

English / Français / Italiano / Tracklist

AR —
— CA
NA —



Scarlatti: the harmony of contrasts

Marco Moiraghi

This recording offers the listener a significant selection of harpsichord sonatas by Domenico Scarlatti (Naples, 1685 - Madrid, 1757). The pieces are drawn from the main surviving manuscripts to include his works: in other words, the 18th-century volumes today preserved in the Biblioteca Marciana of Venice and the Biblioteca Palatina of Parma. Other sources for the sonatas played here are manuscript collections preserved in the archives of Münster, Vienna, Zaragoza and Lisbon, all slightly later than the Venice and Parma sources, but nonetheless also of great documentary importance.

■ 2

What distinguishes the choices made in the present recording is that the sonatas chosen are only from the Venice and Parma volumes dated to the years 1752-1753. This selection is therefore clearly circumscribed, even if the dates refer, in all probability, to the copying of the musical texts, not to their actual composition. In fact, the question of the dating of Scarlatti's sonatas has long been debated and has never been convincingly resolved; indeed, given the penury of first-hand information, it will perhaps never be completely clarified. In the case of the sonatas recorded here, the most authoritative recent Scarlatti studies suggest that the period of composition should be dated approximately to the decade prior to copying (hence 1742-1752), though many doubts on the matter remain. For some scholars this window should probably be extended further, backdating it to at least around 1730. Nonetheless, over and above the conjectured chronology, all of these sonatas testify to both a compositional maturity, evidently built on long experience, and a prodigious originality of style.

Marco Moiraghi teaches history of music at the Conservatorio of Fermo. In collaboration with Emilia Fadini he issued two volumes of the critical edition of Domenico Scarlatti's harpsichord sonatas. With Enrico Baiano he published the book *Le Sonate di Domenico Scarlatti: contesto, testo, interpretazione* (LIM; Lucca 2014). Since 2023 he has been a member of the steering committee of the international research project 'Texting Scarlatti' led by Barry Ife.

Within the context of early 18th-century keyboard music, Scarlatti's personality is both central and, at the same time, eccentric. It is 'central' because his idea of the sonata encapsulates all the main technical, expressive and formal achievements of his time, and re-asserts the sonata genre as one of the most fertile fields of compositional research. (By sonata we mean not the trio sonata or the Corellian 'sonata da chiesa' or 'da camera', but the 'modern' sonata with a limited number of movements that would shortly afterwards become the favoured testing ground for C. P. E. Bach and Haydn, and subsequently Clementi and Mozart.) On the other hand, it is 'eccentric' because Scarlatti is an innovator and a wide-ranging experimenter, one who likes to indulge in the glorious luxury of the creative challenge and stylistic adventure, purposefully contradicting conventional 'syntax' and the academic rules with the force of imagination. This is a force that is capable of deftly mixing, without losing any of its efficacy or coherence, the 'serious' style with the 'buffo', the 'refined' with the 'folkish', making the styles coexist in a form of "ingenious jesting" (*ingegnoso scherzo*) of great immediacy. (The expression in italics is from one of the composer's rare written statements.)

All of these characteristics are found in the sonatas chosen for the present recording. As one can observe, the pieces are grouped in pairs according to key, with each pair reflecting the binary ordering by key used in those same manuscripts preserved in Venice and Parma. Did Scarlatti therefore compose sonatas in two movements? We have no means of knowing this. All we can presume, on the strength of the surviving sources, is that there were two distinct phases. In the earlier phase (pre-1742, the date of the earliest Venice manuscripts) he showed no clear interest in pairing the sonatas, which are therefore almost always presented as single, separate movements; whereas in the subsequent phase (from the mid-1740s on) one notes a predilection (the composer's?) for the ordering in pairs adopted in this recording. In short, we can listen to these delightful sonatas either as separate, independent pieces or as two-movement compositions featuring various tempo combinations and possible thematic correspondences.

The first pairings in this recording feature a slow-fast alternation that develops the general idea of a calm introduction followed by a movement that is in some respects related, but much faster. The effect is often that of a freeing of energies previously kept in check. In fact, the coupling of the Sonatas in D minor/major **K 213 and 214** presents a passage from reflective melancholy (K 213) to joyous dance (K 214). Alongside the origi-

nality of the harmonic language, the move from minor to major and the expressive importance of the opening rhythmic/melodic idea in both pieces (an arpeggio figuration that is simple, slow and ascending in K 213, rapid and descending in K 214), we here detect a sense of radical reversal: the lingering sadness of K 213 is overturned to become extroverted force in K 214. In these wonderful pieces Scarlatti achieves one of his supreme expressive results.

The pairing of the Sonatas in A major **K 208 and 209** is also founded on a conspicuous expressive contrast. The first (K 208) is a very rare example in Scarlatti of an *Adagio*, moreover with the added indication of *Cantabile*. The delicate melody, which is both serene and poignant at the same time, moves sinuously over the rhythmically ostinato bass line, with incomplete (and at times tonally ambiguous) harmonies that are – typically for the composer – the result of deliberate choice. Here we get a taste of a recurring stylistic trait in Scarlatti, a feature not to be found in any other composer of this period: the fact that the harmony is sometimes hybrid and irregular, seeming to combine irreconcilable tonal functions. The unique appeal of this piece explains its high regard among performers, for it is one of the best loved and most frequently performed sonatas, not to mention an authentic masterpiece of condensed expression. The same note of A that brings K 208 to a close also launches K 209, with its brilliant triple-time dance rhythm. One detail is particularly in evidence: while the beginning, as so often in Scarlatti, is linear, simple and almost naive-sounding, the continuation is full of unexpected twists and bizarre sonorities – tonal ‘contortions’ that are fleeting, strange and deliberate.

In the Sonatas in B flat major **K 248 and 249**, on the other hand, we find a different kind of pairing, given that both sonatas are in *Allegro* time. In these two pieces the novelties of Scarlatti’s compositional idiom are closely associated with the application of brilliant and diverse instrumental skills, based above all on ‘leaps’ of the hands: unusual, bold and awkward leaps. In fact, all manner of sudden shifts of the hands represent the norm for this composer. The fact remains that all such ‘feats’ (an eloquent example being the obsessive repetitions in the second half of K 248) are never an end in themselves, but instead act as details helping to reveal the broader overall design. And Scarlatti’s design is that of a ‘theatre of invention’: one that succeeds in integrating and underscoring each of these stylistic features, incorporating them into a rich, but supple framework in which the clashing of different two keys is just one of the many points of interest.

In the next pairing, that of the Sonatas in E major **K 215 and 216**, the effect of a passage from calm to brilliance also comes with some significant surprises, for the calm of K 215 applies only to the piece's framing *incipit* and *explicit*. In the central section we encounter quite another expressive climate, making this another clear case of Scarlattiian 'formal disturbance'. The delicate, serene opening of the *Andante* does not at all anticipate the tormented developments to come, above all in the second half of the piece, which is a genuine tour de force of modulations made up of bold and unpredictable juxtapositions. Again, this is a stratagem Scarlatti was greatly fond of. Or, to state the matter in a different way, we could say that Scarlatti's sonatas often reveal much more than what they suggest at the start merely on the strength of the opening 'idea' (or 'theme', if one prefers). In this respect Scarlatti is the polar opposite of his contemporary Bach, for the opening material of his works is not necessarily the 'cell motive' out of which the whole of the rest of the music flows coherently; for Scarlatti the discrepancy between premise and development, between the *exordium* and the rest of the 'discourse', is a deliberate choice and a subject of special, and indeed insistent, formal research.

A slow-fast alternation is also present in the Sonatas in A minor **K 217 and 218**, so this pattern is evidently the prevalent one in the pairings heard in this selection. Among the many features of great interest in these pieces is the distinctive relationship between imitative counterpoint and homorhythmic or chordal textures. In both K 217 and K 218, but above all in K 217, Scarlatti introduces a 'theme' that initially sounds like a genuine fugue subject; but when the second voice enters, it is immediately clear that this is not the proper 'answer' of a fugal exposition, because it exactly replicates the notes of the first voice. In fact, the fugal writing is intentionally 'derailed' and projected towards an utterly different situation, with the textures becoming chordal and more sectional. There was a time when certain commentators considered such procedures to be a symptom of compositional weakness, without realising that these choices were not only deliberate, but also sustained with conviction and managed with exceptional mastery. Besides, Scarlatti rarely showed any interest in the strict consistency of the counterpoint of the German school, which was alien to his training, but instead preferred to explore the subtle interplay of varying connections, juxtapositions and 'harmonic contradictions'.

In the pairings of **K 242-243** (in C major: *Vivo* and *Allegro*) and **K 244-245** (in B flat major: *Allegro* and *Allegro*) we find many of the characteristics already described, in par-

ticular Scarlatti's very individual harmonic experimentation, which is also based on his close attention to, and personal re-elaboration of, the music from the Spanish folk tradition (Spain, after all, was the composer's second homeland, where many of his sonatas were actually conceived). Also in the forefront are passages where Scarlatti's idiosyncratic harmonies are combined with unsettling rhythmic choices (an example is the middle section of K 242). All he needs to generate a sense of refined wit and impalpable merriment is to introduce the slightest of deviations from the pre-established metrical pattern through a shrewd use of offbeat stresses or syncopations. Above all when he offers the listener such finely wrought *trompe l'oreille* effects, Scarlatti is a true master of detail.

The recording closes with the pairing **K 219-220** (in A major: *Andante* and *Allegro*) which offers yet another variation on the idea of bringing together contrasting tempos and characters. Once again, the composer displays the freedom of his conception of sonata construction. The formal structure established in his pieces is as rigorous as it is startling, since the 'clarity' of the framework with which the various themes are arranged does not remove – indeed it accentuates – the sense of surprise conveyed by the deliberate, and apparently bizarre, twists. What we have is a refined and calculated balance between structural clarity and stylistic multiformity. In this sense as well, one could say that Scarlatti was by far the most original of the precursors of classical sonata form.

A Man of Genius

Francesco Corti

"Scarlatti frequently told M. L'Augier, that he was sensible he had broke through all the rules of composition in his lessons; but asked if his deviations from these rules offended the ear? and, upon being answered in the negative, he said, that he thought there was scarce any other rule, worth the attention of a man of genius, than that of not displeasing the only sense of which music is the object."

Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, London, 1773

Some composers are love at first sight; others take a little more time. For me Domenico Scarlatti belongs to the second category. To truly 'grasp' his music and make it my own, I needed to have a few small epiphanies. Here I will narrate one of those epiphanies, the most recent one, as it is a particularly fond memory.

For a series of summers I had the pleasure of being a regular guest at the *La Milanese* festival, where every year I gave harpsichord recitals that were preceded by a wide-ranging introductory lecture given by Paolo Terni, a historic voice of Italian radio and a highly perceptive musical broadcaster. For the 2012 festival I was asked to present a programme almost entirely devoted to Scarlatti. In the course of the preliminary talk Paolo charmed his listeners with some imaginative game-playing. After letting them hear the very first bars of some of the sonatas, he would abruptly interrupt the music and ask: "Now how do you think it will continue?". A murmur of amusement would run round the captivated Milanese auditorium. Paolo Terni was surely very clever to subject his audience to these brainteasers, but Domenico Scarlatti was even cleverer, for the compositional structure of a large number of Scarlatti's sonatas lends itself wonderfully to this sort of activity. The opening gestures are almost always exciting, mysterious and laden with expectation, but at the same time often lacking any clear emotional meaning. Unlike many of his contemporaries, Scarlatti keeps our interest high first of all by dispensing the musical material he wants to use most sparingly (indeed in very small doses) and only subsequently by the way it is manipulated.

In the course of that talk in Milan, with his customary elegance and ingenuity, Paolo likened Scarlatti to a catalyst of musical memories: a poetic definition, perhaps, but certainly one that I found very apt. When you first hear a Scarlatti opening – and given the astounding number of pieces to choose from, you are bound to come across a sonata you’ve never heard and can subject to a ‘virginal’ listening experience – your musical brain is aroused and set in motion, creating expectations over the various possible musical consequences. As in a game of chess, you instinctively try to guess what the composer’s next move is going to be. And, excellent gamesman that he is, Scarlatti more often than not will wrongfoot you, surprise you and delight you with seemingly endless inventiveness.

A regrettable tradition in piano-playing circles tends to relegate the Scarlatti sonatas to the dismal category of the graceful 18th-century drawing-room repertoires, thereby substantially distancing them from the great, and genuinely ‘serious’, masters. To quote my good friend Terni again:

■ 8

“The form, character and external unfolding of the Scarlatti sonatas have unfortunately led to them being construed as graceful and as the reliable domain of domestic repertoires, providing material for undemanding musical amusements or even acting as agreeable fillers in piano recitals – as if they were so many baubles, to be used, perhaps just as a form of adornment, in the manner of encores...”

Paolo Terni, *Il respiro della musica (The Breathing of Music)*, Bompiani, Milan, 2011

Conceived in a profoundly exclusive, aristocratic environment, the Scarlatti sonatas are without any doubt among the most extraordinary works of the century of Enlightenment. They present a wonderful fusion and synthesis of contradictory experiences: the refined and the popular, the strict and the alluring, the vocal and the instrumental, virtuosity and simplicity. And the fact that they became widespread so rapidly is an indication that they perfectly matched the spirit of the times. While flouting the classic practices and ‘galant’ conventions of the late Baroque, Scarlatti plays brilliantly with the musical material. We see him building ephemeral and unstable structures, instilling in the listener expectations that are unfailingly (and delightfully) unfulfilled. It is in this subtle game of allusions, surprises and anticipations that lies the “genius” referred to in the Burney quote. Moreover, in

the pursuance of this research into the listeners' responses, all deference to the traditional rules of composition are abandoned. Indeed, Scarlatti is among the first to inaugurate that season during which the possibilities of form are systematically explored: that of classicism. And the decision to put into effect his personal explorations by obsessively focusing on a single musical form for the entire period of his maturity, makes this experience truly unique.

The harpsichordist who ventures forth into the magical realms of Scarlatti's sonatas will most likely emerge from the experience with a number of questions, perhaps more than they had before they started the journey. In spite of the valuable findings of recent research, the available historical sources – their specific problems and the particular circumstances of how they were drawn up – necessarily leave many matters (some even of primary importance for the purposes of interpretation) unexplained.

For this recording I chose to restrict myself to a group of sonatas copied (if not composed) in a short period of time, in Scarlatti's full maturity, though separate from the late experiments. Faced with Scarlatti's huge output, I thought it more interesting to restrict the scope of my project to a single period rather than put together a mixed, 'à la carte' programme. I also decided to faithfully respect the grouping of the sonatas in pairs. Such ordering is systematic in the manuscript volumes preserved in Parma and Venice and is also, I believe, musically significant.

Innumerable matters of interpretation (relating to embellishments, repeats, tempos, rhythmic freedom, etc.) remain open. Which also explains why the history of Scarlatti interpretations is so full of diversity. If one browses through the huge Scarlatti discography, including the more recent recordings, one remains pleasantly surprised by the sheer number of possible approaches to this music. Let us therefore conclude with Paolo Terni's vision of these pieces: by delving into the memories of his listeners (and of his interpreters, naturally), Scarlatti cannot but stimulate personal responses. The possible approaches to his music will therefore be as many as there are musicians who choose to revive these wonderful masterpieces.

Cremona, June 2024

Scarlatti, l'accord des contrastes

Marco Moiraghi

Le présent enregistrement propose à l'auditeur un florilège significatif de sonates pour clavecin de Domenico Scarlatti (Naples, 1685 – Madrid, 1757). Ces œuvres proviennent des principaux manuscrits de sonates du compositeur : il s'agit de volumes du XVIII^e siècle, conservés aujourd'hui à la Bibliothèque Marciana de Venise et à la Bibliothèque Palatine de Parme. Les œuvres que nous écoutons proviennent également de sources manuscrites comme les codex des archives de Münster, Vienne, Saragosse et Lisbonne. Ces documents sont légèrement plus tardifs que ceux de Venise et de Parme, mais revêtent la même importance historique.

■ 10

Le choix effectué ici est tout particulier : un corpus provenant uniquement des volumes de Venise et de Parme, datés de 1752 et 1753. Une décision précise et judicieuse – même si les dates se réfèrent vraisemblablement à la copie des textes musicaux, et non à leur composition. La question de la datation des sonates de Scarlatti a longtemps fait objet de débat, sans jamais trouver de solution convaincante. Peut-être ne sera-t-elle jamais complètement résolue, étant donné le manque d'informations directes. En prenant appui sur les études les plus reconnues et récentes sur le compositeur, il est raisonnable de supposer que les sonates ici présentées ont pu être composées au cours de la décennie précédant la copie (1742-1752), même si de nombreux doutes subsistent à cet égard. En effet, selon certains chercheurs, il est plus probable qu'il faille les antidater de plusieurs années, remontant ainsi au moins jusqu'aux années 1730. Au-delà de leur date de production présumée, ces sonates sont l'expression d'une maturité compositionnelle

Marco Moiraghi enseigne l'histoire de la musique au Conservatoire de Fermo, en Italie. Il a publié, en collaboration avec Emilia Fadini, deux volumes de l'édition critique des sonates pour clavecin de Domenico Scarlatti. Il est également à l'origine, avec Enrico Baiano, du livre *Le sonate di Domenico Scarlatti: contesto, testo, interpretazione* (LIM, Lucques, 2014). Depuis 2023, il fait partie du comité de direction du projet de recherche international *Texting Scarlatti*, conduit par Barry Ife.

s'appuyant sur une longue expérience ; elles révèlent une originalité stylistique rompant avec les habitudes.

Dans le champ de la musique pour clavier du début du XVIII^e siècle, Scarlatti représente une personnalité à la fois centrale et excentrique. « Centrale » parce que sa conception de la sonate condense les principales conquêtes techniques, expressives et formelles de son époque – il relance ce genre comme l'un des domaines les plus fertiles de la recherche compositionnelle. Il ne s'agit pas la sonate *a tre*, bien entendu, pas de la sonate « d'église » ou « de chambre » remémorant Corelli. Mais plutôt de la sonate « moderne » en quelques mouvements, qui deviendra bientôt le terrain d'expérimentation privilégié de Carl Philipp Emanuel Bach et de Haydn, puis de Clementi et de Mozart. « Excentrique » parce que Scarlatti est un innovateur et un expérimentateur complet. Il s'offre souvent le merveilleux luxe du défi créatif, de l'aventure stylistique, contredisant ainsi la « syntaxe » conventionnelle et les règles académiques par la force de l'imagination. Une force capable de mêler habilement, sans perte d'efficacité ni de cohérence, le style « sérieux » et le style « comique », le style « cultivé » et le style « populaire »... il les fait ainsi cohabiter dans *d'ingegnosi scherzi* – (expression de Scarlatti lui-même pour indiquer d'« ingénieuses plaisanteries » musicales, dont l'effet est immédiat sur l'auditeur).

11 ■

Les sonates choisies pour cet enregistrement nous font retrouver toutes ces caractéristiques. Il est intéressant de noter que ces pièces sont regroupées par paires, selon la tonalité : chaque paire évoque un classement binaire par affinité tonale à partir des manuscrits conservés à Venise et à Parme. Scarlatti aurait-il composé des sonates en deux mouvements ? On ne le sait pas. En nous basant sur les témoignages restants, on peut seulement supposer qu'il y eut deux phases distinctes. Durant la première (avant 1742 – date du plus ancien des manuscrits conservés à Venise), Scarlatti ne manifeste pas d'intérêt évident pour la disposition par paires des sonates. Elles étaient donc presque toujours constituées d'un seul mouvement isolé. Dans une deuxième période (à partir du milieu des années 1740), on note au contraire une certaine prédilection (de l'auteur ?) pour cette organisation. C'est celle-ci qui est maintenue et proposée ici. En résumé, nous pouvons écouter ces délicieuses sonates tant comme des pièces isolées et autonomes, que comme des compositions en deux mouvements – avec différentes possibilités d'assortiments « agogiques » et d'éventuelles similitudes thématiques.

Les premières œuvres couplées proposées dans ce disque présentent une alter-

nance de tempo lent / rapide, développant ainsi l'idée d'une introduction calme suivie d'un mouvement semblable par certains aspects, mais nettement plus agité. L'effet en est celui de la libération d'énergies qui auparavant étaient contenues. L'assortiment des deux sonates en *ré* mineur et *ré* majeur **K 213 et 214** présente en effet un passage de la mélancolie contemplative à la joie dansante. Au-delà de l'originalité du langage harmonique, on remarque le passage du mineur au majeur, allié à l'importance expressive de la figure rythmique et mélodique d'ouverture des deux pièces : une simple figure arpégée, lente et ascendante pour la K 213, et rapide et descendante pour la K 214. Nous percevons ainsi, dans ces deux œuvres, un renversement radical. Le triste entêtement de la sonate K 213 se renverse en une force extravertie dans la K 214. À travers ces très belles pièces, Scarlatti atteint un de ses sommets expressifs.

L'assortiment des sonates en *la* majeur **K 208 et 209** se fonde sur le contraste expressif. La première (K 208) est un très rare exemple scarlattien d'*Adagio*, qui plus est avec l'ajout d'une indication *Cantabile*. La délicate mélodie supérieure, tout à la fois sereine et poignante, évolue, sinueuse, au-dessus de la basse rythmiquement *ostinata*. Son incomplétude harmonique – parfois ambiguë d'un point de vue tonal – est le fruit d'un choix compositionnel conscient, typique de l'auteur. Nous avons ici la première saveur d'un style scarlattien : parfois, l'harmonie est hybride, irrégulière, et semble faire fusionner des fonctions tonales inconciliables. Il s'agit d'une particularité de cette époque qu'on ne rencontre chez aucun autre compositeur. Le charme particulier de cette pièce explique la prédilection constatée chez certains interprètes : c'est une des sonates les plus aimées, les plus jouées, et il s'agit d'un authentique chef-d'œuvre de condensation expressive. Avec sa brillante danse ternaïre, la sonate 209 débute sur le même *la* que celui qui conclut la K 208. Notons un détail : comme souvent chez Scarlatti, le début est linéaire, simple, presque ingénu, mais la suite recèle des changements soudains et des sonorités inattendues : des « contorsions » tonales discrètes, inusuelles mais tout à fait voulues.

Le diptyque suivant (contenant les sonates en *si* bémol majeur **K248 et 249**) propose une idée différente. En effet, les deux pièces sont au tempo *Allegro*. Les nouveautés de langage compositionnel de Scarlatti y sont facilement associables à une brillance instrumentale polymorphe. Sauts audacieux et inconfortables, déplacements inattendus des mains sont la norme pour notre auteur. Reste le fait que chaque « trouvaille » (par exemple le son obsessionnel, répété dans la deuxième moitié de la sonate K 248) n'est jamais

une fin en soi. Ces trouvailles agissent plutôt comme des détails dont la fonction serait de dévoiler un dessein plus large. Ce dessein de Scarlatti est un « théâtre de l'invention » qui peut accueillir et valoriser chaque idée stylistique, la canalisant en un riche mais agile parcours formel au sein duquel la confrontation entre deux tonalités n'est autre qu'un des multiples motifs d'intérêt.

Dans les pièces successives (les sonates en *mi* majeur **K 215 et K 216**), l'effet du passage de la quiétude vers la brillance cache une importante surprise. La sérénité de la sonate K 215 est en effet due uniquement au cadre, à l'incipit et à l'explicit. Au sein du parcours central, on observe une toute autre situation expressive : c'est un nouveau cas évident « d'entorse formelle » scarlattienne. Notons que l'attaque délicate et tranquille de cet *Andante* ne laisse pas du tout présager les développements tourmentés suivants, notamment dans la deuxième partie de la pièce : un vrai tour de force de modulations, dû à des juxtapositions audacieuses et soudaines. Tout ceci est également voulu par Scarlatti. En d'autres termes : ses sonates révèlent souvent bien plus que ce qui apparaît à première vue, à travers la seule « idée » de départ (ou « thème », si on veut). De ce point de vue, Scarlatti est l'opposé de son contemporain Bach : le mouvement initial de la composition n'est pas nécessairement la « cellule » dont jaillit de façon cohérente tout le reste de la musique. Pour Scarlatti, la divergence entre introductions et développements, entre *exordium* et reste du « discours », est un choix délibéré et un motif de particulière et insistante recherche formelle.

Les sonates en *la* mineur **K 217 et 218** proposent également une alternance de tempo lent / rapide. On peut donc considérer cette particularité comme l'idée principale de l'assortiment par paires que nous écoutons ici. Parmi les nombreuses caractéristiques de grand intérêt de ces pièces, on trouve le rapport entre le contrepoint imitatif et l'écriture homorythmique basée sur des accords. Tant dans la sonate K 217 que dans la K 218 (mais surtout dans la première), Scarlatti présente un « thème » apparaissant initialement comme un vrai « sujet » de fugue. Toutefois, quand arrive la « réponse », on se rend tout de suite compte du fait qu'il ne s'agit pas d'une véritable deuxième entrée de l'exposition en forme de fugue – car cette deuxième « voix » ne fait autre que de répliquer exactement les notes de la première. Bien vite, l'écriture « déraille » volontairement vers une situation tout à fait différente, liée aux accords, plus schématique. Autrefois, certains considéraient tout cela comme un symptôme d'incapacité à composer, sans se rendre compte qu'il s'agissait de

choix non seulement réfléchis, mais soutenus avec conviction et gérés avec une *maestria* exceptionnelle. Du reste, Scarlatti ne s'intéresse presque jamais à la cohérence stricte du contrepoint de l'école allemande, étranger à sa formation. Il s'amuse plutôt d'un subtil jeu d'imbrications, de juxtapositions et « d'harmoniques » contradictions.

Les sonates **K 242-243** (en *do* majeur : *Vivo* et *Allegro*) et **K 244-245** (en *si* majeur : *Allegro* et *Allegro*) nous font retrouver de nombreuses caractéristiques décrites ci-dessus – notamment la très singulière recherche harmonique de Scarlatti. Cette dernière prend entre autres sa source dans l'écoute attentive et la réélaboration personnelle de la musique espagnole de tradition orale. Rappelons que l'Espagne fut la deuxième patrie du compositeur, le lieu dans lequel beaucoup de ses sonates virent le jour. Dans certains passages (par exemple dans la partie centrale de la K 242), on découvre que l'harmonie excentrique scarlattienne peut être combinée avec des choix rythmiques étonnants. Une fine utilisation du contretemps ou de la syncope suffit pour développer une sensation d'esprit fin, de divertissement impalpable, et ce en partant des légères déviations du parcours métrique pré-établi. Scarlatti est un maître du détail, surtout lorsqu'il offre à l'auditeur les effets de ses minutieux *trompe-l'oreille*.

■ 14

L'enregistrement se conclut par les sonates **K 219-220** (en *la* majeur : *Andante* et *Allegro*), qui proposent une énième variation de cette idée d'assortiment de tempi et de styles en contraste. L'auteur montre, ici encore, avec quelle liberté il conçoit la structure de la sonate. Le parcours formel établi dans ses pièces est aussi rigoureux que déstabilisant, car la clarté du « cadre » au sein duquel sont disposés les différents thèmes n'élimine pas la sensation de surprise, mais au contraire l'accentue : on trouve en effet de nombreux effets à l'apparence étrange et délibérés. Il s'agit d'un calcul raffiné et équilibré entre clarté structurelle et polymorphisme stylistique. En ce sens, Scarlatti est de loin le plus original précurseur de la forme-sonate classique.

Un homme de génie

Francesco Corti

« Scarlatti disait souvent à M. L'Augier qu'il était conscient d'avoir enfreint toutes les règles de composition dans ses leçons ; mais il lui demandait si ses déviations de ces règles offensaient l'oreille ? et, à la réponse négative, il répondait penser qu'il n'y avait guère d'autre règle digne de l'attention d'un homme de génie que celle de ne pas déplaire au seul sens dont la musique est l'objet. »

Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Londres, 1773

Certains compositeurs sont des coups de foudre, d'autres prennent plus de temps. Pour moi, Domenico Scarlatti appartient à la deuxième catégorie. Pour « saisir » vraiment sa musique et la faire mienne, j'ai eu besoin de vivre certaines petites épiphanies. J'en raconte une ici, la dernière, car c'est un souvenir particulièrement agréable.

J'ai eu le plaisir d'être l'invité régulier du festival La Milanese durant quelques étés. Chaque année, j'y ai interprété des récitals de clavecin précédés d'une leçon d'introduction fournie, tenue par Paolo Terni, voix historique de la radio italienne et subtil intervenant. Lors de l'édition 2012, on m'avait demandé de présenter un programme presque entièrement dédié à Scarlatti. Au cours de la leçon d'introduction, Paolo proposait alors au public un petit jeu d'imagination. Après avoir fait écouter les toutes premières mesures de certaines sonates, il interrompait brusquement l'écoute et demandait : « Comment pensez-vous que ça continue ? ». Un brouhaha amusé jaillissait alors de l'enthousiaste public milanais. Paolo Terni était malin de proposer ces stimulations à son public, bien sûr ; mais Domenico Scarlatti était encore plus malin que lui. En effet, la structure compositionnelle de bon nombre de ses sonates se prête à merveille à ce type de jeu. Les passages d'introduction sont presque toujours excitants et mystérieux, chargés d'attentes, mais souvent dénués d'un sens émotionnel clair. À la différence de beaucoup de ses contemporains, Scarlatti maintient l'intérêt avant tout en dosant (je dirais même en rationnant) le matériel musical qu'il veut utiliser, et seulement ensuite, à travers sa manipulation.

Au cours de la leçon milanaise, dans son langage élégant, Paolo compare alors Scar-

latti à un catalyseur de souvenirs musicaux. Définition peut-être poétique, mais qui semble faire mouche : à la première écoute d'un incipit scarlattien – étant donné le nombre impressionnant de pièces parmi lesquelles choisir –, on tombe régulièrement sur une sonate jamais écoutée, sur une écoute « vierge ». Notre cerveau musical s'active alors, s'éveille, créant des attentes concernant différentes possibles conséquences musicales. Comme lors d'une partie d'échecs, on cherche instinctivement à deviner quel sera le prochain coup du compositeur. Excellent maître des jeux, Scarlatti, la plupart du temps, nous étonne et nous amuse avec une inventivité qui semble infinie.

Une certaine tradition pianistique malheureuse tend à reléguer les sonates de Scarlatti à la triste catégorie des répertoires salonards et gracieux du XVIII^e siècle, loin des grands maîtres « sérieux ». Citons notre cher Paolo Terni :

« La forme, le caractère et les développements extérieurs des sonates de Scarlatti en ont malheureusement favorisé une lecture gracieuse, patrimoine stable de répertoires domestiques, pour alimenter d'allègres jeux musicaux, ou encore pour servir d'agréables « remplisseurs » de concerts de piano. On aurait pensé à de beaux bijoux à utiliser comme ornements, en guise de bis... »

■ 16

Paolo Terni, *Il respiro della musica (La respiration de la musique)*, Bompiani, Milan, 2011

Nées dans un milieu profondément aristocrate et élitiste, les sonates de Scarlatti sont parmi les pages les plus extraordinaires du siècle des Lumières. Elles constituent une admirable fusion d'expériences contradictoires : le docte et le populaire, le sévère et le comique, le chant et l'instrument, la virtuosité et la simplicité. Leur très rapide diffusion est un symptôme de leur parfaite cohérence avec l'esprit de l'époque. Rompant ainsi les schémas classiques des attentes galantes du baroque mûr, Scarlatti joue magistralement avec le matériel musical. On le voit construire des architectures éphémères et instables, établir chez l'auditeur des attentes qui seront inmanquablement (et délicieusement) déçues. Dans ce petit jeu de subtiles évocations, de surprises et d'expectatives, se trouve le *genius* de la citation de Burney. Au nom de cette recherche de l'intérêt chez l'auditeur, on renonce même au respect des plus traditionnelles règles de composition. Scarlatti est parmi les premiers à inaugurer la saison de l'exploration systématique des possibilités formelles : le classicisme. Son choix de mettre en pratique cette recherche personnelle, en

se concentrant de manière obsessionnelle sur une unique forme musicale durant toutes les années de sa maturité, rend l'expérience véritablement unique.

Le claveciniste qui s'aventure dans la forêt enchantée des sonates du Napolitain en sortira probablement avec quelques questions. Peut-être plus qu'au début. Malgré les précieux fruits de la recherche la plus récente et les sources historiques dont nous disposons, les problématiques spécifiques de ces pièces et les circonstances particulières de leur développement laissent beaucoup de questions en suspens. Certaines sont même d'importance primordiale pour leur exécution.

Pour cet enregistrement, j'ai décidé de me limiter à un groupe de sonates copiées (parfois décomposées) dans un laps de temps bref : la pleine maturité de Scarlatti, mais loin de ses expériences tardives. Dans sa très vaste production, il m'a paru intéressant de réduire le spectre de ma recherche à une unique période, plutôt que de concevoir un programme mixte « à la carte ». J'ai aussi décidé de respecter de manière rigide leur regroupement par paires. Cette organisation est systématique dans les volumes conservés à Parme et à Venise, et elle est à mon avis significative musicalement.

Enfin, des questions d'interprétation restent ouvertes : ornements, da capo, tempi, libertés agogiques... C'est également pour cela que l'histoire de l'interprétation scarlatienne est aussi variée. En parcourant sa vaste discographie, y compris la plus récente, on est agréablement surpris de la quantité d'approches possibles de cette musique. Je reprends une dernière fois l'image de Terni : en fouillant dans la mémoire de ses auditeurs – comme de ses interprètes –, Scarlatti ne peut que stimuler des réponses personnelles. Les approches possibles de sa musique seront donc aussi nombreuses que le seront les musiciens qui décideront de redonner vie à ces merveilleux chefs-d'œuvre.

Crémone, juin 2024

Scarlatti: la concordia dei contrasti

Marco Moiraghi

Questa registrazione offre all'ascoltatore una significativa selezione di sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti (Napoli, 1685 – Madrid, 1757). Sono pezzi tratti dai principali manoscritti superstiti con sonate scarlattiane, ossia i volumi settecenteschi oggi conservati alla Biblioteca Marciana di Venezia e alla Biblioteca Palatina di Parma. Altre fonti manoscritte per le sonate che qui ascoltiamo sono i codici conservati negli archivi di Münster, Vienna, Zaragoza e Lisbona, tutti di poco successivi alle fonti di Venezia e Parma, ma anch'essi di grande importanza documentaria.

■ 18

Il fatto peculiare della scelta effettuata nella presente registrazione è la provenienza dei pezzi dai soli volumi veneziani e parmensi datati 1752-1753: una scelta circoscritta e oculata – anche se le date si riferiscono con ogni probabilità alla copiatura dei testi musicali, non alla loro composizione. La questione della datazione delle sonate scarlattiane è dibattuta da lungo tempo e non ha mai trovato una convincente soluzione; forse non se ne verrà mai a capo del tutto, stante la penuria di informazioni di prima mano. Nel caso delle sonate qui presentate, in base agli studi scarlattiani più accreditati e aggiornati, si può ragionevolmente supporre che il periodo di composizione sia grosso modo il decennio precedente alla copiatura (1742-1752), anche se al riguardo permangono numerosi dubbi: per alcuni studiosi la cronologia più probabile sarebbe da ampliare e retrodatare di diversi anni, risalendo almeno fino al 1730 circa. Ma al di là della presumibile cronologia, queste sonate sono tutte, in ogni caso, manifestazione di una raggiunta maturità compositiva che fa tesoro di una lunga esperienza e che rivela altresì una dirompente originalità stilistica.

Nell'ambito della musica per tastiera del primo Settecento Scarlatti è una personali-

Marco Moiraghi insegna Storia della musica al Conservatorio di Fermo. In collaborazione con Emilia Fadini ha curato due volumi dell'Edizione Critica delle Sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti. Ha pubblicato con Enrico Baiano il libro *Le Sonate di Domenico Scarlatti: contesto, testo, interpretazione* (LIM, Lucca 2014). Dal 2023 fa parte del comitato direttivo del Progetto di Ricerca internazionale Texting Scarlatti guidato da Barry Lfe.

tà al contempo centrale ed eccentrica. “Centrale” perché la sua concezione della sonata riassume tutte le principali conquiste tecniche, espressive e formali del suo tempo, rilanciando questo genere come uno dei più fertili campi di ricerca compositiva (non la sonata ‘a tre’, per intenderci: non la sonata ‘da chiesa’ o ‘da camera’ di corelliana memoria, ma la ‘moderna’ sonata in pochi movimenti, che di lì a poco sarà il privilegiato campo di prova per C. P. Emanuel Bach e Haydn, e poi per Clementi e Mozart). “Eccentrica” perché Scarlatti è un innovatore e uno sperimentatore a tutto campo, e si concede spesso il meraviglioso lusso della sfida creativa, dell’avventura stilistica, contraddicendo a bella posta la ‘sintassi’ convenzionale e le regole accademiche con la forza dell’immaginazione; una forza che è in grado di mescolare sapientemente, senza perdere in efficacia o coerenza, lo stile ‘serio’ con quello ‘buffo’, il ‘colto’ con il ‘popolare’, facendoli convivere in *ingegnosi scherzi* musicali di immediato effetto sull’ascoltatore (l’espressione in corsivo si deve a una rara espressione scritta dello stesso Scarlatti).

Tutti questi caratteri li troviamo nelle sonate scelte per questa incisione discografica. È da notare che si tratta di pezzi raggruppati a coppie a seconda delle tonalità: ogni coppia rispecchia un ordinamento binario per affinità tonale risalente agli stessi manoscritti conservati a Venezia e a Parma. Scarlatti ha dunque composto sonate in due movimenti? Non è dato saperlo. Sulla base delle testimonianze rimaste, possiamo solo presumere che vi furono due distinte fasi: in una fase iniziale (pre-1742, data del più antico dei manoscritti conservati a Venezia) Scarlatti non manifestò un palese interesse per l’ordinamento a coppie delle sonate, che erano quindi quasi sempre in un singolo ed isolato movimento; in una seconda fase (dalla metà degli anni ‘40) si nota invece la predilezione (dell’autore?) per l’ordinamento a coppie, che in questa registrazione viene mantenuto e proposto. In sostanza, qui possiamo ascoltare queste deliziose sonate sia come pezzi isolati e autonomi, sia come composizioni in due movimenti, con varie possibilità di accostamento ‘agogico’ e di eventuale somiglianza tematica.

Le prime accoppiate proposte in questo disco presentano un’alternanza lento / veloce che sviluppa l’idea generale dell’introduzione calma seguita da un movimento per certi versi affine ma molto più mosso. L’effetto è spesso quello della liberazione di energie precedentemente contenute. La coppia delle Sonate in Re minore/maggiore **K 213 e 214** presenta infatti un passaggio dalla malinconia riflessiva (213) all’allegria danzante (214). Oltre all’originalità del linguaggio armonico, qui è molto significativo il passaggio dal

minore al maggiore, che unito all'importanza espressiva della figura ritmico-melodica di apertura di entrambi i pezzi (una semplice figurazione arpeggiata, lenta e ascendente per K 213, rapida e discendente per K 214), fa sì che in questa coppia avvertiamo il senso di un radicale rovesciamento: il mesto indugiare di K 213 si ribalta in estroversa forza in K 214. Con questi mirabili pezzi Scarlatti tocca uno dei suoi vertici espressivi.

Anche l'accostamento delle Sonate in La maggiore **K 208 e 209** si basa sul netto contrasto espressivo. La prima (K 208) è un rarissimo esempio scarlattiano di *Adagio*, per di più con aggiunta dell'indicazione *Cantabile*. La delicata melodia superiore, serena e struggente al tempo stesso, si muove sinuosa sopra al basso ritmicamente ostinato, la cui incompletezza armonica (a tratti tonalmente ambigua) è frutto di una consapevole scelta compositiva, tipica dell'autore. Abbiamo qui un assaggio di un ricorrente stilema scarlattiano: a volte l'armonia è ibrida, irregolare, e pare fondere funzioni tonali inconciliabili – tratto che in quest'epoca storica non è dato riscontrare in nessun altro autore. Il peculiare fascino di questo pezzo spiega la predilezione da parte degli interpreti: è una delle sonate più amate, più eseguite, ed è un vero, autentico capolavoro di condensazione espressiva. Sulla stessa nota La con cui si chiude la K 208 si avvia la 209, con la sua brillante danza ternaria. Si noti un particolare: l'inizio, come tante volte in Scarlatti, è lineare, semplice, quasi ingenuo, ma la prosecuzione cela svolte impreviste e sonorità bizzarre; piccoli, strani e voluti 'contorcimenti' tonali.

Con la coppia delle Sonate in Si bemolle maggiore **K 248-249** si ha invece un diverso tipo di accostamento, dato che entrambe le sonate sono in tempo *Allegro*. In questi due pezzi le novità del linguaggio compositivo sono associate a una multiforme brillantezza strumentale basata soprattutto sui 'salti' delle mani: sono spostamenti arditi, insoliti, scomodi; ma del resto ogni sorta di spostamento repentino delle mani rappresenta la norma per quest'autore. Resta il fatto che ogni 'trovata' strumentale (ad esempio l'ossessivo suono ribattuto nella seconda metà della K 248) non è mai fine a se stessa, ma agisce come dettaglio funzionale al disvelamento di un disegno più ampio. E il disegno di Scarlatti è un 'teatro dell'invenzione' che accoglie e valorizza ogni spunto stilistico, incanalandolo in un ricco ma agile percorso formale in cui il confronto fra due tonalità è solo uno dei tanti motivi di interesse.

Nel successivo dittico, le Sonate in Mi maggiore **K 215 e 216**, l'effetto dal passaggio dalla calma alla brillantezza nasconde qualche importante sorpresa. La calma della So-

nata K 215 è infatti relativa solo alla cornice, all'incipit e all'explicit: nel decorso formale centrale si osserva tutta un'altra situazione espressiva, ed è un altro evidente caso di 'strappo formale' scarlattiano. Si noti che l'attacco delicato e sereno di questo *Andante* non lascia affatto presagire i tormentati successivi sviluppi, soprattutto nella seconda metà del pezzo, vero *tour de force* di modulazioni dovute a giustapposizioni audaci e improvvise; anche questa è una mossa prediletta da Scarlatti. Detto in altri termini: le sonate scarlattiane spesso rivelano molto più di ciò che appare a prima vista, in base alla sola 'idea' di partenza (o 'tema', se si vuole). Sotto questo aspetto Scarlatti è l'opposto del coetaneo Bach: la mossa iniziale della composizione non è necessariamente la 'cellula' da cui scaturisce coerentemente tutto il resto della musica; per Scarlatti la discrepanza fra premesse e sviluppi, fra *exordium* e resto del 'discorso', è una scelta deliberata ed un motivo di particolare ed insistita ricerca formale.

Anche le Sonate in La minore **K 217 e 218** propongono l'alternanza lento / veloce, che quindi possiamo considerare l'idea prevalente nell'abbinamento a coppie che ascoltiamo in questa selezione. Fra le molte caratteristiche di grande interesse di questi pezzi c'è il peculiare rapporto fra contrappunto imitativo e scrittura omoritmica o accordale. Sia in K 217 sia in K 218 (ma soprattutto nella prima) Scarlatti presenta un 'tema' che appare inizialmente un vero 'soggetto' di fuga; quando entra la 'risposta', tuttavia, ci accorgiamo subito che non si tratta di un'effettiva seconda entrata dell'esposizione fugata, perché questa seconda 'voce' non fa che replicare esattamente le note della prima. Ben presto la scrittura 'deraglia' volutamente verso una situazione affatto diversa e si fa accordale e più schematica. Un tempo c'era chi considerava tutto ciò sintomo di incapacità compositiva, senza rendersi conto che si tratta di scelte non solo consapevoli ma sostenute con convinzione e gestite con eccezionale maestria. Del resto, a Scarlatti non interessa quasi mai la ferrea coerenza del contrappunto di scuola tedesca, estraneo alla sua formazione, ma semmai un sottile gioco di incastri, giustapposizioni e 'armoniche' contraddizioni.

Nelle coppie **K 242-243** (in Do maggiore: *Vivo* e *Allegro*) e **K 244-245** (in Si maggiore: *Allegro* e *Allegro*) ritroviamo molte delle caratteristiche già descritte, ed in particolare la peculiarissima ricerca armonica scarlattiana, che si fonda anche sull'attento ascolto e la personale rielaborazione della musica spagnola di tradizione orale (la Spagna, si ricordi, è stata la seconda patria del compositore e il luogo dove nacquero molte delle sue sonate). In alcuni passaggi (ad esempio nella parte centrale della K 242) scopriamo anche che

l'estrosa armonia scarlattiana si può combinare con scelte ritmiche spiazzanti: basta un accorto uso del contrattempo o della sincope per ingenerare un senso di fine arguzia, di impalpabile divertimento, fondato sulle lievi deviazioni dal percorso metrico prestabilito. Scarlatti è un maestro del dettaglio, soprattutto quando offre all'ascoltatore gli effetti dei suoi minuziosi *trompe l'oreille*.

Il disco si conclude con la coppia **K 219-220** (in La maggiore: *Andante* e *Allegro*) che propone un'ennesima variazione dell'idea di accostamento di tempi e caratteri contrastanti. L'autore mostra qui ancora una volta la sua libertà nel concepire la struttura sonatistica: il percorso formale stabilito nei suoi pezzi è tanto rigoroso quanto spiazzante, perché la chiarezza della 'cornice' entro cui vengono disposti i vari temi non elimina ma anzi enfatizza il senso di sorpresa delle molte svolte apparentemente bizzarre e deliberate. Si tratta in realtà di un raffinato e calcolato equilibrio fra chiarezza strutturale e multiformità stilistica. Anche in tal senso si può affermare che Scarlatti sia stato il più originale fra i precursori della forma-sonata classica.

Un uomo di genio

Francesco Corti

“Diceva spesso a L’Augier che era consapevole di aver infranto quasi tutte le regole della composizione; ma chiedeva se le sue deroghe a queste regole offendessero l’orecchio e alla risposta negativa ribatteva di ritenere che non ci fossero altre regole degne dell’attenzione di un uomo di genio, se non quella di non dispiacere l’unico senso di cui la musica è l’oggetto.”

Charles Burney, *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, Londra, 1773

Alcuni compositori sono amori a prima vista, altri prendono più tempo. Domenico Scarlatti appartiene per me alla seconda categoria. Per “afferrare” veramente la sua musica e farla mia, ho avuto bisogno di alcune piccole epifanie. Ne riporto qui una, l’ultima, perché è un ricordo particolarmente piacevole.

Per alcune estati ho avuto il piacere di essere ospite regolare al festival *La Milaneseana*, suonando ogni anno dei recital cembalisti preceduti da un’ampia introduzione-lezione tenuta da Paolo Terni, voce storica della radio italiana e sottile divulgatore musicale. Per l’edizione 2012, mi si chiese di presentare un programma quasi interamente dedicato a Scarlatti. Nel corso della lezione introduttiva Paolo propose al pubblico un piccolo gioco di immaginazione: dopo aver fatto ascoltare le primissime battute di alcune sonate, interrompeva bruscamente l’ascolto e chiedeva: “Come pensate che continui?”. Un brusio divertito scaturiva dall’accaldato pubblico milanese. Furbo Paolo Terni nel proporre questi stimoli al suo pubblico, certo, ma ancora più furbo Domenico Scarlatti: la struttura compositiva di un buon numero delle sue sonate da Scarlatti si presta a meraviglia a questo tipo di gioco. I gesti iniziali sono quasi sempre eccitanti e misteriosi, carichi di aspettative ma spesso privi di un chiaro significato emotivo. A differenza di molti suoi contemporanei, Scarlatti mantiene vivo il nostro interesse prima di tutto dosando (direi centellinando) il materiale musicale che vuole utilizzare, e solo in seguito attraverso la sua manipolazione.

Nel corso della lezione milanese, col suo linguaggio fiorito ed elegante, Paolo paragonò Scarlatti a un catalizzatore di memorie musicali. Definizione forse poetica, ma che

mi parse azzecatissima: al primo ascolto di un incipit scarlattiano – dato il numero strabiliante di pezzi fra cui scegliere, ci si imbatte regolarmente in una sonata mai ascoltata, in un ascolto “vergine” – il nostro cervello musicale si attiva e si risveglia, creando aspettative su diverse possibili conseguenze musicali. Come in una partita a scacchi, si cerca istintivamente di indovinare quale sarà la prossima mossa del compositore. Da eccellente maestro dei giochi, Scarlatti il più delle volte ci spiazza e ci sorprende, dilettrandoci con un’inventiva apparentemente infinita.

Una certa sfortunata tradizione pianistica tende a relegare le sonate di Scarlatti alla triste categoria dei repertori settecenteschi salottieri e graziosi, lontano dai grandi maestri “seri”. Citando l’amico Terni:

“La forma, il carattere e gli andamenti esteriori delle sonate scarlattiane ne hanno purtroppo favorito una lettura aggraziata, patrimonio stabile di repertori domestici, ad alimentare allegri giochi musicali, o anche a fungere da gradevoli riempitivi di concerti pianistici quasi fossero tanti bei gioielli da utilizzare, magari come ornamento, in guisa di bis...”

■ 24

Paolo Terni, *Il respiro della musica*, Bompiani, Milano, 2011

Nate in un ambiente profondamente aristocratico e riservato, le sonate scarlattiane sono fra le produzioni in assoluto più straordinarie del secolo dei lumi. Fusione e integrazione mirabili di esperienze contraddittorie: il colto e il popolare, il severo e il lezioso, il canto e lo strumento, il virtuosismo e la semplicità. La loro rapidissima diffusione è un sintomo della loro perfetta coerenza nello spirito del tempo. Rompendo gli schemi classici delle aspettative galanti del barocco maturo, Scarlatti gioca mirabilmente con il materiale musicale. Lo vediamo costruire architetture effimere e instabili, stabilire nell’ascoltatore aspettative che verranno immancabilmente (e deliziosamente) disattese. In questo gioco sottile di richiami, di sorprese e di attese sta il *genius* della citazione del Burney. In nome di questa ricerca dell’interesse nell’uditore, si rinuncia anche al rispetto delle tradizionali regole di composizione. Scarlatti è fra i primi a inaugurare la stagione della esplorazione sistematica delle possibilità della forma, il classicismo. La scelta di mettere in pratica questa sua personale ricerca concentrandosi ossessivamente su un’unica forma musicale per tutti gli anni della maturità, rende quest’esperienza veramente unica.

Il clavicembalista che si avventuri nel fantastico bosco delle sonate del napoletano, con tutta probabilità ne uscirà con molte domande, forse più di quelle che si poneva al suo ingresso. Nonostante i preziosi frutti della recente ricerca, le fonti storiche che abbiamo, le loro specifiche problematicità e le particolari circostanze della loro stesura, lasciano per forza aperte molte questioni, alcune anche di primaria importanza per l'esecuzione.

Per questa registrazione ho deciso di limitarmi a un gruppo di sonate copiate (se non composte) in un breve lasso di tempo, nella piena maturità di Scarlatti ma lontane dagli esperimenti tardivi. Nella vastissima produzione scarlattiana, mi è parso interessante ridurre l'ambito della mia ricerca ad un unico periodo, piuttosto che mettere insieme un programma misto *à la carte*. Ho anche deciso di rispettare rigidamente il loro raggruppamento in coppie: tale organizzazione è sistematica nei volumi conservati a Parma e a Venezia, ed è a mio avviso musicalmente significativa.

Infinite questioni di interpretazione rimangono aperte (abbellimenti, da capo, tempi, libertà agogiche...). Anche per questo la storia dell'interpretazione scarlattiana è così variegata. Scorrendo la vasta discografia scarlattiana, anche quella recentissima, si rimane piacevolmente sorpresi dalla quantità di possibili approcci a questa musica. Riprendo un'ultima volta l'immagine di Terni: frugando nella memoria dei suoi ascoltatori – come dei suoi esecutori – Scarlatti non può che stimolare risposte personali. I possibili approcci alla sua musica saranno quindi tanti quanti saranno i musicisti che decideranno di ridare vita a questi meravigliosi capolavori.

Cremona, giugno 2024



Harpsichordist, organist and conductor (1984) studied in Perugia, Geneva and Amsterdam. Prizewinner at the Bach- Wettbewerb Leipzig (2006) and at the Bruges Harpsichord Competition (2007). Performs as soloist all over Europe, the Americas, the Far East. Guest conductor of Pomo d'oro, Freiburger Barockorchester, English Concert, Kammerorchester Basel, Les Musiciens du Louvre, B'Rock and Tafelmusik. The 2023/24 season includes Handel's *Messiah* and *Berenice*, *Bach's Matthäuspasion*, Monteverdi's *Orfeo* and Lully's *Armide*. Since 2023 he has been music director at the Drottningholm Court Theatre (Sweden). For Arcana he has recorded three albums dedicated to Bach, Handel and Frescobaldi. Since 2016 he has been professor of harpsichord and thoroughbass at the Schola Cantorum Basiliensis.

Claveciniste, organiste et chef d'orchestre, (1984) est né dans une famille de musiciens. Il se forme dans les conservatoires de Pérouse, Genève et Amsterdam. Lauréat du concours Bach de Leipzig (2006) et celui de clavecin de Bruges (2007), il se produit en tant que soliste en Europe, Amérique du nord, Amérique latine et Extrême-Orient. Il est le chef invité des ensembles suivants : Pomo d'oro, Freiburger Barockorchester, English Concert, Kammerorchester Basel, Musiciens du Louvre, B'Rock e Tafelmusik. Sa saison 2023-24 inclut le *Messiah* et *Bérénice* de Haendel, la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, l'*Orfeo* de Monteverdi et *Armide* de Lully. Depuis 2023, il est directeur musical au Théâtre du château de Drottningholm en Suède. Il a enregistré pour le label Arcana trois albums dédiés à Bach, Haendel et Frescobaldi. Depuis 2016, Francesco Corti enseigne le clavecin et la basse continue à la Schola Cantorum.

Clavicembalista, organista e direttore d'orchestra, (1984) è nato in una famiglia di musicisti. Studia ai conservatori di Perugia, Ginevra e Amsterdam. Premiato al concorso Bach di Lipsia (2006) e al concorso clavicembalistico di Bruges (2007). Si esibisce come solista in tutta Europa, Nord e Sudamerica, Estremo Oriente. Direttore invitato di Pomo d'oro, Freiburger Barockorchester, English Concert, Kammerorchester Basel, Les Musiciens du Louvre, B'Rock e Tafelmusik. La stagione 2023/24 include *Messiah* e *Berenice* di Händel, la *Matthäuspasion* di Bach, l'*Orfeo* di Monteverdi e *Armide* di Lully. Dal 2023 è Music Director al Teatro di corte di Drottningholm in Svezia. Per Arcana ha registrato tre album dedicati a Bach, Händel e Frescobaldi. Dal 2016 è professore di clavicembalo e basso continuo presso la Schola Cantorum Basiliensis.

Domenico Scarlatti (1685 – 1757)

A Man of Genius – Sonatas 1752-1753

	01.	Sonata K 213 in D minor	<i>Andante</i>	08:34
	02.	Sonata K 214 in D major	<i>Allegro vivo</i>	03:35
	03.	Sonata K 208 in A major	<i>Adagio e cantabile</i>	04:43
	04.	Sonata K 209 in A major	<i>Allegro</i>	04:44
	05.	Sonata K 248 in B $\flat$ major	<i>Allegro</i>	05:12
	06.	Sonata K 249 in B $\flat$ major	<i>Allegro</i>	05:15
	07.	Sonata K 215 in E major	<i>Andante</i>	07:40
	08.	Sonata K 216 in E major	<i>Allegro</i>	05:31
	09.	Sonata K 217 in A minor	<i>Andante</i>	11:20
■ 28	10.	Sonata K 218 in A minor	<i>Vivo</i>	02:39
	11.	Sonata K 242 in C major	<i>Vivo</i>	03:52
	12.	Sonata K 243 in C major	<i>Allegro</i>	03:36
	13.	Sonata K 244 in B major	<i>Allegro</i>	05:25
	14.	Sonata K 245 in B major	<i>Allegro</i>	03:50
	15.	Sonata K 219 in A major	<i>Andante</i>	05:26
	16.	Sonata K 220 in A major	<i>Allegro</i>	04:52
Total Time				86:22



29 ■

Francesco Corti

harpsichord

by Philippe Humeau (Barbaste, 2002) after Italian models – Pitch: $a' = 415$ Hz



Recording dates: 4–6 December 2023

Recording Venue: François-Lang Music Library of the Royaumont Foundation, France

Producer: Ken Yoshida

Sound engineer and editing: Ken Yoshida

Tuning and assistance: Shotaro Komoto

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – *digisleeve*

Cover picture: Elisa Seitzinger @elisaseitzinger – Inside: Francesco Corti, March 2023

© Simone Cecchetti

Images – *booklet*

Page 26: Francesco Corti, March 2023 © Simone Cecchetti; page 28: Francesco Corti during the recording sessions, December 2023 © Timothée George; page 30: Royaumont Abbey © Fondation Royaumont

31 ■

Translations

English: Hugh Ward-Perkins – French: Camille Merlin

Acknowledgments

I especially wish to thank Thomas Vernet and the whole team at Royaumont Abbey for their hospitality and kindness, and Bertrand Cuiller for the loan of the splendid harpsichord by Philippe Humeau. — *Francesco Corti*

© 2024 / © 2024 Outhere Music France



ROYAUMONT
abbaye & fondation

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE

31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris

www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgaria

outhere
M U S I C



