

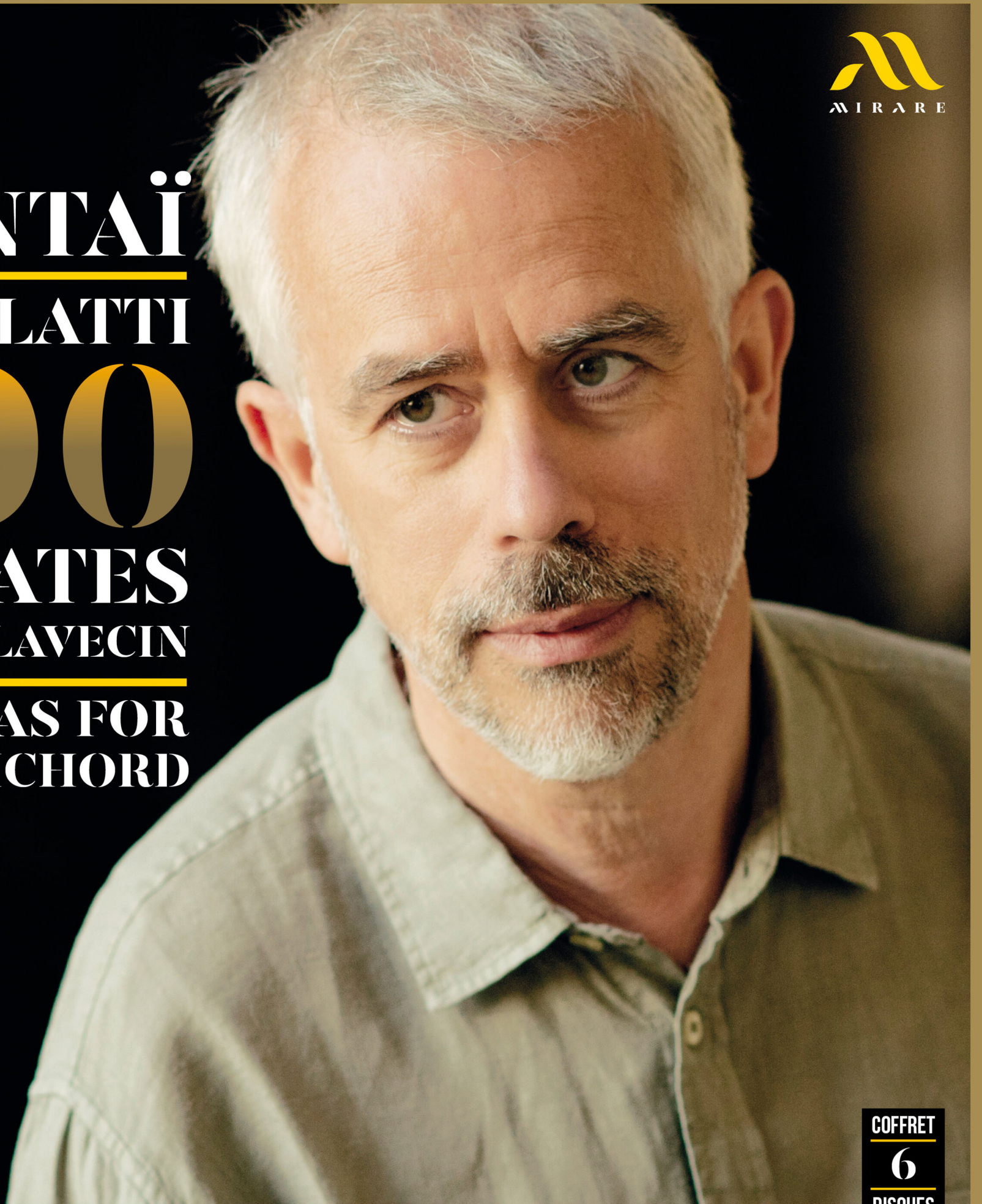
PIERRE
HANTAI

SCARLATTI

100

SONATES
POUR CLAVECIN

SONATAS FOR
HARPSICHORD



COFFRET

6

DISQUES



PIERRE
HANTAI

SCARLATTI
100
SONATES



CD 1

- | | |
|--|---|
| 1 - Sonate en ré majeur K.535
(Allegro) 2'39 | 10 - Sonate en ré majeur K.299
(Allegro) 3'31 |
| 2 - Sonate en la mineur K.3
(Presto) 3'14 | 11 - Sonate en ré majeur K.484
(Allegro) 2'24 |
| 3 - Sonate en la mineur K.175
(Allegro) 3'39 | 12 - Sonate en mi majeur K.162
(Andante, Allegro) 6'38 |
| 4 - Sonate en la majeur K.208
(Adagio e cantabile) 3'27 | 13 - Sonate en do majeur K.199
(Andante moderato) 3'08 |
| 5 - Sonate en la mineur K.54
(Allegro) 3'30 | 14 - Sonate en ré majeur K.145
(Allegro) 3'16 |
| 6 - Sonate en fa mineur K.185
(Andante) 4'12 | 15 - Sonate en ré mineur K.141
(Allegro) 3'31 |
| 7 - Sonate en si bémol majeur K.248
(Allegro) 4'14 | 16 - Sonate en mi majeur K.531
(Allegro) 3'55 |
| 8 - Sonate en si bémol majeur K.249
(Allegro) 4'40 | 17 - Sonate en ré majeur K.177
(Andante moderato) 4'57 |
| 9 - Sonate en si bémol majeur K.310
(Andante) 3'23 | 18 - Sonate en ré majeur K.492
(Presto) 3'42 |

CD 2

- | | |
|---|---|
| 1 - Fuga en do mineur K.58
(Fuga) 3'27 | 10 - Sonate en si majeur K.262
(Vivo) 4'26 |
| 2 - Sonate en fa mineur K.239
(Allegro) 2'59 | 11 - Sonate en mi mineur K.263
(Andante) 6'41 |
| 3 - Sonate en mi bémol majeur K.370
(Allegro) 3'44 | 12 - Sonate en mi majeur K.264
(Vivo) 5'27 |
| 4 - Sonate en mi bémol majeur K.371
(Allegro) 3'20 | 13 - Sonate en sol majeur K.314
(Allegro) 4'46 |
| 5 - Sonate en mi majeur K.135
(Allegro) 4'14 | 14 - Sonate en sol majeur K.259
(Andante) 5'39 |
| 6 - Sonate en mi majeur K.215
(Andante) 7'29 | 15 - Sonate en sol majeur K.260
(Allegro) 5'27 |
| 7 - Sonate en mi majeur K.216
(Allegro) 4'55 | 17 - Sonate en do mineur K.84
3'34 |
| 8 - Sonate en fa dièse mineur K.25
(Allegro) 4'37 | |
| 9 - Sonate en si majeur K.261
(Allegro) 5'21 | |

CD 3

- | | |
|--|--|
| 1 - Sonate en ré mineur K.213
(Andante) 7'12 | 10 - Sonate en fa mineur K.466
(Andante) 5'38 |
| 2 - Sonate en ré majeur K.214
(Allegro vivo) 3'41 | 11 - Sonate en fa majeur K.366
(Allegro) 4'01 |
| 3 - Sonate en si mineur K.227
(Allegro) 4'38 | 12 - Sonate en fa majeur K.276
(Allegro) 2'39 |
| 4 - Sonate en ré majeur K.511
(Allegro) 2'27 | 13 - Sonate en fa majeur K.151
(Andante allegro) 5'05 |
| 5 - Sonate en sol mineur K.8
(Allegro) 3'30 | 14 - Sonate en ré mineur K.517
(Prestissimo) 2'47 |
| 6 - Sonate en do mineur K.56
(Con spirito) 3'36 | 15 - Sonate en si mineur K.27
(Allegro) 4'16 |
| 7 - Sonate en do mineur K.526
(Allegro comodo) 5'20 | 16 - Sonate en sol majeur K.146
2'56 |
| 8 - Sonate en fa majeur K.468
(Allegro) 4'57 | |
| 9 - Sonate en fa majeur K.525
(Allegro) 2'25 | |

CD 4

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

CD 5

- | | |
|---|--|
| 1 - Sonate en si bémol majeur K.551
(Allegro) 4'12 | 10 - Sonate en ré majeur K.401
(Allegro) 3'37 |
| 2 - Sonate en mi bémol majeur K.474
(Andante e cantabile) 6'56 | 11 - Sonate en ré majeur K.388
(Presto) 4'06 |
| 3 - Sonate en mi bémol majeur K.475
(Allegro) 3'57 | 12 - Sonate en ré majeur K.277
(Cantabile andantino) 4'45 |
| 4 - Sonate en mi bémol majeur K.252
(Allegro) 4'11 | 13 - Sonate en sol majeur K.124
(Allegro) 5'11 |
| 5 - Sonate en mi bémol majeur K.253
(Allegro) 3'05 | 14 - Sonate en do majeur K.157
(Allegro) 3'16 |
| 6 - Sonate en sol majeur K.547
(Allegro) 4'31 | 15 - Sonate en fa mineur K.238
(Andante) 4'22 |
| 7 - Sonate en si mineur K.87
(Andante) 5'34 | 16 - Sonate en fa majeur K.205
(Vivo) 8'46 |
| 8 - Sonate en mi majeur K.28
(Presto) 4'14 | |
| 9 - Sonate en la majeur K.211
(Andantino) 7'31 | |

CD 6

- | | |
|---|---|
| 1 - Sonate en ré majeur K.119
(Allegro 5'58) | 10 - Sonate en do majeur K.170
(Andante moderato e cantabile / Allegro) 6'51 |
| 2 - Sonate en sol mineur K.179
(Allegro) 3'07 | 11 - Sonate en fa majeur K.6
(Allegro) 3'02 |
| 3 - Sonate en sol mineur K.234
(Andante) 6'20 | 12 - Sonate en si bémol majeur K.550
(Allegretto) 5'01 |
| 4 - Sonate en do majeur K.501
(Allegretto) 6'50 | 13 - Sonate en ré mineur K.18
(Presto) 3'26 |
| 5 - Sonate en do majeur K.502
(Allegro) 4'32 | 14 - Sonate en si bémol majeur K.544
(Cantabile) 4'52 |
| 6 - Sonate en fa mineur K.69
(sans indication de tempo) 5'00 | 15 - Sonate en si bémol majeur K.273
(Allegro) 4'10 |
| 7 - Sonate en sol mineur K.43
(Allegro assai) 3'08 | 16 - Sonate en ré majeur K.161
(Allegro) 3'21 |
| 8 - Sonate en do majeur K.384
(Cantabile andante) 4'39 | 17 - Sonate en sol majeur K.477
(Allegro) 3'52 |
| 9 - Sonate en do majeur K.487
(Allegro) 4'13 | |

Domenico Scarlatti en quelques dates

1685 Naissance à Naples. Sixième des dix enfants d’Alessandro Scarlatti. Bach et Haendel voient le jour cette même année. Vivaldi a sept ans, Telemann quatre et Rameau deux.

1701 Organiste et compositeur de la Chapelle Royale de Naples.

1705 Se rend à Venise où il devient l’élève de Gasparini.

1709 Arrivée à Rome. Rencontre avec Haendel. Devient Maître de Chapelle de la Reine de Pologne en exil.

1713 Occupe les mêmes fonctions au Vatican.

1714 Entre au service du Marquis de Fontes, ambassadeur du Portugal à Rome.

1719 S’installe à Lisbonne, comme Maître de Chapelle du Roi João V. En charge de l’éducation musicale de sa fille la princesse Maria Bárbara.

1724 Voyage à Paris et à Rome. Rencontre Quantz et peut-être Farinelli qui le rejoindra par la suite à Madrid.

1725 Voyage à nouveau à Paris et à Naples pour y revoir une dernière fois son père qui décède cette même année.

1729 La princesse Maria Bárbara du Portugal épouse l’infant d’Espagne, futur Ferdinand VI. Scarlatti la suit. Installation définitive en Espagne, à Séville puis à Madrid.

1738 Publication des *Essercizi per gravicembalo* à Londres, recueil constitué de 30 « sonates » pour clavecin.

1757 Meurt à Madrid en laissant pas moins de 555 sonates.

CONVERSATION AVEC PIERRE HANTAÏ SUR LA MUSIQUE DE SCARLATTI ET SON INTERPRÉTATION

Quelle est la singularité de la musique de Scarlatti selon vous ?

Lorsque l'on parle de Scarlatti, on évoque toujours en premier lieu l'influence que la musique populaire a eue sur lui, et il est évident que, dans son cas, cet apport a été déterminant. En ce qui me concerne, je pense que cet aspect, même s'il suffit à le différencier de tous ses contemporains, n'est pas le point le plus singulier chez lui. Après tout, on ne manque pas d'auteurs inspirés par le folklore (Bartók, De Falla, Chopin, ...). Ce qui est étonnant chez Scarlatti, c'est la manière dont les éléments extérieurs contaminent peu à peu son langage, le font évoluer, atteignent la structure même du discours et donnent naissance à une nouvelle façon de penser et de voir.

Dites-nous en plus...

La musique baroque et l'art déclamatoire qui la caractérise font dire à Harnoncourt que c'est une « musique qui parle », et il l'oppose à la « musique qui peint », ce qui est venu ensuite, en somme. Alors de ce point de vue Scarlatti est une sorte d'anachronisme. S'il est difficile de décrire son art sans le réduire et être aussitôt contredit par sa fantaisie et son extrême liberté qui fait fi des règles, je pense qu'il est en effet un peu en dehors de son temps, car je dirais que sa musique parle peu, mais qu'elle est pleine de couleurs. On n'y trouve pas ce raffinement des détails qui occupe tant ses contemporains, cette syllabisation du discours que l'on trouve chez Bach, Couperin ou encore chez Mozart.

Il y a dans la musique de Scarlatti davantage d'attention portée à la texture, on y trouve de fréquents changements d'atmosphère. Le plus curieux et le plus éminemment personnel chez lui, c'est la façon dont il brosse de petits tableaux et comment il juxtapose de courtes cellules composées de motifs tournoyant sur eux-mêmes, qu'il enchaîne sans la moindre transition.

Comment expliquez-vous cette marginalité ?

En vieillissant, Scarlatti semble peu concerné par l'intense vie musicale qui règne à la cour d'Espagne. Il évolue à part, comme reclus dans son petit laboratoire. À l'instar de ses collègues, il aurait pu continuer à composer des symphonies, de l'opéra. Mais pour lui c'est désormais le passé, un passé trop lié au père dont il a eu du mal à se défaire, un temps où il ne s'était pas encore trouvé.

Tournant le dos à cette période, il ne s'occupe plus que de son clavecin. Et dans son clavecin on trouve de tout, sauf ce que l'on trouve chez les autres : des couleurs andalouses, des sonorités populaires, des bruits de la campagne, beaucoup de guitare... et bien entendu la danse, omniprésente, mais si différente de celle qu'on pratique dans le reste de l'Europe et qui imprègne toute musique, de Bach à Rameau. Lui, Scarlatti, a été aussitôt conquis par la fièvre, proche de la transe, qui fait rougeoyer les danses de son pays d'adoption, qu'elles soient de la campagne ou de la cour.

Jeune homme, s'il s'était vite fait remarquer comme un virtuose extraordinaire, ses talents de compositeur semblaient encore conventionnels. Il ne faisait que suivre les pas de son père. C'est ce qu'on voit dans ses premières sonates conservées : S'il avait disparu entre quarante et cinquante ans, on l'aurait sans doute un peu oublié. Il est difficile de dire quelle fut l'étincelle qui provoqua chez lui la naissance d'une inspiration aussi riche que tardive : la mort de son père qui l'étouffait quelque peu, la musique populaire ibérique, l'arrivée du piano-forte, un mariage avec une femme beaucoup plus jeune que lui (elle avait 16 ans et lui 43 !), l'utilisation du tempérament égal...

Vous pensez que Scarlatti utilisait le tempérament égal ?

À la fin de sa vie, probablement, oui. C'est à dire un tempérament presque égal. Beaucoup de ses sonates ne pourraient être jouées si l'on n'accordait son clavecin de cette façon. Cette musique module énormément et parcourt des chemins que les anciens systèmes d'accord auraient rendus impraticables. Bach, quelques années auparavant, avait voulu prouver qu'il était désormais possible de composer dans tous les tons, mais dans son manifeste qu'est le

« Clavier bien Tempéré », il s'est souvent contenté de transposer dans des tons inusités des pièces qui préexistaient, écrites à l'origine dans des tonalités plus communes. Scarlatti, de son côté, s'empare des nouvelles possibilités offertes par le tempérament égal de façon autrement ludique. Il ose tout, toutes les enharmonies, tous les coq-à-l'âne qui se présentent à son imagination, de manière très expérimentale et sans commune mesure avec ce que l'on voit chez ses contemporains.

Alors Scarlatti serait vraiment en avance sur son temps ?

Sur différents points, oui. L'œuvre de Scarlatti reste comme un îlot au sein du XVIII^e siècle, aussi bien par cette étonnante recherche harmonique, ces rythmes d'origine populaire, l'exploration quasiment malade d'un unique genre musical, mais bien plus encore par ce langage novateur, très éloigné des concepts musicaux de la période qui l'a vu naître. Pour cela, ce que je sais de son époque ne m'est d'aucune utilité pour le jouer.

Les gens de son époque étaient-ils prêts à recevoir sa musique dans ces conditions ?

À travers ce que ses contemporains ont connu de lui, il semble qu'il ait été très bien reçu, particulièrement à Paris et à Londres, où on l'aimait beaucoup. Mais le public de ce temps n'a connu que ses premières œuvres, c'est-à-dire principalement les trente pièces éditées en 1738 sous le titre *d'Essercizi*.

J'ai le sentiment que le public aurait été un peu perdu devant la nouveauté des sonates de la maturité. Ce qui pourrait expliquer pourquoi, en dehors du fait que peu de clavecinistes auraient été capables de jouer correctement nombre de ces pièces, Scarlatti, après cette première livraison imprimée, ait renoncé à faire davantage connaître sa musique en la faisant éditer, et ait ainsi mis un point d'arrêt à sa diffusion.

Voilà un élément de plus qui différencie cet homme de ses grands contemporains : tous, à la fin de leur vie, éditaient leur musique avec une certaine constance. Bien que connu à travers ses seuls premiers essais, Scarlatti était toutefois célèbre, protégé, admiré dans et hors de son pays, et les supplications n'ont pas dû manquer de la part d'admirateurs avides de connaître

ses nouveaux travaux. Après la parution des *Essercizi*, il va pourtant vivre presque encore vingt ans et composer l'essentiel de ses sonates dans son grand âge. Or – cela me semble toujours incroyable – ses contemporains, à part quelques proches, n'auront pas eu accès au meilleur de son œuvre.

Il y a parfois une forme d'aridité dans certaines ruptures, un côté abrupt, dans cette musique. Est-ce toujours à cause de cette inspiration espagnole ou ces particularités existaient-elles auparavant dans son œuvre ?

Non, son style était très différent dans sa jeunesse. Beaucoup plus naïf, comme une grande partie de la musique italienne du XVIII^e siècle. Lorsque Scarlatti arrive au Portugal il a déjà trente-quatre ans. Il va y rester dix années. Je suppose qu'il subit un choc au contact d'une culture nouvelle et sa musique commence à exprimer davantage de tensions, de noirceur. On relie aisément la musique de Scarlatti à la culture andalouse, dont on voit encore des traces dans le flamenco. Un monde fier, passionné, empreint d'une certaine rudesse. Mais ce que Scarlatti a entendu au Portugal avant de s'installer en Espagne pour suivre sa protectrice a dû le marquer tout autant.

Vous parlez du clavecin français en utilisant l'expression « tendres plaintes ». Cette tendresse que l'on retrouve dans beaucoup d'interprétations de Scarlatti vous semble-t-elle trop française ?

Lorsqu'il y a plus de quarante ans j'ai commencé à me plonger dans l'imposant massif des Sonates, les lisant toutes pour choisir et étudier, parmi elles, celles que je voulais jouer et faire connaître, j'ai souvent été agacé par la naïveté de certaines tournures, en particulier dans les épisodes introductifs. J'essayais alors de les rendre moins innocents ! Je leur trouve beaucoup plus de charme aujourd'hui, peut-être parce que j'ai compris entre-temps que Scarlatti les utilise comme autant d'éléments structurels qui lui permettent des contrastes dramatiques. En effet on ne tarde jamais à voir survenir un drame qui vient gâcher la fête, un ciel d'orage, des cataractes de notes emportant tout sur leur passage ou, au contraire, un passage plaintif, une suspension méditative, un épisode lancinant.

Mais il est sans doute vrai qu'à trop faire ressortir l'insouciance ou le caractère « rococo » de certaines sonates on peut facilement les rendre fades et passer à côté de ce que Scarlatti a à nous dire. J'ai toujours été surpris du nombre de gens, des clavecinistes surtout, qui m'ont dit ne pas aimer Scarlatti. Je préfère penser qu'ils l'ont mal lu, mal compris... c'est finalement une musique très fragile, pas comme celle de Bach, qui supporte à peu près tout (même le marimba !). Lorsqu'on joue Scarlatti, si l'esprit n'est pas le bon, si la compréhension de ce langage si particulier et de son organisation fait défaut, cette musique peut sembler superficielle, un peu idiote. C'est ce que j'ai si souvent entendu. Mais je crois que Scarlatti, c'est tout autre chose : il lui faut des interprètes fiers, coloristes, attentifs aux rapides et constants changements de texture. Pour commencer, il faut essayer d'apprendre sa langue, une langue entièrement créée par lui et qu'il est le seul, à son époque, à pratiquer.

L'amour que vous avez pour Scarlatti vous amènera-t-il à une intégrale discographique de ses sonates ?

Surtout pas. D'abord parce que ce n'est pas une œuvre en tant que telle, mais simplement tout ce qu'on a pu retrouver d'écrit pour le clavier par ce compositeur. Cela ne justifie pas que l'on enregistre chaque note de cette effrayante quantité de musique. Sur le nombre, il y a évidemment des pièces qui ne méritent pas la postérité. Les intégrales sont à mon avis un cadeau empoisonné que l'on fait aux compositeurs, rendant l'écoute de leur musique fastidieuse et, dans le cas de Scarlatti, impossible. L'interprète doit choisir, et choisir le meilleur. Et accepter qu'on ne puisse obtenir l'excellence en tout.

Propos recueillis par Christophe Robert

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 plutôt faibles, de style 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 de là 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 d'autre part 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 basses et les plus hautes 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'instrument espagnols 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 dût 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*, *allegrissimo*, jusqu'au point où Scarlatti semble se contenter d'une demi-douzaine de termes désignant soit des mouvements rapides (*allegro*, *allegrissimo*, *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^e 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, en réalisant à quel point l'inspiration chez ce musicien fut tardive 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



Domenico Scarlatti in twelve dates

1685 Born in Naples, sixth of the ten children of Alessandro Scarlatti. Bach and Handel are born in the same year. Vivaldi is aged seven, Telemann four, Rameau two.

1702 Organist and composer to the Chapel Royal of Naples.

1706 Moves to Venice where he become a pupil of Gasparini.

1709 Arrives in Rome. Meets Handel. Becomes *maestro di cappella* to the exiled Queen of Poland.

1713 Occupies the same position at the Vatican.

1714 Enters the service of the Marquis de Fontes, Portuguese ambassador in Rome.

1719 Settles in Lisbon as *mestre de capela* to King João V. Is entrusted with the musical education of his daughter, Princess Maria Bárbara.

1724 Travels to Rome. Meets Quantz, and perhaps Farinelli, who is later to join him in Madrid.

1725 Travels to Naples to see his father for the last time; Alessandro dies later the same year.

1729 Princess Maria Bárbara of Portugal marries the Infanta of Spain, the future Fernando VI. Scarlatti follows her, and settles permanently in Spain, first in Seville, then in Madrid.

1738 Publication in London of the *Essercizi per gravicembalo*, a collection of thirty 'sonatas' for harpsichord.

1757 Dies in Madrid, leaving no fewer than 555 sonatas.

PIERRE HANTAÏ TALKS ABOUT THE MUSIC OF SCARLATTI AND ITS INTERPRETATION

What do you think is the distinguishing feature of Scarlatti's music?

When people talk about Scarlatti, the first thing they always mention is the influence folk music had on him, and it's clear that, in his case, this was indeed a decisive factor.

But in my opinion, this element of folklore, even if it's sufficient to differentiate him from all his contemporaries, is not the most unusual aspect of his music. After all, there's no lack of examples of composers inspired by folklore (Bartók, Falla, Chopin, and so on). What is so astonishing in Scarlatti is how these external elements gradually permeate his language, make it develop, affect the very structure of the discourse, and give birth to a new way of thinking and seeing.

Can you enlarge on that?

Baroque music, and the declamatory style so characteristic of it, prompted Nikolaus Harnoncourt to call it 'music that speaks', which he contrasted with 'music that paints' – what came afterwards, in short. So Scarlatti is a sort of anachronism. It's difficult to describe his art without simplifying it, and without being immediately contradicted by its imagination and the exceptional freedom with which it thumbs its nose at the rules; but I do think he was to some extent out of his own time, because I would say that his music doesn't 'speak' very much, but it's full of colours. It doesn't have that refinement of detail that was such a preoccupation of his contemporaries, that syllabification of the discourse you find in Bach and Couperin and which is still present in Mozart.

Scarlatti's music pays greater attention to texture, with frequent changes of atmosphere. The oddest, most eminently personal thing about him is the way he has of painting little pictures, how he juxtaposes short motifs gyrating around themselves and following one another without the slightest transition.

How do you explain this marginal quality?

As he grew older, Scarlatti seemed to pay little heed to the intense musical life at the Spanish court. He kept to himself, as a recluse in his little laboratory. Like his colleagues, he could have continued to compose sinfonias and operas. But for him, that was all in the past, a past too closely linked to his father, whose influence he had trouble breaking free of, and to a time when he hadn't yet found his own path.

Turning his back on that period, he now devoted himself solely to his harpsichord. And in his harpsichord music we find everything, except what we find in other people's: Andalusian colours, echoes of folk music, sounds of the countryside, a great many guitar idioms . . . and of course the dance, which is omnipresent, but so different from dance as it was practised in the rest of Europe and which permeates all the music of the period, from Bach to Rameau. Scarlatti was immediately conquered by the excitement, verging on trance, that gives the dances of his adopted country, whether rustic or courtly, their incandescent glow.

As a young man, although he had made a name for himself as an extraordinary virtuoso, his talents as a composer still seemed conventional. He was simply following in his father's footsteps. You can see this in his earliest surviving sonatas. If he had died in his forties, he would probably have been somewhat forgotten. It's hard to identify the spark that suddenly produced an inspiration as rich and individual as it was belated: the death of his father, who was rather an overbearing presence for him? Spanish folk music? The appearance of the fortepiano? A happy marriage with a woman much younger than himself (she was sixteen, he was forty-three!)? Or the use of equal temperament?

Do you think Scarlatti used equal temperament?

Yes, at the end of his life, probably. That is to say, a virtually equal temperament. Many of his sonatas couldn't be played if the harpsichord wasn't tuned using that method. This is music that modulates enormously, following harmonic paths that the old tuning systems would have made impractical. Bach, a few years earlier, wanted to prove that it was now possible to

compose in any key, but in his manifesto for equal temperament, *The Well-Tempered Clavier*, he often contented himself with transposing into little-used keys pre-existing pieces he had already written in much commoner ones! Scarlatti, for his part, seized the new opportunities offered by equal temperament in far more playful fashion. He's game for any daring trick, all the enharmonic changes, all the wild digressions that occur to his imagination, with a very experimental approach quite unlike anything to be found in his contemporaries.

So Scarlatti was really ahead of his time?

In several respects, yes. Scarlatti's output stands out like an oasis in the eighteenth century for its astounding harmonic experiments, its rhythms derived from folk music, its almost 'pathological' exploration of a single musical genre, but even more for its innovative language, very far removed from the musical conceptions of the era that produced him. Personally, I find that what I know the period is of no help to me when I try to play it.

In these circumstances, were people ready for his music at the time?

In so far as his contemporaries knew of him, he seems to have been well received, especially in Paris and London where his music was greatly appreciated. But the public of the time knew only his first keyboard works, that's to say essentially the thirty pieces published in 1738 under the title of 'Essercizi'. I have the feeling that the public would have been a bit lost if they had been faced with his mature sonatas. Which might also explain why, quite apart from the fact that most harpsichordists of the time would have been unable to give a decent performance of many of these pieces, Scarlatti gave up trying to make his music better known in print after this first published edition, thus putting a stop to its dissemination for a long time to come. This is yet another element that distinguishes him from his great contemporaries: all of them, at the end of their lives, published fairly consistently. Scarlatti was known only for his first efforts in this genre. Nevertheless, he was famous, with a generous patron, was held in high esteem

both inside his country and out, and must have received regular pleas from his admirers who were keen to know his latest work. After the publication of the *Essercizi* he was to live on for nearly twenty years, and to compose most of his sonatas in his old age. But – and this still seems incredible to me – his contemporaries (with the exception of a few people close to him) had no access to the best of his works.

Sometimes there is a kind of dryness in some of the changes of tone – a certain brusqueness – in this music. Can that too be attributed to Spanish influence, or did these peculiarities exist earlier in his oeuvre?

No, his style was very different in his youth. Much more naïve, like a lot of eighteenth-century Italian music. When Scarlatti arrived in Portugal, he was already thirty-four years old. He stayed there ten years. I surmise that contact with a new culture came as a shock to him, and his music began to express greater tension, something darker. It's easy to link Scarlatti's music with Andalusian culture, traces of which can still be perceived in flamenco. A proud, passionate world, imbued with a certain ruggedness. But what Scarlatti heard in Portugal before moving to Spain to follow his patron must have left just as deep an impression on him.

Speaking of the French harpsichord school and its music, you have used the expression 'tender plaints'. Does that sort of tenderness, which one finds in many performances of Scarlatti, seem too French to you?

More than forty years ago, when I began to immerse myself in the imposing mass of the sonatas, reading through them all and beginning to choose and study the ones I wanted to play and to introduce to my audiences, I was often annoyed by the naïvety of certain turns of phrase, particularly in the introductory sections. I was trying to make them less innocent! Today I find them much more appealing, and I've come to understand that Scarlatti uses them as structural elements to create dramatic contrasts. It's never long before a drama turns up to

spoil the party, a stormy sky, cataracts of notes sweeping everything away with them, or, on the contrary, a plaintive passage, a meditative suspension, a haunting episode. But it's probably true that overemphasising the carefree or 'rococo' character of certain sonatas can easily make them bland and miss the point of what Scarlatti has to say to us. I've always been surprised by the number of people, harpsichordists especially, who have told me they don't like Scarlatti. I prefer to think that they've misread him, misunderstood him . . . In the end, this is very fragile music, unlike Bach's, which can withstand just about anything (even the marimba!). When you play Scarlatti, if you're not in the right spirit, if you lack an understanding of this very special language and its organisation, the music can seem superficial, a bit silly even. That's what I've heard so often. But I think Scarlatti is something quite different: he needs unapologetic performers with a feeling for colour, who are attentive to the constant rapid changes in texture. The starting point is to try to learn his language, a language created entirely by him and which only he practised in his lifetime.

And will your love for Scarlatti lead you to make a complete recording of his sonatas?

Certainly not! For one thing, it isn't an 'oeuvre' as such, it's simply all the music written down for keyboard by this composer that scholars have been able to track down. That doesn't justify recording every note of such a frightening quantity of music. It's obvious that within this great mass there are pieces that weren't worth preserving for posterity.

In my view, complete cycles are more a curse than a blessing to composers, because they make it tiresome, and in Scarlatti's case even impossible, to listen to their music. The performer must choose, and choose the best. And accept that no one can achieve excellence in everything.

Interview by Christophe Robert

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 solid reasons 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 stylistic features 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 portion which is dated, the point is naturally of importance to any attempt to situate the rest. The *Essercizi* are short pieces, carefully polished 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 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 rather weak pieces in an Italianate style, 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 also 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 oeuvre . . . 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 composition of 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 fallen into place. 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.

Moreover, there is one aspect of the output of any composer which makes it possible to date his or her 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 K100 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 call for 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*, *allegro*, until there comes a point when Scarlatti seems to be content with half-a-dozen tempo markings signifying either 'fast' (*allegro*, *allegro*, *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, the five hundred and fifty-fifth.

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
Translations: Charles Johnston