



LUCAS DEBARGUE **SCARLATTI** **52 SONATAS**

DOMENICO SCARLATTI 1685-1757

Side 1	66:46	7	Sonata in A major K 343 (L 291) <i>Allegro andante</i> en <i>la</i> majeur · A-Dur	4:29
1 Sonata in E major K 206 (L 257) <i>Andante</i> en <i>mi</i> majeur · E-Dur	9:00	8	Sonata in A major K 113 (L 345) <i>Allegro</i> en <i>la</i> majeur · A-Dur	4:27
2 Sonata in E major K 531 (L 430) <i>Allegro</i> en <i>mi</i> majeur · E-Dur	4:10	9	Sonata in D major K 258 (L 178) <i>Andante</i> en <i>ré</i> majeur · D-Dur	5:14
3 Sonata in A major K 404 (L 222) <i>Andante</i> en <i>la</i> majeur · A-Dur	6:45	10	Sonata in D major K 214 (L 165) <i>Allegro vivo</i> en <i>ré</i> majeur · D-Dur	4:07
4 Sonata in A major K 405 (L 43) <i>Allegro</i> en <i>la</i> majeur · A-Dur	2:48	11	Sonata in A major K 211 (L 133) <i>Andantino</i> en <i>la</i> majeur · A-Dur	6:43
5 Sonata in F-sharp minor K 447 (L 294) <i>Allegro</i> en <i>fa</i> dièse mineur · fis-Moll	3:26	12	Sonata in A major K 212 (L 135) <i>Allegro molto</i> en <i>la</i> majeur · A-Dur	3:59
6 Sonata in F-sharp minor K 25 (L 481) <i>Allegro</i> en <i>fa</i> dièse mineur · fis-Moll	3:11	13	Sonata in A minor K 109 (L 138) <i>Adagio</i> en <i>la</i> mineur · a-Moll	8:26

Side 2

55:11

- | | | | | | |
|---|---|------|----|---|------|
| 1 | Sonata in F major K 6 (L 479) <i>Allegro</i>
en <i>fa</i> majeur · F-Dur | 2:59 | 8 | Sonata in G major K 260 (L 124) <i>Allegro</i>
en <i>sol</i> majeur · G-Dur | 5:49 |
| 2 | Sonata in A major K 268 (L 41) <i>Allegro</i>
en <i>la</i> majeur · A-Dur | 5:03 | 9 | Sonata in D major K 491 (L 164) <i>Allegro</i>
en <i>ré</i> majeur · D-Dur | 5:28 |
| 3 | Sonata in D major K 443 (L 418) <i>Allegro</i>
en <i>ré</i> majeur · D-Dur | 4:31 | 10 | Sonata in D major K 414 (L 310) <i>Allegro</i>
en <i>ré</i> majeur · D-Dur | 4:23 |
| 4 | Sonata in D major K 45 (L 265) <i>Allegro</i>
en <i>ré</i> majeur · D-Dur | 2:58 | 11 | Sonata in D major K 534 (L 11) <i>Cantabile</i>
en <i>ré</i> majeur · D-Dur | 5:07 |
| 5 | Sonata in B minor K 27 (L 449) <i>Allegro</i>
en <i>si</i> mineur · h-Moll | 3:02 | 12 | Sonata in D major K 535 (L 262) <i>Allegro</i>
en <i>ré</i> majeur · D-Dur | 3:27 |
| 6 | Sonata in B major K 244 (L 348) <i>Allegro</i>
en <i>si</i> majeur · H-Dur | 4:01 | 13 | Sonata in D minor K 32 (L 423) <i>Aria</i>
en <i>ré</i> mineur · d-Moll | 2:43 |
| 7 | Sonata in G major K 105 (L 204) <i>Allegro</i>
en <i>sol</i> majeur · G-Dur | 5:38 | | | |

Side 3

53:15

- | | | | | | |
|---|--|------|----|--|------|
| 1 | Sonata in G major K 431 (L 83) <i>Allegro</i>
en <i>sol</i> majeur · G-Dur | 0:56 | 8 | Sonata in C minor K 526 (L 456) <i>Allegro comodo</i>
en <i>ut</i> mineur · c-Moll | 4:17 |
| 2 | Sonata in G major K 125 (L 487) <i>Vivo</i>
en <i>sol</i> majeur · G-Dur | 2:14 | 9 | Sonata in F minor K 462 (L 438) <i>Andante</i>
en <i>fa</i> mineur · f-Moll | 5:47 |
| 3 | Sonata in C major K 308 (L 359) <i>Cantabile</i>
en <i>ut</i> majeur · C-Dur | 5:02 | 10 | Sonata in F major K 438 (L 381) <i>Allegro</i>
en <i>fa</i> majeur · F-Dur | 3:58 |
| 4 | Sonata in C major K 461 (L 8) <i>Allegro</i>
en <i>ut</i> majeur · C-Dur | 3:49 | 11 | Sonata in F major K 106 (L 437) <i>Allegro</i>
en <i>fa</i> majeur · F-Dur | 3:23 |
| 5 | Sonata in G minor K 196 (L 38) <i>Allegro</i>
en <i>sol</i> mineur · g-Moll | 3:05 | 12 | Sonata in F major K 107 (L 474) <i>Allegro</i>
en <i>fa</i> majeur · F-Dur | 4:32 |
| 6 | Sonata in G major K 477 (L 290) <i>Allegro</i>
en <i>sol</i> majeur · G-Dur | 3:45 | 13 | Sonata in F minor K 69 (L 382)
en <i>fa</i> mineur · f-Moll | 4:25 |
| 7 | Sonata in C minor K 115 (L 407) <i>Allegro</i>
en <i>ut</i> mineur · c-Moll | 7:58 | | | |

Side 4		59:54			
1	Sonata in F major K 468 (L 226) <i>Allegro</i> en <i>fa</i> majeur · F-Dur	5:55	8	Sonata in E-flat major K 253 (L 320) <i>Allegro</i> en <i>mi</i> bémol majeur · Es-Dur	3:13
2	Sonata in F major K 469 (L 431) <i>Allegro molto</i> en <i>fa</i> majeur · F-Dur	2:52	9	Sonata in B-flat major K 172 (L S40) <i>Allegro</i> en <i>si</i> bémol majeur · B-Dur	5:10
3	Sonata in C minor K 302 (L 7) <i>Andante</i> en <i>ut</i> mineur · c-Moll	6:02	10	Sonata in B-flat major K 545 (L 500) <i>Prestissimo</i> en <i>si</i> bémol majeur · B-Dur	3:11
4	Sonata in C major K 242 (L 202) <i>Vivo</i> en <i>ut</i> majeur · C-Dur	4:25	11	Sonata in E-flat major K 192 (L 216) <i>Allegro</i> en <i>mi</i> bémol majeur · Es-Dur	3:54
5	Sonata in G major K 521 (L 408) <i>Allegro</i> en <i>sol</i> majeur · G-Dur	5:00	12	Sonata in E-flat major K 193 (L 142) <i>Allegro</i> en <i>mi</i> bémol majeur · Es-Dur	4:16
6	Sonata in G major K 14 (L 387) <i>Presto</i> en <i>sol</i> majeur · G-Dur	2:53	13	Sonata in C-sharp minor K 247 (L 256) <i>Allegro</i> en <i>ut</i> dièse mineur · cis-Moll	7:38
7	Sonata in E-flat major K 474 (L 203) <i>Andante cantabile</i> en <i>mi</i> bémol majeur · Es-Dur	5:23			

LUCAS DEBARGUE *piano*



THE SCARLATTI MYSTERY

Domenico Scarlatti was born in Naples in 1685 and died in Madrid in 1757. He is both one of the most famous of all Baroque musicians and at the same time one of the least well known. We know practically nothing about the son of the great Alessandro Scarlatti, practically nothing about the pioneer and paragon of Italian opera and practically nothing about the music master to the princess of Portugal and the musician to the royal court of Spain. Whereas the Spanish court in Madrid was frequented by all the leading lights of the period and was the home of Scarlatti's great friend, the universally acclaimed Farinelli, Domenico himself has vanished from the history books and from the chronicles of the time. Even his correspondence has disappeared. All that has survived are a few occasional letters and his last will and testament – but no manuscript scores.

This paucity of first-hand information has led music historians to indulge in all manner of speculations. Did his contemporaries want to obliterate all trace of his time on earth? Was there some incident in his life – political or amatory – that it was felt advisable to conceal? Or did he himself contrive to tear down the walls of fame? The fact that this exceptional harpsichordist almost never appeared in concert and limited his performances to the queen's music room tend to favour the last option. Domenico Scarlatti must have been as modest and as humble as his 555 sonatas – short pieces lasting on average only three minutes each. They

are certainly modest and humble when set beside his father's operas and the concertos of George Frideric Handel, a composer whom he met in Italy. And he published almost nothing. His thirty *Essercizi* of 1738 were published by royal command on the occasion of his elevation to the knighthood, and his major work, the "Venice manuscript", was no doubt copied out at the end of his life on the orders of the queen and of his friend Farinelli.

As for Scarlatti's character, we have little more than the testimony of the young harpsichordist Thomas Roseingrave who heard Scarlatti perform while passing through Venice and "thought ten hundred devils had been at the instrument", while the introduction to his *Essercizi* includes the sentence: "Whether you be Dilettante or Professor, in these Compositions do not expect any profound Learning, but rather an ingenious Jestings with Art." Scarlatti was nothing if not modest in publishing a collection of thirty sonatas, some of which demand such prodigies of virtuosity that even the finest harpsichordists of their day would have had their work cut out. Such performers were initially to be found in England, where Scarlatti's avant-garde music, overturning all the usual norms of composition, was first made fashionable by what Richard Newton later called "the English Cult of Domenico Scarlatti", and only later in continental Europe, where responses proved more restrained. Johann Sebastian Bach, who was born in the same year as Scarlatti, nowhere mentions his name, although a number of musicologists have observed that Bach's thirty Goldberg Variations may be a response to Scarlatti's thirty *Essercizi*, which had been published two and a

half years earlier. The France of Rameau and Couperin would not really discover Scarlatti until a good century after his death.

Somewhat unexpectedly, Scarlatti has been praised to the skies since the end of the nineteenth century by the likes of Wanda Landowska, Gabriele D'Annunzio and Francis Poulenc, who described him as "my favourite brut champagne – with him there's not a single unnecessary note". Still later he came to emblemize the 1920s – the "*années folles*" – before finally becoming a part of the classical canon from which he had for so long been excluded. Brahms had earlier appreciated him "in small doses", while Clara Schumann admired him without reserve. Chopin made his pupils play him but was afraid that if he performed his works in concert, he would be struck down by "the thunderbolts of the imbeciles". It was initially with some condescension that pianists took his works into their programmes, performing them at the start of their recitals as a way of warming up. Only later did Scarlatti's music encourage musicians to think more deeply about the radical modernity of his sonatas and about their astonishing density: although they may last only three minutes, some of them contain more music in those three minutes than many a much longer and more ambitious concerto.

The boldness of their composition and their experimental character had puzzled eighteenth-century listeners, but by the early years of the twentieth they fully chimed with the times. Seeking to base their art on new foundations, modernists and futurists alike found in Scarlatti a freshness and simplicity that had been

eclipsed by the excesses of Romantic emotionalism. According to Massimo Bogianckino, “The synthetic and anti-rhetorical aspect of Domenico Scarlatti’s harpsichord music is a reflection of the rationalist fervour of the period”. A composer who had been in the avant-garde of the Enlightenment – a time when the seeds of what was to become the modern world first began to germinate – would truly find an audience for himself only with the dawn of modernism.

TIMELESS SONATAS

Although completely unique in the world of music, the typical Scarlatti sonata almost certainly derives from a much earlier Italian model that Scarlatti himself gradually developed in Portugal, where he settled in 1719 at the invitation of King João V. But it assumed its definitive form only when his pupil, Maria Bárbara, married the heir to the Spanish throne ten years later. On a stylistic level, it is easy, of course, to identify a mixture of Spanish and Italian influences, while on a structural level, the Scarlattian sonata quickly became an extremely constrained form, a form that paradoxically also invested the sonata with infinite liberty.

Each sonata is in two parts, each part generally being repeated, and it contains a handful of short motifs lasting only a few seconds each. Scarlatti’s “ingenious Jesting with Art” consists in setting out from an apparently arbitrary succession of these motifs, which are then rearranged in the second part. We might speak,

then, of a patchwork or of a mosaic of micro-motifs that are reconstituted as if in a kaleidoscope. This procedure is guaranteed to be effective: already surprised by the first section, the listener becomes engrossed in spotting the permutations, suppressions and other duplications to which the motifs that he or she has memorized are subjected in the second part of the sonata. Yet this loss of a point of reference is also a source of pleasure as Scarlatti transports us into a limitless world of variations in which the very idea of signposts and structures loses its whole significance.

Scarlatti probably worked on these sonatas over a period of fifteen years, composing one a week for his music sessions with Maria Bárbara and Farinelli. Over time, the sonata passed through several stages, including the fusion of motifs, repeats, inversions, play with numbers and even completely unexpected improvisations, before culminating in a structure that was more or less fixed: a number of initial motifs that are often doubled and always asymmetrical are followed by a longer motif that is both doubled and symmetrical and finally by one or two concluding motifs. And whereas everything is permissible in the second part, the two or three motifs at the end are invariably left unchanged.

In this way each sonata becomes a miniature play, a micro-drama whose actors are the various motifs in which the stakes involve a gain or loss of symmetry. Scarlatti’s game is one of infinite subtlety: a motif that is insignificant in the first part is promoted to the status of a major motif in the second part, while

a substantial symmetrical motif is pitilessly destroyed, or another does not appear, even though it has been announced. With Scarlatti we can never predict what may happen. His sonatas are examples of the art of surprise, the art of the unexpected and often of a sense of humour. The result is a curious paradox: music that bears the imprint of melancholy and of an unfathomable *saudade* (nostalgia) is rendered joyous, fleet-footed and unpredictable.

A CERTAIN INTENSITY

It was no accident that Lucas Debargue's debut album, released by Sony Classical in 2016, began with four of Scarlatti's sonatas and ended with an improvisation on K 208. In this way the pianist declared his musical affinity for the Neapolitan composer and also perhaps for a commonality of approach – the apparent nonchalance and spontaneity of these sonatas encourage us to think that Scarlatti wrote them with the speed of an arrow. For his recording of the fifty-two sonatas that are featured in the present release Lucas Debargue took only five days. And he spent only a little over five years perfecting his marvellous technique – and thrilling the audience at the 2015 Tchaikovsky Competition. It is ultimately all a question of intensity.

I met Lucas Debargue while he was planning this edition and was able to observe him at work: within a matter of only a few weeks Debargue had exhausted the entire literature on Scarlatti and advanced a number of original theories

about their chronology. The order in which these works were written is indeed a matter of debate among musicologists, but Ralph Kirkpatrick's more or less chronological system of classifying them allows us to form at least an approximate idea of the date at which a sonata was written. In the course of the four approaches that he proposes, Lucas Debargue juggles with the sonatas' tonalities and structures in order to create echo-like links between the oldest sonatas and others that were written several years later. Each album ends with one of the meditative sonatas that are at the heart of Scarlatti's world.

Above all, this approach allows us to discover a number of neglected marvels, ten of which have never been recorded before except by Scott Ross, who made a memorable complete recording in the 1980s. It is a new Scarlatti, then, that Lucas Debargue proposes, with a strikingly Scarlattian knowing wink by way of an added bonus: there are fifty-two sonatas, one for each week of the year ("Scarlatti's four seasons") but this is also the number of cards in a pack – Scarlatti was an inveterate gambler. It is even said that he arranged for his sonatas to be copied on the orders of the queen after she agreed to wipe out his debts at regular intervals and demanded something in return. But perhaps this is yet another of the legends that has attached itself to our hero. Domenico Scarlatti remains a ghost, but the present release nonetheless provides concrete evidence of the composer's abiding vitality.

Nicolas Witkowski

ENCOUNTERING DOMENICO

Point of Departure – I like to recall my first encounter with Domenico Scarlatti. It was in 2000, when I was ten. I was just beginning to play the piano and was devouring one of the early issues of the magazine *Pianiste*, when I discovered the shortest of Scarlatti's 555 sonatas, K 431 in G major. I have used it here to begin my third album. This single page of music, so simple in appearance, was enough to allow me to sense the mystery and depth of this vast corpus of sonatas that I was to discover in its entirety seventeen years later.

The Complete Sonatas in Full Score – It was just at the moment when my musical life took a decisive turn in the wake of the 2015 Tchaikovsky Competition that I had the idea of recording a substantial selection of these sonatas, even though at that date I knew only some of the most famous ones. But the real trigger came suddenly in the spring of 2017, when Arioso, one of Paris's music shops, was selling Kenneth Gilbert's complete edition of Scarlatti sonatas in all eleven volumes. I carried home the heavy shopping bag stuffed full of newly acquired marvels and locked myself away for a week in order to sight-read all eleven volumes at the piano – around thirty-seven hours of music in total.

Scarlatti's Universe – Each sonata celebrates the miracle of tonal harmony. Here are Baroque, pre-Classical and Classical elements, but the legitimacy of these terms pales before the timelessness of these pieces, in which the balance between formal rigour and unbridled invention almost automatically achieves a state of sheer perfection. Practically all of these 555 sonatas are inspired, revealing its composer as more contemporary than any composer of our own times. These sonatas do not exist in time but help to fashion time itself, modifying its substance in the way that every great work of music succeeds in doing. But in the case of Scarlatti this is achieved with a brevity and an efficacy that are altogether unique: within only a handful of notes we are plunged into a parallel universe that keeps on expanding. Time becomes space.

For Scarlatti, that space was Spain. This was the country that witnessed his birth as a composer and where he lived with his family at the court of Queen Maria Bárbara until his death in 1757. We can sense this through the shimmering textures of certain modal phrases reminiscent of the music of Andalusia (notably in Sonatas K 107 and K 535), through the originality of Scarlatti's rhythmic invention (K 45 and K 244), through garishness of his chosen colours (K 414, K 443 and K 447), through the violence of certain contrasts (K 253, K 260 and K 268) and through the use of *cante jondo*, the lacerating sense of lament that is part of the folk music with which the composer became familiar during his years in Portugal and Spain (K 206, which launches the first of these albums).

INTERPRETING SCARLATTI

Scott Ross – My point of reference in interpreting Scarlatti's sonatas is the complete recording made on the harpsichord by Scott Ross. His musical intelligence, invariably reliable intuition and fantastic sensitivity were all without compare. I have never found a performance on piano as convincing, with the possible exception of a handful of isolated sonatas. Listeners will rediscover some of Scott Ross's personal traits in the present recording since his reading strikes me as being definitive – notably the idea of “dragging” the third beat of certain ternary-form dance movements, as in K 6; the sinewy way of playing the acciaccaturas in K 105, for example, which in my own view is the only way to perform these rapidly arpeggiated chords; the priority routinely given to a cantabile line; and the disregard for metronomic exactitude when it is devoid of any expressive aim.

Scarlatti at the Piano – Performing at the piano four hours of music that was written for the harpsichord by a harpsichordist: this is a new way of showing to what extent that “piano” does not interest me as such, even though it gave me immeasurable pleasure to record these sonatas on a Bösendorfer 280VC, which was in the capable hands of the tuner Thomas Hübsch throughout the recording sessions. I avoided the use of pedals almost entirely: all the effects are realized with my fingers alone on the manuals and with the help of the venue's natural acoustics – the Jesus-Christus-Kirche in Berlin – which require no additional artificial reverberation. I sometimes use an echo effect, which harpsichordists and organists can achieve

by changing the manual or the stop, but in doing so I avoid anything that would be merely automatic. The sound engineer, Hans Kipfer, courageously assisted me in this adventure, which physically and mentally proved as intoxicating as it was testing.

The Sonata Pairings and a Few Idiosyncrasies – The sonatas that are included here are essentially grouped in pairs. The scant documentation that survives on Scarlatti and on his works allows us to say that certain of these pairings were intentional, the two pieces being designed to be played in succession. This seems to go without saying in Sonatas K 106-7, K 404-5 and K 534-5. In each case a slow or moderate movement prefaces a rapid dance movement in the same key. As for the others, I have paired the sonatas together according to my own taste and inclination: sometimes arbitrarily, sometimes to underscore the similarities or, conversely, to bring out the contrasts. I have taken care to ensure that the tempi and tonalities alternate. Overall, the choice of sonatas follows a harmonic progression over these four albums, a progression that I hope will be as gentle and as natural as possible.

I decided not to respect certain tempo markings: in Sonata K 247, for example, I have elected to play it andante rather than allegro, as marked, in order to bring out the harmonic flavours as much as possible. Last but not least, I perform all the repeats as I was unwilling to deny myself this particular pleasure.

Lucas Debargue



LE MYSTÈRE SCARLATTI

Domenico Scarlatti (Naples, 1685 – Madrid, 1757) est à la fois un des plus célèbres musiciens baroques et le moins bien connu. Du fils du grand Alessandro Scarlatti, pionnier et gloire de l'opéra italien, du maître de musique de la princesse de Portugal, du musicien royal de la cour d'Espagne, on ne sait pratiquement rien. Alors que la cour de Madrid a été fréquentée par toutes les gloires internationales de l'époque, alors que son grand ami était le célèbre Farinelli, Domenico Scarlatti a disparu des chroniques et des livres d'histoire. Même sa correspondance s'est envolée. On ne connaît de lui que quelques lettres de circonstances, un testament, mais aucune partition manuscrite.

Les historiens de la musique se perdent en conjectures : a-t-on voulu effacer toute trace ? Aurait-il eu une aventure, politique ou amoureuse, qu'il valait mieux cacher ? Ou s'est-il lui-même ingénié à raser les murs de la célébrité ? Le fait que ce claveciniste d'exception n'ait presque jamais joué en concert, et se soit restreint au salon de musique de la reine, milite en faveur de cette dernière option. Domenico Scarlatti devait être aussi modeste et humble que le sont ses 555 sonates — des petites pièces de 3 minutes — devant les opéras de son père ou les concertos de Haendel, qu'il rencontra en Italie. Pour un peu, il n'aurait rien publié. Ses trente *Essercizi* de 1738 l'ont été sur commande, à l'occasion de sa nomination en tant que chevalier, et son œuvre majeure, le « manuscrit de

Venise », mis au propre par des copistes pendant ses dernières années, le fut sans doute sur l'injonction de la reine et de son ami Farinelli.

Pour ce qui est du caractère du personnage, on ne dispose guère que du témoignage d'un jeune claveciniste anglais de passage à Venise, Thomas Roseingrave, qui, l'entendant jouer, vit « *mille diables sortir de l'instrument* », et de son exergue aux *Essercizi* : « *Ne cherche pas dans ces compositions une profonde érudition, tu n'y trouveras qu'un jeu ingénieux avec l'art* ». Modestie toujours, pour présenter un recueil de trente sonates, dont certaines, extrêmement virtuoses, vont donner du fil à retordre aux meilleurs clavecinistes du moment. En Angleterre d'abord, où une « secte Scarlatti » met à la mode cette musique d'avant-garde qui bouleverse tous les codes habituels de la composition, puis ailleurs en Europe, où l'on sera plus réticent. Bach, né la même année que lui, n'en fait nulle part mention (mais certains musicologues notent que ses trente Variations Goldberg pourraient être une réponse aux trente *Essercizi*, publiés deux ans avant), et la France de Rameau et de Couperin ne découvrira vraiment Scarlatti qu'un bon siècle après sa mort.

De façon très inattendue, il sera porté aux nues à partir de la fin du XIX^e siècle par Wanda Landowska, Gabriele D'Annunzio et Francis Poulenc (« *Mon extra-dry préféré ; chez lui, pas une note inutile* »), pour devenir un compositeur emblématique des années folles, avant de s'intégrer au corpus de la musique dite classique qui l'a si longtemps refusé. Auparavant, Brahms l'appréciait « à petite dose », mais Clara Schumann l'adorait sans réserve, et Chopin le faisait jouer à ses élèves, craignant,

s'il le jouait en concert, « *les foudres des imbéciles* ». Pris d'abord avec condescendance, et distillé en début de récital « *pour chauffer les doigts* », Scarlatti suscita bientôt une réflexion plus approfondie sur la radicale modernité de ses sonates, et sur leur étonnante densité : certaines, en 3 minutes, contiennent davantage de musique que des concertos bien plus longs et ambitieux.

La hardiesse de leur composition et leur caractère expérimental, qui intriguèrent au XVIII^e siècle, se trouvèrent parfaitement dans l'air du temps au début du XX^e. Les modernistes et les futuristes, qui voulaient fonder l'art sur des bases nouvelles, trouvèrent chez Scarlatti une fraîcheur et une simplicité que les excès de pathos du romantisme avaient réussi à faire oublier. Selon Massimo Bogianckino, « *l'aspect synthétique et anti-rhétorique de la musique pour clavecin de Domenico Scarlatti reflète la ferveur rationaliste de l'époque*. » À l'avant-garde des Lumières, quand commençaient à germer les graines de ce qui allait constituer le monde moderne, Scarlatti ne trouva vraiment son public qu'une fois la modernité advenue.

DES SONATES INDÉMODABLES

La « sonate de Scarlatti », tout à fait unique dans le monde musical, provient sans doute d'une forme italienne archaïque que le compositeur a peu à peu développée au Portugal — où il s'installe à la demande du roi João V en 1719 —, et a vraiment pris forme en Espagne dix ans plus tard, quand la princesse Maria Bárbara, son élève, épousa l'héritier du trône. Au plan stylistique, on y trouve bien sûr un mélange d'influences espagnoles et italiennes ; au plan de la struc-

ture, la sonate devint vite une forme extrêmement contrainte, mais aussi, paradoxalement, d'une infinie liberté.

Les sonates sont en deux parties, généralement répétées, comprenant une poignée de petits motifs de quelques secondes. Le « jeu ingénieux » de Scarlatti consiste à partir d'une succession — semble-t-il arbitraire — de ces motifs, pour les arranger différemment en deuxième partie. Il s'agit donc d'un patchwork, d'une mosaïque de micro-motifs qui se réarrangent comme dans un kaléidoscope. L'effet est garanti : déjà surpris par la première partie, l'auditeur se perd à repérer les permutations, suppressions et autres duplications subies par les motifs qu'il avait mémorisés. Mais cette perte de repère est aussi source de plaisir : Scarlatti nous transporte dans un espace de variations sans frontières où la notion même de repère ou de structure perd toute signification.

La composition, vraisemblablement au rythme d'une sonate par semaine à l'occasion des rendez-vous musicaux hebdomadaires avec Maria Bárbara et Farinelli, a dû prendre une quinzaine d'années. Au fil du temps, la sonate est passée par diverses « modes » — fusion de motifs, répétitions, inversions, jeux de nombres, et même improvisations totalement inattendues —, pour aboutir à une structure à peu près figée : après quelques motifs, souvent doubles et toujours asymétriques, vient un motif plus long, à la fois double et symétrique, suivi d'un ou deux motifs conclusifs. Et si tout est permis en deuxième partie, les deux ou trois motifs de fin restent toujours inchangés.

Chaque sonate est ainsi une petite pièce de théâtre, un micro-drame dont les acteurs sont les divers motifs, et dont l'enjeu est un gain ou une perte de symétrie. Et le jeu scarlattien est d'une infinie subtilité : tel motif, anodin en première partie, se voit promu au rang de motif majeur en seconde partie ; tel grand motif symétrique se voit impitoyablement détruit ; tel autre, pourtant annoncé, n'apparaît pas. Chez Scarlatti, on ne peut jamais prévoir ce qui va se passer. Sa sonate est l'art de la surprise, de l'inattendu, et bien souvent de l'humour. Curieux paradoxe qui rend gaie, sautillante et imprévisible une musique pourtant empreinte de mélancolie et d'insondable *saudade*.

UNE CERTAINE INTENSITÉ

Ce n'est certes pas un hasard si le premier enregistrement de Lucas Debargue, en 2016 chez Sony classique, commençait par quatre sonates de Scarlatti, et finissait par une improvisation sur la sonate K 208. Il déclarait ainsi sa proximité musicale avec le « divin Napolitain », de même peut-être qu'une communauté d'approche : la désinvolture (apparente) et la spontanéité des sonates laissent à penser que Scarlatti composait « comme la flèche » ; pour enregistrer les 52 sonates de cette édition, Lucas Debargue a mis cinq jours. Et il n'a mis qu'un peu plus de cinq ans pour perfectionner sa merveilleuse technique... et mettre en effervescence le public du Concours Tchaïkovski en 2015 : une question d'intensité.

L'auteur de ces lignes, qui l'a rencontré alors qu'il projetait d'enregistrer cette édition, a pu le voir à l'œuvre : en quelques semaines, il avait épuisé toute la littérature sur Scarlatti, et proposait des hypothèses originales sur leur chronologie ! Celle-ci reste d'ailleurs sujet à débat chez les musicologues, mais la classification (K) de Ralph Kirkpatrick, à peu près chronologique, permet de se faire une idée approximative de l'ancienneté d'une sonate. Au fil des quatre parcours proposés, Lucas Debargue jongle avec les tonalités et les structures pour tisser des liens, comme en écho, entre des sonates anciennes et d'autres composées des années plus tard, chaque album étant conclu par une de ces sonates méditatives qui sont au cœur de la création scarlattienne.

Ce parcours, surtout, fait découvrir des merveilles négligées, dont une dizaine n'ont jamais été enregistrées, sauf par Scott Ross qui réalisa une mémorable intégrale dans les années 1980. C'est donc un Scarlatti nouveau que nous propose Lucas Debargue, avec en prime un clin d'œil très scarlattien : il y a 52 sonates, autant que de semaines dans une année (« les quatre saisons de Scarlatti »...), et autant que de cartes dans un jeu, car Domenico était un joueur invétéré. On dit même qu'il aurait fait copier ses sonates sur ordre de la reine, qui épongeait régulièrement ses dettes de jeu et voulait une contrepartie. Mais il s'agit peut-être d'une légende, comme tout ce qui touche à notre héros. Domenico est à jamais un fantôme, mais cette édition témoigne bien concrètement de son inaltérable vitalité.

Nicolas Witkowski

RENCONTRER DOMENICO

Point de départ – J'aime à me rappeler ma rencontre avec Domenico Scarlatti. Nous sommes en 2000, j'ai dix ans : c'est en dévorant l'un des premiers numéros du magazine *Pianiste*, qui accompagne mes débuts au piano, que je découvre la partition de la plus courte des 555 sonates (K 431 en *sol* majeur). Je l'ai disposée ici en ouverture du troisième album. Cette unique page de musique, si simple en apparence, suffit à me faire pressentir le mystère et la profondeur de l'immense corpus de sonates que j'allais découvrir dans son intégralité dix-sept ans plus tard.

L'intégrale des sonates en partition – Au moment où ma vie musicale prend un tournant décisif, à l'issue du Concours Tchaïkovski en 2015, l'idée d'enregistrer une assez large sélection de sonates s'impose rapidement, bien que je ne connaisse encore que quelques-unes des plus célèbres. Le vrai déclic vient d'un coup de fil, au printemps 2017 : la librairie musicale parisienne Arioso dispose de l'intégralité des sonates dans l'édition de Kenneth Gilbert, en 11 volumes. Portant jusqu'à chez moi le lourd cabas rempli des merveilles tout juste acquises, je m'enferme une semaine pour déchiffrer l'intégrale au piano, c'est à dire environ 37 heures de musique.

L'univers de Scarlatti – Chaque sonate célèbre le miracle de l'harmonie tonale. On y trouve des éléments baroques, préclassiques et classiques, mais la légitimité de ces termes pâlit devant l'intemporalité des pièces, où l'équilibre entre rigueur formelle et invention débridée atteint quasi systématiquement la perfection. Touché par la grâce dans presque chacune de ses 555 sonates, Scarlatti s'avère plus contemporain que n'importe quel compositeur « contemporain ». Les sonates ne s'écoulent pas dans le temps, elles façonnent le temps lui-même, en modifiant la substance, comme chaque grande œuvre musicale y parvient ; mais chez Scarlatti, cela se produit avec une brièveté et une efficacité uniques : en quelques notes, nous voilà propulsés dans un monde parallèle en permanente expansion. Le temps devient espace.

L'espace pour Scarlatti, en l'occurrence, c'est l'Espagne. Cette terre qui l'a vu naître comme compositeur, où il a vécu en famille à la cour de la reine Maria Bárbara jusqu'à sa mort, nous la pressentons à travers le chatolement de certaines tournures modales andalouses (voir les sonates K 107, K 535), l'originalité de l'invention rythmique (sonates K 45, K 244), la crudité des couleurs choisies (sonates K 414, K 443, K 447), la violence de certains contrastes (K 253, K 260, K 268) et du *cante jondo*, complainte déchirante appartenant au folklore devenu familier au compositeur (sonate K 206, placée en tête du premier album).

INTERPRÉTER SCARLATTI

Scott Ross – Ma référence absolue pour l'interprétation est l'intégrale des sonates par Scott Ross au clavecin. L'intelligence musicale, l'intuition toujours juste et la sensibilité fantasque de cet artiste sont incomparables. Je n'ai pas trouvé d'interprétation au piano qui soit aussi convaincante, hormis peut-être pour quelques sonates isolées. On retrouvera certains des partis pris de Scott Ross dans ce présent enregistrement, car sa lecture me semble définitive – notamment l'idée de faire « traîner » le troisième temps de certains mouvements dansés ternaires (par exemple, dans la sonate K 6), la manière nerveuse (la seule qui vaille à mon sens) de rendre les acciaccatures (accords arpégés très rapidement, sonate K 105), la priorité systématiquement donnée au chant et le dédain de l'exactitude métronomique quand elle est dénuée de visée expressive.

Scarlatti au piano – Interpréter au piano quatre heures de musique écrite par un claveciniste pour le clavecin : voilà une nouvelle manière de manifester combien l'instrument « piano » ne m'intéresse absolument pas en tant que tel – bien que j'aie pris un plaisir incommensurable à enregistrer sur un Bösendorfer 280VC dont l'accordeur Thomas Hübsch a pris soin tout au long de l'enregistrement. Je me suis passé presque entièrement de l'usage des pédales ; les effets ne sont réalisés qu'avec les doigts, au ras du clavier, à la faveur de l'acoustique naturelle du lieu – la Jesus-Kirche de Berlin – qui ne requiert aucun ajout de réverbération artificielle. J'utilise parfois un effet d'écho, que les clavecinistes et

organistes obtiennent en changeant de clavier ou de jeu, veillant cependant à éviter tout systématisme. L'ingénieur du son, Hans Kipfer, m'a courageusement épaulé dans cette aventure qui s'est avérée physiquement et mentalement aussi grisante qu'éprouvante.

Les paires de sonates et quelques partis pris – Les sonates ici présentes sont pour l'essentiel regroupées par paires. Le peu de documentation dont nous disposons sur Scarlatti et son œuvre permet d'établir que certaines de ces paires étaient délibérées, les deux pièces les constituant étant destinées à être jouées l'une après l'autre. Cela semble aller de soi par exemple pour les sonates K 106–107, ou K 404–405, ou encore K 534–535, un mouvement modéré ou lent prélu-dant à un mouvement dansant rapide dans la même tonalité. Pour les autres, j'ai procédé à un appariement selon mon goût : tantôt arbitrairement, tantôt pour souligner des similitudes ou au contraire des contrastes, j'ai veillé à l'alternance des tempi et aux tonalités. L'ensemble de la sélection des sonates, à travers les quatre albums, suit une progression harmonique que j'ai souhaité la plus douce et naturelle possible.

J'ai choisi de ne pas respecter certaines indications de tempo : ainsi de la sonate K 247, notée *allegro*, que je prends le parti de jouer *andante* pour en faire ressortir au maximum les saveurs harmoniques. Enfin, je joue toutes les reprises, car ne pouvais pas me refuser ce plaisir...

Lucas Debargue



DAS SCARLATTI-GEHEIMNIS

Domenico Scarlatti (Neapel 1685 – Madrid 1757) ist einer der berühmtesten Barockmusiker – und gleichzeitig derjenige, über den am wenigsten bekannt ist: Wir wissen fast nichts über den Musiklehrer der portugiesischen Prinzessin, den Musiker am spanischen Königshof und den Sohn von Alessandro Scarlatti, des verdienstvollen Wegbereiters der italienischen Oper. Domenico Scarlatti verschwand aus den Chroniken und Geschichtsbüchern, obwohl damals sämtliche international bekannten Musiker häufig am Madrider Hof weilten und ihn eine enge Freundschaft mit dem weltberühmten Sänger Farinelli verband. Selbst sein Briefwechsel ist verschollen. Erhalten sind lediglich einige Gelegenheitsbriefe und ein Testament, aber kein autographischer Notentext.

Die Musikhistoriker verlieren sich deshalb in Vermutungen: Wollte man vielleicht jede Spur des Komponisten verwischen? War Scarlatti in eine politische oder Liebesaffäre involviert, die der Öffentlichkeit verborgen bleiben sollte? Oder stellte er sein Licht bewusst unter den Scheffel? Für die letzte Annahme spricht jedenfalls die Tatsache, dass er trotz seiner virtuoson Cembalotechnik nur selten Konzerte gab und seine Tätigkeit meist auf den Musiksalon der Königin beschränkte. Vermutlich war er ebenso unprätentiös und bescheiden wie seine 555 kleinen, im Schnitt gerade mal dreiminütigen Sonaten im Vergleich zu den Opern seines Vaters oder den Concerti von Händel, dem er in Italien begegnete.

Um ein Haar hätte Domenico Scarlatti kein einziges Werk veröffentlicht: Seine 30 *Essercizi* erschienen 1738 lediglich aus Anlass seiner Ernennung zum Ritter, und die in seinen letzten Lebensjahren von Kopisten angefertigte Reinschrift seines Opus magnum, des »Venezianischen Manuskripts«, geht vermutlich auf eine Anweisung der Königin und seines Freundes Farinelli zurück.

Auch sein Charakter als Mensch ist uns weitgehend unbekannt: Unser Wissen beschränkt sich im Wesentlichen auf das Zeugnis des jungen englischen Cembalisten Thomas Roseingrave, der von einer Reise nach Venedig berichtete, dass Scarlatti dort »zu spielen begann, als ob tausend Teufel am Instrument säßen«, und auf das Vorwort seiner *Essercizi*: »Erwarte in diesen Werken keine Tiefgründigkeit, sondern eher geistreichen Spaß an der Kunst.« Eine wahrlich bescheidene Art der Präsentation von 30 teils extrem virtuoson Sonaten, die den besten Cembalospielern seiner Zeit einiges abverlangten! Beliebt wurden sie zunächst in England, wo sich eine »Scarlatti-Sekte« dieser avantgardistischen Musik widmete, die sämtliche damals gebräuchlichen Schreibkonventionen umstürzte; im restlichen Europa stand man seinem Werk dagegen weit skeptischer gegenüber. Der im selben Jahr geborene Johann Sebastian Bach erwähnt Scarlatti kein einziges Mal (allerdings vermuten einige Musikwissenschaftler, dass die 30 Goldberg-Variationen Bachs Antwort auf die zweieinhalb Jahre zuvor veröffentlichten 30 *Essercizi* sein könnten), und das Frankreich Rameaus und Couperins sollte Scarlatti erst gut ein Jahrhundert nach seinem Tod wirklich entdecken.

Ganz unerwartet ist er dann seit dem Ende des 19. Jahrhunderts von Wanda Landowska, Gabriele D'Annunzio und Francis Poulenc («Mein Lieblings-Extra-dry; bei ihm ist keine Note überflüssig») über den grünen Klee gelobt worden. In den wilden 1920er Jahren erschien er geradezu als Inbegriff des Zeitgeists, und schließlich fand er Eingang in den Kanon der sogenannten klassischen Musik, die ihn so lange abgelehnt hatte. Noch im 19. Jahrhundert hatte Brahms erklärt, dass er ihn in Maßen schätze, während Clara Schumann ihn uneingeschränkt liebte und Chopin die Stücke Scarlattis seinen Schülern vorlegte – in der Angst, dass ihre Konzertaufführung den »Zorn der Trottel« heraufbeschwören könnte. Anfangs spielte man die Sonaten eher herablassend als »Aufwärmstücke« am Konzertanfang, schon bald jedoch wurde ihre radikale Modernität und verblüffende Dichte tiefer reflektiert: Manche dieser kurzen Stücke enthalten mehr Musik als weit längere und anspruchsvollere Concerti.

Während die kompositorische Kühnheit und der experimentelle Charakter dieser Werke das Publikum des 18. Jahrhunderts verwirrte, entsprachen sie absolut dem Zeitgeist zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Modernisten und Futuristen, die die Kunst auf neue Grundlagen stellen wollten, fanden bei Scarlatti eine Frische und Einfachheit, die durch das übertriebene Pathos der Romantik in Vergessenheit geraten war. Laut Massimo Bogianckino »entspricht der synthetische und antirhetorische Aspekt der Klaviermusik Domenico Scarlattis der Begeisterung dieser Zeit für Rationalität«. Der radikale Neuerer Scarlatti lebte zu einer Zeit, als die Aufklärung die ersten Samen der zukünftigen

modernen Welt legte; sein Publikum fand er eigentlich erst, als die Moderne tatsächlich begann.

ZEITLOSE SONATEN

Die »Scarlatti-Sonate« ist in der Musikwelt einzigartig; sie beruht vermutlich auf einer archaischen italienischen Form, die der Komponist in Portugal (wo er sich 1719 auf Einladung des Königs João V. niedergelassen hatte) allmählich weiterentwickelte. Ihre endgültige Form erhielt sie dann zehn Jahre später in Madrid, als seine Schülerin, Prinzessin Maria Bárbara, den spanischen Thronfolger heiratete. Stilistisch ist sie von einem Gemisch italienischer und spanischer Einflüsse geprägt; strukturell gesehen entwickelte sie sich rasch zu einer stark kodifizierten, aber paradoxerweise unendlich freien Form.

Die Sonaten setzen sich aus zwei (meist wiederholten) Teilen zusammen, die eine Handvoll kleiner, wenige Sekunden langer Motive präsentieren. Scarlattis »geistreicher Spaß« besteht darin, eine – scheinbar willkürlich gewählte – Motivfolge im zweiten Teil anders anzuordnen. Es handelt sich also um ein Patchwork, ein Mosaik von Mikro-Motiven, die sich wie in einem Kaleidoskop neu zusammensetzen. Die Wirkung ist garantiert: Der Zuhörer, den schon der erste Teil verblüfft hat, verliert sich in der Suche nach Umstellungen, Auslassungen und Verdopplungen der Motive, die er im Gedächtnis behalten hat. Doch dieser Orientierungsverlust bereitet wahren Genuss: Scarlatti entführt uns in eine gren-

zenlose Welt der Variationen, in der die Idee eines Bezugspunkts oder einer Struktur jeglichen Sinn verliert.

Für seine musikalischen Begegnungen mit Maria Bárbara und Farinelli komponierte Scarlatti vermutlich etwa 15 Jahre lang eine Sonate pro Woche. Im Laufe der Zeit durchlief seine Sonate verschiedene »Modi« – Motivverschmelzungen, Repetitionen, Umkehrungen, Zahlenspiele und sogar absolut unerwartete Improvisationen –, um schließlich eine weitgehend festgelegte Struktur anzunehmen: Nach einigen häufig gedoppelten und stets asymmetrischen Motiven hören wir ein längeres, gedoppeltes und symmetrisches Motiv und schließlich ein oder zwei Abschlussmotive. Die Gestaltung des zweiten Teils ist völlig frei, nur die zwei oder drei Schlussmotive bleiben stets unverändert.

So erscheint jede Sonate als eine Art Mikrodrama, ein kleines Theaterstück, in dem die verschiedenen Motive als Schauspieler auftreten und dessen Thema das Erreichen oder Verlieren der Symmetrie ist. Scarlattis Spiel ist unendlich fein gestaltet: So befördert er ein Motiv, das im ersten Teil noch unbedeutend wirkt, im zweiten Teil zum Hauptmotiv, zerstört erbarmungslos ein anderes, großes und symmetrisches Motiv – und lässt ein weiteres, bereits angekündigtes Motiv einfach fallen. Bei Scarlatti lässt sich nie vorhersehen, was geschehen wird. Seine Sonaten sind die Kunst der Überraschung, des Unerwarteten und häufig des Humors: Auf seltsam paradoxe Weise erhält eine Musik voller Melancholie und unergründlicher *Saudade* einen heiteren, sprunghaften und unvorhersehbaren Charakter.

EINE GEWISSE INTENSITÄT

Es ist sicher kein Zufall, dass Lucas Debargue sein erstes Sony-Classical-Album von 2016 mit vier Scarlatti-Sonaten begann und mit einer Improvisation über die Sonate K 208 enden ließ. So bekundete er seine musikalische Nähe zu dem »göttlichen Neapolitaner«, vielleicht aber auch seinen ähnlichen Zugang zur Musik: Die (scheinbare) Leichtigkeit und Spontaneität der Sonaten legt nahe, dass Scarlatti »pfeilschnell« komponierte – und Lucas Debargue brauchte nur fünf Tage, um die 52 Sonaten für die vorliegende Edition einzuspielen. Außerdem benötigte er nur etwas mehr als fünf Jahre, um seine wunderbare Technik zu perfektionieren... und das Publikum des Tschaikowsky-Wettbewerbs 2015 in Begeisterung zu versetzen. Eine Frage der Intensität.

Als ich den Pianisten bei den Vorbereitungen zu dieser Edition traf, konnte ich ihm bei der Arbeit zusehen: In wenigen Wochen hatte er die gesamte Literatur zu Scarlatti studiert – und stellte originelle Vermutungen zur zeitlichen Abfolge der Sonaten an. Diese bleibt unter den Musikwissenschaftlern zwar strittig, doch die meist chronologisch geordnete Klassifizierung (K) von Ralph Kirkpatrick vermittelt eine ungefähre Vorstellung vom Kompositionsdatum jeder Sonate. Im Laufe seiner auf vier Alben gebannten Reise durch diese Welt spielt Lucas Debargue mit den Tonarten und Strukturen, um frühere und Jahre später komponierte Sonaten in Bezug zu setzen – fast wie ein Widerhall. Jedes Album endet dabei mit einer jener nachdenklichen Sonaten, die im Zentrum von Scarlattis Schaffen stehen.

Diese Reise ermöglicht uns vor allem aber auch, bisher vernachlässigte musikalische Wunderwerke zu entdecken: Zehn dieser Sonaten wurden zuvor niemals eingespielt, außer von Scott Ross, der in den 1980er Jahren eine bemerkenswerte Gesamtaufnahme realisierte. Lucas Debargue präsentiert uns also einen neuen Scarlatti – samt einem sehr Scarlatti'schen Augenzwinkern: Die Aufnahme umfasst 52 Sonaten – so viel, wie das Jahr Wochen («Scarlattis Vier Jahreszeiten») und ein Kartenspiel Karten hat, schließlich war Domenico ein unverbesserlicher Spieler. Man behauptet sogar, die Königin habe ihm befohlen, eine Abschrift seiner Sonaten erstellen zu lassen, weil sie eine Gegenleistung für das regelmäßige Tilgen seiner Spielschulden erwartete. Doch wie bei allem, was unseren Helden betrifft, handelt es sich dabei vielleicht um eine Legende. Domenico bleibt für immer ein Geist, doch diese Edition zeigt sehr anschaulich, dass er dabei sehr lebendig ist.

Nicolas Witkowski

DOMENICO TREFFEN

Ausgangspunkt – Ich erinnere mich gern an meine erste Begegnung mit Domenico Scarlatti. Wir schreiben das Jahr 2000, ich bin zehn Jahre alt und verschlinge eine der ersten Ausgaben der Zeitschrift *Pianiste*, die meine Anfänge am Klavier begleitet. Dort entdeckte ich den Notentext der kürzesten seiner 555 Sonaten (K 431 in G-Dur), die ich in dieser Edition an den Anfang des dritten Albums gestellt habe. Dieses einzigartige, auf den ersten Blick so einfach wirkende Musikstück reicht mir, um zu erahnen, welches Geheimnis und welche Tiefe die gewaltige Sonatensammlung verbirgt, die ich dann 17 Jahre später in ihrer Gesamtheit entdecken sollte.

Die Gesamtausgabe der Sonaten – Nach dem Tschaikowsky-Wettbewerb 2015 nimmt meine musikalische Laufbahn eine entscheidende Wende, und es dauert nicht lang, bis meine Idee, eine größere Auswahl von Scarlatti-Sonaten aufzunehmen, feststeht – obwohl mir zu der Zeit erst einige bekanntere vertraut sind. Den entscheidenden Anstoß gibt ein Telefonanruf im Frühjahr 2017: Die Pariser Musikbuchhandlung Ariosio besitzt die von Kenneth Gilbert herausgegebene elfbändige Gesamtausgabe der Sonaten. Nachdem ich die schwere Einkaufstasche mit den soeben erworbenen Wunderwerken nach Hause gebracht habe, schließe ich mich eine Woche ein, um den kompletten Notentext – also etwa 37 Stunden Musik – am Klavier zu studieren.

Die Welt von Scarlatti – Jede Sonate feiert das Wunder der Harmonie der Töne. Man findet darin barocke, vorklassische und klassische Elemente, doch so zu treffend diese Begriffe auch sein mögen, verblassen sie doch angesichts der Zeitlosigkeit dieser Stücke, in denen Formstrenge und grenzenloser Einfallsreichtum fast immer perfekt ausbalanciert sind. Scarlatti, der in fast jeder seiner 555 Sonaten einer göttlichen Eingebung folgt, erweist sich als moderner denn fast jeder »zeitgenössische« Komponist. Die Sonaten fließen nicht in der Zeit, sie bilden selbst die Zeit, sie ändern deren Gestalt. Dies gilt für jedes große Musikwerk, doch Scarlatti gelingt es mit einer einzigartigen Kürze und Effizienz: Wenige Noten reichen, um uns in eine ständig wachsende Parallelwelt zu versetzen. Die Zeit wird Raum.

Für Scarlatti ist dieser Raum Spanien. Dieses Land, das seine Geburt als Komponist sah und in dem er bis zu seinem Tod als Teil der Familie am Hof der Königin Maria Bárbara lebte, klingt an im Schillern einiger andalusisch geprägter modaler Wendungen (vgl. die Sonaten K 107 und K 535), in der Originalität der Rhythmik (K 45, K 244), den grellen Klangfarben (K 414, K 443, K 447), der Härte einiger Kontraste (K 253, K 260, K 268) und dem *cante jondo* – einer herzerreißenden Klage aus der spanischen Volksmusik, die dem Komponisten vertraut geworden war (Sonate K 206, am Anfang des ersten Albums).

SCARLATTI INTERPRETIEREN

Scott Ross – Das uneingeschränkte Vorbild für meine Interpretation war die Gesamteinspielung der Sonaten durch Scott Ross am Cembalo. Das Musikverständnis, die stets treffende Intuition und die ganz eigene Empfindsamkeit dieses Künstlers sind unvergleichlich. Abgesehen vielleicht von einzelnen Sonaten habe ich keine einzige ebenso überzeugende Klavier-Interpretation dieser Stücke gefunden. Einige Grundsatzentscheidungen von Scott Ross habe ich in der vorliegenden Aufnahme übernommen, denn seine Auslegung des Notentexts scheint mir endgültig zu sein, insbesondere seine Idee, die dritte Zählzeit einiger Tanzsätze im Dreiertakt etwas langsamer zu nehmen (etwa in der Sonate K 6), seine nervöse – meines Erachtens einzig richtige – Art, die Acciaccaturen wiederzugeben (sehr schnelle Akkordbrechungen, Sonate K 105), seine systematische Betonung des Liedhaften und seine Vermeidung metronomhaften Spiels, wenn dieses nicht dem Ausdruck dient.

Scarlatti am Klavier – Vier Stunden Musik am Klavier zu interpretieren, die ein Cembalospieler fürs Cembalo geschrieben hat: Das ist eine neue Art zu zeigen, dass mich das Instrument »Klavier« als solches überhaupt nicht interessiert – auch wenn ich unglaubliche Freude daran hatte, die Stücke auf einem Bösendorfer 280VC aufzunehmen, den der Klavierstimmer Thomas Hübsch während der gesamten Aufnahme betreut hat. Ich habe fast vollständig auf den Pedalgebrauch verzichtet; die Effekte erzeuge ich nur mit den Fingern, direkt auf der

Tastatur. Dabei kam mir die Akustik der Jesus-Christus-Kirche in Berlin zugute, die keinerlei künstlich erzeugten Nachhall benötigt. Ich setze manchmal – aber in keinem Fall systematisch – einen Echo-Effekt ein, wie ihn die Cembalisten und Organisten durch einen Manual- oder Registerwechsel erreichen. In diesem Abenteuer, das sich körperlich und geistig als ebenso berauschend wie anstrengend erwies, konnte ich zudem auf die tatkräftige Unterstützung des Toningenieurs Hans Kipfer zählen.

Die Sonatenpaare und einige Grundsatzentscheidungen – Die hier eingespielten Sonaten sind meist paarweise gruppiert. Aus den kargen Dokumenten zu Scarlatti und seinem Werk geht hervor, dass einige dieser Zusammenstellungen bewusst erfolgten, beide Sonaten also nacheinander gespielt werden sollten. Auf der Hand liegt das zum Beispiel bei den Sonaten K 106/107, K 404/405 oder auch K 534/535, bei denen ein langsamer oder gemächlicher Satz vor einem schnellen, tänzerischen Satz in der gleichen Tonart steht. Die anderen Sonaten habe ich nach Gefühl gruppiert: teils willkürlich, teils um Ähnlichkeiten oder auch Kontraste zu unterstreichen, aber stets unter Beachtung der Tonarten und Tempowechsel. Die Anordnung der Sonaten auf den vier Alben folgt einer harmonischen Progression, die möglichst sanft und natürlich sein sollte.

Außerdem habe ich mich entschieden, einige Tempoangaben nicht zu befolgen: So spiele ich zum Beispiel die als Allegro notierte Sonate K 247 als Andante, um den Harmoniereichtum möglichst deutlich zu Gehör zu bringen. Außerdem spiele ich alle Wiederholungen, denn dieses Vergnügen konnte ich mir nicht versagen...

Lucas Debargue

Recording: Berlin-Dahlem, Jesus-Christus-Kirche, September 15–23, 2018

Recording Producer: Hans Kipfer

Executive Producer: Alexander Busche

Piano Technician: Thomas Hübsch

Photos: Xiomara Bender © Sony Music Entertainment

Cover Photo: Shutterstock / Hieronymus Ukkel

Design: Anja Hoppe | Design

Booklet Editors: texthouse

© & © 2019 Sony Music Entertainment

