

A black and white photograph of a man in a dark suit leaning over a striped awning on a rooftop. In the background, a city skyline with tall buildings is visible under a bright sky. The man is looking directly at the camera with his hands clasped.

Scarlatti Perianes

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

1		Sonata K. 491 in D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur – <i>Allegro</i>	5'28
2		Sonata K. 141 in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll – <i>Allegro</i>	3'57
3		Sonata K. 185 in F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll – <i>Andante</i>	3'59
4		Sonata K. 492 in D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur – <i>Presto</i>	4'02
5		Sonata K. 238 in F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll – <i>Andante</i>	4'46
6		Sonata K. 193 in E-flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur – <i>Allegro</i>	3'47
7		Sonata K. 128 in B-flat minor / <i>Si bémol mineur</i> / b-Moll – <i>Allegro</i>	6'56
8		Sonata K. 466 in F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll – <i>Andante moderato</i>	7'45
9		Sonata K. 125 in G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur – <i>Vivo</i>	2'31
10		Sonata K. 263 in E minor / <i>Mi mineur</i> / e-Moll – <i>Andante</i>	4'48
11		Sonata K. 386 in F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll – <i>Presto</i>	2'51
12		Sonata K. 462 in F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll – <i>Andante</i>	5'02
13		Sonata K. 380 in E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur – <i>Andante comodo</i>	5'00
14		Sonata K. 447 in F-sharp minor / <i>Fa dièse mineur</i> / fis-Moll – <i>Allegro</i>	3'03
15		Sonata K. 448 in F-sharp minor / <i>Fa dièse mineur</i> / fis-Moll – <i>Allegro</i>	3'09

Javier Perianes, *Steinway piano*

Domenico Scarlatti (1685-1757) compte parmi les compositeurs les plus énigmatiques de son temps. Contrairement à Bach, Haendel ou Rameau, ses contemporains les plus illustres, il n'a laissé presque aucun écrit, aucune partition manuscrite permettant de documenter avec précision sa vie et son œuvre. C'est donc seulement à travers l'ombre des personnalités qu'il a côtoyées toute sa vie durant que l'on peut tenter de cerner, sans certitude, qui il fut vraiment. À l'ombre de son père, le célèbre Alessandro Scarlatti, qui assura sans doute sa formation à Naples. À l'ombre de la reine déchuée de Pologne Marie Casimire ou du cardinal Ottoboni, ses principaux protecteurs à Rome, avant qu'il n'entre au service du pape Clément XI en 1713. À l'ombre du roi du Portugal João V, qui l'engagea six ans plus tard à Lisbonne dans le but de concurrencer les cérémonies papales. À l'ombre enfin de la fille du roi du Portugal, Marie-Barbara de Bragança, princesse des Asturies, dont il assura l'éducation musicale et qu'il rejoignit en Espagne en 1725 à l'occasion de son mariage avec le futur roi Ferdinand VI.

Ce qui est certain, c'est qu'il fut un claveciniste hors pair. Mais un claveciniste qui jamais ne se produisit dans le cadre d'un concert ouvert à un large public, réservant son art au cercle restreint des salons aristocratiques, puis au cercle intime de sa protectrice Marie-Barbara, à Séville puis à Madrid, où il demeura jusqu'à sa mort. Cette attitude peut surprendre aujourd'hui. Elle révèle une conception de la musique pourtant commune à son époque et apporte un éclairage essentiel sur son art : pour Scarlatti, la musique est, plus qu'un art du temps, un art de l'instant, moment unique, jamais figé car sans cesse renouvelé. Et c'est précisément cette unicité qui fait sa force et sa valeur, surtout lorsqu'elle est réservée à l'attention exclusive de ses commanditaires, ce qui ne peut être le privilège que des plus grands et des plus puissants monarques de ce monde. C'est pourquoi rien n'a filtré des innombrables soirées musicales qu'il passa en compagnie du couple royal d'Espagne. Mais nul doute que la pratique du clavecin y tenait une place importante, au même titre que la voix du castrat Farinelli, l'autre grand musicien officiel de la cour. Nul doute également que les sonates qui nous sont parvenues y résonnèrent, sous les doigts de Scarlatti lui-même comme sous ceux de Marie-Barbara, mais avec un art consommé de l'ornementation ou de l'improvisation qui nous échappe aujourd'hui irrémédiablement.

De cette production, seul un recueil de trente sonates en un mouvement (30 *Essercizi*) fit l'objet d'une publication, en 1738, destinée à rendre hommage au roi du Portugal qui l'avait élevé au rang de Chevalier de l'ordre de Santiago, signe que Scarlatti jouissait d'une position sociale avantageuse. Mais contrairement à ses opéras ou sa musique religieuse composés à Rome, ou à ses sérénades composées à Lisbonne et presque entièrement perdues, sa musique pour clavecin a pu passer à la postérité grâce à une série de manuscrits réalisés sur le modèle des *Essercizi* à partir de 1742, puis pour l'essentiel entre 1752 et 1757. L'étude de ces manuscrits a permis à Ralph Kirkpatrick de dénombrer 555 sonates. Ce chiffre est erroné car certaines de ces sonates sont apocryphes et beaucoup d'autres ont été identifiées depuis, notamment grâce au travail de Joel Sheveloff, Malcolm Boyd ou encore tout récemment Carsten Wollin. Il est donc difficile de cerner l'étendue réelle du corpus, tout comme il est impossible de le dater avec précision. C'est pourquoi les spéculations les plus contradictoires entourent ce répertoire, de ses origines (italiennes, portugaises ou espagnoles ?) à sa destination (pour clavecin ou pianoforte ?). De nombreuses sonates sont par exemple couplées (comme les sonates K. 447-448 ou K. 491-492 enregistrées ici). Elles sont alors dans la même tonalité et la seconde est généralement plus rapide que la première. Mais est-ce le résultat d'une volonté initiale du compositeur (comme l'association insécable de deux mouvements) ou bien le couplage a-t-il été réalisé *a posteriori* et n'est qu'une suggestion, ce que laisserait penser l'existence de quelques couplages différents selon les manuscrits ?

Presque toutes les sonates du corpus obéissent à la forme dite "binaire", constituée de deux parties avec reprises, héritage de la musique de danse. Le parcours tonal est immuable : il repose sur un mouvement de va-et-vient autour du ton principal et du ton de la dominante, quel que soit le mode utilisé, majeur ou mineur, que Scarlatti employait parfois indistinctement, comme dans les sonates K. 448 ou K. 491-492. Si le compositeur adopta ce schéma formel de manière quasi systématique, c'est parce qu'il s'est révélé être suffisamment souple et ouvert pour accueillir sous sa plume une quantité infinie de solutions individuelles. La forme binaire peut ainsi être symétrique lorsque la présentation du matériel mélodique s'effectue dans un ordre identique dans chaque partie (sonates K. 185 ou K. 491) ou asymétrique lorsqu'elle s'effectue dans un ordre différent (K. 466). Elle peut être concentrée lorsque la seconde partie est plus courte que la première (K. 185 ou K. 263) ou au contraire développée (K. 128, K. 448 ou K. 462), voire libre lorsque de nouveaux éléments sont présentés (K. 193 ou K. 263).

Dans tous les cas, la forme binaire telle que la pratiqua Scarlatti ne se confond qu'exceptionnellement avec la forme sonate pratiquée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, dans laquelle deux groupes thématiques distincts s'opposent dans une dialectique fondée sur la recherche d'un équilibre global. Scarlatti conçoit plutôt sa musique comme le discours d'un orateur et use pour cela de procédés de rhétorique aisément identifiables, comme la narration (dans la première partie), la digression ou la confirmation (dans la seconde partie). C'est pourquoi la présence fréquente de quelques mesures d'introduction s'appuyant sur un matériau mélodique original qui ne sera pourtant pas réutilisé par la suite n'a rien de surprenant : elle s'apparente à un exorde, procédé qui consiste à interpeller l'auditeur afin de capter son attention avant que le discours commence (K. 263, K. 380 ou K. 448).

À cette diversité de l'agencement formel interne de chaque sonate correspond une autre diversité, qui force plus encore le respect tant elle met en évidence l'exceptionnelle capacité de Scarlatti à se renouveler. Il s'agit de la diversité du matériau sonore mis en œuvre et, partant, de celle des approches stylistiques. La sonate K. 141, par exemple, est célèbre pour son exubérance à la fois rythmique (initiée par les notes répétées de son motif initial), harmonique (du fait de la présence de nombreuses *accaciaturs*, procédé qui consiste à introduire des "fausses" notes pour donner plus de brio à un accord) ou tonale (grâce à des ruptures inattendues ou de longues digressions improbables). Elle fait partie de ces sonates dites "flamboyantes" dans lesquelles Scarlatti conduit son auditeur dans des contrées littéralement inouïes, où l'incongru et le bizarre sont légion, fruit d'une démarche artistique que l'on qualifie aujourd'hui à juste titre de baroque et que l'on reconnaît également au détour des sonates K. 125, K. 128 ou K. 447-448.

Toutefois, avec son continuum ininterrompu de double-croches données en alternance à la main droite puis à la main gauche, la flamboyance de la sonate K. 125 met en lumière un autre aspect essentiel de l'esthétique de Scarlatti : sa démarche didactique sous-jacente. Cette sonate est d'ailleurs la plus proche de l'esprit qui se dégage des trente *Essercizi*, recueil éminemment didactique, qui rappelle que Scarlatti fut à la fois le compositeur et le professeur de Marie-Barbara au Portugal puis en Espagne. Ce qui pourrait expliquer la présence de sonates d'une très grande simplicité, destinées à l'entraînement des débutants, et qui compteraient parmi les premières composées à l'intention de son élève royale. La sonate K. 185 est en cela remarquable, avec sa formule mélodique répétée de manière immuable à la main gauche et accompagnée avec une extrême sobriété à la main droite.

Les sonates K. 462 et K. 466 sont également remarquables par leur simplicité. Ce qui n'empêche pas Scarlatti d'atteindre des sommets d'expressivité, dévoilant un dernier aspect essentiel de son esthétique. En effet, chez lui, tout est prétexte à l'élaboration d'une œuvre artistique. Dans la sonate K. 466, il s'agit de la superposition d'un triolet avec deux croches, très rare en son temps et dont l'omniprésence sonne comme un exercice. Cet élément de base peut également être une simple syncope (K. 447), un rythme de danse référencée (celui de la *saeta* espagnole dans la sonate K. 491) ou, plus souvent, de danse imaginaire (K. 193), la sonorité spécifique d'un grand orchestre (K. 238, inspirée d'une ouverture à la française) ou d'une simple sonnerie militaire (K. 380).

Flamboyance et simplicité peuvent alors fusionner dans un équilibre d'une perfection qui confère un classicisme que ne démentent pas les sonates K. 193, K. 386 ou K. 491-492. Et la musique de Scarlatti de finalement s'apparenter à un double jeu : le jeu de l'esprit d'un compositeur qui dévoile avec habileté le potentiel de formules sonores parfois savantes et originales, parfois insignifiantes, voire triviales ; mais aussi le jeu du corps du claveciniste (ou du pianiste), dont les mains vont jusqu'à bondir (K. 125 ou K. 447) ou s'entrecroiser (K. 128 ou K. 141) avec autant d'humour que de virtuosité.

FRÉDÉRIC GONIN

Domenico Scarlatti (1685-1757) is one of the most enigmatic composers of his time. Unlike Bach,

Handel or Rameau, his more celebrated contemporaries, he left behind virtually no writings or manuscript scores that would enable us to document his life and work with any precision. It is only through his association with the major figures in whose shadow he stood during his lifetime that we can try to identify who he really was – albeit without any certainty. One such figure was his famous father Alessandro, who doubtless took care of Domenico's education in Naples. Maria Casimira (the deposed Queen of Poland) and Cardinal Ottoboni were Domenico's principal patrons in Rome, before he entered the service of Pope Clement XI in 1713. Six years later João V, King of Portugal, aiming to rival the splendour of the papal court, engaged the composer for Lisbon. Last – and most lastingly – there was the King of Portugal's daughter, Maria Barbara of Braganza, Princess of the Asturias: Domenico oversaw her musical education, and followed her to Madrid in 1725 when she married the future King of Spain, Ferdinand VI.

What is however certain is that Domenico was a harpsichordist without rival, though he never appeared in any concert for the wider public, reserving his art for the invitees of aristocratic salons, and later for the intimate circle of his royal patron Maria Barbara in Seville, then in Madrid, where he remained until his death. Though such an attitude may surprise us today, it reveals a quite common conception of the role of music during the composer's time, and throws an illuminating light on the nature of his art: for Scarlatti, music was not just of its time, but of the very moment; it was never fixed, as it was constantly being renewed. It is precisely that quality of uniqueness that forms the strength and value of Domenico's work, since it was reserved for the exclusive attention of those who commissioned it, a privilege restricted to the world's greatest and most powerful monarchs. This is why no details ever emerged from all those countless musical soirées attended by the Spanish royal couple. Yet there can be no doubt that the harpsichord played an important part in them, as did the voice of the castrato Farinelli, the royal court's other renowned official musician. It is equally certain that the sonatas that have come down to us were performed at those royal recitals by Scarlatti himself and by Maria Barbara, with a consummate art of ornamentation and improvisation impossible for us to recapture today.

Only one volume containing thirty of the single-movement sonatas ever appeared, *30 Essercizi* (1738), published as a grateful homage to the King of Portugal, who had raised Domenico to the rank of a Knight of the Order of Santiago, an indication of his advanced social position. Yet unlike his operas and religious music composed at Rome or the Lisbon serenades (almost all of which are now lost), his music for harpsichord has come down to posterity thanks to a number of manuscripts dating from 1742 onwards, mainly from 1752-57, and compiled in the same format as the *Essercizi*. Studying these manuscripts enabled Ralph Kirkpatrick to identify 555 sonatas, though that number is no longer accurate, as some of those pieces are now considered apocryphal, while many additional sonatas have since been identified, mainly thanks to the researches of Joel Sheveloff, Malcolm Boyd and (most recently) Carsten Wollin. It is therefore as difficult to define the actual extent of Scarlatti's body of sonatas as to date them precisely: which is why so many contradictory speculations have burgeoned, as to the origins of the sonatas (Italian, Portuguese or Spanish?) and whether they were written for the harpsichord or the piano. Many of the sonatas are coupled – such as K. 447-448 and K. 491-492, all among the sonatas recorded here. Each of the two movements is in the same key, with the second movement being generally faster than the first. This prompts the question: is that slow-fast sequence (and the coupling itself) the composer's deliberate intention, or is it an arrangement made later as a performing suggestion – which some variant couplings in the manuscripts would seem to imply.

Nearly all the extant sonatas are in binary form, with two repeated sections: a form inherited from dance music. The tonal scheme is invariably based on a modulation to the dominant key and subsequent return to the tonic, major or minor (Scarlatti often freely alternates between the two modes within a single sonata, as in K. 448 and K. 491-492). While adopting this systematic formal approach, the composer displays a flexibility and inventiveness enabling him to create an infinite number of individual solutions. In Scarlatti, binary form can be either symmetrical, presenting the melodic material in the same order in each of the two sections (e.g. Sonatas K. 185 and K. 491) or asymmetrical, with the themes re-presented in a different order in the second section (e.g. K. 466). Sometimes the form is concentrated, the second part being shorter than the first (K. 185, K. 263), or the other way round, with the second part being further developed (as in K. 128, K. 448 and K. 462); sometimes the second section is freely inventive, presenting new elements (K. 193, K. 263).

Only in exceptional cases does his treatment of binary form approach the fully-fledged sonata form of the second half of the 18th century, that classical structure in which two distinct thematic groups oppose one another in a dialectic that attempts to achieve a perfectly balanced whole. Scarlatti conceives music much more as the discourse of an orator, and to that aim he uses easily identifiable rhetorical procedures such as narration (in the sonata's first part), followed by digression and reconfirmation (in the second part). So it comes as no surprise that he often writes a few introductory bars of original melodic material not subsequently reused anyin the rest of the piece – such a brief introduction corresponds to an 'exordium', a rhetorical procedure calling on the orator's listeners to 'lend him their ears', to capture their attention before the speech begins.

Scarlatti's exceptional capacity for constant innovation is also shown in other aspects that command even more respect, for the variety of formal design in each of the sonatas is matched by a prolific diversity of sound, and more generally of stylistic approach. One example of this is Sonata K. 141, famed for its exuberant rhythms (beginning with the repeated notes of the opening motif), as well as its high-spirited harmonies (with numerous dissonant *accacciaturas* giving the chord they precede an extra verve), and an equally lively approach to tonality (thanks to sudden, unexpected breaks in mid-flow, and surprisingly long digressive passages). These are all features of his so-called 'flamboyant' sonatas, in which he leads the listener into literally unheard-of regions where the incongruous and bizarre abound, the fruit of an aesthetic approach that we today justly call 'baroque'. Other examples can be found in the twists and turns of Sonatas K. 125, K. 128 and K. 447-448.

Yet the flamboyance of Sonata K. 125, with its uninterrupted flow of semiquavers alternating between the right and left hands, highlights a further core aspect of Scarlatti's aesthetic: its underlying teaching purpose. This particular sonata is closest in spirit to the thirty *Essercizi*, a collection that is highly didactic in approach, reminding us that Scarlatti was not just a composer but also the teacher of Maria Barbara, first in Portugal, then in Spain. This explains the extreme technical simplicity of some sonatas, clearly intended for beginners and doubtless some of the first to be composed for his royal pupil. Sonata K. 185 is an outstanding example, with its melodic one-bar formula incessantly repeated in the left hand, and an undemandingly staid and static right-hand accompaniment.

Sonatas K. 462 and 466 are just as remarkable in their simplicity – which does not prevent them from reaching expressive high points, and revealing a final essential aspect of Scarlatti's aesthetic, namely, that everything in his keyboard music is a pretext for the shaping of a work of art. In Sonata K. 466, the main feature is the superimposition of a triplet over two quavers, still a very rare feature at the period, and its constant repetition makes the piece sound like a keyboard study. Sometimes the basic element is a continual syncopation (K. 447), or a recognizable dance rhythm (in Sonata K. 491, that of the Spanish *saeta*), or more often a dance-type of the imagination (K. 193), while K. 238 imitates a full orchestra declaiming the dotted rhythms of a French overture, and in K. 380 we hear a basic military fanfare.

Flamboyance and simplicity, then, often merge together in a perfect balance conferring a sense of classicism undeniably present in Sonatas K. 193, K. 386 or K. 491-492. Ultimately, Scarlatti's music seems to be playing a double game – the mind game of a composer deftly revealing the potential of musical formulas that are sometimes skilful and original, sometimes insignificant, even trivial; but also the physical game of the harpsichordist (or pianist), one who has a manual dexterity capable of wide-spanning leaps (as in K. 125 and K. 447) and hand-crossings (K. 128 and K. 141), as well as a wit and humour to match his virtuosity.

FRÉDÉRIC GONIN
Translation: John Thornley

Domenico Scarlatti (1685-1755) es uno de los compositores más emblemáticos de su tiempo. A diferencia de sus contemporáneos más ilustres, como Bach, Handel o Rameau, Scarlatti no dejó casi nada de escritos ni partituras que permitieran documentar con precisión su vida o su obra. Por tanto, es solo a través de los vestigios de los personajes con los que se coteaba a lo largo de su vida que nos atrevemos a definir, y sin certeza, realmente quien era. Por los vestigios de su padre, el célebre Alessandro Scarlatti, quien determinó su formación en Nápoles. Por los vestigios de la depuesta reina María Casimira de Polonia, o del cardenal Ottoboni, sus principales protectores en Roma, antes de que entró al servicio del Papa Clemente XI en 1713. Por los vestigios del rey Juan V de Portugal, quien lo contrató seis años después en Lisboa con el objetivo de competir con las ceremonias papales. Y finalmente por los vestigios de la hija del rey de Portugal y princesa de Asturias, María Bárbara de Braganza, a quien enseñó música y con quien se reunió en España en 1725 cuando se contrató matrimonio con el futuro rey Fernando VI.

Lo que sí sabemos es que sobresalió como clavecinista. Aunque era un clavecinista que nunca interpretó en un concierto para el gran público, reservando su arte para el círculo exclusivo de los salones de aristócratas, y luego para el círculo íntimo de su protectora María Bárbara en Sevilla y en Madrid, donde permaneció hasta su muerte. Puede que su actitud resulte sorprendente hoy, pero revela una concepción de la música común en aquella época y arroja una luz esencial sobre su obra: para Scarlatti, la música, más que arte del tiempo, es un arte del instante, un momento único, nunca congelado sino renovándose constantemente. Y es precisamente esta singularidad la que le da a su obra su fuerza y su valor, especialmente cuando se queda reservada para el aprecio exclusivo de sus mecenas, un privilegio solo al alcance de los más grandes y poderosas monarcas de ese mundo. Es por eso que no se ha trascendido nada de las innumerables veladas musicales que pasaba Scarlatti en la compañía de la pareja real española. Pero no hay duda de que las interpretaciones del clavecín formaban una parte significativa de la corte, al igual que la voz del castrato Farinelli, el otro músico venerado de la corte. Tampoco cabe duda de que las sonatas que escuchamos hoy resonaban allí, a los dedos de Scarlatti y de María Bárbara, interpretadas además con el arte consumado de la improvisación y el aderezo que nunca podremos recuperar.

De esta obra, solo se publicó una colección en 1738 de treinta sonatas en un movimiento (30 *Essercizi*), para rendir homenaje al rey de Portugal cuando nombró Scarlatti Caballero de la Orden de Santiago, muestra de que gozaba de una posición social privilegiada. Pero a diferencia de sus óperas o su música religiosa compuestas en Roma, o de sus serenatas compuestas en Lisboa y perdidas casi todas, su música para clavecín pudo pasar a la posteridad gracias a una serie de manuscritos producidos según el modelo de los *Essercizi* a partir de 1742, entre 1752 y 1757 en su mayor parte. El estudio de estos manuscritos permitió que Ralph Kirkpatrick contara 555 sonatas. Sin embargo este número es erróneo, puesto que algunas de estas sonatas son apócrifas y desde entonces se han identificado muchas más, notablemente gracias al trabajo de Joel Sheyloff, Malcolm Boyd, y más recientemente, Carsten Wollin. Por lo tanto, es difícil determinar la extensión verdadera del corpus, así como imposible fecharlo con precisión. Y es por ello que las especulaciones más contradictorias rodean este repertorio, desde su origen (italiano, portugués o español) hasta su propósito (para clavecín o piano). Muchas de las sonatas, por ejemplo, están acopladas (como las sonatas K. 447-448 o K. 491-492 grabadas aquí). Están en la misma tonalidad y el segundo es generalmente más rápido que el primero. ¿Es esto el resultado de la intención original del compositor (como la asociación indivisible de dos movimientos)? O, dado la existencia de varios acoplamientos diferentes en los manuscritos ¿es que se realizó el acoplamiento *a posteriori*, y no es nada más que una sugerencia? Casi todas las sonatas del corpus siguen una forma binaria, formada por dos partes con repeticiones, un legado de la música de baile. El curso tonal es inmutable: se basa en un movimiento de acá para allá alrededor del tono principal y el tono dominante, cualquiera que sea el tono utilizado, mayor o menor, que Scarlatti utiliza a veces indistintamente, como en las sonatas K. 448 o K. 491-492.

Si el compositor adoptó este esquema formal de manera casi sistemática será porque resultó suficientemente flexible y abierto para dar cabida bajo su pluma a una cantidad infinita de soluciones individuales. La forma binaria entonces puede ser simétrica, cuando el material melódico se presenta en el mismo orden en cada parte (sonatas K. 185 o K. 491), o asimétrica cuando se presenta en un orden diferente (K. 466). Puede ser concentrada cuando la segunda parte es más corta que la primera (K. 185 o K. 263), o, por el contrario, desarrollada (K. 128, K. 448 o K. 462) o incluso libre cuando se presentan elementos nuevos (K. 193 o K. 263). En cualquier caso, la forma binaria practicada por Scarlatti sólo excepcionalmente se confunde con la forma sonata practicada en la segunda mitad del siglo XVIII, en la que dos grupos temáticos distintos se oponen en una dialéctica que va en busca de un equilibrio global. Scarlatti concibe su música más bien como el discurso de un orador y con este propósito utiliza recursos retóricos reconocibles, como la narración (en la primera parte), la digresión o la confirmación (en la segunda parte). Por eso no sorprende la presencia frecuente de unos compases introductorios apoyados en material melódico original, que después no vuelven a aparecer. Es parecido a un exordio, una introducción que consiste en llamar al oyente para captar su atención antes de que comience el discurso (K. 263, K. 380 o K. 448).

Esta diversidad del arreglo formal interno de cada sonata corresponde con otra diversidad que exige más respeto aún al destacar la capacidad excepcional de Scarlatti para renovarse. Pone en juego una diversidad del material sonoro, y así una diversidad de enfoques estilísticos. La sonata K. 141, por ejemplo, es conocida por su exuberancia, tanto rítmica (iniciada por las notas repetidas de su motivo inicial), armónica (debida a la presencia de numerosas *acciaccaturas*, una técnica que consiste en introducir notas «falsas» para dar más brío a un acorde) como tonal (por unas rupturas inesperadas y largas digresiones improbables). Es una de las sonatas «extravagantes» con que Scarlatti conduce su audiencia a escenarios literalmente inauditos, donde lo incongruente y lo extraño son legión, fruto de un método artístico que hoy reconocemos como barroco y que encontramos también en las sonatas K. 125, K. 128 o K. 447-448.

Sin embargo, con un continuo ininterrumpido de semicorcheas alternando entre la mano derecha y la izquierda, la extravagancia de la sonata K. 125 resalta otro aspecto esencial de la estética de Scarlatti: su propósito didáctico subyacente. Esta sonata es también la más cercana al espíritu que sale de los treinta *Essercizi*, una colección eminentemente didáctica, recordándonos que Scarlatti fue a la vez compositor y profesor de María Bárbara en Portugal y en España. Lo que podría explicar la presencia de unas sonatas de gran sencillez, creadas para la formación de principiantes, y que estarían entre las primeras compuestas para su alumno real. Destaca así la sonata K. 185, con su fórmula melódica continua de la mano izquierda, acompañada con extrema sobriedad por la mano derecha. Las sonatas K. 462 y K. 466 también destacan por su sencillez, pero no impiden que Scarlatti alcance alturas de expresividad, ni que revele un último aspecto esencial de su estética. Al fin, para él todo es un pretexto para la creación de la obra artística. En la sonata K. 466 la omnipresencia de la superposición de un tresillo con dos corcheas, muy rara en su época, parece un ejercicio. Este elemento básico puede ser igualmente una simple síncopa (K. 447), una referencia al ritmo de baile (la saeta española en la sonata K. 491) o, más a menudo, una danza imaginaria (K. 193), la sonoridad específica de una gran orquesta (K. 238, inspirada en la obertura francesa), o un simple toque militar (K. 380). Entonces pueden fundirse la extravagancia y la sencillez en un equilibrio de perfección que concede un clasicismo que las sonatas K. 193, K. 386 o K. 491-492 no desmientan. Y la música de Scarlatti, a fin de cuentas, parece un doble juego: un juego del espíritu de un compositor maestro que revela el potencial de fórmulas sonoras, a veces eruditas y originales, a veces insignificantes, incluso triviales; y encima un juego del cuerpo del clavecinista (o pianista), cuyas manos corren saltando (K. 125 o K. 447) y entrelazándose (K. 128 o K. 141) tanto con humor como virtuosismo.

FRÉDÉRIC GONIN
Traducción : Suky Taylor

Javier Perianes – Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

MANUEL DE FALLA
Noches en los jardines de España
 Works for solo piano
BBC Symphony Orchestra, Josep Pons
 CD HMC 902099



ENRIQUE GRANADOS / JOAQUÍN TURINA
Piano Quintets
With Cuarteto Quiroga
 CD HMC 902226



MANUEL DE FALLA
 FEDERICO GARCÍA LORCA
'Encuentro': El amor brujo
Canciones españolas antiguas
With Estrella Morente, voice
 CD HMC 902246



MAURICE RAVEL
Concerto en sol
Le Tombeau de Couperin
Alborada del gracioso
Orchestre de Paris, Josep Pons
 CD HMM 902326



ENRIQUE GRANADOS
Goyescas – El pelele
 CD HMM 902626
 Vinyl HMM 332626



Cantilena
 Works for viola and piano by
 Falla, Casals, Granados,
 Albéniz, Villa-Lobos, Piazzolla
With Tabea Zimmermann, viola
 CD HMM 902648





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production EuroArts Music International GmbH © 2025

Enregistrement : octobre 2024, Leibniz Saal, Hannover Congress Centrum (Allemagne)

Direction artistique, montage et mastering : Stephan Cahen

Prise de son : Dirk Fischer

Accord piano : Michel Brandjes

Productrice pour EuroArts Music International : Isabel Iturriagoitia Bueno

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Marco Borggreve

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
javierperianes.com