



DOMENICO SCARLATTI

sonatas

WŁADYSŁAW KŁOSIEWICZ

HARPSICHORD

accord

DOMENICO SCARLATTI

* 26.10.1685 Neapol – † 23.07.1757 Madryt

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Sonata D-dur / <i>D major L. 461 K. 29</i> | 2:45 |
| 2 | Sonata h-moll / <i>B minor L. 449 K. 27</i> | 2:09 |
| 3 | Sonata A-dur / <i>A major L. 194 K. 181</i> | 5:04 |
| 4 | Sonata E-dur / <i>E major L. 375 K. 20</i> | 2:44 |
| 5 | Sonata cis-moll / <i>C sharp minor L. 256 K. 247</i> | 3:18 |
| 6 | Sonata D-dur / <i>D major L. 213 K. 400</i> | 2:38 |
| 7 | Sonata F-dur / <i>F major L. S 20 K. 276</i> | 2:04 |
| 8 | Sonata B-dur / <i>B flat major L. 400 K. 360</i> | 3:33 |
| 9 | Sonata f-moll / <i>F minor L. 189 K. 184</i> | 5:23 |
| 10 | Sonata F-dur / <i>F major L. 188 K. 525</i> | 2:23 |

11	Sonata f-moll / <i>F minor</i> L. 382 K. 69	2:19
12	Sonata D-dur / <i>D major</i> L. 56 K. 281	2:28
13	Sonata G-dur / <i>G major</i> L. 103 K. 259	2:10
14	Sonata C-dur / <i>C major</i> L. 324 K. 460	3:25
15	Sonata C-dur / <i>C major</i> L. 252 K. 421	3:46
16	Sonata f-moll / <i>F minor</i> L. 438 K. 462	3:51
17	Sonata D-dur / <i>D major</i> L. 418 K. 443	4:50
18	Sonata D-dur / <i>D major</i> L. 14 K. 492	4:19
19	Sonata D-dur / <i>D major</i> (niewydana, rękopis neapolitański / <i>unpublished, Neapolitan manuscript</i>)	2:04

TT: 62:10

WŁADYSŁAW KŁOSIEWICZ

KLAWESYN / HARPSICHORD

(F. Blanchet, Paris 1746; kopia / copy J.C. Neupert, Bamberg 1987)

a¹ = 415 Hz

konserwator instrumentu / instrument prepared by Krzysztof Kulis

SONATY DOMENICA SCARLATTIEGO

Sonata

Hermann Keller, w swojej zwięzłej i treściwej monografii pod zmiennym tytułem *Domenico Scarlatti mistrz klawiatury* (Lipsk 1957), zadaje takie oto pytanie: dlaczego Domenico, syn sławnego twórcy oper, Alessandro, i sam również opery piszący, nie uprawiał – w przeciwieństwie do swych rówieśników i poprzedników – dużych form instrumentalnych, jak fugi, toccaty, suity, a skoncentrował się wyłącznie na małej, jednoczęściowej sonacie? Odpowiedź jest prosta (choć nie zadawalająca): ponieważ wynikało to z jego obowiązków mistrza i nauczyciela muzyki na dworach królewskich: najpierw w Lizbonie (1719-29) – dokąd przywędrował z rodzimej Italii – później w Madrycie (1729-57). Na półwyspie Iberyjskim spędził Domenico ponad połowę twórczego życia; ze swoim neapolitańskim pochodzeniem wrósł w tamtejszą kulturę tak, że może być w równej mierze zaliczany do kompozytorów włoskich, co hiszpańskich. Swoje *Sonaty* pisał w celach

dydaktycznych, jako swego rodzaju ćwiczenia klawiszowe (podobnie jak jego rówieśnik Bach swoje *Partity* klawesynowe czy *Wariacje goldbergowskie*, opatrzone ogólną nazwą *Klavierübung*). Taki zresztą tytuł – *Essercizi per gravicembalo* – nosi pierwszy wydany zbiór trzydziestu utworów. Pisał je więc Scarlatti, aby nauczać gry na klawesynie, a poprzez grę pokazać, jak można na ten instrument komponować. Dlaczego później nazwał te utwory *Sonatomami*, choć nazwa ta w jego czasach przysługiwała już raczej formom dużym, cyklicznym? Tutaj zgodny był z siedemnastowiecznym jeszcze zwyczajem określania ogólną nazwą „sonaty” utworów instrumentalnych, w odróżnieniu od wokalnych (*sonare* – grać, *cantare* – śpiewać).

Przypomnienie dydaktycznej strony tych *Sonat*, wskazanie ich „przyczyny celowej” w nauczaniu, nie wyjaśnia nam bynajmniej tajemnicy powstania miniaturowego arcydzieła, jakim jest każda z 550 *Sonat* Scarlattiego. Wobec sekretów jego stylu klawesynowego jesteśmy równie ekscytująco bezradni,

co wobec innych dwóch stylów „klawiszowych” pierwszej połowy XVIII wieku: klawesynistów francuskich i Bacha.

W innych swych dziełach – operach, muzyce religijnej – Scarlatti pozostaje całkowicie w zgodzie z konwencjami stylistycznymi epoki, a tylko w owych *Sonatach* wznosi się ponad te konwencje; tylko w nich przejawia się jego szczególny geniusz mistrza gry na klawiaturach i kompozycji klawesynowej.

Pisał je Scarlatti przez wszystkie lata swego pobytu w Hiszpanii, do ostatniego roku życia, a chronologię ich powstawania możemy tylko w przybliżeniu ustalić.

I tak, ich pierwsza grupa (*op. 1*) powstała około roku 1738. Następne daty orientacyjne w tej chronologii to 1742 i 1749; między rokiem 1752 a 1757 powstaje główny trzon – 300 *Sonat*. Pierwsze druki, w Paryżu i Amsterdamie, pochodzą z lat 1738-39. W Niemczech po raz pierwszy wydano sześć *Sonat* w roku 1753, trzy lata po śmierci Bacha, który zresztą znał je już zapewne z pierwszych wydań lub odpisów. Wydawano *Sonaty* w wyborach i w XIX wieku, jednak ich pierwsze zbiorowe wydanie, autorstwa Alessandra Longo, powstało dopiero w początkach naszego wieku – w Mediolanie, w latach 1906-1908 (wznowione i uzupełnio-

ne w 1970). Całość dzieła klawesynowego Scarlattiego, na podstawie rękopisów i pierwodruków (wydanie faksymilowe) wydał w latach 1971-72 Ralph Kirkpatrick.

R u c h

Ruchliwość – dźwięków, struktur, współbrzmień – jest cechą naczelną, najbardziej oczywistą, tej muzyki, uderzającą z miejsca już przy pierwszym z nią zetknięciu. Słuchana w doskonałym wykonaniu – a tylko takie bierzemy tu pod uwagę – *Sonata* Scarlattiego działa na nas jak silny strumień energii muzycznej; zdaje się nas poruszać pierwotnie i elementarnie, w podobny sposób jak muzyka Vivaldiego czy Beethovena. Chciałoby się ją nazwać „witalistyczną”, tak mocna jest w niej sugestia radości życia.

Większość *Sonat* ma tempa szybkie lub bardzo szybkie – wynikające wprost z zapisu ich substancjalnej struktury. I tylko nieliczne niech stanowią jak gdyby wyspy wyciszenia, uspokojenia, refleksji – w tempie umiarkowanie wolnym. Ruch urzeczywistnia się w różnych stopniach i odcieniach szybkości, i w różnych kierunkach – sposobach rozprzestrzeniania: naprzód i wstecz (np. przy odwróceniach figur dźwiękowych), w dół

i w górę, i ukośnie; także jako ruch w miejscu – przez powtarzalność formuł dźwiękowych, ostinata.

Z pierwotnie niezróżnicowanej jedni ruchu wyłaniają się dalsze stadia – ruch konkretyzuje się:

- w rytmie
- w motywie, temacie, melodii
- w konstrukcji, architekturze, formie.

Ruch upostaciowuje się w **rytmie**. Większość *Sonat* pulsuje rytmem wyrazistym, energicznie ostrym; znamienne są tu także powtórzenia – uporczywe i dobitne, ostinatowe. Tutaj dotykamy żywo bijących źródeł muzyki, jej gleby i zakorzenienia: jest ona podszyta **tańcem**, przeniknięta tanecznością, w rytmach konkretnych tańców zakorzeniona. Podobnie, chciałoby się rzec, jak i cała muzyka tej epoki, w swoich różnych gatunkach i formach; podobnie jak utwory klawesynistów francuskich, jak *Suity* i *Partity* Bacha. Podobnie, ale zarazem inaczej – w czym też przejawia się odrębność stylu tych *Sonat*.

Inny jest tu mianowicie sposób kompozytorskiego traktowania tanecznego pierwowzoru Wachlarz tańców, prawzorów i prefigur tanecznych jest w *Sonatach* Scarlattiiego maksymalnie szeroki, szerszy może nawet niż u klawesynistów francuskich i u Bacha.

A więc – tańce suitowe z tradycji francuskich (allemande, courante, sarabande, gigue, menuet, bourée, passepied i inne), ale traktowane inaczej, bardziej rytmicznie wystrzone, w profilu wyrazistsze. A obok tego – co ważniejsze i wręcz decydujące o oryginalności stylu *Sonat* – tańce i melodie taneczne ze skarbniicy folkloru (w szerokim pojęciu, obejmującym także folklor mieszczaństwa czy, jak w Hiszpanii, folklor... arystokracji) – włoskiego (neapolitańskiego), portugalskiego, a przede wszystkim hiszpańskiego. Wykonawca kongenialny, wnikaający w sedno tych *Sonat* (Landowska, Kłosiewicz – na klawesynie, Horowitz – na fortepianie), zdaje się szczególnie wyczulony na tę ich różno-etniczną taneczność z całego Południa śródziemnomorskiej Europy. Wykonawca kongenialny doskonale wyczuwa tę, tak znamienne dla Scarlattiiego, bliskość źródeł: włoskość, a zwłaszcza hiszpańskość. W traktowaniu hiszpańskiego folkloru ów niezwykle kompozytor pierwszej połowy XVIII stulecia okazuje się wręcz prekursorem Albéniza i Granadosa, de Falli i Ravela...

Folklor taneczny był więc silnym źródłem inspiracji dla Scarlattiiego; a wspomniany tu Hermann Keller rzecz jeszcze bardziej uszczegóławia, wskazując na takie impulsy

pobudzające wyobraźnię kompozytora, jak: gra ludowych muzykantów i kapel, brzmienie mandolin i gitar, kastanietów i bębnow, rogów i trąbek, fletów i obojów – to wszystko, przestylizowane w brzmieniu klawesynu, możemy jakoś wysłyszeć w kongenialnym wykonaniu *Sonat!*

Z rytmu wyłania się i w rytmie konkretyzuje motyw i temat – całośćka melorytmiczna swoiście otwarta, zapłon formotwórczej energii; komórka, gdzie zakodowana jest już forma utworu. W rytmie istoczy się melodia, jako pokarm dla formy. Scarlatti jawi się tu jako geniusz inwencji melodycznej, z rzędu największych w jego czasach. Obok Bacha i Händla, Couperina i Rameau współtworzy on apogeum melodycznego piękna w medium instrumentalnym. Jego *Sonaty* to przecież także niewyczerpany skarbiec atrakcyjnych melodii, w różnych rytmach, barwach i nasświetleniach harmonicznym; melodii cieszących ucho, wyrazistych, łatwych do zapamiętania, pełnych rytmicznego wigoru, także wdzięcznych i czułych. W ramach wspólnoty stylu – cóż za bujność, jaki rozkwit różnych kształtów melodycznych! Od najprostszych figur elementarnych, klawiszowych formuł ruchu – do rozwiniętych kantylen sfigurowanych i zdobionych – w *Sonatach* „refleksyj-

nych”, w tempach wolnych... Z uwagi na tę różność postaci mówić by należało o żywiole melodycznym *Sonat* Scarlattiego.

I tak dochodzimy do sedna problematyki tych *Sonat*, do sprawy najbardziej tu intrygującej: zagadnienia formy. A formę pojmujemy tu jako ideę całościowości, generalną zasadę integracji struktur dźwiękowych rozwijanych w czasie; jako coś, dzięki czemu ów zachwycający twór dźwiękowy zwany „sonatą”, dany nam w ruchu dźwięków, staje się drogocennym klejnotem, miniaturowym arcydziełem.

Jak określić tę naczelną zasadę formy?

Otóż – wszystkie *Sonaty* wpisują się w schemat struktury binarnej (dwuczęściowej), wzór architektoniczny powszechny dla muzyki instrumentalnej tych czasów, a stosowany zwłaszcza w poszczególnych ogniwach – miniaturach tanecznych – *suity*. Część pierwsza o charakterze ekspozycji – temat rozwijany w zdania i okresy; także dwa, a czasem i trzy tematy, rozwijane i zmierzające do kody. Część druga – pewna modyfikacja myśli tematycznych ekspozycji (np. temat w odwróceniu), ich przetwarzanie, dalsze rozwinięcia, harmonicznym bardziej urozmaicone, bogatsze w modulacje; po czym konkluzja i skrócona jakby reprzyta, powracająca do tonacji wyjściowej w kodzie.

Ten wzorzec przejmą później, w drugiej połowie stulecia, klasycy wiedeńscy – Haydn i Mozart – i rozwiną go w nową formę, która tak bardzo zaważy na dalszych dziejach muzyki instrumentalnej: klasyczne allegro sonatowe.

I tutaj również Scarlatti – obok Bacha – okazuje się tej formy najpoważniejszym prekursorem; o niejednej z jego *Sonat* chciałoby się powiedzieć, że przy wszystkich cechach indywidualnego stylu Scarlattiego, mają już strukturę Haydnowską.

Naczelną zasadę – ideę – formy *Sonata* Scarlattiego spróbujmy określić dialektycznie: poprzez wskazanie przeciwstawnych stanów muzyki. I tak – powiemy, że w ogólnych ramach architektury binarnej *Sonata* powstała poprzez współgranie:

- tradycji (ramy formalne, konwencja stylu) i nowatorstwa (pomysłowość, inwencja w zakresie rytmu, melodii, harmonii)
- żywiołu i ładu
- „baroku” (bujność kształtów, różnorodność postaci) i „klasycyzmu” (proporcjonalność)
- asymetryczności i symetrii
- improwizacyjności i dyscypliny
- fantazyjności („kapryśności”) toku i strukturalnej ścisłości
- różnorodności i jednolitości

- pluralizmu i monizmu
- zmienności i stałości
- struktury mozaikowej (nieciągłej) i struktury ciągłej.

Szczególnie intryguje ta ostatnia para pojęć: współgranie mozaikowej nieciągłości z energetyczną ciągłością. Sonata bowiem jawi się nam z jednej strony jako organizm spójny, jednolity – konkretyzowana wykonawczo przedstawia sobą proces dźwiękowy doskonale ciągły. Z drugiej strony ta sama sonata – poprzez częste kadencje, cesury, zaskakujące zmiany toku, także poprzez cięcia modulacyjne i zmienność tonacji – fascynuje swoją ulotną nieciągłością (która to cecha zbliża Scarlattiego do klawesynistów francuskich), narracją kapryśną, pełną niespodzianek, znamienną już dla wyobraźni romantycznej, a w pełni rozkwitła wiek później: w miniaturach Schumanna, w Chopinowskich *Preludiach* i *Mazurkach*...

Brzmienie

Ruch dźwięków rozgrywa się w medium brzmieniowym. Forma istoczy się w **brzmieniu**.

Sonaty Scarlattiego wrosły w dwa zgoła odmienne media brzmieniowe: **klawesynu** i **fortepianu**. Mają je dzisiaj w repertuarze

i pianiści, i klawesyńscy. Z uwagi na faktyczne pianistyczne prekursorstwo fortepian zawładnął tymi *Sonatami* w tym samym, jeśli nie większym, stopniu co klawesyn. Grane na każdym z tych instrumentów brzmią dzisiaj dla nas równie dobrze – prawdziwie, przekonująco.

Przeznaczone jednak były na klawesyn, z jego specyficznym dźwiękiem pobudzonej piórki struny, z wyrazistością granych na nim współbrzmień, z uzyskiwaną jego dźwiękiem plastyką kontrapunktu; z jego mechanizmem zmienianych rejestrów, umożliwiającym swoiste kolorowanie utworu – efekty barwy dźwięku. Brzmienie klawesynowe jest więc tutaj środkiem pierwszym, macierzystym.

To, co nazywamy ogólnie brzmieniowością *Sonat* Scarlattiego pojmować można trojako: – jako substancję dźwiękową – ogólnie – jako współbrzmieniowość, czyli substancję harmoniczną – jako znanie stylu.

Jest w owych *Sonatach* – podobnie jak w utworach klawesynowych Bacha – jakiś rdzeń substancjalny, moc konstrukcyjna; coś, co sprawia, że niezależnie od medium instrumentalnego (klawesyn, fortepian) odbieramy je zawsze jako skończone arcydzieła.

A w tej substancji szczególnie eksponowana jest współbrzmieniowość. *Sonaty* frapują nas swoją harmoniką: budową akordów, ich następstwem, ich artykulacją, nierzadko „perkusyjną” czy „gitarową” – w rytmach hiszpańskich tańców (fandango, bolero) – dysonansowością, ruchliwością modulacyjną, zmiennością tonacji, chromatyką.

Brzmienie, w jego harmonicznosci i kolorystyce, staje się także znamiennym stylem. Nie tylko indywidualnego stylu Domenico Scarlattiiego, nie tylko stylów „etnicznych” – włoskiego i hiszpańskiego; także, a może przede wszystkim, wspólnoty stylów klawesynowych pierwszej połowy XVIII wieku. Bowiem jest coś, co zbliża do siebie trzy wielkie i naczelne style muzyki klawesynowej tych czasów: klawesynistów francuskich (Couperina i Rameau – jako jego najwybitniejszych przedstawicieli), Bacha i Scarlattiiego.

W *Sonatach* (a przyjmujemy, że wybór, dokonany przez naszego znakomitego klawesynistę – choć ilościowo skromny – jest dla stylu Scarlattiiego w pełni reprezentatywny) odnajdujemy więc pewne idiomy – formuły, figury, rytmy, zwroty melodyczne – wspólne wszystkim trzem wielkim stylom.

I tak – z Couperinem łączą Scarlattiiego szczególnie subtelności rytmu i melodii,

także pewne formuły – figury synkopowe, quasi-lutniowe.

Z Rameau (i z Bachem – w *Wariacjach goldbergowskich!*) – brawurowe figuracje w bardzo szybkich tempach, moment klawiszowej wirtuozerii mocno nieraz eksponowany.

Z Bachem – struktury kontrapunktyczne lekkie i przejrzyste, klasycznie proporcjonalne, takie, jakie spotykamy na przykład w *Suitach francuskich* i *Suitach angielskich*, *Partitach*, *Wariacjach goldbergowskich*.

G r a

Płytę naszą traktować można jako swego rodzaju portret podwójny: genialnego kompozytora (jako, że ukazuje wszystkie istotne cechy jego stylu) i jego kongenialnego interpretatora. Władysław Kłosisiewicz – który wszystkie style muzyki klawesynowej XVII i XVIII wieku poznał, zgłębił i doświadczył w żywej praktyce, a w duszę instrumentu wnikał tak głęboko, jak to tylko możliwe – daje nam tu arcydzieła Scarlattiego w postaci pełnej, maksymalnej: do estetycznego rozkoszowania się ich rozlicznymi pięknosciami, w całym bogactwie niuansów rytmu, melodii, harmonii i barwy; a także – dla głębiej zainteresowanych – do studiowania.

Warto więc wraz z tą płytą postarać się i o nuty *Sonat*, aby słuchając, rozsmakować się jeszcze bardziej w kunstownościach struktur dźwiękowych, poznawać też może zasady, według których ta urzekająca muzyka powstawała. Muzyka jako efekt (i zapis) gry klawesynowej, tworzona w żywym kontakcie z instrumentem, rozgrywana na klawiaturach klawesynu, w doświadczeniu klawesynowego brzmienia. Muzyka pisana dla czystej radości gry. Wracamy więc do punktu wyjścia tego szkicu: do „pierwszej przyczyny” powstania *Sonat*. W istocie stanowią one swego rodzaju „wyższą szkołę” gry na instrumencie, zajmującym w ówczesnej świadomości muzyki i kulturze muzycznej miejsce centralne. Pisał je Scarlatti, aby tej gry nauczyć wszechstronnie i maksymalistycznie; przyświecał mu ideał klawesynisty doskonałego, absolutnego pana instrumentu, znającego wszelkie tajniki jego brzmienia i sekrety klawiatury. A poprzez grę samą uczył – podobnie jak Bach – klawesynowej kompozycji; jak pisać muzykę na ten właśnie instrument.

Swym nauczaniem zaś, poprzez komponowanie miniaturowych arcydzieł, otwierał Scarlatti olśniewające perspektywy dla dalszego rozwoju muzyki klawiszowej

(w drugiej połowie stulecia i w nowym stylu – już fortepianowej). I on więc, podobnie jak Bach, był w swoim zakresie pionierem, prekursorem, tym, co Niemcy nazywają *Wegbereiter*, a co można tłumaczyć bardziej dosłownie jako „przygotowujący drogę”.

Przypomnijmy więc jeszcze na zakończenie, w czym to Scarlatti przygotowywał drogę największym mistrzom gry i kompozycji fortepianowej w XIX wieku: Beethovenowi, Chopinowi, Lisztowi. Wymieńmy, za Kellerem, główne elementy, punkty, problemy owej wyższej szkoły gry na instrumentach klawiszowych – szkoły klawesynowej, a zarazem już fortepianowej, zawartej w kształcie artystycznym *Sonat*. Naucza więc Scarlatti: – grania gamowych figuracji w rozmaitych układach fakturalnych – płynnego prowadzenia gam podwójnych w jednej ręce – stosowania rozłożonych akordów w całej rozmaitości ich postaci – prowadzenia dwóch głosów w jednej ręce

- równoległych tercji i sekst
- gry w równoległych oktawach
- gry w oktawach łamanych
- szybkich repetycji dźwięku w rozmaitych postaciach
- techniki skoków rozszerzających maksymalnie przestrzeń klawiaturową
- przerzucania rąk o duże odległości
- gry z krzyżowaniem/przekładaniem rąk
- wirtuozowskich pasaży rozdzielanych między obie ręce w szybkich tempach.

Oczywiście sam Scarlatti formalnie takiej „szkoły” nam nie dał. Swoich zasad nauczania nie określił słownie, swojej metody nie sformułował w pojęciach. Wyeksponowanie i zrekonstruowanie takiej „szkoły” z samej muzyki Scarlattiego – z jej substancji i akcydensów, z jej struktury i niuansów – to już było zadanie wybitnych znawców jego dzieła i całej rozległej dziedziny muzyki instrumentów klawiszowych w jej historycznym rozwoju.

Bohdan Pocij

THE SONATAS OF DOMENICO SCARLATTI

S o n a t a

In his comprehensive monograph, tellingly entitled, *Domenico Scarlatti Maestro of the Keyboard* (Leipzig 1957), Herman Keller poses the question: why did Domenico, son of the renowned opera composer Alessandro, and himself a writer in the genre, not pursue – in contrast to his contemporaries and predecessors – large-scale instrumental forms such as the fugue, toccata or suite, choosing instead to concentrate exclusively on the one-movement sonata? The answer is simple (albeit unsatisfactory): as a direct result of his duties as maestro and music teacher, initially to the Royal Court in Lisbon (1719-29), to where he moved from his native Italy, and later in Madrid (1729-57). Scarlatti spent the best part of his creative life on the Iberian peninsula, where his Neapolitan origins became completely assimilated with the local culture to such a degree, that he can be classified as both an Italian and Spanish composer. He wrote his *Sonatas* for didactic

purposes, in the form of exercises for the harpsichord (with similar intent to the *Partitas* and *Goldberg Variations*, collectively termed *Klavierübung*, written by his contemporary Bach), and his first collection of thirty compositions carries the title *Essercizi per gravicembalo*. They were written for the instruction of harpsichord playing, to demonstrate through performance the art of composing for the instrument. The term ‘sonata’ was already associated in Scarlatti’s day, with rather larger cyclic forms – why did he therefore, later give his compositions this generic title? In this instance he followed the 17th century tradition of differentiating instrumental works from vocal pieces by using the term ‘sonata’ (*sonare* – to play, *cantare* – to sing).

A reminder of the didactic aspects of the *Sonatas* and the identification of their ‘cause and effect’, does not however explain the conceptual originality of each of the 550 *Sonatas* of Scarlatti’s masterpiece. The secrets of his harpsichord style are as ecstatic

cally disarming as the two other great 'keyboard' styles of the 17th century; namely those of the French keyboard composers and Bach.

In other genres – opera, sacred music – Scarlatti adheres completely to the stylistic conventions of the epoche. It is only in the *Sonatas* that he breaks away from tradition, and it is only these works that reveal his remarkable genius for keyboard playing and harpsichord composition. Scarlatti continued to write the *Sonatas* throughout his many years in Spain up to the time of his death, however their chronology can only be approximately determined. The first group was written circa 1738, with two further collections in 1742 and 1749, while the main core – of 300 *Sonatas*, was composed between 1752 and 1757. The first to appear in print in Amsterdam and Paris, are dated 1738-39. In Germany six *Sonatas* were published for the first time in 1753, three years after the death of Bach, who in all probability knew these works from earlier first editions or manuscript copies. During the 19th century, selected *Sonatas* were also published, however the first collected edition compiled by Alessandro Longo in Milan between 1906-1908 (completed and reissued in 1970), did not

appear in print until the beginning of the 20th century. Ralph Kirkpatrick published a complete catalogue of Scarlatti's *Sonatas*, based on manuscript copies and first editions in 1971-72.

M o t i o n

The principal and most pronounced feature of this music that is striking from the outset is – constant movement – in its tonal, structural and chordal patterns. When superbly rendered – for such is the performance in question – a Scarlatti *Sonata* conveys a powerful current of musical energy capable of stirring the innermost emotions, like the music of Vivaldi or Bach. Its underlying suggestion of *joie de vivre* is so potent, that it could almost be described as vital.

The majority of the *Sonatas* are in fast or very fast tempo – derived directly from their musical notation. A few, which represent a certain oasis of hushed tranquillity and contemplation, are maintained in moderately slow tempo. Motion is achieved through varying degrees and fluctuations of speed and in changes of direction – linear patterns of progression which move in opposite directions (e.g. where figures are reversed),

ascend and descend, or are oblique, as well as stationary motion in the form of ostinato repetition.

From an initial homogeneity in the motion further stages begin to emerge, where movement becomes defined in terms of:

- rhythm
- motif, theme, melody
- structure, architecture form

The element of motion becomes determined by rhythm, which in the majority of the *Sonatas* is clearly defined and stridently energetic, characterised by persistent and emphatic ostinato repetition. This touches on the pulsating source of the music, its bedrock and its origins that are lined with dance permeated with dance and rooted in specific dance rhythms. Similar, one could say, to all musical compositions of the age; similar to the works of French keyboard composers or to Bach's *Suites and Partitas*. However despite the similarity, there is a difference – indicative of the *Sonatas*' stylistic originality in Scarlatti's approach to archetypal dance patterns, in which he exploits the whole spectrum of dance forms more extensively perhaps, than the French instrumentalists or Bach. Namely, his original treatment of dance suites in French

tradition (allemande, courante, sarabande, gigue, minuet, bource, passepied and others) that are rhythmically more pronounced with more clearly-defined contours, alongside dances and dance-melodies from the vast treasure-trove of Italian (Neapolitan), Portuguese and above all, Spanish folklore (broadly understood to include urban folklore, or as in Spain – folklore inspired by aristocratic traditions), which more significantly, determine the stylistic originality upon which the reputation of the *Sonatas* rests.

A consummate performer who delves into the essence of the *Sonatas* (Landowska/Kłosiewicz on harpsichord, Horowitz on piano) becomes particularly sensitive to the multi-ethnic dance qualities, typical of Southern Mediterranean countries.

A consummate performer will have a perfect awareness of Scarlatti's characteristic affinity for Italianate and in particular, Hispanic sources of inspiration. The composer's approach to Spanish folklore undoubtedly places him as a forerunner to Albéniz and Granados, de Falla and Ravel.

Consequently, folkloric dance was a powerful source of inspiration to Scarlatti, a subject expounded on in greater detail by

the earlier mentioned Herman Keller, who argues that the composer was further influenced by other creative stimuli such as: the music-making of folk musicians and ensembles, the sounds of mandolins and guitars, castanets and drums, horns and trumpets, flutes and oboes – all of which stylised for harpsichord, can be detected in a consummate performance of the *Sonatas*.

Motif and theme – a basically open melodic and rhythmic unit that ignites the form-building energy and functions as a cell which carries the composition's formal design, is generated and defined by rhythm. Melody – which sustains the form-building material, is moulded by rhythm. The *Sonatas* reveal Scarlatti's genius for melodic inventiveness that is on a par with the greatest composers of the period. Like Bach and Haendel, Couperin and Rameau, Scarlatti attains the very pinnacle of melodic beauty written for the instrumental medium. His *Sonatas* represent an inexhaustible treasury of attractive melodies, which are pleasing to the ear, easy to recall and full of rhythmic vigour, and at the same time, charming and sensitive. In terms of style – what exuberance! What efflorescence of varying melodic design! From simple elementary figures to

elaborate figurations of well-developed cantilenas – maintained in slow tempi in the 'contemplative' *Sonatas*. In view of such diversity, perhaps melodic impetus would be a fitting description of Scarlatti's *Sonatas*.

And so we come to the central issue of these *Sonatas*, to the most intriguing subject – the question of form. Form as a concept of comprehensive unity, as a general principle governing the integration of a work's structural elements articulated in time. Form, which allows this entrancing instrumental piece of music known as *Sonata*, to be transformed into a priceless gem – a miniature masterpiece.

What are the chief principles that govern this form?

All the *Sonatas* follow a binary structural design, common to instrumental music of the period and principally exploited in the short dance-like segments of the suite. The first section – similar in character to an exposition – consists of a subject presented in groups and passages, as well as thematic material comprised of two, and sometimes three subjects that progress towards a coda. The second section – involves a certain amount of modification to the thematic material of the exposition (e.g. subject in

reverse) that is developed and further explored with the use of varied harmonies and elaborate modulation; in conclusion there follows a shortened reprise which returns to the home key in the coda.

This design would be taken up in the second half of the century, by the Classical composers of the First Viennese School – Haydn and Mozart – and evolve into the new design of ‘sonata form’ which would have a radical influence on the future course of instrumental music whose foremost precursor – besides Bach – was Scarlatti. It could almost be said, that despite the many features of Scarlatti’s stylistic individuality, several of his *Sonatas* are already ‘Haydnesque’ in their formal design.

The fundamental principle – or concept – governing the formal design of Scarlatti’s *Sonatas* can be dialectically illustrated, by pointing out elements of contrast in music. It can therefore be said that within the framework of a binary structure, each *Sonata* is created through the interplay of:

- tradition (formal structures, stylistic convention) and innovation (ingenuity; rhythmic, melodic and harmonic inventiveness
- spontaneity and order
- the Baroque (embellishment: variety of

genres) and Classicism (proportional regularity)

- asymmetry and symmetry
- improvisation and discipline
- fanciful imagery (whimsicality) and structural precision
- diversity and uniformity
- pluralism and monism
- variation and stability
- mosaic design (fragmentation) and continuity of design

The latter pair of concepts where mosaic fragmentation is contrasted with vigorous continuity is particularly intriguing. On the one hand, the sonata is shown to be a homogenous tight-knit organism, which in performance represents an ideally continuous system of tonality. On the other hand, through frequent use of cadences, caesuras and a startling process of variation as well as repeated modulation and changes of key, the same sonata becomes a fascinating example of fragmented volatility (which draws Scarlatti closer to the French keyboard composers) and narrative whimsicality. Such features typical of an imaginative Romantic approach would flourish in the next century – in Schumann’s piano studies, in Chopin’s *Preludes* and *Mazurkas*. . .

Musical form moulded within sound-matter needs a physical medium for its transmission. Scarlatti's *Sonatas* have become inextricably linked with two quite separate sound mediums, namely the harpsichord and piano. Included in the repertoires of today's pianists and harpsichordists, they are performed on both instruments, even though the precursory nature of the piano's textural qualities has made it the preferred medium. Today, a performance on either instrument sounds equally agreeable and just as authentic.

Notwithstanding, the *Sonatas* were originally intended for the harpsichord with its distinctive sound of quill-plucked strings, its clearly defined chordal harmonies, its tone-generated contrapuntal plasticity and its mechanism of movable registers making it possible to achieve a wide variety of tone-colours and textures. Consequently, the timbre of the harpsichord, was of paramount importance. That which is generally understood to be the sound-value of Scarlatti's *Sonatas* can be interpreted threefold:

- as sound-matter – in general
- as harmoniousness – or harmonic matter
- as a feature of style

Scarlatti's *Sonatas* – like Bach's harpsichord works – have a certain substantive core and strength of design, whereby irrespective of the instrumental medium (harpsichord, piano), they are always perceived as accomplished masterpieces.

Harmoniousness features prominently in the *Sonatas*' sound-matter, revealing a fascinating approach to harmony, reflected in the general construction of chords, their progression and their often 'percussive' and 'guitar-like' articulation in Spanish dance rhythms (fandango, bolero), as well as in the treatment of dissonance, frequency of modulation, changes of key and chromaticism.

The harmonic and tonal quality of the sound-content becomes moreover, a characteristic of style. Not only of the individual style of Domenico Scarlatti, or of 'ethnic' – Italian and Spanish styles, but also, and perhaps above all, of an amalgamation of harpsichord styles from the first half of the 18th century. For there are certain elements which the periods three pre-eminent styles: of the French keyboard composers (Couperin and Rameau their most distinguished representatives), Bach and Scarlatti have in common.

The featured *Sonatas* (chosen for this recording by the celebrated Polish harpsi-

chordist Władysław Kłosiewicz – though in small selection are nevertheless fully representative of Scarlatti’s compositional style) all contain certain idiomatic features – in their melodic patterns, rhythms and phrasing – that are mutually shared by the three great styles of expression.

Thus a link with Couperin can be established in the exceptional subtleties of Scarlatti’s rhythmic and melodic patterns, and in the equally complex accompaniments of syncopated quasi-lute figures.

With Rameau (and Bach’s *Goldberg Variations*) – in his brilliant figurations in very fast tempi often designed for the display of keyboard virtuosity.

With Bach – in the lightness and clarity of his contrapuntal structures, as for example in both the *French* and *English Suites, Partitas* and *Goldberg Variations*.

P e r f o r m a n c e

This recording of selected *Sonatas* can be described as a ‘double portrait’ depicting a compositional genius (as it reveals the essential characteristics of his style) and a consummate interpreter. Władysław Kłosiewicz – who has a vast knowledge and

practical experience of all the performing styles of 17th and 18th century harpsichord music as well as a thorough understanding of the instrument – offers a comprehensive and in-depth portrait of Scarlatti’s masterpiece, enabling the listener to relish each *Sonata*’s manifold beauty and wealth of rhythmic, melodic, harmonic and textural nuances – and for those with a deeper interest – an opportunity to study. For that reason when listening to this recording, a score of the *Sonatas* could be greatly beneficial to fully appreciating the artistry of their tonal structures, and perhaps discovering the guiding principles of this enchanting music. Music as the sound effect (and musical notation) of harpsichord playing, written with in-depth knowledge of the instrument and played out with expertise on the keyboard of the harpsichord. Music composed for the sheer joy of performing.

Thus we return to the point in question; to the ‘primary cause’ of why the *Sonatas* were written. In fact, the *Sonatas* constitute what may be termed an ‘advanced school’ of keyboard instruction that was central to music awareness and musical culture of the period. Scarlatti wrote his *Sonatas* in order to give his pupils a comprehensive education

in the art of keyboard playing, a task he was ideally suited for, being an accomplished performer and master of the keyboard. And by means of skilful playing techniques – like Bach – he gave instruction in the art of harpsichord composition, of how to write music for this particular instrument.

Through his contribution to teaching and the miniature masterpieces he composed, Scarlatti unlocked enlightening new perspectives for the further development of keyboard music (of the new piano style in the second half of the century). Like Bach – he was also a pioneer, a forerunner, or what the Germans refer to as *Wegbereiter*, which literally translated means, ‘he who paves the way’.

In conclusion let us once more recall, how Scarlatti paved the way for the greatest composers of the 19th century: Beethoven, Chopin and Liszt. Following Keller’s example, let us identify the principle elements, features and complexities of this ‘advanced school’ of keyboard performance that is contained within the artistic framework of the *Sonatas*. Scarlatti gives instruction on:

– how to play scale figurations of textural diversity

- how to execute any two scales with one hand
- how to ‘spread’ chords in a variety of ways
- how to execute simultaneous voice parts with one hand
- parallel thirds and sixths
- playing parallel octaves
- playing broken octaves
- rapid repetitions of tonal sequences
- techniques designed to stretch the compass of the keyboard
- how to change hands in lengthy passages
- how to play while crossing hands
- virtuoso passages in fast tempo played simultaneously in both hands

Scarlatti did not of course establish such a ‘school’, neither did he express his teachings in writing or formulate his methods into general concepts. The task of formulating and reconstructing such a ‘school’ based on Scarlatti’s substantive music, has been left to distinguished connoisseurs – of his works and the historical development of the extensive field of music written for the harpsichord family of instruments.

Bohdan Pocij

translated by Anna Kaspszyk

WŁADYSŁAW KŁOSIEWICZ

– jedna z największych osobowości artystycznych naszych czasów, ostatni uczeń Ruggero Gerlina (1899-1983), najbliższego współpracownika Wandy Landowskiej, absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie – jest laureatem głównych nagród w kategorii interpretacji, realizacji basso continuo i wykonawstwa muzyki współczesnej międzynarodowych konkursów klawesynowych w Paryżu (1981), Paryżu-Dijon (1983), oraz zwycięzcą konkursu ARD w Monachium (1984, I nagroda, II i III nie przyznano). Występował we wszystkich niemal krajach Europy spotykając się z entuzjastyczną oceną krytyki i publiczności. Współpracuje z wieloma wybitnymi solistami i zespołami europejskimi specjalizującymi się w wykonawstwie muzyki dawnej. Od 1978 roku współpracował z Polską Orkiestrą Kameralną Jerzego Maksymiuka i orkiestrą Sinfonia Varsovia. W latach 1984-1985 był współtwórcą i kierownikiem artystycznym zespołu Concerto Avenna.

Dokonał ponad 100 godzin nagrań muzyki klawesynowej dla rozgłośni radiowych,



for. Andrzeja Świetlik

telewizyjnych i firm płytowych. Jest autorem opracowania i kierownikiem artystycznym pierwszej polskiej realizacji wszystkich dzieł scenicznych Claudia Monteverdiego w Warszawskiej Operze Kameralnej (1993-1996).

Od 1987 roku profesor klawesynu i interpretacji muzyki baroku w Hochschule für Musik und darstellende Kunst w Graz (Austria).

Władysław Kłosiewicz dysponuje znakomitym warształem technicznym, jest wspaniałym wirtuozem, dla którego jednak środki klawesynowej wirtuozerii służą zawsze nadrzędnym celom ekspresyjnym. Artysta szczególnie dobrze czuje się w muzyce o silnych, nierzadko skrajnych emocjach. Obdarzony znakomitym talentem improwizatora, mający też głęboką i gruntowną wiedzę o epoce baroku, jest niezrównanym odtwórcą dzieł Louisa Couperina czy Johanna Jakoba Frobergera, wymagających aktywnego, kreatywnego stosunku do zastanego – szkicowego nierzadko – materiału muzycznego. Z tego samego powodu jego realizacje partii basso continuo odznaczają się wielkim poziomem i fantazją, ale także – stylistyczną autentycznością.

Pośród licznych nagrań Władysława Kłosiewicza wymienić trzeba nagranie wszystkich klawesynowych kompozycji François Couperina, wszystkich *Partit* Johanna Sebastiana Bacha i dzieł Johanna Jakoba Frobergera.

WŁADYSŁAW KŁOSIEWICZ

is one of the most distinguished artists of our times. A graduate of the Academy of Music in Warsaw, he was the last pupil to study with Ruggero Gerlin (1899-1983), Wanda Landowska's closest associate. He holds top prizes in the field of interpretation and realisation of continuo-playing, and for performances of contemporary music at international harpsichord competitions in Paris (1981), Paris-Dijon (1983), and was awarded First Prize at the ARD Competition in Munich (1984 – no II or III prize was awarded).

His performances throughout Europe have met with critical acclaim and public enthusiasm. He works with many outstanding artists and leading ensembles who specialize in Ancient Music. From 1978 he was an associate member of Jerzy Maksymiuk's Polish Chamber Orchestra and Sinfonia Varsovia and during 1984-1985 the co-founder and artistic director of the ensemble Concerto Avenna.

He has to his over one hundred hours of harpsichord music recorded for radio,

television and recording companies. He is the author of a detailed analysis on the complete dramatic works of Claudio Monteverdi, which were produced for the first time in their entirety by the Polish Chamber Opera under his artistic directorship (1993-1996)

In 1987 he was appointed professor of harpsichord study and interpretation of Baroque music at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (Austria).

Władysław Kłosiewicz possesses an excellent technique and is brilliant virtuoso performer, to whom the virtuosity of the harpsichord medium serves only as a means of expression, and is an artist who feels a particular affinity for music that displays

strong, and at times extreme emotion. Endowed with a superb improvisatory talent and having a deep and thorough knowledge of the Baroque Era, Kłosiewicz is unrivalled in his interpretations of works by Louis Couperin and Johann Jakob Froberger, which require a vivid and creative approach to the often sketchy extant material. Accordingly, his realisations of basso continuo parts are distinguished by an intuitive and imaginative approach as well as by stylistic authenticity. Among Kłosiewicz's most notable recordings are the complete works for harpsichord by François Couperin, *Partitas* by Johann Sebastian Bach and works by Johann Jakob Froberger.

DIGITAL RECORDING AND MASTERING

Program choice:

Władysław Kłosiewicz

Recording Producers:

Lech Dudzik, Gabriela Blicharz

Editing and mastering:

Lech Dudzik, Gabriela Blicharz

Recording location:

Church of Holy Virgin Mary in Narol, Poland,

August 7-8, 1997

Special thanks for help and co-operation to Rev. Jan Lazarowicz

Nagranie zrealizowane 7-8 sierpnia 1997 roku
w kościele Najświętszej Marii Panny w Narolu
dzięki pomocy i współpracy Ks. Jana Lazarowicza

Editor:

MUSIC DISCOVERY PRODUCTIONS

Stanisław Leszczyński, Magdalena Tokarska

Cover photo: Andrzej Świetlik

Cover design: Tadeusz Kazubek

ACD 055

© © 1999 CD ACCORD

internet: www.cdaccord.com.pl, e-mail: cdaccord@cdaccord.com.pl

e-mail: sales@cdaccord.com.pl

Distributed by Universal Music Polska, 03-301 Warszawa, ul. Jagiellońska 78

tel: (+48 22) 811 80 61, 675 78 60, fax: (+48 22) 675 72 78

internet: www.universalmusic.pl

Nagrano przy użyciu | Recorded using: Transparent Audio Cables



DOMENICO SCARLATTI

sonatas

1685-1757

1	Sonata D-dur / <i>D major L. 461 K. 29</i>	2:45	11	Sonata f-moll / <i>F minor L. 382 K. 69</i>	2:19
2	Sonata h-moll / <i>B minor L. 449 K. 27</i>	2:09	12	Sonata D-dur / <i>D major L. 56 K. 281</i>	2:28
3	Sonata A-dur / <i>A major L. 194 K. 181</i>	5:04	13	Sonata G-dur / <i>G major L. 103 K. 259</i>	2:10
4	Sonata E-dur / <i>E major L. 375 K. 20</i>	2:44	14	Sonata C-dur / <i>C major L. 324 K. 460</i>	3:25
5	Sonata cis-moll / <i>C sharp minor L. 256 K. 247</i>	3:18	15	Sonata C-dur / <i>C major L. 252 K. 421</i>	3:46
6	Sonata D-dur / <i>D major L. 213 K. 400</i>	2:38	16	Sonata f-moll / <i>F minor L. 438 K. 462</i>	3:51
7	Sonata F-dur / <i>F major L. S 20 K. 276</i>	2:04	17	Sonata D-dur / <i>D major L. 418 K. 443</i>	4:50
8	Sonata B-dur / <i>B flat major L. 400 K. 360</i>	3:33	18	Sonata D-dur / <i>D major L. 14 K. 492</i>	4:19
9	Sonata f-moll / <i>F minor L. 189 K. 184</i>	5:23	19	Sonata D-dur / <i>D major</i> (niewydana, rękopis neapolitański) (<i>unpublished, Neapolitan manuscript</i>)	2:04
10	Sonata F-dur / <i>F major L. 188 K. 525</i>	2:23			

TT: 62:10

WŁADYSŁAW KŁOSIEWICZ KLAWESYN / HARPSICHORD

© 1999 CD ACCORD



ACD 055

