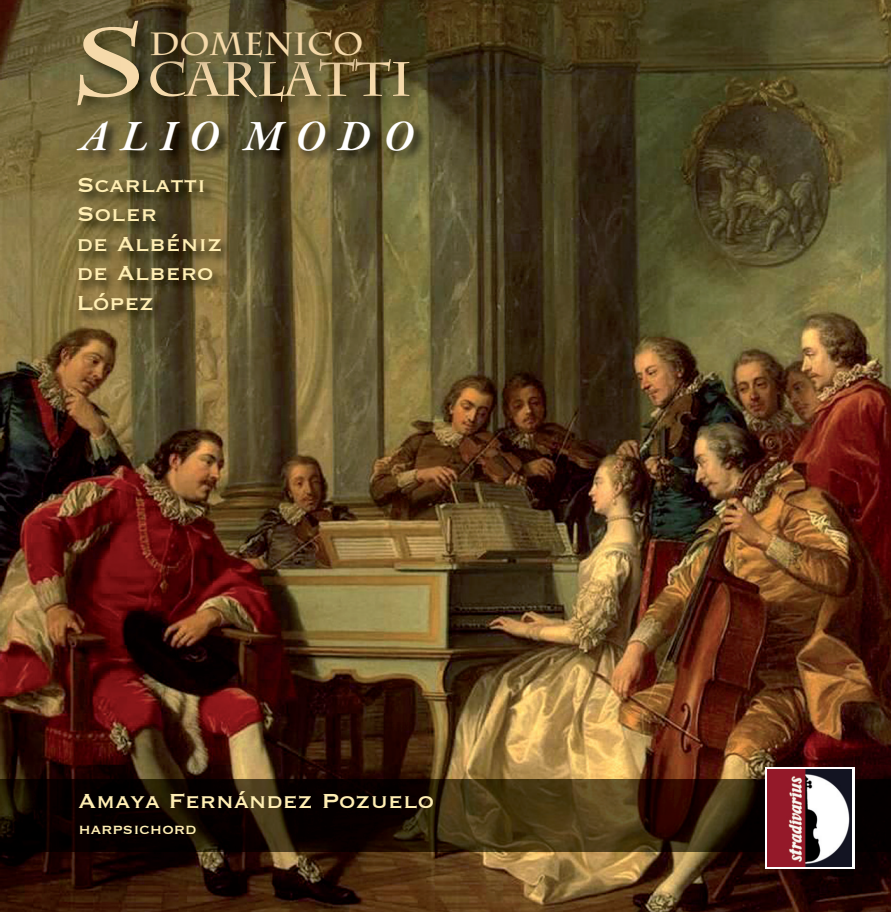




DOMENICO SCARLATTI *ALIO MODO*

SCARLATTI
SOLER
DE ALBÉNIZ
DE ALBERO
LÓPEZ

AMAYA FERNÁNDEZ POZUELO
HARPSICHORD



DOMENICO SCARLATTI

ALIO MODO

AMAYA FERNÁNDEZ POZUELO

clavicembalo harpsichord clave clavecin cembalo

Ferdinando Granziera, Milano 1982 (copy of Jean Henri Hemsch school)

Domenico Scarlatti 1685-1757

Sebastián de Albero 1722-1756

Padre Antonio Soler 1729-1783

Félix Máximo López 1742-1821

Mateo Pérez de Albéniz 1755-1831



FONDAZIONE MARCO FODELLA

REVERSIO AD MARE NOSTRUM
DOMENICO SCARLATTI *ALIO MODO*

Domenico Scarlatti

1 - Sonata K 213 in re minore *Andante* 10'34"

Padre Antonio Soler

2 - Sonata n. 84 (R 413) in Re Maggiore *Allegro* 04'41"

Domenico Scarlatti

3 - Sonata K 1 in re minore *Allegro* 03'24"

Mateo Pérez de Albéniz

4 - Sonata in Re Maggiore *Presto e gaio* 03'37"

Domenico Scarlatti

5 - Sonata K 201 in Sol maggiore *Vivo* 05'32"

6 - Sonata K 98 in mi minore *Allegriissimo* 04'35"

7 - Sonata K 208 in La maggiore *Adagio e cantabile* 04'39"

Sebastián de Albero

8 - Sonata n. 12 in Re Maggiore *Allegro* 06'19"

Félix Máximo López

9 - Variaciones al Minué afandangado in re minore 08'43"

Preludio: Largo - Allegro Moderato - Vivo

Domenico Scarlatti

10 - Sonata K 184 in fa minore *Allegro* 07'23"

11 - Sonata K 115 in do minore *Allegro* 07'56"

testi / texts / textos / textes / texte

Amaya Fernández Pozuelo

registrazione / recording / grabación / enregistrement / Aufnahme

29 VI - 1 VII 2018

Sacrestia Monumentale, Chiesa di San Marco, Milano

per / for / para / pour / für

Fondazione Marco Fodella

Direzione artistica, registrazione e master

Recording, editing, mastering & executive production

Dirección artística, grabación y master

Direction artistique, enregistrement et master

Aufnahme, Bearbeitung, Mastering und Produktion

Andrea Dandolo

foto / photographs / fotos / photos / Fotos

Pierpaolo Benini

copertina / cover / portada / couverture / Abdeckung

Louis-Michel van Loo 1707-1771 *Sextet* (detail)

p. 9 Francisco José de Goya y Lucientes 1746 - 1828

The walk in Andalucia or La maja y los embozados (detail)

p. 16 Gaspar Adriaensz van Wittel 1653 - 1736

View of the Port of Naples 1700~1710 (detail)

p. 21 Alcázar de Sevilla

pp. 26 - 27 Antonio Francesco Lodovico Joli

Modena 13 marzo 1700 - Napoli 29 aprile 1777

View of the Calle de Alcalá de Madrid 1750~1754 (detail)

cum gratitudo

Odette Ramella Bon Thomas Rühling Danielle Savio Mary Viola

REVERSIO AD MARE NOSTRUM UN RITORNO AL MEDITERRANEO

Davanti a una partitura, come in un gioco di specchi, l'esecutore si trova sempre e immancabilmente di fronte a difficili scelte interpretative fra l'apparenza, il reale e il fantastico.

Il linguaggio scarlattiano nella sua semplicità e immediatezza va oltre il significato diretto della notazione. Ciò che in un altro autore va letto secondo le convenzioni, in Domenico Scarlatti va interpretato cercando un potenziale significato traslato, mai esattamente uguale. Tutto diventa più comprensibile se si pensa a Scarlatti come a un compositore che eseguiva la sua sonata prima di notarla sulla carta. Nella messa a punto e nella stesura definitiva vi era sia l'*alea* dell'esecuzione improvvisata, sia la completezza formale.

I limiti della notazione, quasi perfetta per l'epoca, risiedono nella comprensione profonda, da parte dell'esecutore, dello stile dell'autore e del rapporto intercorrente tra rigore strutturale, perfezione stilistico-formale e libera inventiva. Affinché ciò avvenga si dovrà passare proprio attraverso l'intuizione del musicista-esecutore che trascenda e renda significanti i segni scritti e li faccia propri. Soltanto così può emergere il non scrivibile, il non detto ma pensato, il significato traslato, l'allusione e la partecipazione al grande panorama delle emozioni umane.

Nella mia interpretazione delle sonate scarlattiane e dei suoi imitatori ed epigoni presenti nel CD, ho voluto rendere udibili, palpabili, questi elementi celati: i loro effetti e affetti, che sono ricchi, variegati e multiformi. La mia non vuole essere una lettura semplicemente nuova, né tantomeno unica ed esclusiva, ma poliedrica, che faccia emergere le tante sfaccettature che la musica del grande Domenico nasconde. Così si spiegano le note aggiunte, le variazioni ritmiche, le fluttuazioni di tempo, la asincronia fra le mani, le sospensioni, i ribattuti non scritti, i momenti di incalzamento, la libertà declamatoria, i diversi colori del fraseggio, fino ad arrivare al valore retorico del silenzio: intenso, pungente, drammatico, giocoso o irridente. Tutti elementi presenti nel bagaglio musicale di un cembalista dell'epoca. Proprio questa ricchezza di mezzi espressivi spiega la ragione della mia rinuncia ad esibire un virtuosismo di tipo concertistico fine a sé stesso: anche l'*Allegro* o il *Presto* di Scarlatti possiedono poesia e sentimento, che verrebbero messi in ombra in una mera esibizione di bravura. Il tutto per dare completamento a un quadro complesso, talvolta apparentemente incongruo, ma che consente di rappresentare una realtà piena di mistero, ironia, dolore e amore per la vita, espressa da Scarlatti *alio modo*.

Dopo gli studi di pianoforte al *Conservatorio de El Escorial* di Madrid, Amaya Fernández Pozuelo, grazie a premi e borse di studio si trasferisce in Italia per studiare clavicembalo. Termina il ciclo di studi col massimo dei voti presso la Civica Scuola di Musica di Milano, consegue il titolo di Stato e completa la sua formazione con la *Laurea Magistrale in Musicologia e beni musicali* (110 e lode/110) presso l'Università degli Studi di Milano. Collabora come basso continuista con orchestre e importanti ensemble musicali. Attiva in campo operistico, ha preso parte a diverse Opere quale Maestro al cembalo. Come solista, spazia dal '500 al '700, contribuendo inoltre ad approfondire e rinnovare l'interpretazione del repertorio della scuola spagnola per tastiera; ne è un esempio il CD *El canto llano del caballero. Musiche del tempo di Miguel Cervantes* (AMADEUS, 2006). Insegna clavicembalo e basso continuo presso la *Civica Scuola di Musica* Claudio Abbado di Milano.

In origine il termine 'sonata' indicava genericamente un brano strumentale da suonare con uno o più strumenti, senza riferimento a precise strutture codificate; esso poteva venire utilizzato, quindi, anche per designare un brano per tastiera (un sinonimo, in tal senso, di ciò che verrà definito *lessons* in Inghilterra, *pièces de clavecin* in Francia, *toccata*, *sinfonia*, *obra* oppure *obertura* nella penisola iberica).

È proprio rifacendosi a tale significato originario che Scarlatti chiama 'sonate' la maggior parte delle sue composizioni da tastio: esse designano brani solistici, di varia natura, per tastiera. Ciò detto, non mancano, benché infrequenti, altre denominazioni quali fuga, minuetto, aria, gavotta, pastorale o giga; così come alcune sonate appaiono in talune fonti con l'appellativo di toccate. Di contro, l'unica pubblicazione autorizzata in vita da Scarlatti le ingloba sotto il nome di *essercizi per gravicembalo*.

La Sonata K 1 appartiene a questa raccolta, pubblicata nel 1738. La denominazione di 'esercizio' ci ricorda la forte componente pedagogica che la sonata spesso poteva avere. L'intera raccolta può essere considerata come un piccolo manuale in cui, attraverso i diversi esercizi-sonate, vengono affrontati specifici problemi tecnici: salti, incroci, sovrapposizioni, scambio delle mani ecc.; in sostanza, brani scritti per migliorare la tecnica sulla tastiera.

Partendo da tali basi, potremmo affermare che Domenico Scarlatti ha utilizzato questo contenitore - la sonata - come campo di prova in cui sperimentare, sviluppare e dare ordine al frutto della sua fantasia che, per antonomasia, è di ardua catalogazione. Le sonate sono infatti fra di loro molto diverse nella scrittura, nella forma, nello stile, nell'espressività, nella struttura e, infine, nella destinazione. In tutto ciò egli fu anche un innovatore sotto l'aspetto tecnico: prima di lui nessuno aveva osato tanto su uno strumento a tastiera; basti pensare all'uso delle note ripetute in velocità, agli incroci delle mani, alle scale velocissime e glissandi, ai salti acrobatici, ai trilli prolungati, agli accordi infarciti da note estranee all'armonia.

Esplsoiva e trascendente è la Sonata K 115: insieme fortemente espressiva e sperimentale, sfugge a qualsiasi definizione di appartenenza. Drama aperto, senza infingimenti, ha uno svolgimento sconvolgente in cui Scarlatti è colui che non soltanto compone per lo strumento, ma lo possiede, lo maneggia, lo piega alla sua volontà, sapendo quanto esso può dare. Senza requie lo percuote, lo travolge con trilli vigorosi, con accordi placcati e stupendi arpeggi lungo tutta l'estensione, che ricordano tendaggi strappati con furia. Si potrebbe dire che, assieme a tali "tendaggi", egli strappi, senza tanti complimenti, la vecchia tradizione cembalistica. Questa è la Sonata per coloro che vogliono ascoltare lo Scarlatti maschio, che suona e si avventa sulla tastiera e la percuote in un'esaltazione di bassi e di movimenti *passaggiati*, fino ad estrarne l'essenza.

Alcuni teorici del XVIII secolo descrivevano la sonata come appartenente allo stile fantastico; altri la consideravano il genere più adeguato ad esprimere sentimenti e il mezzo migliore per esplorare le caratteristiche idiomatiche di uno

strumento. Su entrambi i versanti, Domenico fu un autentico caposcuola, oltre a divenire un maestro nella creazione del colore. Il colore timbrico, così come la sonorità generale di un brano, è espressione e sostanza; e tale colore è creato dal magistrale uso che Scarlatti fa delle tonalità, delle progressioni, delle modulazioni armoniche e delle ripetizioni. Proprio questi sono gli elementi stilistici che rendono la sua musica così facilmente riconoscibile.

La Sonata K 213 è un tripudio dell'espressività più struggente, del lirismo più puro e, in essa, l'uso del colore tonale risulta estremamente caratteristico. Se dovessi darle un titolo, la chiamerei *Albeggiare nelle strade di Siviglia*. L'inizio è lunare, trasognato. La notte cede il passo alle prime luce del giorno nel calore soffocante della città andalusa. La città si sveglia con lentezza: i ritmi, a Siviglia, non potrebbero essere diversi. Nel procedere della composizione, Scarlatti ci accoglie nel suo mondo geniale e fantastico, differente da quello di qualsiasi altro compositore prima di lui. Ci ritroviamo in punta di piedi, a seguire – a piccoli passi – un testo palpitante, fatto di suoni, di echi sfumati, di piani sonori, di atmosfere trepidanti. La musica diviene parlante e ad essa è affidato il compito di esprimere tutti i significati inevitabilmente negati alla parola umana. Il procedimento utilizzato è quello della domanda e della risposta. La città parla; anzi, Siviglia parla cantando, e insieme improvvisa, ride, gioca, balla, ozia. In questa prospettiva, il dialogo tra le parti, aiuta la comprensione. L'intreccio trasognato, metafisico, si fa umano. Nella sezione finale, un velo di tristezza, inaspettata e dolente, traspare: la città piange.

La Sonata K 213 mi è utile anche per introdurre un'altra componente dello stile tastieristico di Domenico Scarlatti. Nella sua ampia produzione per tastiera è come se convivessero due anime: una tendenzialmente aristocratica e l'altra che potremmo definire popolare. Quella popolare è segnata particolarmente da un'influenza di origine gitano-andalusa; lo stile musicale che, a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo verrà conosciuto come *cante jondo* ('canto profondo') o, più genericamente flamenco, appare e riecheggia infatti in diverse composizioni di Scarlatti. Il fenomeno del flamenco, che include sia la danza che il canto, è il prodotto di un lungo processo di sedimentazione e sintesi di diverse tradizioni musicali, susseguitesi nel corso dei secoli nel sud della Spagna. Questo straordinario miscuglio di culture è il risultato di influenze fenicie, greche, romane, primariamente mediterranee e quindi anche arabe, mozarabiche, giudaiche, zigane e perfino sub-sahariane. Esse conducono attraverso un percorso complesso al *cante jondo*, ovvero alle origini del flamenco.

È singolare che sia stato proprio un italiano il primo compositore a utilizzare elementi così marcatamente popolari e spagnoli nella propria musica; una musica che del resto, anche quando è inframmezzata da apporti del folclore iberico, è e rimane musica colta, musica eseguita a corte. Come è noto, Domenico giunge in Spagna nel 1729 quando la sua protettrice, la principessa portoghese Maria Bárbara de Bragança, va in sposa al futuro re Fernando VI. I primi cinque anni Scarlatti li trascorre nella città andalusa di Siviglia e questo periodo sarà molto importante nello sviluppo del suo stile: la permanenza nel sud della Spagna gli consente, infatti, di entrare in contatto con la dimensione musicale popolare a cui abbiamo accennato; come ci racconta il compositore e storiografo Charles Burney, acuto osservatore e viaggiatore dell'epoca, Domenico ebbe modo di ascoltare le «melodie intonate da mulattieri, carrettieri e gente comune».

Il *cante jondo* è un canto di dolore, intonato a voce roca e spezzata, straziante e di profonda sofferenza, che, per esprimersi, necessita di un enorme libertà declamatoria. Il flamenco – strettamente legato, come si è detto, al *cante jondo* – include anche il ballo che, sebbene presenti una regolarità metrica e ritmica più marcata, tipica della danza, a sua volta non esclude una flessibilità di tempo per ragioni espressive: la battuta molto spesso tende ad allargarsi o a restringersi, a rallentare o ad accelerare in base al sentire del *cantaor* o del *bailaor*, ovvero del cantante o del ballerino.

Con la Sonata K 184 assistiamo ad una autentica *fiesta flamenca*: così potrebbe essere intitolata. Il ballo e il canto si alternano nel corso dell'intera Sonata, impiegando al più alto grado gli elementi ritmici e lirico-melodici della musica popolare andalusa. Dopo le prime battute introduttive, il *taconeo* o *zapateado* (battere dei piedi tipico del ballo flamenco), marcato, serrato, vivace, orgiastico, lascia spazio al dolore più intenso, più insopportabile, al più straziante *quejío* (lamento). L'incessante ripetitività degli elementi, ossessivi, assillanti, incanta, strega.

L'acceso e caratteristico interesse di Scarlatti per la musica popolare iberica è tutt'altro che scontato: si manifesta, infatti, in un periodo in cui la cultura e la musica spagnola erano fortemente soggette a influssi francesi e italiani. A partire dal 1700, con l'insediarsi al trono spagnolo di Felipe V, esponente dei Borboni di Francia, avevano cominciato a diffondersi, prima ai livelli sociali più alti e poi dilagando presso le classi medie e popolari, consuetudini, usi, costumi della cultura francese; lo stesso si era verificato con la musica, importando, in particolare, danze in uso alla corte di Francia. A un certo punto, a partire dai ceti più bassi, si ebbe però una reazione contro l'eccessivo *afrancesamiento*: le donne e gli uomini del popolo iniziarono, in risposta, ad attingere alla propria cultura autoctona: il folklore riemerse, vennero create le moderne corride e il passato multiculturale cominciò ad essere rivalutato con favore, nostalgia e orgoglio. Entro la seconda metà del XVIII secolo, queste tendenze nazionaliste danno vita all'interessante fenomeno socio-culturale denominato *majismo*: *fandangos*, *boleros*, *seguidillas* e *tiranas* cominciano a sostituirsi – o quanto meno a integrarsi – ai minuetti e alle *contredanses*.

Un esempio della fusione di queste tipologie di ballo si può cogliere nel brano di Félix Máximo López (1742-1821) *Variaciones al minué afandangado*, in cui si assiste a una specie di combinazione fra le danze francesi di importazione e quelle autoctone della cultura spagnola. Se dall'inizio del XVIII secolo in poi, nei trattati di danza coesistevano danze spagnole tradizionali con balli di corte francesi, dal 1780 circa, entrambe le tipologie di danza iniziano a mescolarsi, originando nuove forme ibride, come i *Boleros alemandados* (*boleros* in stile *allemande*) o i Minuetti *afandangados* (minuetti in stile fandango). Il *Minué afandangado* non è un fandango inteso in senso stretto: le due danze - il minuetto e il fandango - che condividono lo stesso tempo (3/4), si sono fuse.

Le *Variaciones* di López si aprono con un Preludio in cui si possono ravvisare alcuni tratti dello stile galante; non mancano, tuttavia, concessioni coloristiche tipiche della tradizione popolare spagnola: l'espressività intensa e dolente del *cante jondo*, favorita dalla libertà tipica del preludiare, il gusto per la reiterazione ossessiva di un piccolo elemento melodico-ritmico. Nelle ultime battute del Preludio fa capolino il consueto basso



ostinato del fandango, che conduce al minuetto vero e proprio (Allegro moderato). Dopo l'esposizione della danza, si susseguono sei variazioni: in ognuna di esse il ritmo si fa sempre più incalzante e la semplice melodia del tema viene via via arricchita, diminuita da figurazioni più piccole, scale, arpeggi, ottave, acciacature *à la manière* del fandango, per concludere in un'estasi di suono che ci porta nel Vivo finale a ritmo di fandango.

È davvero stupefacente come Domenico Scarlatti, già molti anni prima che il fenomeno del *majismo* si affermasse e benché egli visse di fatto in un ambiente d'*élite*, avesse accolto favorevolmente la tradizione popolare orecchiata sulle strade delle città e dei paesi, trapiantandola nella propria musica.

A sua volta, però, Scarlatti si configurava come un attivo esportatore di italianità nella cultura musicale spagnola. L'influenza italiana era ben presente a corte: la seconda moglie di Felipe V, Elisabetta Farnese, era italiana e amava circondarsi di musicisti provenienti dall'Italia. Rilevante fu l'arrivo a Madrid dal famoso castrato Carlo Broschi, detto Farinelli, che nel 1737 venne incaricato di cantare ogni sera per il monarca con lo scopo di placare la sua ormai incipiente follia. E, insieme a Farinelli, giunse in Spagna l'opera italiana, con autori, oggi poco conosciuti, quali Francesco Corradini, Giovanni Battista Mele, Francesco Corselli o Nicola Conforto.

Scarlatti conserva nel melodizzare la sua originale freschezza italiana tipica del teatro d'opera, come ben si sente nella Sonata K 208, che si potrebbe quasi definire un'aria accompagnata. Alla mano destra viene affidato un bellissimo tema segmentato, con una ricca articolazione dialogante. Scarlatti procede senza mai interrompere questo sereno colloquio; pennellate sonore s'insinuano nella melodia, con luci e ombre, catturando l'attenzione dell'ascoltatore. La parte affidata alla mano sinistra è scarna, quasi ascetica, ma assolutamente adatta a sostenere la trasparente costruzione. Tutto questo ineguagliabile cesello compositivo è nascosto tra le righe, in una limpida scrittura misuratissima, ricca di diminuzioni ma semplice, serica, elegante e lineare.

Pur senza voler indagare il tema cruciale (e ancora in attesa di compiute risposte) dell'influenza esercitata dalla produzione scarlattiana sulla genesi, conformazione, sviluppo ed evoluzione della sonata iberica, non vi sono dubbi che la figura di Domenico Scarlatti abbia rivestito un ruolo determinante. Innegabile, oltre che prezioso, è il collegamento importante e vitale fra l'Italia, il Portogallo e la Spagna. Quest'influenza è riscontrabile sicuramente nelle Sonate di Antoni Francesc Xavier Josep Soler Ramos, più conosciuto come Padre Antonio Soler (1729-1783), monaco di origini catalane che visse la maggior parte della sua vita nei Monasteri di Montserrat e di San Lorenzo de El Escorial. In quest'ultimo egli fu organista e, in seguito, maestro di cappella. In una lettera a Padre Martini del 1765 Padre Soler si dichiara "*scolare del Sr. Scarlatti*". Della sua produzione per cembalo o fortepiano si conservano 140 sonate, che gli valsero all'epoca il soprannome di *diablo vestido de fraile* ("diavolo vestito da monaco"). Nel suo stile si possono cogliere gli influssi del suo maestro, i moduli tipici dello stile galante così come i primi echi della Scuola viennese.

Nella Sonata di Padre Soler, al ritmo gioioso e danzante della parte iniziale, in cui traspare la gioia di una festa popolare, si contrappone una sezione centrale dalla tristezza lieve: un dignitoso lirismo viene accompagnato da una mano sinistra che riecheggia vagamente i tocchi *rasgueados* della chitarra castigliana (accordi energicamente arpeggiati con le unghie in rapida successione). Essi sembrano trasformarsi gradualmente in intensi *zapateados*: pare che vogliano schiacciare i demoni, così da ridare passo alla leggerezza e alla spensieratezza della danza iniziale.

Più controversa è l'influenza che Domenico Scarlatti può aver esercitato su un altro musicista dell'epoca, Sebastián Ramón de Albero y Añños (1722-1756). Originario di Roncal, un paesino della Navarra, egli fu dal 1746 primo organista della Cappella Reale. Se Scarlatti doveva occuparsi di scrivere musica per la regina Maria Bárbara, Albero era invece tenuto a soddisfare le necessità e i gusti dell'ipocondriaco re Fernando; è quindi legittimo supporre che fra i due vi siano stati dei contatti e degli scambi. Albero ci ha lasciato due raccolte di musica per tastiera: una collezione di *Sonatas para clavicordio* (termine che in Spagna indicava il clavicembalo), dedicata al re, e *Obras para clavicordio y pianoforte*, in cui ogni *obra* è costituita da tre brani: *Recercada*, *Fuga* y *Sonata*. Nelle sue *Recercadas*, scritte senza stanghette di battuta, egli dimostra di aver subito una certa influenza dello *style brisé* o del preludio *non mesuré* della tradizione francese. Molte delle sue sonate risentono anche delle contaminazioni popolari.

Scarsi sono i dati che conosciamo in merito alla vita di Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1755-1831). Nasce a Logroño e muore a San Sebastián. In queste due città è attivo come organista e maestro di cappella. Benché abbia composto prevalentemente musica liturgica, l'opera con la quale oggi è maggiormente conosciuto è la Sonata in re Maggiore per tastiera, l'unica della sua produzione giunta fino a noi.

La freschezza, la vivacità del suo ritmo, la semplicità delle sue melodie, il suo carattere festosamente e genuinamente iberico fanno di questa Sonata uno dei brani più amati dal pubblico e più eseguiti da cembalisti, pianisti, chitarristi e arpisti di tutto il mondo.



Il clavicembalo utilizzato per questa registrazione ha una sua storia particolare, direi unica. Lo hanno suonato tutti i grandi cembalisti europei degli ultimi quattro decenni. Ha suonato in grandi sale, nel 1985 in occasione del tricentenario della nascita di Johann Sebastian Bach e di Domenico Scarlatti, in vari festival, in sale di registrazione, con i gruppi più diversi e naturalmente e soprattutto come strumento solistico. In questi decenni il suo suono è maturato, ha acquisito una patina che solo il tempo e l'uso pressoché quotidiano possono dare.

Poiché lo strumento è il mezzo con cui l'interprete parla all'ascoltatore attraverso il suono dando presenza fisica al pensiero del compositore, non c'è registrazione delle Sonate di Scarlatti in cui quest'aspetto non emerga. La scelta dello strumento è legata a una serie di fattori come qualità musicali, adeguatezza filologica e altri. Ne deriva che ciascuna soluzione adottata può essere soggetta a critiche.

Scarlatti, nelle sue Sonate, non fa suonare il clavicembalo in modo - diciamo - tradizionale: lo usa intensamente in tutta libertà, utilizza a mani piene l'intera estensione, addirittura con due note in più dello standard usuale, non rinunciando ai fugaci accenni dell'uso delle due tastiere; ricorre ad ogni mezzo tecnico-compositivo per aumentarne le prestazioni quali note ribattute in velocità, *clusters* o accordi placcati, incroci delle mani, passaggi con arpeggi velocissimi in caduta libera verso i bassi.

Rispetto ai compositori precedenti o coevi, si assiste alla realizzazione di un nuovo approccio nel suonare e nello scrivere per clavicembalo. La ben consolidata tradizione, tendenzialmente conservatrice, viene riformata, anzi travolta, da un'energica rivisitazione delle certezze e consuetudini precedenti. Il cembalo scarlattiano è insieme, e contemporaneamente, tecnico, espressivo, maschio, dolce, ispirato, sempre affascinante e di buone maniere, raffinato, aspro, ma mai brutale o volgare. Lo strumento diventa talvolta irriconoscibile per la soffusa dolcezza di certi passaggi e per la durezza espressiva di alcune Sonate, frutto di sottile regia di chi - come Scarlatti - è maestro nel muoversi tra le emozioni. Si potrebbe pensare che le 555 sonate altro non rappresentino che un gigantesco omaggio alla maestà dello strumento di cui egli, nel tempo, era divenuto l'indiscusso demiurgo. Ecco perché scegliere lo strumento più adatto per la sua musica non è semplice. Esso deve essere servo dell'ispirazione scarlattiana ma, nel contempo, complice, alleato e fedele messaggero.

All'ascolto avvertirete che talvolta il suono si rinforza, s'inturgidisce, si gonfia: è il *forte* che anche il clavicembalo può fare, quando è suonato con antica bravura. È una dinamica differente rispetto a quella del pianoforte, ma proprio per questo ancora più impressionante. Per contro si potrà notare come il clavicembalo possa esprimere sentimenti come gioia, dolore, ansia, momenti giocosi e tanta poesia. Ciò può avvenire se lo si tocca con *gratia et maniera*, abbandonando così modi e stilemi propri di un nerboruto pianoforte. Il colore particolare delle armonie, insieme all'eterea purezza di certi arpeggi non sono dovuti unicamente alla qualità dello strumento, ma anche all'adozione di un temperamento ineguale

dell'epoca. A ciò si aggiunge il fatto che nella costruzione dei cembali si preferiva avere una colorazione timbrica disomogenea in progressione, salendo dai bassi agli acuti: i bassi dovevano essere più scuri e gli acuti più chiari, quasi femminili. Così nella sua estensione il suono trascolorava, accentuando il chiaroscuro tra le parti.

In questo breve viaggio descrittivo ho voluto illustrare le caratteristiche del clavicembalo qui utilizzato, copia di scuola francese della metà del XVIII secolo. Per godere delle raffinatezze dell'esecuzione fino in fondo consiglieri, se possibile, di alternare l'ascolto con e senza cuffie, a volume non troppo basso. La registrazione è lineare: esatta riproduzione del suono esistente unitamente al suono dell'ambiente naturale, senza filtri, senza rinforzi nei bassi, senza prolungamento del periodo di smorzamento. Questo lavoro di precisione è stato possibile attraverso l'esperienza e la professionalità di Andrea Dandolo, tecnico del suono e responsabile della registrazione, che ringrazio.



In front of a score, the performer - as in a play of shadows - is always and unfailingly faced with difficult interpretative choices between appearance, reality and imagination.

Domenico Scarlatti's language in its simplicity and immediacy goes beyond the direct meaning of notation. What should be read according to convention for other authors, in Scarlatti's pieces a potential changeable meaning is to be sought, never exactly the same. Everything becomes more understandable if one thinks of Scarlatti as a composer who performed his sonata before noting it on paper. The development and the definitive draft have always perfectly blended the *alea* of improvised execution and formal completeness.

The limits of notation, almost perfect for those times, lie in the performer's profound understanding of the author style and of the relationship intertwining structural rigour, stylistic-formal perfection, and free inventiveness. For this to occur, the musician-performer's intuition is to transcend and make the written signs meaningful and make them his or her own. Only in this way can the non-writable, the unsaid but thought of, the changeable meaning, emerge as well as the allusion to and participation in the vast panorama of human emotions.

In my interpretation of Scarlatti sonatas and of his imitators and epigones on the CD, I intended to make these hidden elements audible, palpable: its effects and affects, which are rich, varied and manifold. My interpretation is not simply meant to offer a new, unique and exclusive reading, but aims to unveil the numerous facets that the music of the great Domenico hides. This explains the added notes, the rhythmic variations, the fluctuations of time, the asynchrony between the hands, the suspensions, the unwritten repeating notes, the moments of pressure, the declamatory freedom, the different colours of the phrasing, to finally reach the rhetoric value of silence: intense, pungent, dramatic, playful or caustic. All these elements were present in the musical background of a harpsichordist of those times. It is such a wealth of expressive means that explains my suffered choice to avoid exhibiting the typical concert-style virtuosity, as an end to itself. Even Scarlatti's *Allegro* or *Presto* are endowed with poetry and sentiment that would be overshadowed by a mere display of skill. All this contributes to hone a complex, sometimes seemingly incongruous picture, which permits the representation of a reality full of mystery, irony, pain and love for life expressed by Scarlatti *alio modo*.

Having completed her studies of piano at the *Conservatorio de El Escorial of Madrid*, thanks to prizes and scholarships, Amaya Fernández Pozuelo moved to Italy to study harpsichord at the *Civica* and musicology at *Università degli Studi di Milano*, achieving in both endeavours the highest marks. Beside collaborating with important groups and orchestras, Amaya is active in the Opera field and as a soloist she spans from 16th to 18th centuries. Her contribution to a new vision of the Spanish school of the keyboard repertoire is exemplified by the CD *El canto llano del caballero* published with the monthly music journal AMADEUS. She teaches harpsichord and basso continuo at the *Civica Scuola di Musica Claudio Abbado of Milan*.

Ferdinando Granziera
THE VOICE OF THE HARPSICHORD

The harpsichord used in this recording has its own peculiar, I dare say unique, history. It has been played by all the great harpsichordists over the last four decades. Its voice has been heard in great halls, in 1985 on the occasion of the third centenary of the birth of Johann Sebastian Bach and of Domenico Scarlatti, in various Festivals, in recording studios, with the most heterogeneous groups, and naturally and especially as a solo instrument. Over these decades its sound has matured, it has obtained a *patina* that only time and a constant use can provide.

Since the instrument is the means thanks to which the interpreter speaks to the listener through the sound, thus giving a physical form to the thoughts of the composer, there is no recording of Scarlatti's *sonate* in which this aspect does not emerge. The choice of the instrument is linked to a series of factors such as musical qualities, philological adequacy and others. As a consequence, each of the adopted solutions may be criticized.

Scarlatti, in his sonatas, does not confine the playing of the harpsichord in a manner that we would call traditional. He uses it with liberty and intensity, taking advantage of the full extension, even adding two more notes to the usual standard, not avoiding the fleeting hints of the use of the two keyboards; he employs every technical-compositional means to increase the performance of the instrument, such as speed-repeated notes, clusters or chords, hand-crossings, fast arpeggios in free fall towards the bass.

In comparison with older or contemporary composers, we detect a new approach to playing the harpsichord and writing for it, that is gradually taking place. The deep rooted and consolidated rather conservative tradition, is gradually giving way to a radical re-visitation of the previous certainties and habits. Scarlatti's harpsichord is at the same time technical, expressive, male, sweet, inspired, always fascinating and good mannered, refined, harsh, but never brutal or vulgar. The instrument becomes at times unrecognisable for the diffused sweetness of certain passages and for the expressive hardness of some sonatas, a fruit of the subtle direction of whom - like Domenico Scarlatti - is a master in moving and wandering among emotions. One might think that the 555 sonatas represent nothing but a gigantic homage to the majesty of the instrument of which he had, over the time, become the undiscussed Demiurge. For this reason choosing the most suitable instrument is not an easy task: it must be the servant of Scarlatti's inspiration but, at the same time, it must be an accomplice, an ally and a faithful messenger.

By listening to it you will feel that sometimes the sound is re-inforced, enlarged, hardened, inflated, fattened. It is the *forte* that also the harpsichord can produce when it is played with the mastery of old, *con antica bravura*. It is a dynamic that differs from that of the piano, but for this very reason it is still more impressive. On the other hand it will be possible to notice how the harpsichord can express feelings such as joy, sorrow, anxiety, playful moments and much poetry. This can happen if it is played with *gratia et maniera*, thus abandoning ways and styles typical of a muscular piano. The

peculiar colour of harmonies, together with the ethereal purity of some arpeggios are not due solely to the quality of the instrument, but also to the adoption of an unequal temperament of that period. To all this, one should add the fact that in the construction of harpsichords it was preferred and thought proper to have an inhomogeneous trimming tone colouring in progression, rising from low to high: the bass had to be darker and the treble lighter, almost feminine. Thus, in its extension the sound changed, accentuating the *chiaroscuro* between the parts.

In this brief descriptive journey I attempted to illustrate the harpsichord that has been used: a mid-18th century copy of the French school. To fully enjoy the refined executions that one will hear, I advise the listener to alternate listening with and without earphones, at a volume that should not be too low. The recording is telquel, linear: the exact reproduction of the existing sound together with the sound of the natural environment, without filters, reinforcements in the bass and without prolonging the damping period. This precision work has been made possible through the experience, ability and professional skill of Andrea Dandolo, whom I hereby thank.



Frente a una partitura, como en un juego de espejos, el intérprete se enfrenta siempre e inevitablemente a difíciles elecciones interpretativas que se mueven entre la apariencia, la realidad y la fantasía.

El lenguaje scarlattiano en su simplicidad e inmediatez va más allá del significado directo de la notación. Aquello que en otro autor debe leerse de acuerdo con las convenciones de la época, en Domenico Scarlatti debe interpretarse buscando un significado potencial figurado, nunca exactamente igual a sí mismo. Todo se vuelve más comprensible si se piensa a Scarlatti como a un compositor que primero toca, ejecuta su sonata antes de anotarla en el papel. En la terminación y redacción final de la pieza podemos vislumbrar tanto la *alea* de la ejecución improvisada cuanto la completitud formal.

Los límites de la notación, notación casi perfecta para la época, residen en la comprensión profunda, por parte del intérprete, del estilo del autor y de la relación que subsiste entre el rigor estructural, la perfección estilística-formal y la libre inventiva. Para que esto pueda suceder será necesario pasar a través de la intuición del músico-intérprete que trascienda y haga significativos los signos escritos, apropiándose de ellos. Solo de esta manera puede surgir lo no escribible, lo no dicho pero pensado, el significado figurado y la alusión y participación al gran panorama de las emociones humanas.

En mi interpretación de las sonatas de Scarlatti y de sus imitadores y epígonos, presentes en el CD, he querido que estos elementos ocultos sean audibles, palpables: sus efectos y *affetti*, que son ricos, variados y multiformes. Mi lectura de estas páginas no pretende ser simplemente nueva, única y exclusiva, sino deseo poner de manifiesto las muchas facetas que esconde la música del gran Domenico. Esto explica las notas agregadas, las variaciones rítmicas, las fluctuaciones de *tempo*, la asincronía entre las manos, las suspensiones, las repeticiones de notas no escritas, las aceleraciones momentáneas, la libertad declamatoria, los diferentes colores de las frases, hasta llegar al valor retórico del silencio: intenso, picante, dramático, juguetón o burlón. Todos estos elementos estaban presentes en el bagaje musical de un clavecinista de la época. Precisamente, esta riqueza de medios expresivos explica la razón de mi dolorosa renuncia a exhibir el virtuosismo de concierto como un fin en sí mismo. También el *Allegro* o el *Presto* de Scarlatti poseen poesía y sentimiento que se verían ensombrecidos por una simple demostración de habilidad. Todo esto para poder completar una imagen compleja, a veces aparentemente incongruente, pero que nos permite representar una realidad llena de misterio, ironía, dolor y amor por la vida, expresada por Scarlatti *alio modo*.

Después de haber completado sus estudios de piano en el Conservatorio de San Lorenzo de El Escorial, gracias a distintos premios y becas Amaya Fernández Pozuelo se marcha a Italia a estudiar clavecín. Terminado su ciclo de estudios en la *Civica Scuola di Musica* de Milán con matrícula de honor, consigue después el Diploma de Estado. Concluye sus estudios con la máxima puntuación a la *Università degli Studi di Milano* con la Licenciatura en Musicología y bienes musicales. Colabora como bajo continuista en importantes grupos y orquestas, siendo activa igualmente en el campo del teatro musical donde realiza diferentes óperas en calidad de Maestro correpetidor al clave. Su repertorio como solista abarca desde el siglo XVI al siglo XVIII, recogiendo un gran éxito de público y de crítica en importantes festivales en Italia y en el extranjero. Ha contribuido a dar una nueva visión del repertorio de la escuela de teclado española; un ejemplo es el CD *El canto llano del caballero* publicado con la revista mensual AMADEUS. Enseña clave y bajo continuo en la *Civica Scuola di Musica* Claudio Abbado en Milán.

El clave que ha sido escogido para esta grabación tiene su propia historia particular, una historia que osaría definir única. Los más importantes clavecinistas europeos de las últimas cuatro décadas lo han utilizado para sus conciertos. Ha sido escuchado en grandes salas, en el 1985 ha sido empleado para la celebración del tercer centenario del nacimiento de Johann Sebastian Bach y de Domenico Scarlatti, ha tocado en varios festivales, en estudios de grabación, con los grupos más diversos y, naturalmente, y sobre todo, ha sido usado como instrumento solista. En todos estos años su sonido ha madurado, adquiriendo una pátina que solo el tiempo y el uso constante pueden otorgarle.

Dado que el instrumento es el medio por el cual el intérprete habla al oyente a través del sonido que, a su vez, da presencia física al pensamiento del compositor, no hay una grabación de las sonatas de Scarlatti en las que este aspecto no aflore. La elección del instrumento está por tanto estrechamente vinculada a una serie de factores como la cualidad musical, la adecuación filológica, etc. De ello se deduce que cualquiera que sea la solución adoptada, ésta puede ser objeto de crítica.

Scarlatti en sus Sonatas, no hace sonar el clave de manera que podríamos definir tradicional: lo usa intensamente en completa libertad, utilizando toda la extensión a manos llenas, incluso con dos notas más del estándar usual, sin renunciar a los fugaces indicios que su escritura revela en el uso de los dos teclados; emplea todos los medios técnico-compositivos a su disposición para aumentar las posibilidades del instrumento, como notas repetidas en velocidad, *clusters* o acordes, cruce de manos o arpeggios rápidos en caída libre hacia el bajo.

En comparación con los compositores que lo han precedido o sus contemporáneos, se asiste a la realización de un nuevo enfoque en el arte de tocar y de escribir para clave. La tradición bien consolidada, más bien de tendencias conservadoras, viene reformada, se diría casi revolucionada, por una fuerte revisión de las convicciones y de las prácticas anteriores. El clave de Scarlatti es, al mismo tiempo, técnico, expresivo, masculino, dulce, inspirado, siempre fascinante y cortés, refinado, áspero, pero nunca brutal ni vulgar. El instrumento a veces muda y se vuelve casi irreconocible gracias a la sutil dulzura de ciertos pasajes y a la dureza expresiva de algunas sonatas, fruto de una hábil sapiencia de quien, como Scarlatti, es maestro en el arte de moverse en medio de las emociones. Se podría pensar que las 555 sonatas no son otra cosa que un gigantesco homenaje a la majestuosidad del instrumento del cual, con el tiempo, Scarlatti había sido reconocido como el indiscutible Demiurgo. Es por eso que elegir el instrumento más adecuado para interpretar su obra para teclado no es cosa fácil. Éste tiene que estar al servicio de la inspiración escarlariana pero, al mismo tiempo, tiene que ser su cómplice, su aliado y su fiel mensajero.

A la escucha se notará que a veces el sonido se refuerza, se alarga, se engrandece, se dilata: es el *forte* que también el clave es capaz de producir, cuando se toca con antigua maestría. Es una dinámica totalmente diferente a la del piano y, propio

por esto, aún más impresionante. Por otro lado, se podrá apreciar cómo el clave es apto a expresar sentimientos como alegría, dolor, ansiedad, jocosidad y tanta poesía. Esto puede suceder si uno lo toca con *gratia et maniera*, abandonando así las formas y los estilos típicos de un piano musculoso. El color particular de las armonías, junto con la pureza etérea de ciertos arpeggios no se deben únicamente a la calidad del instrumento, sino también a la adopción de un temperamento desigual típico de la época. A esto se añade el hecho de que, en la construcción de los claves, se prefería tener una coloración tímbrica deshomogénea en progresión, que se elevaba de las notas graves a las agudas: los graves tenían que ser más oscuros y los agudos más claros, casi femeninos. Así, en su extensión, el sonido *trascolorava* cambiaba, acentuando el claroscuro entre las partes.

En este breve viaje descriptivo he querido ilustrar el clave utilizado en esta grabación, una copia de escuela francesa de mediados del siglo XVIII. Para disfrutar plenamente de los refinamientos de la ejecución aconsejaría, si es posible, alternar la escucha con y sin auriculares, a un volumen que no sea demasiado bajo. La grabación es lineal: exacta reproducción del sonido existente junto con la sonoridad del ambiente natural, sin filtros, sin refuerzos en las notas bajas, sin prolongar el período de atenuación del sonido. Este trabajo de precisión ha sido posible gracias a la experiencia, a la habilidad y a la profesionalidad de Andrea Dandolo a quien va mi más sentida gratitud.



Charles-Joseph Flipart 1721 - 1797 *Ferdinando VI and Barbara de Braganza with their court* (detail)
(high on the right hand side are Farinelli and Domenico Scarlatti holding a score)

INTRODUCTION

DOMENICO SCARLATTI *ALIO MODO*

En présence d'une partition, comme dans un jeu de miroirs, l'exécuteur se trouve toujours et immanquablement en face à des choix interprétatifs fort difficiles, entre l'apparence, le réel et le fantastique.

Le langage scarlattien, dans sa simplicité et spontanéité va au delà du sens direct de la notation. Ce qui auprès d'un autre auteur doit être lu selon les conventions, chez Domenico Scarlatti il faut chercher une signification potentielle métaphorique qui n'est jamais exactement la même. Tout cela devient plus compréhensible si l'on pense à Scarlatti comme à un compositeur qui exécutait sa sonate avant de la noter sur papier. Dans la mise au point et dans la rédaction définitive il y avait soit l'*alea* de l'exécution improvisée, soit l'accomplissement formel.

Les limites de la notation, presque parfaite pour l'époque, résident dans la compréhension profonde, du côté de l'exécuteur, du style de l'auteur et de la relation existante entre rigueur structurale, perfection stylistico-formelle et libre inventive. Pour obtenir cela on devra passer forcément à travers l'intuition du musicien-exécuteur qui devra transcender et donner un sens aux signes écrits et s'en approprier. Seulement ainsi peut émerger ce qui ne peut pas être écrit, le non-dit mais pensé, le sens métaphorique et l'allusion et la participation au grand panorama des émotions humaines.

Dans mon interprétation des sonates scarlattiennes et de ses imitateurs et épigones, présents dans le CD, j'ai voulu rendre audibles, palpables, ces éléments cachés: ses effets et ses *affetti*, qui sont riches, variés et multifformes. La mienne ne veut pas être une lecture simplement nouvelle, unique et exclusive, mais polyédrique, qui fasse émerger les nombreuses facettes cachées dans la musique du grand Domenico. De cette façon s'expliquent les notes ajoutées, les variations rythmiques, les fluctuations de *tempo*, la asynchronie entre les deux mains, les suspensions, les *ribattuti* non écrits, les moments de *incalzamento*, la liberté déclamatoire, les différentes couleurs du phrasé, pour aboutir enfin à la valeur rhétorique du silence: intense, piquant, dramatique, ludique ou moqueur. Éléments tous présents dans le bagage musical d'un claveciniste de l'époque. C'est précisément cette richesse de moyens expressifs qui explique la raison de mon refus à exhiber le virtuosisme de type concertistique fin en soi. Même l'*Allegro* ou le *Presto* de Scarlatti possèdent poésie et sentiment qui seraient mis en ombre par une simple exhibition de bravoure. Tout cela pour compléter un cadre complexe, parfois apparemment incongru, mais qui permet de représenter une réalité pleine de mystère, ironie, douleur et amour pour la vie, exprimée par Scarlatti *alio modo*.

Après les études de piano au *Conservatorio de El Escorial* de Madrid, grâce à des prix et à des bourses, Amaya Fernández Pozuelo se transfère en Italie pour étudier le clavecin. Achevé avec succès son cycle d'études à la *Civica Scuola di Musica* de Milan, Amaya obtient le Diplôme d'Etat et complète sa formation avec la maîtrise en Musicologie et patrimoine musical (110 *cum laude*) à l'Université de Milan. Elle collabore en tant que basse continue avec des orchestres et des groupes importants. Active dans le domaine du théâtre musical elle a réalisé plusieurs opéras en tant que *Maestro al cembalo*. Comme soliste elle se trouve à son aise avec les musiques du XVI, XVII et XVIII siècles ayant contribué à donner une vision nouvelle du répertoire de l'école espagnole pour clavier, dont en est un exemple le CD *El canto llano del caballero* publié avec la revue mensuelle de musique AMADEUS. Amaya Fernández Pozuelo enseigne clavecin et basse continue à la *Civica Scuola di Musica Claudio Abbado* de Milan.



Ferdinando Granziera
LA VOIX DU CLAVECIN

Le clavecin utilisé pour cet enregistrement a une histoire particulière, pour ne pas dire unique. Tous les grands clavecinistes européens des quatre dernières décennies en ont joué. On a entendu sa voix dans les grandes salles, en 1985 à l'occasion du tricentenaire de Johann Sebastian Bach et de Domenico Scarlatti, lors de divers festivals, dans les studios d'enregistrement, avec les ensembles les plus divers et, bien sûr, principalement en tant qu'instrument soliste. Au cours de ces décennies, le son est devenu plus mûri, il a pris une patine que seul le temps et son utilisation presque quotidienne, savent apporter.

Étant donné que l'instrument est le moyen par lequel l'interprète parle à l'auditeur à travers le son qui, en même temps, donne une présence physique à la pensée du compositeur: il n'y a pas d'enregistrement des Sonates de Scarlatti où cet aspect n'apparaît pas. Le choix de l'instrument est lié à une série de facteurs telles que les qualités musicales, l'adéquation philologique et d'autres encore. Il en découle que, quelle que soit la solution adoptée, elle peut faire l'objet d'une critique.

Dans ses sonates Scarlatti ne fait pas résonner le clavecin dans le mode qu'on pourrait définir traditionnel: il l'utilise intensément en toute liberté, en exploite à pleines mains toute l'étendue, allant jusqu'à y ajouter deux notes de plus qu'il n'était d'usage, ne renonçant pas à des allusions fugaces à l'emploi des deux claviers; il se sert de tous les moyens octroyés par la technique et la composition pour en accroître les performances, telles les notes répétées en vitesse, les *clusters* ou les accords plaqués, les croisements des mains, les passages aux arpèges fulgurants en chute libre vers les basses.

Par rapport aux compositeurs précédents ou contemporains, on assiste à la réalisation d'une nouvelle approche dans la manière de jouer et d'écrire pour clavecin. La tradition bien établie, qui a tendance à être conservatrice, est réformée, voire culbutée, par une révision énergique des anciennes certitudes et des usages précédents. Le clavecin de Scarlatti est à la fois technique, expressif, mâle, tendre, inspiré, toujours charmant et courtois, raffiné, âpre, mais jamais brutal ou vulgaire. L'instrument devient parfois méconnaissable par l'aérienne tendresse de certains passages et la dureté expressive de certaines sonates, qui sont le fruit d'une mise en scène subtile par celui qui - comme Scarlatti - est un maître à jongler entre les émotions. On pourrait s'imaginer que les 555 sonates ne représentent rien de plus qu'un gigantesque hommage à la majesté de l'instrument dont il était devenu, au cours des années, le Démenteur incontesté. C'est la raison pour laquelle le choix de l'instrument le plus apte n'est pas chose facile. Il doit être pour Scarlatti le serviteur de son inspiration, mais aussi son complice, son allié et son fidèle messager.

En l'écoutant, vous allez remarquer que le son se renforce, se repulpe, s'enfle: c'est le *forte* que le clavecin peut aussi atteindre lorsqu'on en joue avec une ancienne *maestria*. C'est une dynamique toute différente de celle du piano, mais justement de ce fait d'autant plus impressionnante. On pourra noter, par ailleurs, que le clavecin sait exprimer des sentiments tels que la joie, la souffrance, l'angoisse, le badinage et surtout beaucoup de poésie. Tout ceci peut être réalisé si on en joue avec *gratia et maniera* - avec grâce et courtoisie - en délaissant les modes et les stylèmes musclés du piano. La couleur toute particulière des harmonies, combinée à la pureté éthérée de certains arpèges, s'obtient non seulement grâce à la qualité de l'instrument, mais aussi en adoptant un tempérament inégal de l'époque. À cela il faut ajouter que dans la facture des clavecins on préférait avoir une coloration de timbre en progression non homogène, remontant des basses aux aigus: les basses devaient être plus sombres et les aigus plus clairs, presque féminins. Ainsi, dans son étendue, le son transcolorait, et accentuait le *chiaroscuro* entre les parties.

Dans ce bref parcours descriptif, j'ai voulu illustrer le clavecin ici utilisé, une copie de l'école française de la moitié du XVIII^e siècle. Pour jouer pleinement des raffinements de l'exécution, je conseillerais, si possible, d'alterner l'écoute avec et sans casques, à un volume pas trop faible. L'enregistrement est linéaire: reproduction exacte du son existant ainsi que du son de l'environnement naturel, sans filtre, sans basses renforcées, sans prolonger la période d'étouffement. Ce travail de précision a été possible grâce à l'expérience et au professionnalisme d'Andrea Dandolo, à qui vont mes plus vifs remerciements.



EINFÜHRUNG

DOMENICO SCARLATTI *ALIO MODO*

Vor einer Partitur, wie in einem Spielespiel, steht der Künstler immer vor schwierigen interpretativen Entscheidungen zwischen Erscheinung, Realität und Fantasie.

Die Sprache von Domenico Scarlatti geht in ihrer Einfachheit und Unmittelbarkeit über die direkte Bedeutung der Notation hinaus. Was bei einem anderen Autor gemäß den Konventionen gelesen werden sollte, muss in Domenico Scarlatti interpretiert werden, indem nach einem potenziellen übersetzten Sinn gesucht wird, niemals genau gleich. Alles wird verständlicher, wenn Sie an Scarlatti als einen Komponisten denken, der seine Sonate vorgetragen hat, bevor er sie auf Papier niederschrieb. In dem Entwurf und in der Endfassung gab es sowohl den Hintergrund der improvisierten Ausführung als auch die formale Vollständigkeit.

Die Grenzen der Notation, für die damalige Zeit fast perfekt, liegen im tiefen Verständnis seitens des Künstlers vom Stil des Autors und das Verhältnis von struktureller Strenge, stilistisch-formaler Perfektion und freiem Erfindergeist. Damit dies geschehen kann, sollten die Intuition des Musikers die schriftlichen Zeichen transzendieren, Bedeutung geben und sich zu eigen machen. Nur so können Ungeschriebenes, Unausgesprochenes, mannigfaltige Bedeutung, Anspielung und die Empathie an die große Vielfalt menschlicher Emotionen entstehen.

In meiner Interpretation der Scarlatti-Sonaten und ihrer Nachahmer und Epigonen wollte ich diese verborgenen Elemente auf der CD hör- und spürbar machen: ihre Wirkungen und Gefühle, die reich, vielfältig und vielgestaltig sind. Meine Interpretation soll nicht einfach nur neu, einzigartig und exklusiv sein, sondern vielseitig, was die unterschiedlichen Facetten hervorhebt, die die Musik des großen Domenico birgt. Dies erklärt die hinzugefügten Anmerkungen, die rhythmischen Variationen, die zeitlichen Schwankungen, die Asynchronität zwischen den Händen, die Aufhängungen, die ungeschriebenen Antworten, die Momente der Belastung, die deklamatorische Freiheit, die verschiedenen Klangfarben der Phrasierung bis zum rhetorischen Sinn der Stille: intensiv, scharf, dramatisch, verspielt oder respektlos. Alle diese Elemente waren im musikalischen Gepäck der damaligen Cembalisten. Genau dieser Reichtum an Ausdrucksmitteln erklärt den Grund für meinen schmerzhaften Verzicht auf Konzertvirtuosität als Selbstzweck. Auch das Allegro oder das Presto von Scarlatti besitzen Poesie und ein Gefühl, das von einer bloßen Zurschaustellung überschattet würde. All dies, um ein komplexes, manchmal scheinbar unpassendes Bild zu vervollständigen, das uns jedoch ermöglicht, eine Realität voller Geheimnisse, Ironie, Schmerz und Lebenslust darzustellen, drückt Scarlattis *alio modo* aus.

[Übersetzung: Thomas Rühling]

Amaya Fernández Pozuelo nach einem Klavierstudium am Konservatorium von *El Escorial* (Madrid) zog sie, dank Auszeichnungen und Stipendien, nach Italien um dort Cembalo zu studieren. Sie schließt das Studium mit Auszeichnung an der Mailänder Musikschule ab, erlangt den Staatstitel und absolviert die Ausbildung mit dem Master-Abschluss in Musikwissenschaft und musikalischem Erbe (110 *cum laude*) an der Universität Mailand. Sie arbeitet als Basso Continuo mit Orchestern und wichtigen Gruppen zusammen. Sie ist auch im Opernbereich tätig und hat mehrere Werke als Maestro am Cembalo gespielt. Als Solistin erstreckt sich ihr Musikprogramm vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Ihr Beitrag zu einer neuen Vision der spanischen Schule des Keyboard-Repertoires wird durch die CD *El canto llano del caballero* veranschaulicht, die zusammen mit dem monatlichen Musikjournal AMADEUS veröffentlicht wurde. Sie unterrichtet Cembalo und Basso continuo an der Bürgerschule für Musik *Claudio Abbado* in Mailand.

Das für diese Aufnahme verwendete Cembalo hat eine eigene Geschichte, eine einzigartige, würde ich sagen. Es wurde von allen großen europäischen Cembalisten der letzten vier Jahrhunderte gespielt. Es hat in großen Konzertsälen, anlässlich des dreihundertsten Geburtstag von Johann Sebastian Bach und von Domenico Scarlatti gespielt, auf verschiedensten Festivals, in Aufnahmestudios, mit den unterschiedlichsten Ensembles und natürlich und vor allem als Soloinstrument. In diesen Jahrzehnten ist sein Klang gereift und hat eine Patina erhalten, die nur die Zeit und der fast tägliche Gebrauch verleihen können.

Da das Instrument das Medium ist, mit der der Interpret zum Zuhörer spricht und gleichzeitig den Gedanken des Komponisten eine körperliche Präsenz verleiht, gibt es kaum Aufnahmen der Scarlatti-Sonaten, in denen dieser Aspekt nicht zum Vorschein kommt. Die Wahl des Instruments ist mit einer Reihe von Faktoren wie musikalischen Qualitäten, philologischer Angemessenheit und anderen Faktoren verbunden. Daraus folgt, dass jegliche Lösung, die man wählt, auch Gegenstand von Kritik sein kann.

Scarlatti lässt in seinen Sonaten das Cembalo nicht auf- sagen wir - traditionelle Weise erklingen: Er nützt es intensiv in seiner ganzen Freiheit, verwendet die gesamte Klaviatur aus dem Vollen, sogar mit zwei Tasten mehr als es Standard war, ohne dabei die flüchtigen Andeutungen aufzugeben, die der Gebrauch beider Tastaturen ermöglicht; er greift zu jedem Mittel technischer und kompositorischer Technik, um die Leistung zu erhöhen wie rasche Tonwiederholungen, Tontrauben oder verdoppelte Akkorde, Überkreuzungen, Arpeggio-Passagen, die im freien Fall auf die Bässe zurasen.

Im Vergleich zu den früheren oder zeitgenössischen Komponisten seiner Zeit erlebt man einen neuen Zugang zum Spiel und zum Komponieren. Die herrschende, tendenziell eher konservative Tradition wird durch eine radikale Überprüfung der bisherigen Gewissheiten und Gewohnheiten erneuert, ja geradezu revolutioniert. Das Cembalo Scarlattis ist zusammen und gleichzeitig technisch, ausdrucksvoll, männlich, weich, inspiriert, immer bezaubernd und gesittet, raffiniert, rau, aber niemals brutal oder vulgär. Das Instrument wird manchmal aufgrund der Zartheit bestimmter Passagen und der ausdrucksvollen Härte einiger Sonaten nicht erkennbar. Das Ergebnis einer subtilen Regie, der - wie Scarlatti - sich meisterhaft zwischen den Emotionen zu bewegen weiß. Man könnte meinen, dass die 555 Sonaten nichts Anderes darstellen als eine beeindruckende Hommage an die Großartigkeit des Instrumentes, dessen unbestrittener Demiurg er im Laufe der Zeit wurde. Aber gerade deshalb ist es nicht einfach, das richtige Instrument zu finden. Es muss Diener der Inspiration Scarlattis, aber gleichzeitig ein Komplize, Verbündeter und treuer Bote sein.

Beim Zuhören wird man bemerken, dass der Klang sich manchmal verstärkt, sich ausdehnt, anschwillt: Es ist das forte, das auch das Cembalo kennt, wenn es mit dem Können seiner Zeit gespielt wird. Es ist eine ganz andere Dynamik als die des Klaviers, aber gerade deswegen ist sie umso erstaunlicher. Dagegen wird man feststellen können, wie das Cembalo

Gefühle wie Freude, Schmerz, Angst, fröhliche Augenblicke und so viel Poesie ausdrücken kann, wenn man es in anmutiger Weise anschlägt und sich von der Spielweise und die Stilelemente des kraftvollen Klaviers entfernt. Die besondere Klangfarbe der Harmonien und die ätherische Reinheit bestimmter *Arpeggi* sind nicht nur der Qualität des Instruments zu verdanken, sondern auch auf der Annahme einer ungleichen Stimmung der damaligen Zeit. Dazu kommt, dass man beim Cembalobau eine inhomogene Klangfärbung im Fortschreiten von den Bässen in die Höhen bezugte. Die Bässe mussten dunkler und die Höhen heller, fast weiblich sein. Auf diese Weise veränderte der Klang



seine Farbe und betonte das *Chiaroscuro* zwischen den Partien.

Auf dieser kurzen Reise wollte ich das hier verwendete Cembalo veranschaulichen, ein Nachbau der Französischen Schule Mitte des 18. Jahrhunderts. Um die Feinheiten der vorliegenden Aufnahme in aller Tiefe auskosten zu können, empfehle ich, wenn möglich, ein nicht zu leises Hören, mit und ohne Kopfhörer abwechselnd. Die Aufnahme ist konsequent: eine genaue Tonwiedergabe, dem Klang in natürlicher Umgebung entsprechend, ohne Filter, ohne Verstärkung der Bässe und ohne die Tonabnahme zu verlängern. Diese Präzisionsarbeit verdanken wir der Erfahrung und der Professionalität von Andrea Dandolo, bei dem ich mich an dieser Stelle bedanke.

[Übersetzung: Danielle Savio]



