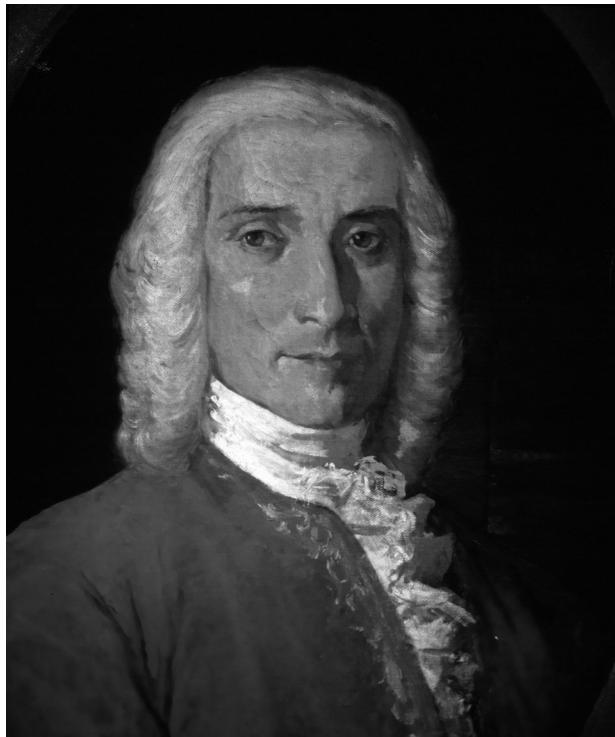


CHANDOS



DOMENICO SCARLATTI
SONATAS VOL. 2

FEDERICO COLLI PIANO



Domenico Scarlatti

Painting by anonymous artist, now at the Museo del Conservatorio
San Pietro a Majella, Naples / AKG Images, London / Album / Joseph Martin

Domenico Scarlatti (1685 – 1757)

Sonatas, Volume 2

- | | | |
|-----------------------------------|--|------|
| <input type="checkbox"/> 1 | Sonata, KK 144
in G major • in G-Dur • en sol majeur
Cantabile | 5:28 |
| <input type="checkbox"/> 2 | Sonata, KK 427
in G major • in G-Dur • en sol majeur
Presto, quanto sia possibile | 2:04 |
| <input type="checkbox"/> 3 | Sonata, KK 25
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur
from <i>Esercizi per gravicembalo</i> (London, 1739)
Allegro | 3:07 |
| <input type="checkbox"/> 4 | Sonata, KK 318
in F sharp major • in Fis-Dur • en fa dièse majeur
Andante | 6:24 |

- [5] **Sonata, KK 431** 0:52
in G major • in G-Dur • en sol majeur
Allegro

[6] **Sonata, KK 40** 1:35
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
from *XLII Suites de pièces pour le clavecin* (London, 1739)
Minuetto
Moderato

[7] **Sonata, KK 30** 2:27
in G minor • in g-Moll • en sol mineur
(‘Cat’s Fugue’)
from *Essercizi per gravicembalo* (London, 1739)
Fuga
Moderato

[8] **Sonata, KK 35** 2:31
in G minor • in g-Moll • en sol mineur
from *XLII Suites de pièces pour le clavecin* (London, 1739)
Allegro

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | Sonata, KK 466
in F minor • in f-Moll • en fa mineur
Andante moderato | 9:47 |
| 10 | Sonata, KK 531
in E major • in E-Dur • en mi majeur
Allegro | 3:55 |
| 11 | Sonata, KK 63
in G major • in G-Dur • en sol majeur
Capriccio
Allegro | 2:04 |
| 12 | Sonata, KK 64
in D minor • in d-Moll • en ré mineur
Gavota
Allegro | 2:04 |

- [13] **Sonata, KK 279** 5:46
in A major • in A-Dur • en la majeur
Andante

[14] **Sonata, KK 118** 4:49
in D major • in D-Dur • en ré majeur
Non presto

[15] **Sonata, KK 87** 7:08
in B minor • in h-Moll • en si mineur
[]

[16] **Sonata, KK 95** 1:57
in C major • in C-Dur • en ut majeur
from *Pièces pour le clavecin* (Paris, c. 1747)
Vivace

Federico Colli piano



Federico Colli

© Benjamin Falanga Photography

Domenico Scarlatti: Sonatas, Volume 2

Introduction

Domenico Scarlatti (1685 – 1757) occupies a most unusual position in musical history. For a start, there is a relative lack of information on this most distinctive of composers. No autographs of the keyboard sonatas survive, and we have no real knowledge of the order in which the roughly 555 sonatas were written. Further, only a single letter survives from the composer's hand, and there is little other firm evidence as to what Scarlatti's real-life personality was like – although many have imagined one on the basis of the strong artistic character that emerges from the sonatas. On a different plane, Scarlatti does not clearly belong either to an established musical style period (he is neither baroque nor classical) or indeed to a country (while Italian, he spent most of his mature career in Portugal, then Spain), and this makes his keyboard works very hard to classify. Because of such factors, he has often received marginal treatment in books on music. And many particular facets of his output have also vexed writers and musicians, for instance the difficulties of establishing the precise

nature and extent of Iberian influence on his sonatas, especially the influence of what became known in the nineteenth century as flamenco. There has also been a strong nationalist dimension to his treatment – for instance, the sudden embrace of the composer as a 'true Italian' by Italian musical culture in the earlier twentieth century, and the large-scale neglect of Scarlatti by musical culture in Spain, particularly musicologists from that country, who until quite recently had shown little interest in him.

All these uncertainties seem in surprising contrast to the positive effects found in Scarlatti's music, which seems so confident in the way that it gathers up and transforms the greatest variety of musical materials. In fact, the use which Scarlatti made of mixed musical styles in his sonatas, often in strong opposition to one another, is one of his most progressive traits. This is very different from what we find in music of the baroque, which normally develops or enriches one mood or image at a time, and marks the composer out as a modernist within his era. The use of the 'mixed style' might suggest the music of the

later eighteenth century – the juxtaposition of materials that we find in Haydn and Mozart, for instance – but the effect of Scarlatti's opposed musical topics is often less ingratiating and more uncompromising. Other aspects of Scarlatti's keyboard style suggest different perspectives, for instance the bold and often almost incomprehensible breaking of the rules that governed the composition of music in parts, involving the odd progression of individual voices, unusual and often unsettling harmonic progressions, and the use of extremely strong dissonances. In such respects one almost wants to speak of an 'emancipation of the dissonance', as found in the music of the earlier twentieth century. Among other remarkable traits are the originality with which Scarlatti treats the keyboard – in terms of texture and sonority, and also in the demands that he made on performers – and his use of extreme repetition.

The Sonatas

Another uncertainty connected with Scarlatti's keyboard output is the status of sonata pairs. In the two most authoritative sources for the sonatas, collections now held in libraries in Parma and Venice, works in the same key are fairly consistently presented

side by side: two sonatas in D major are followed by two sonatas in F major, and so on. Occasionally three or even four consecutive sonatas are in the same tonality. For some writers, such pairings mean that the two sonatas involved belong together as a larger whole – that they in effect represent two-movement works, which would fit with a common pattern for the Italian keyboard sonata of the earlier eighteenth century. Arguing against this assumption is the fact that the pieces invariably carry the individual designation 'Sonata', as well as the fact that different sources may offer different works as 'pairs'. This would suggest that the pairing was more a matter of presentation than an indication of intrinsic compatibility. The two-sonata groupings found in the Parma and Venice sources have frequently been presented as such by performers, which certainly resolves the problem of how to create a structured recital or recording out of so many relatively short works of similar duration. In this recording, though, Federico Colli does something different: he offers sonata pairs that are not found in the sources and which are mostly not even in the same tonality. The main exceptions are presented at the start, where both KK 144 and KK 427 are in G major, and KK 25 and KK 318 are in

F sharp minor and F sharp major respectively. This is a novel solution to the ‘problem’, and one that other performers might think about emulating.

Our first ‘pair’ certainly creates a dramatic contrast. The **Sonata in G major, KK 144**, does not appear in the main sources and hence, strictly speaking, is not authenticated, but it is hard to believe that anyone other than Scarlatti could have written it. If it derives from the baroque model of a steadily unfolding, long-breathed melody heard over a consistent pulsing accompaniment, the idiosyncratic conduct of the melodic line together with some highly dissonant, ‘blue’, harmonies combine to create something that sounds captivatingly original. Its companion here, the **Sonata in G major, KK 427**, is marked to be played ‘as quickly as possible’. Its scurrying figuration is periodically interrupted by widely spaced repeated chords, sounding like the sudden incursion of military instruments such as trumpets and drums. It is not just the very fast rate of musical events that makes this piece so exciting; far more, it is the irregular groupings of the ideas, whereby motives are either repeated more times than we might have expected, or else are spirited away ‘too soon’. This leaves the impression of a musical helter-skelter.

The **Sonata in F sharp minor, KK 25**, derives from a set of thirty sonatas about which we do know rather more than the rest. Under the title of *Essercizi*, these works were published in London in 1739 – the only authorized publication of sonatas by Scarlatti during the composer’s lifetime – and dedicated to King John V of Portugal. Like a number of other works from this set, KK 25 suggests the keyboard toccata as its point of inspiration, but the way in which Scarlatti handles the figuration gives it an individual imprint, lyrical and obsessive by turns. The mood of the **Sonata in F sharp major, KK 318**, is far more settled. It seems to express a state of perfect contentment – perhaps not a prominent part of the Scarlattian image. Also of note is how freely the second half unfolds. While most two-part (binary-form) sonatas of the time featured a close match between the materials heard in each half, in the case of Scarlatti this is far less predictable.

The following **Sonata in G major, KK 431**, is probably the composer’s shortest work – just sixteen bars long, and divided into four perfectly symmetrical phrases. The **Sonata in C minor, KK 40**, marked *Minuetto. Moderato*, also expresses itself very concisely. It was given in an unofficial edition of Scarlatti sonatas by

Thomas Roseingrave, which was published in London in competition with the *Essercizi*. The sonata is generally accepted as authentic, though it is not certain how it and several others came into Roseingrave's hands.

The far better-known **Sonata in G minor, KK 30**, is the piece with which Scarlatti signs off his published collection of *Essercizi*. It is a contorted fugue the subject of which is so strange – almost atonal – that it has earned the nickname ‘Cat’s Fugue’. One could certainly imagine a cat cautiously pawing its way over the keyboard and coming up with the uncertain sequence of notes with which the piece begins. The composer exploits its odd harmonic implications throughout the fugue, which just about sounds like a parody of the genre; it is certainly one of the least respectable-sounding fugues in existence. Federico Colli pairs this with another sonata in the same key, **KK 35 in G minor**, which also derives from Roseingrave’s collection. It suggests the toccata idiom found in a number of the *Essercizi*, though without the same control of its invention; if this is indeed a sonata by Scarlatti, it would surely be one of the earliest to have been set to paper.

The **Sonata in F minor, KK 466**, at *Andante moderato*, is one of those relatively rare but very characteristic sonatas that

operate at a slower speed and are intensely lyrical. Christopher Headington aptly called it a ‘quiet meditation’, which captures the manner in which its lyricism is achieved using a minimum of means. A melodic fragment first heard in the second phrase of the sonata returns again and again in various permutations, so that the work dwells – ‘meditates’ – on a single fixed idea rather than moving from one point to another. This centripetal tendency disappears with the arrival of the extroverted **Sonata in E major, KK 531**. However, this does not exactly unfold as we might expect, given the momentum generated at the start – at several points the music stops dead before backtracking, then continuing on its way as if nothing had happened. The work also features one of Scarlatti’s ‘vamp’ sections at the start of its second half, an area of freely repeating, not to say obsessive, figuration that is coupled with highly unpredictable harmonic directions.

Our next pairing couples two works that are adjacent to each other in one of the Venice volumes, but in different keys, **KK 63 in G major** and **KK 64 in D minor**. Neither is in fact entitled ‘Sonata’. KK 63 is named *Capriccio*, and has a swing to its rhythms that is magnified in KK 64, which is called *Gavota*. One of the major writers

on Scarlatti's sonatas, Giorgio Pestelli, dubs KK 64 the composer's 'first real sonata', assuming a relatively early date of composition. Certainly, this is no refined dance of the sort that one might expect from a movement entitled gavotte; Pestelli believes that, rather than suggesting courtly echoes, KK 64 embodies the spirit of 'dance with all its primordial significance'. The obsessive rhythm and the use of the composer's signature cluster chords lead Pestelli to write,

The personality of Scarlatti leaves behind its anonymity in the name of an intractable and violent humour; the effect of the Gavotte, compared to the works of contemporaries like Handel, Telemann, Rameau and Loeillet, is rather like that of Bartók's *Allegro barbaro* next to the Arabesques of Debussy.

After these two rough-hewn works, the **Sonata in A major, KK 279**, returns us to the world of lyrical refinement inhabited earlier by KK 466. This sonata, though, definitely does not hover around one point: there is a dramatic development in the second half that leads to a surprisingly strong climax, achieved through 'vamp'-like repetitions in the melodic line. The **Sonata in D major, KK 118**, carries the curious instruction *Non presto*. We might be more familiar with a marking such as

Allegro non troppo, with which our *Non presto* might be compared. Both could suggest that traps await those performers who set out too fast, which is certainly the case in KK 118: it contains large amounts of hand-crossing which may not be especially difficult if Scarlatti's instruction is observed, but will still be confusing. This is particularly so when short passages are repeated, the hands precisely swapping the material they have just been executing: the left hand that has just been playing the bass will abruptly leap over to play the treble, while the right hand will suddenly find itself playing at unaccustomed registral depths. The performer is likely to be suffering from digital dyslexia by the time the sonata comes to a close.

The **Sonata in B minor, KK 87**, is unusual in carrying no indication of tempo or character, but performers have unanimously chosen slow speeds that are appropriate for an extremely beautiful sonata that is highly contrapuntal but contains little by way of strict counterpoint, in which the voices would imitate one another more tidily. What we witness instead is another of Scarlatti's more meditative moods, which some will think of as 'romantic', while others have pointed to a more austere, older polyphonic style from which the sonata seems to draw its inspiration. And then, to finish, we

hear the **Sonata in C major, KK 95**, which most Scarlatti experts believe to be spurious. It is found in none of the authenticated sources, but was published by Boivin in Paris in about 1747 as part of his collection *Pièces pour le clavecin*. While it seems to lack any strong Scarlattian flavour, after KK 87 it forms the sort of striking contrast in mood and material of which Scarlatti would have approved.

© 2020 W. Dean Sutcliffe

A note by the performer

What do Jeff Koons's sculptures, the iPhone, and Brazilian wax have in common?

With this bizarre question starts the remarkably prophetic essay 'Saving Beauty', written by one of the most interesting young philosophers of our time, Byung-Chul Han. And the answer, as he tries to explain in the course of his entire essay, is something, at least for me, so true as to be upsetting: they have in common *smoothness*.

You may think, well, smoothness is the distinguishing mark of our time: smoothness does not hurt you, it is simply beautiful and enjoyable and lasts the moment of a brief emotion; it needs no contemplation, no mystification, no aesthetic distance – it needs

just a *like*. And the most important thing: smoothness does not need the opposite, the contrary, it must reach an audience fluidly, without bounds, without conditions; it does not need something that calls it into question. Smoothness simply wants to please, without effort: it needs to be pleasant.

All these elements of smoothness prevent the deep sense of beauty: for this reason, following the argument of the great philosopher, during our present time it is simply impossible to have a true experience of real Beauty. Smoothness is indeed the distinguishing mark of our time – but, in the final analysis, smoothness is the disgraceful aesthetics of our time.

In order to fight this contemporary inclination, and in order to save beauty and our experience of it, we need to re-appropriate the positive value of opposition: it is thanks to opposition that our soul can be shaken, stimulated, excited; it is thanks to opposition that we can locate the right distance from an artwork and allow ourselves to begin the long journey towards knowledge; it is thanks to opposition that we can call our soul into question, discover ourselves changed and improved; it is thanks to opposition that we are able to open our soul and be illuminated by the light of Beauty, of Meaning, of Truth.

Opposition deepens beauty, and to uncover the deeper meaning of opposition an artist must assume the role, in my opinion and in the opinion of the great philosopher, of showing its positive and creative value.

It is exactly from this observational point that I decided to establish the meaning of this second volume devoted to sonatas by Domenico Scarlatti. In the first volume we explored how big and deep, how multifaceted and many-sided, his personality was. In this second volume we continue our journey into the personality of Domenico Scarlatti, and I try to show you how current, how contemporary, his artistic message can be.

During his many years of activity Scarlatti wrote a number of double sonatas: pairs of sonatas that go together, that are to be played one followed by the other, most of the time the one in opposition to the other. They are two entities, clearly divided, but together they create a new entity, a new oneness, although remaining the same body, and in order to understand the harmony, the meaning, of this new whole, what I would call this 'double', you have to listen to both of them.

And so: accepting the positive and creative role of opposition, the meaning of the double also enters into play: a double that exists only if we can preserve the truth of each

individual side, a double that is an initial relationship between opposites but achieves a final harmony of meanings, a double that is attained by *not seeking* in the mirror the side that is best known to ourselves, but trying to look for the side least known – the *hidden* side – of our personality.

And it is not the case that the meaning of the double was born, in art, exactly in that period. It was at the beginning of the eighteenth century that Johann Sebastian Bach demonstrated the importance of the well-tempered scale, in which single notes, with different pitches, together can create harmony – and in which these harmonies are interconnected one to another, and go together: every major chord has its own corresponding minor chord. Doubles indeed.

But the meaning of the double does not terminate with the baroque era; it forged a path that would be pursued by all future generations of artists: Beethoven took this idea to create his very own aesthetic paradigm, and Schumann, in the romantic era, adopted the double as an artistic device to understand human nature, and made of it the supreme idea for his creative enterprise.

The personality of Scarlatti, as I should like to show in this album, inhabits its own period – thanks to the idea of the double –

but it seems that he already looks towards the future and, unbelievably, towards our present time – thanks to the idea of the positive role of opposition.

The centre of the album is occupied by an original double sonata by Scarlatti: KK 63 and KK 64. They are two dances, the first in major and the second in minor, the first full of vivacity and happiness, the second full of indignation and peremptoriness. If you take each separately, it can communicate to you just one side of the message, but if you take them together you can understand the fullness of their meaning, and the new entity, the new whole, will appear clearly before your ears (and your eyes). Thanks to opposition we can experience the harmony of Truth – let us read: *the harmony of Beauty*.

Starting from this central unit of sonatas I felt an urgency to create my very own pairs of sonatas. So we have eight pairs of sonatas – my personal double sonatas – that go together in opposition – and in *harmony*.

The opposition of the double sonatas takes many forms: it goes by speed (slow / fast), by dynamics (*piano / forte*), by character (lively dance / sad minuet), by image (courtly love / passionate love), by interval (chromatic / diatonic), by idea (heart-breaking sorrow / sweet farewell). Feel free to discover

for yourself, where you hear them, these oppositions, and others, in my chosen pairs of sonatas!

Finally, just a brief mention of the cover of the album. In the beautiful shot taken by the amazing photographer Benjamin Ealovega we tried to follow all the ideas that I have explored in this little essay; and in a marvellous way it contains the entire paradox of the mirror: the aesthetics of smoothness says to us that the more easily we can identify ourselves, the more easily we will believe that we know ourselves. As Leonardo Malaguti, a young Italian author, beautifully wrote:

the certainty of knowing who we are
inhibits our sense of criticism and
precludes the necessity of a deeper
everlasting inner search: without these
two elements, little by little, gradually
and without realising it, we begin to fade
away. The paradox of the mirror says that
it is in front of the mirror, which reflects
an image we cannot recognise, where the
realisation of who we really are begins.

© 2020 Federico Colli

Praised by *Gramophone* as ‘one of the more original thinkers of his generation’, the Italian pianist Federico Colli is

internationally recognised for his intelligent, imaginative interpretations and impeccable technique. Born in Brescia, he studied at the Conservatorio di musica ‘Giuseppe Verdi’ in Milan, Accademia Pianistica Internazionale ‘Incontri col Maestro’ in Imola, and Universität Mozarteum Salzburg, under the guidance of Sergio Marengoni, Konstantin Bogino, Boris Petrushansky, and Pavel Gililov. Since winning First Prize at the International Mozart Competition in Salzburg in 2011 and the Gold Medal at the Leeds International Piano Competition in 2012, he has performed with leading orchestras throughout the world, including the Mariinsky Orchestra, St Petersburg Philharmonic Orchestra, Orchestra dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, The Hallé, Philharmonie Zuidnederland, Polish National Radio Symphony Orchestra, Wiener KammerOrchester, Camerata Salzburg, Symphoniker Hamburg, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, and Orchestre national d’Île de France, under such eminent conductors as Valery Gergiev, Sakari

Oramo, Neil Thomson, Sir Mark Elder, Vasily Petrenko, Vladimir Ashkenazy, Yuri Temirkanov, Juraj Valčuha, Ion Marin, Thomas Søndergård, and Dennis Russell Davies.

Federico Colli has appeared at the Klavier-Festival Ruhr, Duszniki International Chopin Piano Festival, International Music Festival ‘Chopin and his Europe’ in Warsaw, Eilat Chamber Music Festival in Israel, Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, Royal Albert Hall, International Piano Series at the Southbank Centre, and Wigmore Hall in London, Sociedad Filarmónica de Bilbao, White Nights Festival at the Mariinsky Theatre in St Petersburg, Philharmonie de Paris, Concertgebouw in Amsterdam, Konzerthaus Berlin, Wiener Konzerthaus, Laeiszhalle and Elbphilharmonie in Hamburg, Konserthuset Stockholm, Lincoln Center in New York, Ravinia Festival in Chicago, Herbst Theatre in San Francisco, Vancouver Chopin Society, Gilmore Keyboard Festival in Kalamazoo (Michigan), Joy of Music Festival at the City Hall Concert Hall in Hong Kong, Kumho Art Hall in Seoul, Dvořák Prague International Music Festival at the Rudolfinum, Teatro Municipal and Cidade das Artes in Rio de Janeiro, and Musashino Civic Cultural Hall and Bunka Kaikan

in Tokyo. His first album with Chandos Records was made Recording of the Year by *Presto Classical* in 2018, and in the same year

The Music Section of The Critics' Circle in the UK gave Federico Colli its award in the category Emerging Talent (Instrumental).



Federico Colli

© Benjamin Ealovega Photography

Domenico Scarlatti: Sonaten, Teil 2

Einleitung

Domenico Scarlatti (1685 – 1757) nimmt in der Musikgeschichte eine höchst ungewöhnliche Position ein. Zunächst besitzen wir zu Leben und Schaffen dieses herausragenden Komponisten nur vergleichsweise wenige Informationen. Von den Klaviersonaten sind keine Autographen überliefert und wir wissen daher nicht wirklich, in welcher Reihenfolge die etwa 555 Werke entstanden sind. Zudem ist nur ein einziger Brief aus der Feder des Komponisten erhalten, und auch sonst gibt es kaum belastbare Hinweise zu Scarlattis Persönlichkeit – auch wenn es diesbezüglich immer wieder klare Vorstellungen gibt, die sich aus dem in den Sonaten vermittelten künstlerischen Wesen des Künstlers speisen. Auf einer anderen Ebene lässt Scarlatti sich nicht eindeutig einer der gängigen Stilepochen zuordnen (seine Musik ist weder barock noch klassisch) und auch keinem bestimmten Land (er war Italiener, verbrachte aber die meiste Zeit seines beruflichen Lebens in Portugal und anschließend Spanien); all dies erschwert den Versuch,

sein Klavierschaffen zu klassifizieren. Die genannten Faktoren haben auch dazu geführt, dass er in der einschlägigen Literatur oft nur am Rande erwähnt wird. Auch haben viele ganz bestimmte Facetten seines Schaffens Kritiker und Musiker irritiert – zum Beispiel fiel es ihnen schwer, die genaue Art und Intensität des iberischen Einflusses auf seine Sonaten zu ermessen, speziell den Einfluss dessen, was man im neunzehnten Jahrhundert unter dem Begriff Flamenco verstand. Zudem gab es eine ausgesprochen nationalistisch gefärbte Dimension in der Bewertung des Komponisten – etwa die plötzliche Wahrnehmung seiner Person als „echter Italiener“ durch die italienische Musikkultur des frühen zwanzigsten Jahrhunderts und seine weitgehende Vernachlässigung im spanischen Musikleben und spezifisch durch die spanische Musikwissenschaft, die sich bis in die jüngste Vergangenheit kaum für ihn interessiert hat.

All diese Ungewissheiten bilden einen überraschenden Kontrast zu der positiven Wirkung der Musik selbst. Scarlatti demonstriert eine erstaunliche

Selbstsicherheit in der Art, wie er eine enorme Vielfalt an musikalischen Material zusammenträgt und transformiert. In der Tat ist der Umgang mit den unterschiedlichsten – oft ausgesprochene Gegensätze bildenden – Musikstilen in seinen Sonaten einer der progressivsten Züge des Komponisten. Damit unterscheidet er sich wesentlich von der typischen Barockmusik, die gewöhnlich jeweils nur eine Stimmung oder einen Affekt entwickelt oder ausmalt; man könnte ihn daher zu den Modernisten seiner Epoche zählen. Die Verwendung des “vermischten Stils” lässt an die Musik des späteren achtzehnten Jahrhunderts denken – an die bei Haydn und Mozart anzutreffende Gegenüberstellung verschiedener Materialien zum Beispiel – doch bei Scarlatti ist die Wirkung solch gegensätzlichen Themenmaterials oft weniger gefällig und weitaus kompromissloser. Andere Aspekte von Scarlattis Klavierstil suggerieren unterschiedliche Perspektiven, zum Beispiel der kühne und häufig fast unbegreifliche Bruch von Regeln, die für die Komposition von mehrstimmiger Musik maßgeblich waren, etwa in Bezug auf die eigenwillige Stimmführung, ungewöhnliche und oft verstörende harmonische Fortschreitungen sowie die Verwendung von extrem

zugespitzten Dissonanzen. Im Blick auf diese Phänomene möchte man fast von einer “Emanzipation der Dissonanz” sprechen, wie sie sich in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts vollzog. Andere bemerkenswerte Züge sind etwa die Originalität, mit der Scarlatti sein Instrument behandelt – satztechnisch ebenso wie klanglich, aber auch in seinem Anspruch an den Pianisten –, und schließlich sein extremer Einsatz von Wiederholungen.

Die Sonaten

Eine weitere Unsicherheit in Verbindung mit Scarlattis Klavierschaffen betrifft den Status der Sonatenpaare. In den beiden maßgeblichen Quellen für die Sonaten – den heute in den Bibliotheken in Parma und Venedig aufbewahrten Sammlungen – erscheinen Werke in derselben Tonart fast durchweg Seite an Seite: Auf zwei Sonaten in D-Dur folgen zwei Sonaten in F-Dur, und so weiter. Gelegentlich stehen drei oder sogar vier aufeinander folgende Sonaten in derselben Tonart. Für einige Autoren bedeutet diese paarweise Anordnung, dass die beiden betreffenden Sonaten ein größeres Ganzes bilden, dass es sich hier eigentlich um zweisätzige Werke handelt – was auch einem verbreiteten Formmodell

der italienischen Klaviersonate des frühen achtzehnten Jahrhunderts entsprechen würde. Gegen diese Annahme spricht allerdings zum einen der Umstand, dass die Stücke ausnahmslos jeweils die Bezeichnung "Sonate" tragen, und zum anderen, dass unterschiedliche Quellen verschiedene Werke zu "Paaren" zusammenschließen. Dies würde bedeuten, dass die paarweise Gruppierung eher eine Frage der Ausführung war als ein Hinweis auf eine den Stücken innenwohnende Kompatibilität. Die in den Quellen aus Parma und Venedig anzutreffende paarige Anordnung von Sonaten wurden von den Interpreten häufig für ihre Konzerte übernommen, was immerhin das Problem löst, aus so vielen vergleichsweise kurzen Stücken von ähnlicher Dauer ein wohlstrukturiertes Recital oder eine ausgewogene Abfolge für eine Aufnahme zusammenzustellen. Für dieses Album hat Federico Colli sich allerdings etwas anderes überlegt: Er präsentiert Sonatenpaare, die sich als solche nicht in den Quellen finden und die in den meisten Fällen auch nicht in derselben Tonart stehen. Die wesentlichen Ausnahmen finden sich gleich am Anfang, wo sowohl KK 144 als auch KK 427 in G-Dur und KK 25 sowie KK 318 in fis-Moll bzw. Fis-Dur stehen. Dies ist eine neue Lösung des

beschriebenen "Problems", die vielleicht ihre Nachahmer finden wird.

Unser erstes "Paar" bildet in der Tat einen dramatischen Gegensatz. Die **Sonate in G-Dur KK 144** ist nicht in den Hauptquellen enthalten und mithin strenggenommen nicht als echt verbürgt, es ist jedoch kaum vorstellbar, dass sie von jemand anderem als Scarlatti stammen könnte. Das Werk folgt einerseits dem barocken Modell einer sich stetig entfaltenden lang ausgedehnten Melodie über einer regelmäßig pulsierenden Begleitung, doch andererseits verbinden sich die sehr eigenwillig geführte Melodieline mit den hier und da auftauchenden höchst dissonanten "blues"-Harmonien zu einer Musik von betörender Originalität. Die hier als Gegenstück gewählte **Sonate in G-Dur KK 427** trägt die Spielanweisung "so schnell wie möglich". Ihre huschenden Figurationen werden regelmäßig von weit gespreizten repetierten Akkorden unterbrochen, die wie das plötzliche Intervenieren von militärischen Instrumenten (etwa Trompeten und Pauken) klingen. Die erregende Wirkung dieses Stücks liegt nicht nur in der sehr raschen Abfolge musikalischer Ereignisse; viel wirkungsvoller ist die unregelmäßige Gruppierung der musikalischen Gedanken, wobei diverse Motive entweder viel öfter wiederholt

werden, als wir erwartet hätten, oder aber viel zu bald wieder verschwinden. Insgesamt entsteht so ein Eindruck von musikalischem Holterdiepolter.

Die Sonate in fis-Moll KK 25 ist einer Sammlung von dreißig Sonaten entnommen, zu denen uns mehr Informationen vorliegen als zu den übrigen Sonaten. Die Werke wurden 1739 unter dem Titel *Esercizi* in London veröffentlicht und sind König Johann V. von Portugal gewidmet; es handelt sich um den einzigen autorisierten Sonaten-Druck Scarlattis, der zu Lebzeiten des Komponisten erschienen ist. Wie auch einige andere Stücke aus dieser Sammlung scheint KK 25 wohl von der Klavier-Toccata inspiriert zu sein; die Art, wie Scarlatti die Figurationen behandelt, verleiht dem Werk allerdings einen ganz eigenständigen Charakter, der zwischen lyrisch und obsessiv wechselt. Die Stimmung der Sonate in Fis-Dur KK 318 hingegen ist wesentlich entspannter. Das Werk scheint einen Gemütszustand perfekter Zufriedenheit zu vermitteln – vielleicht eher nicht ein prominenter Zug des gängigen Scarlatti-Bildes. Bemerkenswert ist auch, wie frei sich die zweite Hälfte des Stücks entwickelt. Während die meisten zweiteiligen Sonaten der Zeit eine enge Entsprechung zwischen dem in den beiden Hälften zu Gehör

gebrachten musikalischen Material aufwiesen, ist dies im Fall von Scarlatti weit weniger vorhersagbar.

Die anschließende Sonate in G-Dur KK 431 ist wahrscheinlich das kürzeste Werk des Komponisten – sie umfasst lediglich sechzehn Takte und ist in vier absolut symmetrische Phrasen unterteilt. Die Sonate in c-Moll KK 40 trägt die Bezeichnung *Minuetto. Moderato* und ist ebenfalls ausgesprochen knapp gehalten. Sie ist in einer von Thomas Roseingrave besorgten inoffiziellen Ausgabe von Scarlatti-Sonaten überliefert, die in London in Konkurrenz zu den *Esercizi* erschien. Die Sonate wird allgemein als echt akzeptiert, allerdings ist nicht bekannt, wie sie und mehrere andere in Roseingraves Hände gerieten.

Mit der wesentlich bekannteren Sonate in g-Moll KK 30 beschloss Scarlatti seine veröffentlichte Sammlung von *Esercizi*. Es handelt sich um eine groteske Fuge, deren Thema so seltsam – fast atonal – ist, dass sie den Beinamen „Katzenfuge“ erhielt. In der Tat könnte man hier an eine Katze denken, die ihre Pfoten behutsam auf die Tastatur setzt und so die ungelenke Folge von Tönen produziert, mit der das Stück beginnt. Der Komponist kostet die eigenwilligen harmonischen Implikationen des Themas die

ganze Fuge hindurch aus, und das klingt fast wie eine Parodie der Gattung; ganz sicher ist dies eine der am wenigsten respektabel klingenden Fugen, die es gibt. Federico Colli kombiniert sie mit einer anderen Sonate in derselben Tonart, KK 35 in g-Moll, die ebenfalls Roseingraves Sammlung entnommen ist. Sie erinnert wieder an das in einigen der *Essercizi* anzutreffende Toccaten-Idiom, allerdings ohne dieselbe souveräne Beherrschung der Erfindungsgabe; sollte es sich hier wirklich um eine Sonate von Scarlatti handeln, so wäre dies sicherlich eine der frühesten, die er zu Papier gebracht hat.

Die Sonate in f-Moll KK 466 mit der Tempoangabe *Andante moderato* ist eine der vergleichsweise seltenen – zugleich aber sehr charakteristischen – Sonaten in langsamem Zeitmaß und mit zutiefst lyrischem Charakter. Christopher Headington bezeichnet das Stück treffend als “ruhige Meditation” und fängt damit genau die Art ein, wie das lyrische Moment hier mit einem Minimum an Ausdrucksmitteln erzielt wird. Ein erst in der zweiten Phrase der Sonate erklingendes melodisches Fragment kehrt in den verschiedenen Permutationen wieder und wieder zurück, so dass das Werk auf einer einzigen fixen Idee verharrt – “meditiert” –, anstatt von

einem Punkt zum nächsten fortzuschreiten. Diese zentripetale Tendenz verschwindet mit dem Beginn der extrovertierten **Sonate in E-Dur KK 531**. Auch dieses Werk entwickelt sich allerdings nicht so, wie wir es in Anbetracht des zu Beginn generierten Schwungs erwarten würden – vielmehr hält die Musik an verschiedenen Stellen inne, bevor sie sich rückwärts bewegt und dann wieder auf ihrem Weg forschreitet, als wäre nichts geschehen. Das Stück enthält am Beginn der zweiten Hälfte auch einen von Scarlattis “Vamp”-Abschnitten, eine Passage mit frei wiederholter – um nicht zu sagen obsessiver – Figuration, die mit hochgradig unvorhersehbaren harmonischen Richtungswechseln verknüpft ist.

Unser nächstes Sonatenpaar verknüpft zwei Werke, die in einem der in Venedig überlieferten Bände nebeneinander stehen, aber unterschiedliche Tonarten aufweisen – **KK 63 in G-Dur** und **KK 64 in d-Moll**. Keines der beiden Werke trägt übrigens die Bezeichnung “Sonate”. KK 63 ist als *Capriccio* bezeichnet und weist ausgesprochen beschwingte Rhythmen auf, die in KK 64 mit dem Titel *Gavota* noch verstärkt werden. Einer der Forscher, die über die Sonaten geschrieben haben, Giorgio Pestelli, nennt KK 64 die “erste wirkliche

Sonate” des Komponisten und vermutet ein vergleichsweise frühes Entstehungsdatum. Ganz sicherlich handelt es sich hier nicht um einen kultivierten Tanz von der Art, wie man sie bei einem als Gavotte bezeichneten Satz erwarten würde; Pestelli glaubt daher, dass KK 64 nichts mit den Traditionen des höfischen Tanzes gemein hat, sondern vielmehr den Geist des “Tanzes in all seiner ursprünglichen Bedeutung” verkörpert. Der obsessive Rhythmus und die Verwendung der für den Komponisten charakteristischen Cluster-Akkorde veranlassen Pestelli zu schreiben:

Scarlatti’s Persönlichkeit gibt ihre Anonymität zugunsten eines widerspenstigen und rabiaten Humors auf; die Wirkung der Gavotte ist im Vergleich zu zeitgenössischen Stücken von Händel, Telemann, Rameau und Locillet eher wie die von Bartóks *Allegro barbaro* neben den *Arabesques* von Debussy.

Nach diesen beiden eher grob gestrickten Werken kehren wir mit der **Sonate in A-Dur KK 279** in die Welt der lyrischen Feinheiten zurück, in der sich bereits KK 466 bewegte. Allerdings kreist diese Sonate definitiv nicht um einen einzigen Punkt; die dramatische Durchführung in der

zweiten Hälfte mündet in einen überraschend kraftvollen Höhepunkt, der durch “Vamp”-artige Wiederholungen in der Melodielinie erzielt wird. Die **Sonate in D-Dur KK 118** trägt die eigenwillige Anweisung *Non presto*. Uns wäre eine Anweisung wie *Allegro non troppo* sicherlich vertrauter, mit dem sich das *Non presto* vergleichen ließe. Beide könnten suggerieren, dass sich für Spieler, die zu schnell beginnen, Fallen auftun könnten, und das ist bei KK 118 ganz sicherlich der Fall; das Stück enthält viele Passagen, die mit überkreuzenden Händen zu spielen sind, was vielleicht nicht besonders schwierig ist, wenn man Scarlattis Instruktionen beherzigt, was aber zumindest Verwirrung stiftet. Besonders ist dies der Fall, wenn kurze Passagen wiederholt werden und die Hände exakt dasselbe Material vertauschen, das sie gerade erst gespielt haben – die linke Hand, die gerade noch den Bass ausgeführt hat, springt nun abrupt in die Höhe, um den Diskant zu spielen, während die rechte Hand sich plötzlich in ungewohnten Registertiefen zurechtfinden muss. Bis die Sonate ihr Ende erreicht, wird der Interpret wahrscheinlich an digitaler Legasthenie leiden.

Die **Sonate in h-Moll KK 87** ist insofern ungewöhnlich, als sie keinerlei Anweisungen zu Tempo oder Affekt enthält;

die Ausführenden haben allerdings einhellig langsame Tempi gewählt, da diese besonders gut zu dieser ganz exquisiten Sonate passen, die ausgesprochen polyphon ist, zugleich aber nur wenige streng kontrapunktische Passagen enthält, in denen die einzelnen Stimmen einander sauber imitieren. Stattdessen sehen wir uns erneut mit Scarlatti's eher meditativen Stimmungen konfrontiert, die manch einer als "romantisch" empfinden wird, während andere darauf hingewiesen haben, dass die Sonate ihre Inspiration eher aus einem kargen, älteren polyphonen Stil zu beziehen scheint. Abschließend hören wir die **Sonate in C-Dur KK 95**, die die Mehrzahl der Scarlatti-Experten für unecht hält. Das Werk findet sich in keiner der autorisierten Quellen, sondern wurde um das Jahr 1747 von Boivin in Paris als Teil seiner Sammlung *Pièces pour le clavecin* veröffentlicht. In der Tat fehlt jeglicher stilistische Hinweis auf Scarlatti, aber nach KK 87 stellt sich hier die Art von überraschendem Kontrast in Stimmung und Material ein, die Scarlatti befürwortet hätte.

© 2020 W. Dean Sutcliffe

Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkung des Interpreten

Was haben die Skulpturen von Jeff

Koons, das iPhone und brasiliianischer
Wachs gemeinsam?

Mit dieser bizarren Frage beginnt der bemerkenswert prophetische Essay "Saving Beauty" von Byung-Chul Han, einem der interessantesten jungen Philosophen unserer Zeit. Und die Antwort, mit der er sich im Verlauf seiner Abhandlung auseinandersetzt, erscheint zumindest mir so wahr, dass sie mich geradezu erschüttert: Was ihnen gemein ist, ist ihre *Glattheit*.

Nun mögen Sie denken, naja, Glattheit zeichnet doch unsere Gegenwart aus: Glattheit tut nicht weh, sie ist einfach schön und erfreulich, und sie dauert den Augenblick einer kurzen emotionalen Regung; sie erfordert kein Nachdenken, keine Mystifizierung, keine ästhetische Distanz – sie braucht nur ein *Like*. Und das Wichtigste ist: Glattheit benötigt keinen Widerspruch, keinen Gegensatz, sie muss ihr Publikum fließend erreichen, ohne Beschränkungen, ohne Bedingungen; man muss sie nicht hinterfragen. Glattheit will einfach nur gefallen, und das ohne Anstrengung – sie muss gefällig sein.

Alle diese Eigenschaften der Glattheit verhindern den tieferen Sinn von Schönheit; und aus diesem Grund, so der Gedankengang des großen Philosophen, ist es in unserer

gegenwärtigen Zeit schlicht unmöglich, die wahre Erfahrung echter Schönheit zu machen. Glattheit ist in der Tat das definierende Merkmal unserer Zeit – in letzter Instanz liegt in der Glattheit allerdings auch die beschämende Ästhetik unserer Zeit.

Wollen wir gegen diese zeitgenössische Tendenz angehen, wollen wir das Schöne und unsere Erfahrung des Schönen retten, so müssen wir uns den positiven Wert des Widerspruchs wieder aneignen: Es liegt an der Opposition, dass unsere Seele erschüttert, stimuliert, angeregt werden kann; dank ihr können wir die angemessene Distanz zu einem Kunstwerk finden und uns auf den langen Weg der Erkenntnis begeben; dank ihr können wir unsere Seele hinterfragen und ein verändertes, besseres Selbst entdecken; dank ihr können wir unsere Seele öffnen und vom Licht der Schönheit, der Bedeutung und der Wahrheit illuminiert werden.

Die Opposition verleiht dem Schönen Tiefe, und um den tieferen Sinn des Widerspruchs aufzudecken, muss ein Künstler – darin stimme ich mit dem großen Philosophen überein – sich in die Lage versetzen, ihren positiven und schöpferischen Wert zu zeigen.

Von genau diesem Blickwinkel aus beschloss ich, die Bedeutung dieser zweiten,

den Sonaten von Domenico Scarlatti gewidmeten CD festzulegen. Auf dem ersten Album haben wir erkundet, wie groß und tief, wie facettenreich und vielseitig seine Persönlichkeit war. Hier setzen wir nun unsere Erkundung seines Charakters fort und ich versuche aufzuzeigen, wie aktuell, wie zeitgenössisch seine künstlerische Botschaft eigentlich ist.

Im Laufe der vielen Jahre seines Wirkens schrieb Scarlatti eine Reihe von Doppelsonaten: Paare von Sonaten, die zusammenpassen, die nacheinander zu spielen sind und von denen die eine meist einen Gegensatz zu der anderen bildet. Es handelt sich um zwei deutlich voneinander getrennte Einheiten, die zusammen allerdings eine neue Unität bilden, ein neues Eins-sein, auch wenn sie weiterhin dieselbe Gestalt haben. Und um die Harmonie, die Bedeutung dieses neuen Ganzen zu begreifen, was ich als "Dualität" bezeichnen würde, muss man sich beide anhören.

Mithin: Wenn wir die positive, schöpferische Funktion des Widerspruchs akzeptieren, wird auch die Bedeutung der Dualität klar – eine Dualität, die nur existiert, wenn wir die Wahrhaftigkeit jeder einzelnen Seite bewahren können; eine Dualität, die zunächst als Beziehung

zwischen Gegensätzen daherkommt, schließlich aber die unterschiedlichen Bedeutungen in Harmonie vereint; eine Dualität, der man sich annähert, indem man in seinem gespiegelten Gegenüber eben *nicht* die Seite sucht, die einem am vertrautesten ist, sondern indem man die weniger bekannte – die *verborgene* – Seite der eigenen Persönlichkeit aufdeckt.

Es ist keineswegs so, als wäre die Bedeutung der Dualität in der Kunst genau zu dieser Zeit aufgekommen. Anfang des achtzehnten Jahrhunderts demonstrierte Johann Sebastian Bach die Wichtigkeit der wohltemperierten Skala, in der einzelne Noten mit unterschiedlicher Tonhöhe sich harmonisch zusammenfügen können – und in denen diese Harmonien untereinander verbunden sind und zusammengehen; jeder Dur-Akkord hat seinen eigenen korrespondierenden Moll-Akkord. Dualität eben.

Die Bedeutung der Dualität endet jedoch nicht mit der Barockzeit; sie folgte einem Pfad, dem auch alle künftigen Künstlergenerationen folgen würden: Beethoven griff das Konzept auf, um seine ganz eigenen ästhetischen Paradigmen zu schaffen, und Schumann nutzte die Idee in der romantischen Epoche als

künstlerisches Hilfsmittel zum Verständnis der menschlichen Natur, ja er machte sie zum zentralen Begriff seiner schöpferischen Unternehmungen.

Wie ich auf diesem Album zeigen möchte, existierte Scarlatti's Persönlichkeit in seinem eigenen Zeitalter, dank dem Konzept der Dualität scheint er zugleich aber weit in die Zukunft, ja bis in unsere Gegenwart geschaut zu haben, und dies dank der positiven Rolle der Opposition.

Das Zentrum dieses Albums bildet eine originale Doppelsonate von Scarlatti – KK 63 und KK 64. Es handelt sich um zwei Tänze, der eine in Dur und der andere in Moll, der eine lebhaft und fröhlich, der andere voller Empörung und Entschiedenheit. Einzeln betrachtet, teilt uns jedes dieser Stücke nur eine Seite der Botschaft mit, zusammen genommen enthüllen sie jedoch ihre volle Bedeutung, und dieses neue Gebilde, diese neue Einheit erscheint deutlich vor unseren Ohren (und Augen). Dank der Opposition können wir die Harmonie der Wahrheit erfahren – mithin die *Harmonie des Schönen*.

Ausgehend von diesem zentralen Sonatenpaar empfand ich das Bedürfnis, meine eigenen Sonatenpaare zusammenzustellen. So haben wir nun acht Paare – meine

persönlichen Doppelsonaten –, die sich in ihrer Gegensätzlichkeit *harmonisch* vereinen.

Das Gegensätzliche in diesen Sonaten nimmt viele Formen an: Tempo (langsam / schnell), Dynamik (*piano* / *forte*), Charakter (lebhafter Tanz, trauriges Menuett), implizierte Bildlichkeit (höfische versus leidenschaftliche Liebe), Intervalle (chromatisch / diatonisch), Affekte (herzzerreißende Trauer / inniger Abschied). Entdecken Sie selbst, wo Sie diese Gegensätze in den von mir ausgewählten Sonatenpaaren hören!

Zum Schluss noch eine kurze Bemerkung zum Cover dieses Albums. In der von dem großartigen Fotografen Benjamin Ealovega gemachten Aufnahme haben wir versucht, all die Gedanken umzusetzen, die ich in diesem kleinen Essay entwickelt habe. Das Bild zeigt auf ganz wunderbare Weise das paradoxe Wesen des Spiegels; die Ästhetik der

Glattheit vermittelt uns: Je leichter wir uns mit dem Bild identifizieren können, desto eher glauben wir, uns zu kennen. Wie der junge italienische Autor Leonardo Malaguti es so treffend formuliert hat:

Das Gefühl, sicher zu wissen, wer wir sind, beeinträchtigt unser Kritikvermögen und schließt das Bedürfnis einer andauernden tieferen inneren Erkundung von vornherein aus; ohne diese beiden Elemente beginnen wir – Stück für Stück und ohne uns dessen bewusst zu sein – zu schwinden. Das Paradox des Spiegels sagt, dass genau vor dem Spiegel, der ein für uns nicht erkennbares Bild reflektiert, die Erkenntnis unseres wahren Selbst beginnt.

© 2020 Federico Colli
Übersetzung: Stephanie Wollny



Federico Colli

© Benjamin Ealovega Photography

Domenico Scarlatti: Sonates, volume 2

Introduction

Domenico Scarlatti (1685 – 1757) occupe une place des plus inhabituelle dans l'histoire de la musique. Pour commencer, nous nous heurtons à un manque relatif d'informations concernant ce compositeur des plus originaux. Il ne subsiste aucune partition autographe des sonates pour clavier, et nous ne savons pas vraiment dans quel ordre ces quelque 555 sonates furent composées. Il ne reste, en outre, qu'une seule lettre écrite de la main du compositeur, et bien peu d'autres éléments solides pouvant nous renseigner sur sa personnalité réelle – quoique beaucoup lui en aient imaginé une, en s'appuyant sur la forte individualité artistique qui se dégage de ses sonates. Sur un plan différent, Scarlatti n'appartient pas non plus clairement à une période au style musical établi (il n'est ni baroque ni classique), ni d'ailleurs à un pays (bien qu'Italien, il passa la majeure partie de sa carrière d'adulte au Portugal, puis en Espagne), et ceci rend ses œuvres pour clavier extrêmement difficiles à classer. C'est d'ailleurs à cause de ces facteurs qu'il a souvent reçu un traitement marginal dans

les livres consacrés à la musique. Outre cela, il y a dans sa production de nombreuses facettes particulières qui ont dépité les auteurs et les musiciens – par exemple la difficulté d'établir avec précision la nature et l'étendue de l'influence ibérique sur ses sonates, particulièrement l'influence de ce qui devint connu au dix-neuvième siècle sous le nom de flamenco. Le traitement qui lui a été réservé est aussi empreint d'une forte dimension nationaliste – par exemple l'adoption soudaine du compositeur comme "Italien véritable" par la culture musicale italienne du début du vingtième siècle, et le désintérêt général montré pour lui par la culture musicale d'Espagne, en particulier les musicologues de ce pays, qui, jusqu'à récemment, n'éprouvaient que peu d'intérêt pour Scarlatti.

Toutes ces incertitudes semblent former un contraste surprenant avec les effets positifs trouvés dans la musique de Scarlatti, qui semble montrer tant d'assurance dans la façon dont elle rassemble et transforme un matériel musical de la plus extrême variété. D'ailleurs, l'utilisation faite par Scarlatti, dans

ses sonates, d'un mélange de styles musicaux, souvent en vive opposition les uns par rapport aux autres, constitue un de ses traits les plus avancés. Ceci est bien différent de ce que nous trouvons dans la musique de l'ère baroque, qui d'habitude se contente de développer ou d'enrichir une seule atmosphère ou image à la fois, et place donc le compositeur à part, faisant de lui un moderniste au sein de son époque. Le recours à ce mélange de styles pourrait nous faire penser à la musique de la fin du dix-huitième siècle – la juxtaposition de matériel que nous trouvons chez Haydn ou Mozart, par exemple –, mais, chez Scarlatti, l'effet produit par les sujets musicaux opposés s'avère souvent moins engageant et plus âpre. D'autres aspects du style pour clavier de Scarlatti laissent entrevoir des perspectives différentes, par exemple son non-respect des règles qui régissaient la composition de la musique en parties, un non-respect hardi, souvent même quasi inexplicable, entraînant la progression insolite des voix individuelles, des progressions harmoniques inhabituelles et fréquemment déconcertantes, ainsi que le recours à des dissonances extrêmement vives. À de tels égards, la tentation serait de parler d'une "émancipation de la dissonance", telle qu'on la trouve dans la musique du début du vingtième siècle. Parmi d'autres

traits remarquables, figurent l'originalité avec laquelle Scarlatti traite le clavier – au niveau de la texture et de la sonorité, mais aussi au niveau des exigences qu'il place sur les interprètes – et un recours à la répétition poussée à l'extrême.

Les sonates

Une autre incertitude liée à la production pour clavier de Scarlatti concerne l'importance devant être accordée à l'organisation par paires de ses sonates. Dans les deux sources les plus sûres existant pour ces sonates, des volumes maintenant conservés dans des bibliothèques de Parme et de Venise, nous trouvons que des œuvres ayant la même tonalité sont assez régulièrement présentées côté à côté: deux sonates en ré majeur sont suivies de deux sonates en fa majeur, et ainsi de suite. Il arrive à l'occasion que trois ou même quatre sonates consécutives soient dans la même tonalité. Pour certains auteurs, ces regroupements par paires signifient que, prises ensemble, les deux sonates concernées forment un tout plus imposant; à leurs yeux, ces paires représentent en réalité des œuvres à deux mouvements, correspondant au schéma couramment suivi par la sonate italienne pour clavier au début du dix-huitième siècle. Cependant le fait que les pièces portent

chacune invariablement le nom de “sonate”, et le fait que les différentes sources couplent parfois des œuvres différentes ne plaident pas en faveur de cette hypothèse. Ceci donnerait à penser que cette organisation en paires était plus une question de présentation qu'une indication de compatibilité intrinsèque. Les assemblages de deux sonates trouvés dans les sources conservées à Parme et à Venise ont fréquemment été présentés tels quels par les interprètes, ce qui résout certainement le problème posé par la création d'un récital ou d'un enregistrement structuré, lorsqu'on dispose de tant d'œuvres relativement brèves ayant une durée similaire. Néanmoins, dans cet enregistrement, Federico Colli fait les choses différemment: il nous propose des paires de sonates qui ne sont pas trouvées dans les sources, et qui, pour la plupart, ne sont même pas écrites dans la même tonalité. Les exceptions principales sont présentées au début: les sonates KK 144 et KK 427 sont toutes les deux en sol majeur, tandis que les KK 25 et KK 318 sont respectivement en fa dièse mineur et fa dièse majeur. Il s'agit donc d'une solution entièrement nouvelle apportée au “problème”, mais c'est aussi une chose que les autres interprètes pourraient songer à imiter.

Il est certain que notre première “paire” crée un contraste dramatique. La Sonate

en sol majeur, KK 144, ne figure pas dans les sources principales, et n'est donc pas, à proprement parler, authentifiée. Il serait pourtant difficile de croire qu'elle puisse avoir été écrite par tout autre que Scarlatti. Si elle puise ses origines dans le modèle baroque de la mélodie de longue haleine, à progression régulière, entendue au-dessus d'un accompagnement au battement constant, la conduite bien particulière de la ligne mélodique se combinant à des harmonies “blues” vivement dissonantes y crée une musique d'une originalité captivante. Sa compagne est ici la Sonate en sol majeur, KK 427, portant l'indication qu'il faut la jouer “aussi rapidement que possible”. Des motifs précipités s'y trouvent périodiquement interrompus par des accords répétés, très espacés, donnant l'impression qu'il s'agit de l'inursion soudaine d'instruments militaires, tels que trompettes et tambours. Ce n'est pas uniquement l'extrême vitesse à laquelle se déroulent les événements musicaux qui rend cette pièce si excitante; c'est bien davantage l'irrégularité des groupements d'idées, au moyen desquels les motifs soit sont répétés un plus grand nombre de fois que l'on s'y serait attendu, soit semblent avoir été escamotés “trop tôt”. Tout ceci donne l'impression d'assister à un sauve-qui-peut musical.

La Sonate en fa dièse mineur, KK 25, provient d'un recueil de trente sonates à propos duquel nous avons plus de renseignements que pour le reste. Ces œuvres furent publiées à Londres, en 1739, sous le titre d'*Essercizi* – il s'agit de l'unique publication officielle des sonates de Scarlatti ayant été faite de son vivant – et dédiées au roi Jean V du Portugal. Tout comme le font un certain nombre d'autres œuvres figurant dans ce volume, la KK 25 semble indiquer que c'est la toccata pour clavier qui en a été le point d'inspiration, mais la façon dont Scarlatti traite ici les motifs, donne à la pièce une empreinte particulière, tour à tour lyrique ou proche de l'obsession. L'atmosphère de la **Sonate en fa dièse majeur, KK 318**, se révèle bien plus tranquille. Elle semble exprimer un état de contentement parfait – ce qui n'est peut-être pas un trait marquant de l'image laissée par Scarlatti. Il faut aussi noter la liberté accordée à la progression dans la seconde moitié. Alors que la plupart des sonates en deux parties (de forme binaire), écrites à l'époque, présentaient une grande similitude dans le choix du matériel entendu dans chaque moitié, dans le cas de Scarlatti, la chose s'avère bien moins prévisible.

La **Sonate en sol majeur, KK 431**, qui vient ensuite, est probablement l'œuvre la plus courte du compositeur – n'étant longue que

de seize mesures, elle est divisée en quatre phrases parfaitement symétriques. La **Sonate en ut mineur, KK 40**, marquée *Minuetto. Moderato*, s'exprime aussi avec énormément de concision. Elle figure dans une édition non officielle des sonates de Scarlatti, qui fut effectuée par Thomas Roseingrave et parut à Londres en concurrence avec les *Essercizi*. S'il est généralement admis que la sonate est authentique, nul ne sait avec certitude comment elle se retrouva, avec plusieurs autres, entre les mains de Roseingrave.

Bien plus connue, la **Sonate en sol mineur, KK 30**, est la pièce sur laquelle Scarlatti termine son édition des *Essercizi*. Il s'agit d'une fugue déformée dont le sujet est si étrange – presque atonal – qu'il lui a valu le surnom de "Fugue du chat". Il serait certainement possible d'imaginer un chat marchant avec précaution sur le clavier pour produire la suite de notes hésitantes sur laquelle débute la pièce. Le compositeur en exploite les étranges implications harmoniques tout au long de la fugue, et celle-ci donne quasiment l'impression d'être une parodie du genre: il s'agit certainement pour l'oreille d'une des fugues les moins conventionnelles qui existent. Federico Colli l'associe à une autre sonate écrite dans la même tonalité, la **KK 35 en sol mineur**,

qui provient aussi du recueil édité par Roseingrave. Cette dernière évoque le style typique de la toccata, trouvé dans un certain nombre des *Essercizi*, mais sans présenter autant de maîtrise au niveau de l'invention; et s'il s'agit réellement d'une sonate de Scarlatti, il s'agit sûrement d'une des toutes premières qu'il dût coucher sur le papier!

La Sonate en Fa mineur, KK 466, marquée *Andante moderato*, fait partie de ces sonates relativement rares, mais bien caractéristiques, qui progressent à une vitesse plus lente et sont intensément lyriques. Christopher Headington l'a qualifiée avec justesse de "calme méditation", ce qui exprime bien la façon dont son lyrisme est atteint, en ayant recours à un minimum de moyens. Un fragment mélodique d'abord entendu dans la seconde phrase de la sonate réapparaît à maintes reprises sous des formes variées, de sorte que l'œuvre s'appesantit – "médite" – sur une seule idée fixe plutôt que de progresser d'un point vers un autre. Cette tendance centripète disparaît avec l'arrivée de la Sonate en mi majeur, KK 531, au caractère extraverti. Cependant les choses ne se déroulent pas exactement comme on aurait pu s'y attendre, vu l'élan généré au début – à plusieurs endroits, la musique s'arrête net avant de faire marche arrière, puis de

continuer son chemin comme si de rien n'était. L'œuvre comporte aussi, au début de la seconde moitié, une des sections "vamp", typiques de Scarlatti, un passage de répétition libre, pour ne pas dire obsédante, des motifs, ceux-ci se trouvant associés à des prises de directions harmoniques fort difficiles à prévoir.

Notre paire suivante rassemble deux œuvres qui sont adjacentes dans un des volumes conservés à Venise, mais sont écrites dans des tonalités différentes, la KK 63 en sol majeur et la KK 64 en ré mineur. Aucune des deux ne porte en fait le titre de "Sonate". La KK 63, intitulée *Capriccio*, est dotée de rythmes entraînants, caractéristique qui se trouve magnifiée dans la KK 64, appelée *Gavota*. Un des grands auteurs spécialistes des sonates de Scarlatti, Giorgio Pestelli, qualifie la KK 64 de "première vraie sonate" du compositeur, ce qui suppose une date de composition relativement ancienne. Il ne s'agit certes pas du style de danse raffinée que l'on pourrait attendre d'un mouvement portant le titre de gavotte; Pestelli estime que la KK 64 incarne l'esprit de "la danse avec toute sa signification primordiale", plutôt que d'évoquer un raffinement courtois. Le rythme obsédant de la pièce et son utilisation des agrégats, accords emblématiques du compositeur, ont amené Pestelli à écrire:

La personnalité de Scarlatti y sort de sa neutralité au nom d'un humour d'une violence indomptable; l'effet produit par la Gavotte, comparée aux œuvres de contemporains comme Haendel, Telemann, Rameau ou Loillet, est un peu comme celui qu'aurait l'*Allegro barbaro* de Bartók auprès des *Arabesques* de Debussy.

Après ces deux œuvres peu châties, la Sonate en la majeur, KK 279, nous ramène au monde empreint de lyrisme raffiné, habité plus tôt par la KK 466. Pourtant cette sonate ne tourne certainement pas autour d'un point unique: la seconde moitié introduit un développement dramatique qui amène à un sommet d'une force surprenante, atteint grâce à l'introduction de répétitions dans le style du "vamp", au sein de la ligne mélodique. La Sonate en ré majeur, KK 118, porte une curieuse indication, *Non presto*. Peut-être connaissons-nous mieux la consigne *Allegro ma non troppo*, à laquelle notre *Non presto* pourrait être assimilé. Ces deux indications laissent entendre que des pièges attendent les interprètes qui partiront trop vite, ce qui est certainement le cas avec la Sonate KK 118: elle comporte un grand nombre de croisements de mains qui ne seront peut-être pas particulièrement difficiles si l'on respecte

la consigne donnée par Scarlatti, mais se révéleront quand même déroutants. Et la chose est particulièrement vraie lorsque de courts passages se trouvent répétés, les mains échangeant minutieusement le matériel qu'elles viennent d'exécuter: la main gauche qui vient juste de jouer la basse fait brusquement un bond pour jouer la partie soprano, tandis que la main droite se retrouve soudain à jouer dans des profondeurs du registre auxquelles elle n'est pas accoutumée. Il est probable que l'interprète souffrira de "dyslexie digitale" quand l'œuvre tirera à sa fin!

La Sonate en si mineur, KK 87, est inhabituelle dans la mesure où elle ne présente pas d'indication de tempo ou de caractère, mais les interprètes ont été unanimes à choisir des vitesses lentes, appropriées à cette superbe sonate, qui, bien que hautement contrapuntique, contient peu de contrepoint rigoureux, lequel aurait permis aux voix de s'imiter chacune avec plus de netteté. Au lieu de cela, nous nous trouvons en présence d'un autre exemple de ces humeurs plus méditatives, trouvées chez Scarlatti – des humeurs perçues comme "romantiques" par certains, alors que d'autres ont signalé un style polyphonique plus ancien et plus austère, duquel la sonate a, semble-t-il, tiré son

inspiration. Et, pour finir, nous entendons la **Sonate en ut majeur, KK 95**, que la plupart des spécialistes de Scarlatti considèrent comme un faux. Elle ne figure dans aucune des sources authentifiées, mais fut publiée à Paris, par Boivin, vers 1747, dans le cadre de son recueil de *Pièces pour le clavecin*. Quoiqu'elle semble manquer de toute saveur vraiment propre à Scarlatti, lorsqu'elle est entendue à la suite de la KK 87, elle vient apporter, au niveau de l'atmosphère et du matériel, le genre de contraste frappant qui aurait reçu l'approbation du compositeur.

© 2020 W. Dean Sutcliffe

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Note de l'interprète

Que peuvent avoir en commun les sculptures de Jeff Koons, le iPhone et l'épilation brésilienne?

C'est sur cette question bizarre que débute "Sauvons le beau", l'essai remarquablement prophétique écrit par un des jeunes philosophes les plus intéressants de notre temps, Byung-Chul Han. Et la réponse, comme il essaie de l'expliquer tout au long de son essai, est quelque chose de si vrai, tout au moins pour moi, que c'en est affligeant: ils ont en commun le *lisso*.

On peut bien penser que le *lisso* est le trait saillant de notre époque: le *lisso* ne fait pas mal, il se contente d'être beau et agréable, et ne dure que le temps d'une brève émotion; nulle contemplation, nulle mystification, nulle distance esthétique ne lui sont nécessaires – un *like* suffit. Et surtout, le *lisso* n'a pas besoin d'opposé, de contraire, il doit atteindre son public avec fluidité, sans limites, ni conditions; il n'a nul besoin de remise en question. Le *lisso* veut simplement plaître sans efforts: il a besoin d'être agréable.

Tous ces éléments du *lisso* font obstacle au sens profond de la beauté: c'est pour cette raison, suivant l'argument de ce grand philosophe, qu'il est absolument impossible à notre époque, de faire vraiment l'expérience de la Beauté véritable. Le *lisso* est effectivement le trait saillant de notre époque – mais, en dernière analyse, c'est l'esthétique infâme de notre temps.

Afin de contrer cette inclination contemporaine, et pour sauver le beau et l'expérience que nous pourrions en avoir, nous devons nous ré-approprier la valeur positive de l'opposition: c'est grâce à l'opposition que nous pouvons être bouleversés, stimulés, excités; c'est grâce à l'opposition que nous pouvons trouver la juste distance par rapport à une œuvre d'art, et nous permettre d'amorcer

le long voyage vers la connaissance; c'est grâce à l'opposition que nous pouvons nous remettre en question, découvrir que nous sommes changés et améliorés; c'est grâce à l'opposition que notre esprit peut s'ouvrir afin d'être éclairé par la lumière de la Beauté, de la Signification et de la Vérité.

L'opposition rend la beauté plus profonde, et, à mon avis et de l'avis du grand philosophe, l'artiste doit assumer le rôle de montrer la valeur positive et créative de l'opposition afin d'en dévoiler le sens profond.

C'est précisément en prenant pour point de départ cette observation que j'ai décidé d'établir la signification de ce second volume consacré aux Sonates de Domenico Scarlatti. Dans le premier volume nous avons exploré sa personnalité dans toute sa grandeur et sa profondeur, avec ses multiples facettes et ses nombreux côtés. Dans le second, nous continuons notre voyage au sein de la personnalité de Domenico Scarlatti, et j'essaie de vous montrer à quel point son message artistique peut être actuel et contemporain.

Durant ses nombreuses années d'activité, Scarlatti a écrit un nombre de sonates doubles: des paires de sonates qui vont ensemble, qui doivent être jouées à la suite l'une de l'autre et, la plupart du temps, en opposition l'une avec l'autre. Ce sont deux entités, clairement

divisées, mais qui, prises ensemble, créent une entité nouvelle, une unité nouvelle, tout en demeurant les mêmes; et pour comprendre l'harmonie, la signification de ce nouveau tout, que j'appellerais ce "double", il vous faudra écouter les deux.

Ainsi en acceptant le rôle positif et créatif de l'opposition, la signification du double entre également en jeu: un double qui n'existe que si nous parvenons à préserver la vérité de chaque individualité, un double qui, tout en étant une relation initiale entre des opposés, parvient à une harmonie finale des significations, un double qui s'attirent *non pas* en cherchant dans le miroir le côté qui nous est le mieux connu, mais en essayant de chercher le côté le moins connu – le côté *caché* – de notre personnalité.

Ce n'est pourtant pas à cette période précise que la signification du double est née dans l'art. C'est au début du dix-huitième siècle que Jean-Sébastien Bach a démontré l'importance de la gamme bien-tempérée, dans laquelle, prises ensemble, des notes uniques, se trouvant à des hauteurs différentes, peuvent créer une harmonie – et dans laquelle ces harmonies sont liées les unes aux autres et vont ensemble: chaque accord majeur a son propre accord mineur correspondant. En fait, des doubles.

Cependant la signification prise par le double n'a pas disparu avec l'ère baroque – elle avait frayé un chemin qui allait être suivi par toutes les générations d'artistes à venir: Beethoven en a repris l'idée pour créer son propre paradigme esthétique, et Schumann, à l'époque romantique, a adopté le double comme procédé artistique afin de comprendre la nature humaine, et en a fait l'idée suprême de sa démarche créative.

Tout comme je voudrais le montrer dans cet album, la personnalité de Scarlatti habite sa période – grâce à l'idée du double – mais il regarde déjà, semble-t-il, en direction du futur et, aussi incroyable que cela puisse paraître, en direction de notre propre époque – grâce à l'idée du rôle positif joué par l'opposition.

Le centre de l'album est occupé par une sonate double originale de Scarlatti: les KK 63 et 64. Il s'agit de deux danses, la première en majeur et la seconde en mineur, la première pleine de joie et de vivacité, la seconde pleine d'indignation et très péremptoire. Si vous les prenez chacune séparément, seul un côté du message pourra vous être communiqué, mais si vous les prenez ensemble, vous pourrez comprendre leur signification tout entière, et cette entité nouvelle, ce nouveau tout apparaîtra clairement à vos oreilles (et à vos yeux). C'est grâce à l'opposition que nous

pouvons faire l'expérience de l'harmonie du Vrai – ou disons plutôt de *l'harmonie du Beau!*

Partant de cette unité centrale de sonates, j'ai ressenti le besoin irrésistible de créer mes propres paires de sonates. Nous avons donc huit paires de sonates – mes sonates doubles personnelles – qui vont ensemble en opposition – et en *harmonie*.

L'opposition existant entre ces sonates doubles prend des formes multiples: elle est basée sur la vitesse (lent / rapide), la dynamique (*piano / forte*), le caractère (danse pleine d'entrain / menuet triste), l'image (amour courtois / amour passionné), l'intervalle (chromatique / diatonique), l'idée (chagrin déchirant / tendres adieux). N'hésitez pas à découvrir par vous-mêmes où vous entendrez ces oppositions, et d'autres, dans les paires de sonates que j'ai choisies!

Et pour finir, une brève mention de la couverture de l'album. Dans la superbe photo prise par l'incroyable photographe Benjamin Ealovega, nous avons essayé de suivre toutes les idées que j'ai explorées dans ce court essai; et cette photo renferme à merveille tout le paradoxe du miroir: l'esthétique du lisse nous dit que plus nous pouvons nous identifier facilement, plus nous croyons qu'il nous est facile de savoir nous sommes. Comme le jeune

auteur italien Leonardo Malagui, l'a écrit si admirablement:

La certitude de savoir qui nous sommes paralyse notre sens critique et écarte la nécessité d'une quête intérieure perpétuelle, plus profonde: sans ces deux éléments, petit à petit, graduellement et sans nous en rendre compte, nous nous mettons à

disparaître. Le paradoxe du miroir dit que c'est devant le miroir, qui reflète une image que nous ne n'arrivons pas à reconnaître, que débute la prise de conscience de qui nous sommes réellement.

© 2020 Federico Colli
Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Also available



Scarlatti
Sonatas, Volume 1



Also available



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (592 087) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Jon Pearce

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Cheryl Jessop
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 6 – 8 June 2019
Front cover Photograph of Federico Colli © Benjamin Ealovega Photography
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2020 Chandos Records Ltd
© 2020 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

SCARLATTI: SONATAS, VOL. 2 – Colli

CHAN 20134

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20134

DOMENICO SCARLATTI (1685 – 1757)
SONATAS, VOLUME 2

1 SONATA, KK 144 IN G MAJOR · IN G-DUR · EN SOL MAJEUR	5:28	9 SONATA, KK 466 IN F MINOR · IN F-MOLL · EN FA MINEUR	9:47
2 SONATA, KK 427 IN G MAJOR · IN G-DUR · EN SOL MAJEUR	2:04	10 SONATA, KK 531 IN E MAJOR · IN E-DUR · EN MI MAJEUR	3:55
3 SONATA, KK 25 IN F SHARP MINOR · IN FIS-MOLL · EN FA DIÈSE MINEUR	3:07	11 SONATA, KK 63 IN G MAJOR · IN G-DUR · EN SOL MAJEUR	2:04
4 SONATA, KK 318 IN F SHARP MAJOR · IN FIS-DUR · EN FA DIÈSE MAJEUR	6:24	12 SONATA, KK 64 IN D MINOR · IN D-MOLL · EN RÉ MINEUR	2:04
5 SONATA, KK 431 IN G MAJOR · IN G-DUR · EN SOL MAJEUR	0:52	13 SONATA, KK 279 IN A MAJOR · IN A-DUR · EN LA MAJEUR	5:46
6 SONATA, KK 40 IN C MINOR · IN C-MOLL · EN UT MINEUR	1:35	14 SONATA, KK 118 IN D MAJOR · IN D-DUR · EN RÉ MAJEUR	4:49
7 SONATA, KK 30 IN G MINOR · IN G-MOLL · EN SOL MINEUR (‘CAT’S FUGUE’)	2:27	15 SONATA, KK 87 IN B MINOR · IN H-MOLL · EN SI MINEUR	7:08
8 SONATA, KK 35 IN G MINOR · IN G-MOLL · EN SOL MINEUR	2:31	16 SONATA, KK 95 IN C MAJOR · IN C-DUR · EN UT MAJEUR	1:57
TT 62:42			

FEDERICO COLLI PIANO

SCARLATTI: SONATAS, VOL. 2 – Colli

CHAN 20134