

Giulio Biddau

Scarlatti to Scarlatti

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

Emilia Fadini's Critical Edition

- | | |
|---|------|
| 1. Sonata in G Major K. 13 (F.529): Presto | 5'19 |
| 2. Sonata in G Major K. 523 (F.467): Allegro | 2'11 |
| 3. Sonata in G Minor K. 8 (F.524): Allegro | 3'42 |
| 4. Sonata in G Minor K. 450 (F.396): Allegrissimo | 3'40 |
| 5. Sonata in G Major K. 259 (F.207): Andante | 6'51 |
| 6. Sonata in D Major K. 29 (F.545): Presto | 5'39 |
| 7. Sonata in D Major K.96 (F.62): Allegrissimo | 5'35 |
| 8. Sonata in B Minor K. 173 (F.123): Allegro | 5'01 |
| 9. Sonata in B Minor K. 377 (F.323): Allegrissimo | 3'25 |
| 10. Sonata in F Minor K. 69 (F. 29): — | 5'21 |
| 11. Sonata in F Minor K. 387 (F.333): Veloce e fugato | 2'43 |
| 12. Sonata in G Minor K. 31 (F.53): Allegro | 5'37 |
| 13. Sonata in D Minor K. 434 (F.380): Andante | 5'56 |
| 14. Sonata in D Minor K. 444 (F.390): Allegrissimo | 3'25 |
| 15. Sonata in F Major K. 446 (F.392): Pastorale Allegrissimo | 4'53 |
| 16. Sonata in F Major K. 525 (F.469): Allegro | 2'42 |

Hans von Bülow's Anthology

Suite in G Major

- | | |
|--|------|
| 17. I. Preludio: Allegro con brio [Alessandro Scarlatti] | 1'28 |
| 18. II. Toccata: Allegro con brio, quasi presto [K. 13] | 5'18 |
| 19. III. Sarabande: Moderato, ma deciso [K. 8] | 4'39 |
| 20. IV. Burlesca: Allegretto con moto [K. 450] | 3'55 |
| 21. V. Menuetto: Andantino grazioso [K. 259] | 6'35 |
| 22. VI. Gigue: Allegro molto [K. 523] | 3'22 |

Suite in F Minor

- | | |
|---|------|
| 23. I. Sonata: Allegro con brio [K. 31] | 4'53 |
| 24. II. Fuga: Maestoso [Alessandro Scarlatti] | 3'44 |
| 25. III. Courante: Allegro moderato [K. 69] | 5'09 |
| 26. IV. Capriccio: Molto allegro [K. 387] | 2'48 |
| 27. V. Siciliano: Andantino [K. 446] | 5'12 |
| 28. VI. Scherzo: Vivace [K. 525] | 2'37 |

Suite in D Major

- | | |
|--|------|
| 29. I. Sonata: Presto [K. 29] | 5'50 |
| 30. II. Courante: Moderato [K. 434] | 5'42 |
| 31. III. Capriccio: Molto allegro [K. 444] | 3'44 |
| 32. IV. Bourrée: Allegro [K. 377] | 3'40 |
| 33. V. Gavotte: Moderato [K. 173] | 4'51 |
| 34. VI. Gigue: Vivace [K. 96] | 5'55 |



Scarlatti to Scarlatti

Giulio Biddau

*Se scrivo così alla buona, e non con eleganze di bel dire,
mi contento, e non sarà poco, che mi consideri
come Musico, non come Rettorico.*¹

Francesco Gasparini, *L'armonico Pratico al Cimbalo*,
Venezia, 1708

Scarlatti: sources and the modern piano

By recording Domenico Scarlatti's keyboard repertoire, one is inevitably confronted to the problem of source materials: no autograph manuscript of his sonatas has ever been found. Only 30 pieces of Scarlatti's vast output were ever published; these appeared in 1738 in a volume entitled *Essercizi per Gravicembalo*. Posthumous editions of his compositions were often 'Revised with a Variety of Improvements', as Ambrose Pitman's 1785 edition of *The Beauties of Domenico Scarlatti* put it. Not until the 20th century did research carried out by specialists establish more faithful texts. Thanks

to Maria Barbara of Braganza, the prescient Spanish queen who was Scarlatti's student and benefactor, modern editors possess reliable and complete sources of the sonatas in two series of manuscripts that were probably copied from originals that were subsequently lost. The manuscripts are preserved in the Biblioteca Palatina in Parma and the Biblioteca Marciana in Venice. They form the basis for the critical edition I chose for my recording, which was published starting from 1978 by Emilia Fadini, the recently deceased Italian harpsichordist and musicologist who accompanied me throughout my research on Scarlatti.

¹ "If I write plainly and without the niceties of a cultivated style – so be it; I shall not be hurt if you consider me a musician, not a rhetorician." (trans. Frank Stuart Stillings, New Haven: Yale School of Music, 1963)

One must wonder, however, whether there is a contradiction between the desire for authentic sources and the adaptation of Scarlatti's music to the modern piano. For many years it was thought that his sonatas had been primarily written for the harpsichord; the organ was sometimes considered as a possible instrument for their performance, and the fortepiano not at all. Ralph Kirkpatrick, who spearheaded the philological rediscovery of Scarlatti, unambiguously reaffirmed this hypothesis in 1953. Certain musicologists still share his opinion today, despite the fact that historians have established a surprising correlation between the spread of Bartolomeo Cristofori's *Gravicembalo col piano e forte* on the Iberian Peninsula and the movements of Scarlatti and Maria Barbara's court, where the presence of this instrument is well documented.

Perhaps one day we will know more about the instrument for which these works were written. In the centuries following their composition, Scarlatti's sonatas were not played on the harpsichord and were adapted several times, first for the fortepiano and then for its modern counterpart. This pattern began in 1791 with Muzio Clementi's edition of *Scarlatti's Chefs-d'oeuvre*, in which the musical text was appended for the first time to include dynamics

(*piano* and *forte*), new phrasing, and suggestions about rhythm.

Scarlatti's music was published 'in colour' until the 1950s: the most important editions, those of Carl Czerny for Haslinger (1839) and Alessandro Longo for Ricordi (1906), were still intended for pianists, and included an arsenal of indications dealing with articulation and expression on their instrument.

But it was after 1850 that indications in the score reached their greatest density; Bülow's edition belongs to this generation of publications. I discovered his anthology, which had never been recorded before, during my research on the fortunes of Scarlatti's work. The encounter was enlightening for me, because it provided the answer to another question I had been asking: how to choose among Scarlatti's sonatas?

While Kirkpatrick catalogued 555 sonatas by Scarlatti, further discoveries have brought the tally up to around 600 keyboard pieces. Almost all of them are one-movement works, and musicologists have long debated about how they should be grouped. First Kirkpatrick and then Joel Sheveloff identified correlations between successive sonatas in the Parma and Venice manuscripts, which led to the conclusion that Scarlatti sometimes imagined his sonatas as bi- or tripartite works, which were common at

the time. Other solutions appeared in revised editions. Alessandro Longo, for example, suggested groups of sonatas that he termed *suites*, and these sequences, although they are completely arbitrary, are often quite successful.

The Bülow edition

A commercial adaptation

The most surprising procedure was carried out by the legendary pianist and conductor Hans von Bülow in the anthology of Scarlatti sonatas he published in 1864. In order to make the repertoire more interesting to the German public, Bülow selected 18 sonatas from the Czerny edition and arranged them in groups based on key signatures (sometimes transposing them into new keys²) to form three six-piece suites. In these new configurations the term *sonata*, which Scarlatti had used in keeping with Baroque practice, was often replaced with the name of the dance with which Bülow associated the music.

These adaptations of course also altered tempo indications. Examples include K. 8³, which was changed from *Allegro* to *Moderato, ma deciso*, and K. 446, which Scarlatti labelled *Pastorale: Allegrissimo* and Bülow modified to *Siciliano: Andantino*.⁴ Tempo changes like these, which appeared during the same period in pianist Carl Tausig's edition, were not without consequences: for many years Scarlatti's sonatas were performed at these slower tempos, and what had originally been editorial remarks evolved into a performance tradition.

Indications in the score

The most interesting thing in the Bülow edition for the modern performer is the phrasing. Bülow's indications in the score correspond quite precisely to the advice given in the treatises of Quantz, Leopold Mozart, and Türk. Although the overall effect is sometimes rather muddled by an excess of romantic dynamics, this edition contrasts with those of the early 20th century, in which the lovely phrasing is replaced with

2 This is the case in Sonata K. 31 [12], which corresponds to the *Sonata* that opens Bülow's second Suite [23], which was changed from G minor to F minor.

3 Sonata K. 8 [3]; first Suite, no. 3, *Sarabande* in the Bülow edition [19].

4 Sonata K. 446 [15]; Bülow edition [27].

staccato markings that aim to mimic the sound (but not the playing technique) of the harpsichord.

Unfortunately, Bülow sought only to perpetuate the German tradition, probably because he was unaware of 17th and 18th centuries Italian tutors like the one written by Francesco Gasparini, one of Scarlatti's teachers. He therefore missed out on certain performance practices that Gasparini explains, such as the *suonar pieno* (and the *acciaccatura*) – the simultaneous playing of a chord with other short nonharmonic notes – and deviations from the rules of counterpoint like doubling certain octaves and fifths.⁵

Corrections

Since Bülow did not understand the originality of and the traditions associated with Scarlatti's writing, he systematically corrected it⁶. His wish to make Scarlatti resemble

J.S. Bach should not be seen as an outrage, as the philological precautions of today were not in place at the time. The dissemination of earlier repertoires inevitably took place through new editions and on the stage, and performances of these works, including Hummel's Mozart and Busoni's and Godowsky's Bach, very often brought them up to date.

In light of our current historicist sensibilities, it would be better to refer to the Scarlatti-Bülow score as a transcription rather than an edition. Confronting such transcriptions can be quite fruitful for today's performer, because their attention to dynamics and widely varied phrasing is the most authentic and faithful route back to the performance tradition, unlike the editions of the early 20th century. Bülow's interventions are also interesting to analyze because they suggest ways of varying the repeats in the sonatas, such as by adding counterpoint.⁷ Although Bülow's variants are often a far cry from Scarlatti's style, they sometimes result in charming hybrids. One

5 See the left hand's parallel fifths in Sonata K. 96 [7].

6 A comparison of passages in Sonata K. 96 with Bülow's version [34] shows that parallel fifths were replaced with counterpoint in contrary motion.

7 Bülow does this in Sonata K. 259 (*Menuetto* in G major [5]; first Suite, n° 5 in his version, [21]).

of these can be heard in Sonata K. 96,⁸ in which passages of repeated notes metamorphose into an almost Mozartian style.

It should be mentioned in closing that, among the 18 sonatas included in Bülow's anthology, two of them were not written by Domenico Scarlatti: the *Fugue* in F minor and the *Prelude* in G major⁹ are by Alessandro Scarlatti, his father. I chose to include them in the present recording, however, in order to preserve the structure of the suites.

The Fadini edition

The critical edition

I felt the need to base a second recording of these Scarlatti sonatas on more up-to-date critical editions: it was crucial to blend the problems of the Bülow edition with historical and musicological information acquired since his time. Emilia Fadini's edition struck me as the most complete: its critical apparatus is wide-ranging and brimming with information; it faithfully reproduces the original notation; and

most importantly, it preserves the Andalusian harmonies that other editions misinterpreted.

Once I had solved the problem of which text to use, I concentrated on the performance questions posed by the Bülow edition, developing them in my second reading.

Varied repeats

Although musicians of the past abstained from varying repeats – perhaps also because of Kirkpatrick's indications –, it has become more common to do so nowadays. This parallel with Bülow's edition encouraged me to vary each repeated passage with slight or more elaborate modifications, sometimes developing a contrapuntal passage, sometimes using a different affect. I gave myself permission to feel free in these instances, as musicians did in the baroque period, and in contrast with the romantic era, when such matters were the prerogative of the composer – or the editor...

8 [7] & [34] *Gigue* in D major – the last piece in the Bülow edition.

9 Respectively [24] and [17]; the second piece is also a fugue.

Questions of tempo

My comparison of the two Scarlatti editions also dealt with tempo choices. My research showed me how much the meaning of tempo indications has changed over the centuries. After the baroque era these indications gradually became steps on a scale of speeds stretching from *Largo* to *Prestissimo*, whereas earlier they had been more flexible, and defined more the character of a piece than its pace. In the baroque period the word *Andante*, for instance, was much closer to its literal meaning (“at a walking pace”), and indicated performance speed as well as the mood of the music. In Bülow’s edition, however, it is used as a synonym for *Langsam*.

A second aspect I considered was the sonatas’ brilliant, virtuoso side, which I feel is often exaggerated. Many of these works were written for pedagogical purposes, and it is necessary to put certain anecdotes – like Charles Burney’s description of Scarlatti’s music as “ten hundred devils at (the) instrument” – and partisan readings – such as those of the “futurists”, who feel that Scarlatti was a precursor

of their modernity – into a different perspective.

I chose not to exaggerate the virtuosity of Scarlatti’s music, and instead opted for speeds that were guided by the Andalusian rhythms, and by their at times dizzying repetition.

The Spanish element

The necessity of underscoring the Spanish element also informed my decision to present the original text side by side with the version from Bülow’s anthology. Apart from the following description of Sonata K. 377 – “composed in Aranjuez, the Spanish King’s palace, 1754” – Bulow did not show much interest in Iberian elements, and reserved his praise for sonatas that prefigured romantic music.¹⁰

The research and the critical apparatus included in Emilia Fadini’s edition are, on the other hand, extremely thorough, and allow us to grasp the importance of the Spanish influence. Certain sonatas – for instance K. 96 and K. 173¹¹ – provide meticulous descriptions of the Andalusian universe. The listener experiences the *zapateados* of the *bailadora*, the clicking

10 This includes Sonata K. 525 [16], which corresponds to the Scherzo, the last piece in Bülow’s second Suite, [28], and which in his opinion anticipated the music of Beethoven.

11 [7] and [8].

castanets, and the *rasgueados* and *punteados* of the guitar accompaniments. The repetition of these figures often results in *accelerandos*, tempo changes, and sudden pauses, after which Scarlatti catches the listener with a new type of expression. These sudden and intensely lyrical passages are reminiscent of the *cante jondo* tradition, the melismata through which persecuted Andalusian minorities expressed their despair and rebellious feelings. Although García Lorca acknowledged the influence of the *cante* in Debussy's music (in *La Puerta del Vino* and *La soirée dans Grenade*), we should also recall that the first great composer to illustrate this tradition was Scarlatti.

Pairing the same pieces as mirror images of one another enabled me to demonstrate two visions that travel between Spain and Germany, the court to the inn, and the baroque to the romantic. This double interpretation of these sonatas, this toing and froing between the transparency of the *Urtext* and the perspective of Bülow, projects Scarlatti's music into the kaleidoscope of history.

SONATA
XXVI.



Domenico Scarlatti, Sonata in B Minor, K. 173

Manuscript c1742-57

Biblioteca Nazionale Marciana, Venice: Mss.It.IV.199-213

D'un Scarlatti l'autre

Giulio Biddau

*Se scrivo così alla buona, e non con eleganze di bel dire,
mi contento, e non sarà poco, che mi consideri
come Musico, non come Rettorico*¹.

Francesco Gasparini, *L'armonico Pratico al Cimbalo*,
Venezia, 1708

Scarlatti, les sources et le piano moderne

L'enregistrement du répertoire pour clavier de Domenico Scarlatti impose à l'interprète de se confronter au préalable avec le problème des sources : aucun manuscrit autographe de ses sonates n'a été retrouvé. À l'intérieur du vaste corpus de son œuvre, Scarlatti n'a publié que trente morceaux sous le titre d'*Essercizi per Gravicembalo* (Londres, 1738) ; dans les éditions posthumes l'œuvre du compositeur est souvent "*Revised with a Variety of Improvements*", comme l'explicite en 1785 Ambrose Pitman dans ses *Beauties of Domenico Scarlatti*. Seul le travail des spécialistes au XX^e siècle a permis d'établir

un texte plus fidèle. Mais c'est la clairvoyance de Marie-Barbara de Bragance, reine d'Espagne, élève et patronne du compositeur, qui a légué aux éditeurs modernes des sources fiables et complètes : deux séries de manuscrits, copiés probablement à partir des originaux perdus, sont aujourd'hui conservées à la Bibliothèque Palatine de Parme et à la Bibliothèque Marciana de Venise. Ces volumes sont à l'origine de l'édition critique que j'ai choisie pour mon enregistrement, celle d'Emilia Fadini (1978 –), claveciniste et musicologue italienne récemment disparue, qui m'a accompagné tout au long de mes recherches sur Scarlatti.

¹ « Si je privilégie un style simple et clair, sans chercher l'élégance de l'élocution, c'est que je me contente, et ce ne sera pas peu de chose, d'être considéré comme un musicien, et non comme un rhétoricien. » (traduit par nos soins)

Toutefois, on peut se demander s'il n'y a pas une contradiction entre ce désir d'authenticité des sources et l'adaptation de Scarlatti au piano moderne. Longtemps on a pensé que la destination de ses sonates était principalement le clavecin, l'orgue parfois, mais jamais le *piano-forte* : Ralph Kirkpatrick, pionnier de la redécouverte philologique de Scarlatti (1953), réaffirme cette hypothèse de manière très nette et, encore aujourd'hui, plusieurs musicologues partagent son avis. Et pourtant, les historiens ont établi une corrélation étonnante entre la diffusion du *Gravecembalo col piano e forte* de Bartolomeo Cristofori dans la péninsule ibérique et les déplacements de Domenico et de la cour de Marie-Barbara, où la présence de cet instrument a été documentée.

Peut-être un jour serons-nous mieux renseignés sur la destination originale des œuvres. Pendant les siècles suivants, Scarlatti ne fut plus joué au clavecin, et il fit l'objet de plusieurs adaptations, d'abord au piano-forte et ensuite au piano moderne. Cette pratique fut inaugurée en 1791 par Muzio Clementi, dans son édition *Scarlatti's Chæfs-d'œuvre*. Pour la première fois, le texte musical est agrémenté d'indications dynamiques (*piano* et *forte*), ainsi que de nouveaux phrasés et prescriptions agogiques.

Scarlatti demeura diffusé « en couleurs » jusqu'aux années 1950 : les éditions les plus importantes, celle de Carl Czerny pour Haslinger (1839) et celle d'Alessandro Longo pour Ricordi (1906), s'adressent toujours aux pianistes, avec tout l'arsenal d'indications concernant l'articulation et l'expression réservées à l'instrument.

Mais c'est après 1850 que les indications de jeu se font les plus denses : l'édition de Bülow appartient à cette génération de publications. C'est au cours de mes recherches sur la fortune de l'œuvre de Scarlatti que j'ai approché cette anthologie qui, jusqu'à présent, n'a pas encore été enregistrée. Cette rencontre a été très heureuse, car elle offrait une solution à l'autre question que je me posais : quel choix faire dans le corpus des sonates ?

Les sonates de Scarlatti cataloguées par Kirkpatrick sont au nombre de 555, tandis qu'on répertorie aujourd'hui, après d'autres découvertes, environ 600 morceaux pour clavier. Presque toutes ces pièces sont en un seul mouvement et les musicologues ont longtemps débattu de la manière de les combiner. Kirkpatrick, le premier, et Joel Sheveloff, ensuite, ont repéré dans les manuscrits de Parme et de Venise des corrélations entre sonates successives qui laissent penser que

parfois Scarlatti envisageait ses sonates comme des diptyques et des triptyques, selon la mode de l'époque. Mais les éditions révisées font apparaître d'autres solutions. Alessandro Longo, par exemple, propose parfois des enchaînements de sonates qu'il fait précéder par l'indication « suite » : ces séquences, bien qu'elles soient complètement arbitraires, sont souvent très réussies.

L'édition Bülow

Une adaptation commerciale

L'opération la plus étonnante reste celle que proposa le légendaire pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow, dans son anthologie scarlattienne publiée en 1864. Afin de rendre ce répertoire plus captivant auprès du public allemand, Bülow sélectionna dix-huit sonates dans l'édition Czerny, pour les grouper par leur tonalité (parfois de force, en transposant le ton original)² et il les répartit en trois Suites de six morceaux. Dans ces nouvelles architectures,

conformes au modèle baroque, le terme *Sonata*, employé par Scarlatti, est souvent remplacé par le nom de la danse que le nouvel éditeur associait à la musique.

Cette adaptation affecte évidemment aussi les indications de tempo, comme dans le cas de la K. 8³ qui passe de *Allegro* à *Moderato, ma deciso* ; ou la K. 446, qui est, chez Scarlatti, une *Pastorale : Allegrissimo* et éditée par Bülow comme *Siciliano : Andantino*⁴. Cette adaptation des *tempi*, opérée au même moment par le pianiste Carl Tausig dans son édition, ne fut pas sans conséquences : longtemps les interprètes de Scarlatti ont joué ces sonates dans des *tempi* plus modérés, et ce qui était à l'origine une opération éditoriale s'est transformé en tradition interprétative.

Les indications

L'intérêt principal de l'édition Bülow pour l'interprète moderne se trouve dans ses phrasés : les indications qu'il note dans la partition correspondent assez précisément aux propos

2 C'est le cas de la Sonate K. 31 [12] correspondante à la *Sonata* qui ouvre la deuxième Suite chez Bülow [23], qui passe de *sol* mineur à *fa* mineur.

3 Sonate K. 8 [3] ; première Suite, n° 3 *Sarabande* dans l'édition Bülow [19].

4 Sonate K. 446 [15] ; édition Bülow, deuxième Suite, n° 5 *Siciliano* [27].

énoncés dans les traités de Quantz, de Leopold Mozart et de Türk. Si l'ensemble est parfois un peu embrouillé par des excès dynamiques romantiques, cette version tranche avec les révisions du début du xx^e siècle, où souvent ces jolies tournures sont remplacées par des articulations *staccato*, dans le but de mimer le timbre (mais pas le jeu) du clavecin.

Malheureusement, c'est uniquement la tradition allemande que Bülow veut perpétuer, probablement par méconnaissance des méthodes italiennes des xvii^e et xviii^e siècles, comme celle de l'un des maîtres de Scarlatti, Francesco Gasparini. Il passe ainsi à côté de certaines pratiques interprétatives propres à cette époque, explicitées dans ce traité, comme le *suonar pieno* (et l'*acciaccatura*) – l'exécution simultanée d'un accord avec ses notes de passage –, ou des entorses aux règles du contrepoint, comme certains redoublements des octaves ou des quintes⁵.

Les corrections

Ne saisissant pas l'originalité et la filiation de cette écriture chez Scarlatti, Bülow s'appliqua à la rectifier systématiquement⁶. Cette volonté de ramener Scarlatti à l'exemple de Johann Sebastian Bach ne doit pas être lue comme un outrage, car nos précautions philologiques n'avaient pas leurs raisons d'être à l'époque. La diffusion du répertoire ancien passait nécessairement par la réédition ou par la scène musicale : les divulgateurs opéraient très souvent des mises à jour, comme le fit Hummel avec Mozart ou Busoni et Godowsky avec Bach.

À la lumière de notre sensibilité historiciste, cependant, mieux vaudrait parler de transcription que d'édition Scarlatti-Bülow. Se confronter aujourd'hui avec ces transcriptions reste, pour l'interprète, très fécond : l'attention aux nuances dynamiques et la variété des phrasés montrent au pianiste un chemin plus authentique et plus fidèle à la tradition, par rapport aux éditions du début du xx^e siècle. Mais les interventions de Bülow sur le texte sont aussi intéressantes à analyser : elles offrent

5 Voir les quintes parallèles à la main gauche dans la sonate K. 96 [7].

6 Comparer les mêmes passages de la Sonate K. 96 dans la version de Bülow [34] : les quintes parallèles sont remplacées par un contrepoint en mouvement contraire.

des suggestions pour agrémenter les reprises des sonates – par exemple l’idée de rajouter des contreponts⁷. Si souvent les variations de Bülow s’éloignent du style scarlattien, elles aboutissent parfois à des hybridations charmantes, comme dans la Sonate K. 96⁸, où les traits en notes répétées sont métamorphosés dans un style quasi-mozartien.

Pour terminer, il faut mentionner que parmi les dix-huit sonates incluses par Bülow dans cette anthologie, deux n’appartiennent pas à Domenico Scarlatti : la Fugue en *fa* mineur et le Prélude en *sol* majeur⁹ ; ces morceaux furent écrits par Alessandro Scarlatti, père du compositeur. J’ai décidé de les inclure tout de même dans ce disque pour ne pas altérer la structure des suites.

L’édition Fadini

L’édition critique

Pour les sonates de Domenico, en revanche, j’ai ressenti la nécessité de graver une seconde version en suivant les éditions critiques

plus modernes : il était nécessaire d’opérer une synthèse entre les problématiques posées par l’édition Bülow et les informations historiques et musicologiques acquises depuis. L’édition qui m’a parue la plus complète est celle d’Emilia Fadini : pour son appareil critique, très vaste et riche d’informations ; pour la reproduction fidèle de la notation originale ; et surtout pour la préservation des harmonies andalouses, que d’autres éditions ont mal interprétées.

Une fois réglée la question du texte, je me suis concentré sur les questions interprétatives dégagées par l’édition Bülow en les développant dans cette seconde lecture.

Les reprises variées

Lorsque les corrections apportées par Bülow prennent valeur d’ornementation, le sujet devient d’actualité : si autrefois les interprètes s’abstenaient de cette pratique – peut-être aussi en raison des indications de Kirkpatrick – il est aujourd’hui plus courant de varier les reprises. Le parallèle avec l’édition historique m’a encouragé à agrémenter systématiquement les répétitions

7 Comme le fait Bülow dans la Sonate K. 259 (*Menuetto* en *sol* majeur [5] ; première Suite n° 5, [21]).

8 [7] & [34] Gigue en *ré* majeur – la dernière pièce de l’édition Bülow.

9 Respectivement [24] et [17] ; le second morceau est aussi une fugue.

de la seconde version, avec des interventions parfois légères, tantôt plus denses, tantôt pour développer un contrepoint, parfois pour changer les affects. J'ai cherché à m'autoriser cette liberté que l'ère baroque octroyait à l'interprète, mais que le romantisme réservait au compositeur – ou à l'éditeur...

Questions de tempo

La confrontation éditoriale a aussi concerné les choix de *tempi* : cette étude m'a permis de mesurer à quel point leur signification a évolué au cours des siècles. Après l'époque baroque, les indications sont devenues peu à peu les jalons d'une échelle de vitesse allant du *Largo* au *Prestissimo*, tandis que jadis cette gamme était plus souple, définissant davantage le caractère que la pulsation. Le mot *Andante*, par exemple, était à l'époque baroque plus proche de sa signification littérale (allant, en marchant) : ce n'est pas uniquement la vitesse d'exécution qui était concernée, mais aussi le flux musical. Chez Bülow, au contraire, on le comprend comme synonyme de *Langsam*.

Un second aspect de cette réflexion

concerne le côté brillant et virtuose, souvent exagéré à mon avis. Il est vrai que beaucoup de ces œuvres ont été conçues dans un but pédagogique ; en revanche il faudrait relativiser le poids des anecdotes – comme celui de Charles Burney, qui comparait le jeu de Scarlatti à « mille diables au clavier » – et des lectures partisans, comme celle des « futuristes », qui considéraient Scarlatti comme le précurseur de leur modernité.

J'ai choisi de ne pas exagérer le côté virtuose : j'opte plutôt pour que la pulsation soit guidée par les rythmes andalous et par leur répétition, parfois vertigineuse.

L'élément espagnol

Cette nécessité de valoriser l'élément espagnol est aussi à la base de ma décision de présenter le texte original à côté de l'anthologie de Bülow. Ce dernier, mis à part une mention pour la Sonate K. 377 – « composée à Aranjuez, maison de plaisance du roi d'Espagne, 1754 » – ne montre pas un grand intérêt pour les tournures ibériques, réservant plutôt ses éloges aux sonates qui annoncent la musique romantique¹⁰.

10 C'est le cas de la sonate K. 525 [16], correspondante au Scherzo, dernier morceau de la deuxième Suite de Bülow [28] qui, selon lui, anticipe le style de Beethoven.

Les études et l'apparat critique de l'édition d'Emilia Fadini, en revanche, sont très approfondis et nous permettent de saisir la portée de cette influence. Ainsi à l'écoute de certaines sonates – par exemple la K. 96 ou la K. 173¹¹ –, on s'aperçoit que l'univers andalou y est décrit minutieusement : les *zapateados* de la *bailadora*, le crépitement de ses castagnettes, les accompagnements des guitares avec leurs *rasgueados* et *punteados*... La répétition de ces figures entraîne souvent des accélérations, des changements de tempo, de brusques interruptions. C'est pendant ces pauses que Scarlatti nous surprend avec un nouveau type d'expression. Dans ces percées de lyrisme intense se reflète la tradition du *cante jondo*, ces mélismes par lesquels les minorités persécutées d'Andalousie exprimaient leur désespoir et leur rébellion. Si García Lorca reconnaît l'influence du *cante* dans la musique de Debussy (dans *La Puerta del Vino* ou dans *La soirée dans Grenade*), il est bien de rappeler que le premier des grands compositeurs à illustrer cette tradition fut Scarlatti.

La reprise en miroir des mêmes pièces permet d'alterner deux visions, en passant de

l'Espagne à l'Allemagne, de la cour à l'auberge, du baroque au romantisme, en renouvelant sans cesse notre perspective. Le dédoublement interprétatif de ces sonates, ce va-et-vient entre la transparence de l'*Urtext* et le prisme de Bülow, projette la musique de Scarlatti dans le kaléidoscope de l'histoire.

11 [7] et [8].



Mécénat 100% est une association d'intérêt général agréée, apte à recevoir des dons de personnes physiques, d'entreprises ou d'organisations. Sa démarche est particulière en ce sens qu'elle ne prélève aucune commission et que l'intégralité des dons est reversée en faveur des projets retenus. Elle accueille de nouveaux donateurs et membres sur cooptation unanime.

100-pour-100.org

also available





Enregistré par Little Tribeca les 29-30 juin et 26-27 novembre 2020 à la Salle Colonne, Paris

Direction artistique, prise de son : Nicolas Thelliez / Hugo Scremin

Montage, mixage et mastering : Ambroise Helmlinger

Enregistré en 24 bits/96kHz

English translation by Marcia Hadjimarkos

Photos et couverture de Daniela Zedda

Giulio Biddau joue un piano Steinway & Sons D-274 (Les Accordeurs)

Préparation et accord : Les Accordeurs

Je tiens à remercier très chaleureusement toutes les personnes qui, à différents titres, ont soutenu ce projet et contribué à sa réalisation : Emilia Fadini, l'association culturelle Ponticello de Cagliari, Jean-Marie et Marie Christine Leroy, Luc Allaire, Philippe Zannier, Paola Bartuli, Andrea Schellino, Jean-Jacques Eigeldinger, Marie D'Origny.

[LC] 83780

AP283 Little Tribeca ® © 2022 Little Tribeca · 1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com





apartemusic.com