätengemisch. Auf diese Weise entstehen kontrastreiche und mehrdeutige Situationen, welche ungewöhnliche strukturelle Asymmetrien nach sich ziehen und die Verarbeitung auch ganz marginaler Ideen gestatten, die sich völlig unabhängig von jeglichem Kontext behaupten können. Man kann diesbezüglich an ein „geordnetes Chaos“ denken, an einen gänzlich eigenen Stil, welcher unter anderem durch die abenteuerlichen harmonischen Labyrinth verdeutlicht wird, die sich oft zu Beginn des zweiten Teils der Scarlatti-Sonate entfalten. Oder an die „Hiatus“ oder strukturellen „Sackgassen“, welche zunächst an einem Motiv hängenbleiben, es dann in Endlosschleife wiederholen und plötzlich zu etwas anderem übergehen. Chopin war für diese „edle geistige Nahrung“ empfänglich und hätte Scarlattis Werke gern bei seinen Klavierabenden gespielt, wenn er nicht „die Missbilligung vieler Dummköpfe gefürchtet“¹ hätte.

¹ Hier zitiert nach Stephen Paul Mizwa (Hrsg.), Frederic Chopin, 1810-1849, New York, Macmillan Co. 1949, S. 52. Eig. Übersetzung. Anm. d. Ü.

Ein wichtiger Punkt bei Scarlattis Kompositionsweise ist gewiss sein Bezug zum Tanz: Er verwendete in reichlichem Maße dessen Stützen, Akzente und schwungvolle Bewegungen als Hilfe bei der Artikulation seiner musikalischen Strukturen. In Europa wandte man sich zu dieser Zeit im Allgemeinen der französischen Ästhetik zu, aber im von maurischen, südamerikanischen und westlichen Einflüssen wie auch von der Musik der Zigeuner geprägten Spanien verteidigte man ebenfalls eine starke sowie auch äußerst vielfältige Tradition. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die „Escuela bolera de baile“, welche europäische Tanzschritte und auch akademische Formen in die Folklore-Traditionen der iberischen Halbinsel einfließen ließ. Diese Mode setzte sich dermaßen durch, dass alle Tänze davon beeinflusst wurden, sei es in den Tavernen oder am Hofe, und einen „Stil“ annahmen. (So erlernte Casanova etwa mit Vergnügen den Fandango in Madrid, eine Grundvoraussetzung für seine gesellschaftliche Integration). Der Bolero-Stil, welchen es auch heute noch gibt, zeichnet sich durch eine besonders nachhaltige Musikalität aus. Es geht nicht nur darum, den zugrundeliegenden Takt oder „Compás“ zu erkennen, sondern man muss auch mit unzähligen Hemiolen, Kontrasten und Zäsuren entsprechend darauf reagieren, ja, sogar völlig den Puls vergessen können. Eine veritable, schwer zu analysierende „stilisierte Transe“. Boccherini erklärte übrigens seinem Verleger Pleyel, weshalb er seine Komposition „La Musica notturna delle

strade di Madrid“ (Die Nachtmusik der Straßen von Madrid; heute eines seiner populärsten Werke überhaupt) nicht veröffentlichen lassen wollte: Diese sei „außerhalb Spaniens völlig nutzlos und sogar lächerlich. Man könnte nicht verstehen, was sie genau aussagt und die Interpreten sind nicht in der Lage, sie so zu spielen, wie es richtig wäre.“ Man kann sogar einen regelrechten „choreografischen“ Aspekt bei Scarlattis Spieltechnik ausmachen: Die zahlreichen, von ihm verwendeten Sprünge und Handkreuzungen, die raschen auf- und absteigenden Läufe, Glissandi oder „Batterien“, gebrochene Akkorde über mehrere Oktaven hinweg, ebenso wie die Passagen mit Tonrepetitionen, bei veränderter Körperhaltung, veranlassen den Interpreten zu „physischen“ Darbietungen, welche beim Zusehen oft beeindruckender sind als beim Zuhören.

Man sollte sich allerdings davor hüten, in Scarlatti einen musikalischen „Satelliten“ zu sehen. Seine Musik ist natürlich etwas ganz eigenes, aber sein Fall ist im Gegenteil zugleich Illustration und Präzisierung der italienischen Tradition im Allgemeinen. Das, was sich in Scarlattis Schaffen finden lässt, wie etwa spektakuläre Virtuosität, Harmonien und Verzierungen, seine Offenheit gegenüber allen musikalischen Gattungen, sei es nun in der Kunst- oder Volksmusik, seine Empfänglichkeit für alles Tänzerische, sein Streben nach Gefühlsbetonung, war dort schon seit dem 17. Jahrhundert angelegt. Man

denke auch an den nur ein paar Jahre älteren Vivaldi, bei dem eine überraschende Parallele besteht: Vivaldi schrieb fünfhundert Concerti; er war selbst auch Virtuose auf der Violine und Lehrmeister seiner wichtigsten Interpreten sowie Urheber einer eigenen musikalischen Sprache, auf der Grundlage einer maßgeschneiderten Formgebung. Die Tatsache, dass keiner der beiden Komponisten, wiewohl schon zu Lebzeiten internationale „Aushängeschilder“ ihres Standes, eine theoretische Untermauerung seines Wirkens für notwendig erachtete, ist Beweis genug, dass sich dieses Schaffen in eine bestehende Tradition einreichte.

Scarlatti blieb ansonsten dem Kontrapunkt treu, in dem sich schon sein Vater auszeichnete, und beklagte die den damaligen (jüngeren) Opernkomponisten fehlenden Kenntnisse in diesem Bereich. Das „Akademische“ ist bei Scarlatti gewiss nur selten Verpflichtung (warum sollte man auch in einem Volkstanz Quintparallelen bei einer dramatischen Zäsur oder bei einem Klangeffekt vermeiden?), und noch weniger ein Zweck an sich, aber es bleibt ein Mittel und eine Möglichkeit. Scarlatti selbst sagte übrigens, „es gäbe fast keine andere Regel, worauf ein Mann von Genie zu achten habe, als diese, dem einzigen Sinne, dessen Gegenstand die Musik ist, nicht zu mißfallen.“²

Die italienische Schule ist reichhaltig und für vieles offen, sie schreibt nichts fest und sie strebt nach Unabhängigkeit durch Übung, direkte Beobachtung und Spielpraxis. Da sie dem Zufall immer Raum lässt, verleiht sie auch ein Reaktions- und Anpassungsvermögen, mit dem, je nach dem jeweiligen Kontext, eigene Sensibilitäten offenbart werden können.

Als Scarlatti gegen Ende seines Lebens seine Sonaten in den wertvollen Notenbänden zusammenstellte, die er Maria Bárbara schenkte, ließ er keine einzige beiseite, die ambitioniertesten stehen gleichberechtigt neben den bescheidensten. Wie sein Kollege Boccherini liebte auch Scarlatti ganz offensichtlich seine musikalischen „Kinder“, „egal, ob sie gut oder schlecht aussehen oder sind“. Jedes von ihnen gestattet eine andere Sicht auf seinen Erzeuger. Der französische Musikjournalist Olivier Bellamy bemerkte dazu Folgendes: „Angesichts des von J. S. Bach errichteten Monumentes sind die etwa fünfhundert Sonaten Scarlattis zugleich Fauna, Flora und Duft des diesen umgebenden Gartens“. In diesem Garten sollte man lustwandeln, sich verirren, entspannen und sich ganz und gar in die klangliche Kontemplation jenes Komponisten versenken, den manche für „den letzten wirklichen Musiker“³ halten.

Olivier Fourés

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

² Carl Burney's *der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise*. [Bd. II]: Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, Hamburg 1773. S. 183 f. Übersetzt von Johann Joachim Christoph Bode. Anm. d. Ü.

³ John Kennedy Toole, *Die Verschwörung der Idioten*, übersetzt von Alex Capus, Stuttgart, Klett-Cotta 2013, ohne Seitenangabe. Anm. d. Ü.

Einige Anmerkungen zur zeitlichen Abfolge von Scarlattis Sonaten

Als der Cembalist Ralph Kirkpatrick in den 1950er Jahren sein Scarlatti-Werkverzeichnis erstellte, entschied er sich für eine Klassifizierung der 1738 erschienenen berühmten „Essercizi“ unter den Nummern 1 bis 30. Für die übrigen Sonaten übernahm er die Ordnung der Handschrift Venedig, einer der beiden bedeutendsten Quellen für die heutige Scarlatti-Forschung. Kirkpatrick hat für sein Verzeichnis keinen Anspruch auf Korrektheit bezüglich der Reihenfolge, in der die Sonaten entstanden sind, erhoben, es gibt jedoch gute Gründe für die Annahme, dass hier die zeitliche Abfolge der Kompositionen großenteils gewahrt wird.

Aufgrund des Stils und der Qualität der Kompositionen, aber vor allem der „Progression“ bestimmter, nur in Scarlattis Werken auftauchender kompositorischer Besonderheiten, hege ich kaum Zweifel an dieser Einschätzung. Eine zeitliche „Verortung“ der „Essercizi“ in Scarlattis früher Schaffensperiode scheint mir in der Tat logisch, und da es sich um die einzigen datierten Werke handelt, ist dies natürlich für die Einordnung der übrigen Werke von Bedeutung. Die „Essercizi“ sind kurze, fein zisierte und im Hinblick auf die Drucklegung besonders sorgfältig gesetzte Stücke. In ihnen finden sich zahlreiche, für Scarlattis Schaffen typische musikalische Wendungen, und in Kenntnis der anderen Sonaten kann man eben hier doch schon den Keim des

Kommenden ausmachen. Einige Kritiker haben die Ansicht vertreten, dass sich Scarlatti vielleicht im musikalischen Ausdruck mäßigen wollte, und in einem einfachen und zugänglichen, nur wenig von der iberischen Volksmusik geprägten Stil komponiert haben könnte, um die Ohren der Londoner oder Pariser Musikliebhaber nicht zu beleidigen. Daraus ließe sich eventuell schließen, dass die dreißig „Essercizi“ ebenso gut nach den meisten anderen Sonaten entstanden sein könnten. Doch zahlreiche, über das rein Musikalische hinausgehende Elemente lassen einen anderen Schluss zu. Meiner Meinung nach sind die ältesten Sonaten zwischen K. 30 und K. 100 des Werkverzeichnisses angesiedelt. Hier stehen bunt gemischt einige äußerst mittelmäßige, ganz im italienischen Stil gehaltene und wohl sehr früh entstandene Stücke, eine Reihe von zweistimmigen Sätzen mit beziffertem Bass; diese wurden wahrscheinlich für ein Melodieinstrument samt Begleitung geschrieben, sie können aber auch auf dem Cembalo mit entsprechenden Harmonien gespielt werden. Und schließlich noch einige Stücke, von denen manche musikalische Idee in den „Essercizi“ wesentlich überzeugender übernommen wurde. Ihre Entstehung zu einem früheren Zeitpunkt ist folglich offensichtlich (siehe etwa die Sonaten K. 39 und K. 24). So war denn Scarlatti zu einem bestimmten Zeitpunkt seines Lebens ein etwas oberflächlicher und den Kenner und Liebhaber seiner Werke enttäuschender Komponist... Doch

auch in diesem Bereich des Verzeichnisses finden sich einige unbestrittene Meisterwerke (K. 43, K. 46, K. 52, K. 54, K. 56 u. a.), die ich persönlich nach der Entstehungszeit der „Essercizi“ einordnen würde. Es scheint also, dass dieser Teil der Handschrift eine Zusammenstellung loser, einer realen zeitlichen Abfolge entbehrender Elemente ist. Erst nach über hundert Sonaten beginnt die paarweise Gruppierung der Sonaten. Damit scheint eine gewisse Ordnung einzusetzen, welche dann ohne Unterbrechung bis zu den allerletzten Sonaten bestehen bleibt. Allein daran ist schon ersichtlich, dass die vorangehenden Sonaten wohl zuvor komponiert worden sind. Im Werk eines jeden Komponisten gibt es einen Aspekt, welcher eine ziemlich genaue Datierung seiner Komposition gestattet, nämlich die von der Partitur vorgegebene Tonhöhe der jeweiligen höchsten und tiefsten Noten. Klaviatur bzw. Manual der Tasteninstrumente wurden im Laufe der Zeit ständig erweitert und damit vergrößerte sich auch der Tonumfang für die stets unzufriedenen Komponisten, die jedes Mal noch einen kleinen Schritt weiter gehen wollten. So ist es zum Beispiel offensichtlich, dass Scarlatti, ebenso wie Bach zu einer bestimmten Schaffensperiode, anfangs nur über das c^{\flat} verfügte. In den „Essercizi“ ist das c^{\flat} die höchste vorkommende Note. Das d^{\flat} kommt erst ab der Verzeichnisnummer K. 100 regulär, aber dafür dann auch unentwegt zum Einsatz. Scarlatti war spürbar erneut eingeschränkt und daher änderte er bestimmte melodische

Imitationen innerhalb der von dem Instrument gesetzten Grenzen ab. Doch schon bald kamen das e^{\flat} , dann das f^{\flat} und schließlich das g^{\flat} hinzu, welches jedoch nur auf einigen wenigen Tasteninstrumenten dieser Zeit vorhanden war (Beethoven konnte es als erster Komponist der Klassik bereits in seiner Lebensmitte einsetzen). Hierzu muss man wissen, dass ein Komponist eine neue Note erst in seinen Kompositionen verwendet, wenn er diese dann auch auf den ihm zur Verfügung stehenden Instrumenten spielen sowie davon ausgehen kann, dass eine genügend große Anzahl von Interpreten wohl ebenfalls in der Lage sein wird, seine Werke zu spielen. Wer weiß, ob Scarlatti nicht der Erste war, der die spanischen Instrumentenbauer zum Anstreben dieser ungewöhnlichen Höhen angeregt hat? Das letzte Element, welches eine relativ deutliche Bestimmung der eventuellen zeitlichen Abfolge der Kompositionen zulässt, ist die im Verlaufe der Handschrift zunehmende Präzision Scarlattis bei den Tempoangaben seiner Sonaten. Die „Essercizi“ bieten gerade einmal zwei verschiedene Tempi zur Auswahl: Allegro oder Presto (!). Sollte es etwa in diesen Stücken nicht einmal auch nur einen einzigen Anflug von so etwas wie „Mäßigung“ geben, sollte alles nur (sehr große) Geschwindigkeit sein? Mich dünkt, dass die nachfolgenden Sonaten reichlich Aufklärung in dieser Frage bringen. Die Bezeichnungen nehmen nach und nach an Genauigkeit zu, so finden sich

Larghetto, Allegro assai, Andante moderato, Allegrissimo, bis sich Scarlatti mit insgesamt etwa sechs Termini zu bescheiden scheint, die entweder rasche (Allegro, Allegrissimo, Presto) oder langsame Sätze (Adagio, Andante) bezeichnen. Der Begriff „Vivo“ erscheint zum ersten Mal bei der Sonate K. 125 und wird in der Folge äußerst häufig verwendet, manchmal zusammen mit „Allegro“. „Cantabile“, keine Tempoangabe im eigentlichen Sinne, ist ebenfalls ab K. 132 anzutreffen. Scarlatti suchte offensichtlich nach größerer Genauigkeit im Ausdruck, so etwa bei den Angaben Allegro ma non molto [K. 166]; Vivo non molto [K. 203]; Allegro vivo [K. 180]; Andante moderato e cantabile [K. 170], ohne dass man jedoch immer genau erfasst, worauf er eigentlich hinauswollte. Bei der Bezeichnung der langsamen Sätze (Andantino, zum ersten Mal bei K. 211, dann Cantabile andantino [K. 277], Andante comodo [K. 328], Moderato [K. 347]) oder der schnellen (Presto; Prestissimo [K. 348]) ist er am genauesten. Doch erst gegen Ende des Werkverzeichnisses findet Scarlatti bei den Sonaten die passendsten Begriffe zur Beschreibung seiner jeweiligen Kompositionsabsicht: Più tosto presto che allegro [K. 419]; Presto quanto si possibile [K. 427]; Non presto ma a tempo di ballo [K. 430]; Andante allegro [K. 452]; Andante spiritoso [K. 454]. Auszudrücken, was „rasch, aber nicht zu rasch“ zu spielen ist, schien Scarlatti jedoch am schwersten zu fallen, denn genau das fehlt bei den „Essercizi“. Die Sonate K. 501 trägt

dann, endlich, zum ersten Mal die Bezeichnung „Allegretto“! Ab da wurde in ganz Europa ein lebhaftes und gleichwohl mäßig schnelles Stück ohne allzu große Umständlichkeit mit „Allegretto“ überschrieben. Fünfhundert Sonaten hatte es bis dahin gebraucht; bis zur allerletzten Sonate K. 555 taucht der Begriff dann noch zwölf Mal auf. Ob nun Scarlatti die letzten Stücke kurz vor seinem Tod oder bereits etwas früher komponierte, fällt letztlich nicht so sehr ins Gewicht. In Anbetracht all dieser Überlegungen ist die Feststellung jedoch höchst verwunderlich, wie spät die Inspiration bei diesem Komponisten zum Tragen kam; zumal man verblüfft konstatieren muss, dass diese verspielte Musik voll stürmischer Scharmützel, Spritzigkeit und feurigem Schwung tatsächlich dem Einfallsreichtum eines betagten Menschen entsprungen ist.

Pierre Hantaï

Paris, Sommer 2005

Übersetzung: Hilla Maria Heintz 2016

Pierre Hantaï (* 1964) begeisterte sich schon als Zehnjähriger für Bachs Musik. Zunächst eignete er sich das Cembalospiele allein an unter dem Einfluss Gustav Leonhardts, ein Studium bei Arthur Haas schloss sich an. Erste Konzertauftritte, allein oder zusammen mit seinen Brüdern Marc und Jérôme, folgten schon sehr bald.

Nach einem zweijährigen Studium bei Gustav Leonhardt in Amsterdam konzertierte Pierre Hantaï anschließend regelmäßig unter der musikalischen Leitung seines Lehrers. In den folgenden Jahren arbeitete Hantaï mit zahlreichen Musikkollegen und Dirigenten zusammen, darunter Philippe Herreweghe, die Gebrüder Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski sowie Philippe Pierlot. Heutzutage ist Pierre Hantaï vor allem als weltweit gefragter Konzertsolist tätig. Jordi Savall lädt ihn häufig ein; sehr geschätzte kammermusikalische Partner Pierre Hantaïs sind zudem seine Brüder, aber auch seine Freunde Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Amandine Beyer, Olivier Fortin, Christophe Coin oder Jean-Guihen Queyras.

Kürzlich erst hat Pierre Hantaï das von ihm in den 1980er Jahren gegründete Ensemble Le Concert Français für Konzertauftritte und die Aufnahme einer CD mit Suiten und Kantaten J. S. Bachs neu formiert.

Aus Hantaïs umfangreicher Diskographie sind seine jüngsten Einspielungen für Mirare hervorzuheben: Teil I des Wohltemperierten Klaviers, die Goldberg-Variationen sowie,

zusammen mit Hugo Reyne, die Flötensonaten von Johann Sebastian Bach, drei CDs mit Sonaten Domenico Scarlattis, eine CD mit Werken François Couperins sowie zuletzt eine Aufnahme mit Werken von Jean-Philippe Rameau (zusammen mit Skip Sempé).