

ANGELA HEWITT

A classical painting of a woman, likely a Venetian noblewoman, wearing a black veil and holding a fan. The woman has a serene expression and is looking slightly to the side. The background is a muted, earthy tone.

DOMENICO SCARLATTI
SONATAS

hyperion



ANGELA HEWITT
© Keith Saunders Photography

CONTENTS

TRACK LISTING	☞ page 4
ENGLISH	☞ page 5
FRANÇAIS	☞ page 12
DEUTSCH	☞ Seite 17

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.* **hyperion**

DOMENICO SCARLATTI

(1685–1757)

- 
- 
- | | | | |
|------|--------------------------|-------|--------|
| [1] | Sonata in D minor | Kk9 | [3'58] |
| [2] | Sonata in C major | Kk159 | [2'21] |
| [3] | Sonata in B minor | Kk87 | [6'21] |
| [4] | Sonata in D major | Kk29 | [5'26] |
| [5] | Sonata in A major | Kk113 | [4'20] |
| [6] | Sonata in D major | Kk430 | [3'20] |
| [7] | Sonata in G minor | Kk8 | [4'42] |
| [8] | Sonata in G major | Kk13 | [4'21] |
| [9] | Sonata in B minor | Kk27 | [4'17] |
| [10] | Sonata in D major | Kk140 | [4'14] |
| [11] | Sonata in D minor | Kk141 | [4'28] |
| [12] | Sonata in F minor | Kk69 | [5'40] |
| [13] | Sonata in G major | Kk427 | [2'30] |
| [14] | Sonata in A minor | Kk109 | [8'11] |
| [15] | Sonata in D major | Kk96 | [4'48] |
| [16] | Sonata in E major | Kk380 | [7'11] |

ANGELA HEWITT piano



THE KEYBOARD SONATAS of Domenico Scarlatti are unique in the history of music. The sheer volume of them—some 555 in all—is astounding. It takes about 34 hours to play through them all (Beethoven's complete piano works would only take half that time). Bach comes close, but only if you include the organ works. The great majority are written in binary form—two sections, both repeated. It seems they were also largely written for one person, Scarlatti's very gifted pupil, patron and friend Princess Maria Barbara of Portugal, who became the Queen of Spain. None exists in the composer's hand. They have all been passed down to us—thanks to the famous castrato Farinelli, who transported them back to Italy from Spain—in manuscripts copied by others. It is also exceptional that most of them were written after Scarlatti had reached the age of fifty.

Born in Naples in 1685, the same year as Bach and Handel, Domenico (or 'Mimo' as he was nicknamed) was brought up in a clan of musicians, the most famous being his father, Alessandro Scarlatti. The latter's fame as a composer of operas and cantatas seems to have overshadowed Domenico's talents, even though Alessandro did everything he could to help his son. After periods of living and working in Naples, Venice and Rome (as maestro di cappella at the Vatican), he was hired as Kapellmeister by João V of Portugal, probably arriving there in 1719. Most of the records of this time were lost in the great Lisbon earthquake and tsunami of 1755. There is much we will never know.

After his father's death in 1725, Scarlatti's life bloomed. He married for the first time at the age of forty-two. His bride was only sixteen, and it was most likely an arranged marriage, as was common at the time in Mediterranean countries. Ralph Kirkpatrick, to whom we owe so much for his 1953 biography of Scarlatti, makes an interesting presumption. Domenico's marriage coincided with the marriage of his cherished pupil, Princess Maria Barbara

(then eighteen), to the heir of the Spanish throne, two years her junior. It is evident that the flowering of his genius coincided with the constant contact with his pupil, and that she insisted that he follow her to Spain. At the time her whole musical life was wrapped up with Domingo Escarlati (as she called him). To quote Kirkpatrick: 'A reflection of Domenico's own attachment for his royal pupil might be seen in the curious coincidence that his bride was almost the same age as Maria Barbara.' Scarlatti remained in the employment of Maria Barbara for the rest of his life.

Only the first thirty sonatas (as numbered in Kirkpatrick's edition) were published during Scarlatti's lifetime, and these were issued in London, thanks to the Irish composer and organist Thomas Roseingrave. At the end of the preface to these 'Esercizi per il gravicembalo', presumably written by the composer, appear words which set the stage for this music so full of life: 'Vivi felice' ('Live happily'). The first complete edition appeared in 1906 published by Ricordi and edited by Longo. It is notable that Brahms owned seven volumes (containing 308 sonatas) in manuscript copies.

In my future Scarlatti recordings (and yes, I hope there will be others!), I can write more about the history of these pieces and Scarlatti's life as we know it. For the moment I would like to explain how I chose the sonatas on this first album. Kirkpatrick was convinced that many of the sonatas were meant to be paired. W Dean Sutcliffe, in his book on Scarlatti's sonatas published in 2003, does not agree. I tried making sense of this, but often found that one sonata in a pair was not nearly as interesting as the next and rather diminished the effect. Instead I have arranged them in groups that make a satisfying whole when performed in concert.

I have chosen to open this album with the **Sonata in D minor, Kk9**. This is perhaps the most popular of all

Scarlatti's sonatas, and was already so in the nineteenth century when it earned the nickname 'Pastorale'. The gentle swaying rhythm needs to move without hurry. A lot of basic things are essential to playing this piece: beauty of tone, cantabile style, a feeling for dance, articulation, evenness of fingerwork in the runs, trills, sensitivity to harmonies and their progressions, and perhaps above all a certain poignancy of feeling which for me is most evident in the final bars. In the late 1980s a (perhaps?) earlier version of this sonata was discovered by Giorgio Pestelli in Turin, and the last bar contained a descending arpeggio in the right hand, including the mediant F. What a good idea it was to take that out and remain on a unison D!

The **Sonata in C major, Kk159**, is hardly less popular. To many people the most obvious feature of this piece is that it imitates hunting horns at the beginning. Which indeed it does. But for any Italian, especially one from Naples (Scarlatti's birthplace), this sonata is above all a tarantella—a Neapolitan dance if ever there was one. One of the chief characteristics of the tarantella is its alternation of major and minor, and this sonata does exactly that: the second section opens in C minor and stays rooted to the minor mode until the resumption of the theme after the descending flourish. This sonata also hints at classical sonata form with the re-exposition of the opening material in the tonic key. (Incidentally, in bars 57–59 I adopt the text in the Longo edition, which mirrors the similar passage of bars 18–20. Surely this passage must have depended on the range of the instrument available to Scarlatti when he wrote the sonata. Some 28 of the 555 sonatas include this top G, and I can't help thinking that Scarlatti would have utilized it had it been available.)

I remember the day I discovered the **Sonata in B minor, Kk87**, and was astonished by its beauty. The stepwise counterpoint and syncopated suspensions hark back to Palestrina, a composer who was revered by one of

Scarlatti's teachers, Bernardo Pasquini. Pasquini wrote in 1690: 'Whoever pretends to be a musician, or organist, and does not taste the nectar, who does not drink the milk of these divine compositions of Palestrina, is without doubt, and always will be, a miserable wretch.' The closeness of the hands at the beginning somehow emphasizes the tension created by the hovering of the music around the tonic, rarely straying from it for long. The sorrowful thirds in bars 27–29 become even more intense after the climax in bar 44, also creating a hemiola. The bass drops twice in a cycle of fifths, before this inspired sonata ends with a downwards, exhausted gesture.

To complete this first group of four sonatas, I have chosen the **Sonata in D major, Kk29**. I can almost imagine Bach taking note of this sonata before he wrote his 'Goldberg' Variations (it was published a few years earlier than the 'Goldbergs'). Famous for his hand-crossing high jinks, Scarlatti includes some of his most masochistic examples here (which have been excised from many editions). I have yet to see anyone, at least in performance, play the trumpet calls in bars 3–5 with the left hand as marked. Quite apart from the required virtuosity, you would need to be very thin and not to be wearing much clothing if disaster were to be avoided! The sonata is a fusion, as Sutcliffe calls it, of toccata and flamenco. The brilliance of the toccata touch has to be peppered with the passion of the flamenco spirit in order for this piece to be successful, especially in the passage first introduced in bar 16. Kirkpatrick rightly highlights the importance of pauses between the various sections that can be held for longer than notated. For a lot of this piece the bar lines are irrelevant and fall in all the 'wrong' places.

The **Sonata in A major, Kk113**, opens another imagined group of four. And what an opening it is! A brief fanfare is followed by hustle and bustle, a gathering of people perhaps for a big event. It turns into a moto perpetuo,

greatly enhanced by the game of hand-crossing and the harmonic excursions. In the Venice manuscript the tempo indication is Allegro; in the Parma one it is Vivo. Longo used his own Allegrissimo. I think it is important not to race through it too fast, otherwise the character is lost. Godowsky made an arrangement of this sonata and included it in his suite *Renaissance*. Although he adds a tonne of notes, he strangely takes out almost all of the hand-crossings.

The **Sonata in D major, Kk430**, is one of Scarlatti's most charming sonatas. The tempo indication is Non presto ma a tempo di ballo (Not fast but in the tempo of a dance). This is one example of how Scarlatti can express so much with so little. One is captured immediately by its simple tune. As in the opening bars of Kk113, much is made of interjections in the lower register (here beginning in bar 19). Horns accompany a leaping figure before the double bar line. Scarlatti can't help being Scarlatti, though, and shoves in a G sharp when you are least expecting it (bar 63).

The beautiful **Sonata in G minor, Kk8**—the slower sonata in this group—is a study for the execution of dotted notes, never an easy thing to come to terms with when they are constant throughout a piece. There's also the four-part counterpoint to deal with which, with the addition of numerous ties and syncopations, necessitates very careful study. While writing these notes I've noticed that somewhere along the line it has been given the title 'Bucolic', which seems completely wrong to me. Does it not have a great nobility and sadness to it? The pedal-point at the end of each section has an arpeggiated chord imitating the strumming of the open strings of the guitar.

At this point I think it's worth mentioning the issue of tempo in Scarlatti. The G minor Sonata, Kk8, is marked Allegro, which seems very odd. Kirkpatrick is I think right to say: 'Scarlatti's [tempo] directions seem to have but little bearing on the actual speed at which the piece is to be taken; rather they serve as indications of rhythmic character. Most

Scarlatti pieces are commonly taken too fast. A Presto, for example, may not necessarily refer to tempo. Never does it indicate a pseudo-virtuoso exhibition of mere dexterity. On the other hand it may better be interpreted as lively and alert, capable of immediate response to nuances of wit or to lightning changes of expression ... Many Scarlatti Allegros and Andantes approach each other in actual speed.'

With that in mind, we come to the **Sonata in G major, Kk13**, marked Presto, and also with an Alla breve time signature. Take this too fast and you're soon in for big trouble. Scarlatti's favourite tricks of hand-crossing and repeated notes are presented simultaneously, all the while imitating the sound of castanets. It is terrific keyboard-writing, and you can understand from this sonata alone the affinity between Scarlatti and the music of the Spanish composers who came two hundred years later (Granados, Albéniz, Falla).

My next grouping contains only three sonatas. The **Sonata in B minor, Kk27**, is well known and at times drastically simple. Surely this is one of the first examples of minimalism in music—when Scarlatti produces a 'loop', twice repeating the same thing for six bars at a time. The hands swap over twice in the middle of that loop (something Longo removed) which makes it more understandable but still perplexing. Many pianists drown this piece in pedal, which I'm not keen on (although I probably also played it that way over forty years ago).

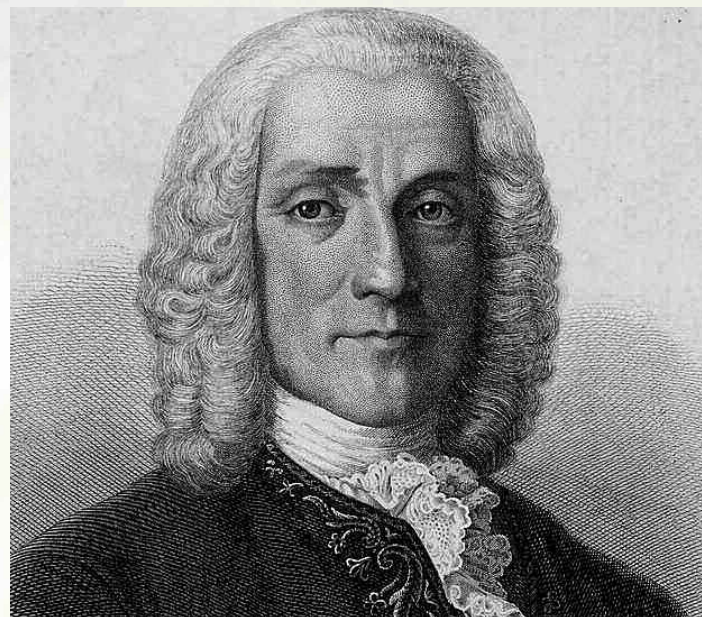
The **Sonata in D major, Kk140**, is in the opinion of the harpsichordist Scott Ross (who made the first complete recording of Scarlatti's sonatas) one of the most difficult of the 555 sonatas. Each section begins with a short fanfare. I once tried this piece on an organ using all the reedy and brassy stops, and the opening sounded fantastic! Then we have a pause after reaching the dominant. What comes next? An echoing fanfare in the remote key of C major—a stroke of genius! Another pause. Then a more extended section



with treacherous double sixths and huge hand-crossing leaps. One can almost imagine some rather elegant cavalry exercises taking place in the palace courtyard where Scarlatti was teaching his pupil, Princess Maria Barbara.

For once I have chosen two adjacent sonatas, playing next the **Sonata in D minor, Kk141**. This is a wild piece, true to the demonic spirit of its key signature. If you have to perform it on a piano with a lazy action, you're sunk. The flurry of repeated notes imitates the tremolo of a mandolin—an instrument that flourished especially in Naples in Scarlatti's day. The left-hand chords should be snatched from the keyboard with a corresponding gesture. As in the previous sonata, Scarlatti plays with pauses and makes us wonder what will come next. The section beginning in F major in bar 53 winds up in the most terrific way, culminating in big leaps for both hands. After the double bar, the tremolo effect continues in a wonderful progression of harmonies. At the end I do something not in the score, inspired by listening to Scott Ross: I repeat that final wind-up section an extra time, giving the imagined dancers one more chance to strut their stuff.

The **Sonata in F minor, Kk69**, has been a favourite ever since I played it as a child. I still love its expressive counterpoint, the long lines, the persistent dotted rhythm that is nevertheless very gentle, and how the second section gradually builds in intensity until bar 53. It was when playing this sonata as a teenager that I first realized—thanks to my teacher who had purchased Kirkpatrick's edition of all the Scarlatti sonatas in facsimile—how editors had 'cleaned up' Scarlatti over the centuries. I had learned this piece from an edition popular in the 1960s (and still available today): *The Graded Scarlatti*, edited by Marthe Morhange-Motchane. She had taken as her source the Longo edition. If you compare that with the facsimile (or with the Heugel edition by Kenneth Gilbert), you will see the differences. One of the best moments of this sonata has been eliminated—



DOMENICO SCARLATTI

the arpeggiated chords in the last two bars (as we have in Kk8). The tierce de Picardie ending (which I do only on the repeat to make it more effective) has also been removed, as has much else along the way.

Presto, quanto sia possibile (Presto, as much as possible) is the tempo indication for the **Sonata in G major, Kk427**. The problem, as so often, is that it's easy to take the opening lines too fast as they're not nearly so complicated as what comes later on. To avoid having to change your tempo midway through, the speed needs to be appropriate for bar 17 onwards. And the *fortissimo* chords need to come as a huge surprise, without any preparation—like somebody jumping out at you from behind a door. The whole thing has to be played with a lot of sparkle and humour.

The **Sonata in A minor, Kk109**, is a gem. It's the only one in all 555 that is marked Adagio (in the Parma

manuscript the indication is Andante-Adagio). There is definitely a Moorish influence in its character of mournful melancholy. An adaption exists of this sonata as a Portuguese 'fado' song, and listening to it you can hear how feelings of resignation and fatefulness are present in its melody. The appoggiaturas, the descending sighs in which the hands cross over each other, the sad triplet figures towards the end of each section—all of these are clues to the overall interpretation. If you observe both repeats, this is one of the longest of Scarlatti's sonatas.

To cheer us up, there can't be a better piece than the **Sonata in D major, Kk96**. Here a whole orchestra is at work. Many elements that we hear in other sonatas (a trumpet fanfare, mandolin-like repeated notes, athletic leaps) are all present, but are now combined to make a brilliant tour de force. Shifts between major and minor

modes, a favourite Scarlatti device, are used to great effect, as are clashing B flats and B naturals (bars 68 and 75—once again eradicated by Longo!). The counterpoint at the top of the second section should not be glossed over in a rush to get to the end. Kirkpatrick calls the whole thing an 'unprecedented display of spontaneous fantasy'.

If tracks 12 to 15 (Kk69 to Kk96) form another group of four sonatas on this album, then the **Sonata in E major, Kk380**, is my encore (as it often is in recital). Its popularity is justly deserved, and I have loved it since childhood. What makes it such a moving piece? It has a courtly elegance from the first note to the last. Tender feelings try to express themselves in the most regal of gestures, yet are never allowed to go outside into the normal world. The horns keep reminding you of that.

ANGELA HEWITT © 2016

Recorded in the Beethovensaal, Hannover, on 25–27 February 2015

Recording Engineer LUDGER BÖCKENHOFF

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVI

Front illustration: *The Lady with the Veil (The Artist's Wife)* (1768) by Alexander Roslin (1718–1793)

© Nationalmuseum, Stockholm, Sweden / Bridgeman Images

ANGELA *Hewitt*

One of the world's leading pianists, Angela Hewitt appears in recital and with major orchestras throughout Europe, the Americas and Asia. Her career has been established at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. She is especially renowned for her recordings of all the major keyboard works of Bach, described as 'one of the record glories of our age'. Her large discography also includes solo recordings of Couperin, Rameau, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Chabrier, Granados, Fauré, Debussy, Ravel and Messiaen, as well as concertos by Mozart and Schumann.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music and later studied at the University of Ottawa with French pianist Jean-Paul Sévilla. Winning First Prize in the 1985 Toronto International Bach Piano Competition launched her international career.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls from Carnegie Hall in New

York to the Sydney Opera House. Her festival appearances include Lucerne, Verbier, Osaka, Prague, Lincoln Center and the BBC Proms, to name but a few. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself. Communication with her audience is important to her, and has resulted in a huge fan base throughout the world. Her masterclasses, writings on music and booklet notes for her recordings are all hugely popular.

In 2003 Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listeners' Award (Royal Philharmonic Society Awards). She was made an Officer of the Order of Canada in 2000, and awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours in 2006. In the same year she was voted *Gramophone's* 'Artist of the Year'. Her 2007–2008 Bach World Tour was devoted to performances of the complete *Well-Tempered Clavier* in major cities on six continents. A special DVD lecture-recital entitled 'Bach Performance on the Piano' was released by Hyperion to coincide with this tour (DVDA68001).



Also available by Angela Hewitt on Hyperion

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Angela Hewitt plays Bach

CDS44421/35 (15 CDs)

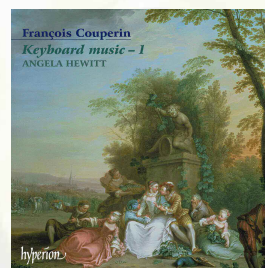
‘Angela Hewitt’s Bach has long been a thing of wonder’ (*The Daily Telegraph*) ‘I know of no musician whose Bach playing on any instrument is of greater subtlety, beauty of tone, persuasiveness of judgement or instrumental command than Hewitt’s is here’ (*BBC Music Magazine*) ‘Hewitt remains today’s finest exponent of Bach’s keyboard music’ (*Gramophone*)



The Art of Fugue

CDA67980

‘I won’t mince words. This Art of Fugue is marvellous’ (*The Times*) ‘The outstanding Bach pianist of her generation’ (*The Sunday Times*)



FRANÇOIS ‘LE GRAND’ COUPERIN (1668–1733)

Keyboard Music

Vol. 1 CDA67440

Vol. 2 CDA67480

Vol. 3 CDA67520

‘Playing of exquisite subtlety and refinement’ (*The Daily Telegraph*) ‘Outstanding’ (*BBC Music Magazine*) ‘Played with this degree of sensitivity to articulation, textural balance and colour, [the music] comes blazing off the printed page ... Hewitt is inimitable’ (*Classic FM Magazine*)



JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683–1764)

Keyboard Suites

CDA67597

‘She is, of course, a master pianist with the kind of refined finger technique and musical sensibility that can bring to Baroque music all the clarity of line and texture it needs ... there is some wonderfully tender music-making’ (*Gramophone*)



LES SONATES POUR CLAVIER de Domenico Scarlatti représentent quelque chose d'unique dans l'histoire de la musique. Leur seul volume—environ 555 au total—est incroyable. Pour les jouer toutes, il faut compter environ trente-quatre heures (l'intégrale des œuvres pour piano de Beethoven n'en prendrait que la moitié). Bach s'en rapproche, mais seulement si l'on ajoute les œuvres pour orgue à celles pour clavier seul. La grande majorité est écrite en forme binaire—deux sections, toutes deux répétées. En outre, il semble qu'elles furent composées en majorité pour une seule personne, l'élève très talentueuse de Scarlatti, sa protectrice et amie, la princesse Maria Barbara du Portugal, qui devint reine d'Espagne. Il n'en existe aucune de la main du compositeur. Elles nous sont toutes parvenues—grâce au célèbre castrat Farinelli, qui les rapporta d'Espagne en Italie—dans des manuscrits copiés par d'autres. Il est également exceptionnel que la plupart d'entre elles aient été écrites alors que Scarlatti avait atteint l'âge de cinquante ans.

Né à Naples en 1685, la même année que Bach et Haendel, Domenico (ou « Mimo » comme on le surnommait) fut élevé dans un clan de musiciens, dont le plus célèbre était son père, Alessandro Scarlatti. La renommée de ce dernier comme compositeur d'opéras et de cantates semble avoir éclipsé les talents de Domenico, même si Alessandro fit tout ce qu'il pouvait pour aider son fils. Après avoir vécu et travaillé quelque temps à Naples, Venise et Rome (comme maestro di cappella au Vatican), il fut engagé comme Kapellmeister par João V du Portugal, où il arriva probablement en 1719. La plupart des registres de l'époque furent perdus dans le grand tremblement de terre et le tsunami survenus à Lisbonne en 1755. Il y a beaucoup de choses que nous ne saurons jamais.

À la mort de son père en 1725, la vie de Scarlatti fut florissante. Il se maria pour la première fois à l'âge de

quarante-deux ans. Sa jeune épouse n'avait que seize ans et ce fut très probablement un mariage arrangé comme c'était courant à cette époque dans les pays méditerranéens. Ralph Kirkpatrick, à qui l'on doit tant pour sa biographie de Scarlatti publiée en 1953, fait une supposition intéressante. Le mariage de Domenico coïncida avec le mariage de sa très chère élève, la princesse Maria Barbara (alors âgée de dix-huit ans), à l'héritier du trône d'Espagne, de deux ans son cadet. Il est évident que l'épanouissement de son génie coïncida avec le contact permanent qu'il avait avec son élève et qu'elle insista pour qu'il la suive en Espagne. À cette époque, toute la vie musicale de cette princesse se résumait à Domingo Escarlatti (comme elle l'appelait). Pour citer Kirkpatrick : « On peut voir un reflet du propre attachement de Domenico pour son élève royale dans une curieuse coïncidence : sa jeune épouse avait presque le même âge que Maria Barbara. » Scarlatti resta au service de Maria Barbara jusqu'à la fin de sa vie.

Seules les trente premières sonates (selon la numérotation de l'édition de Kirkpatrick) furent publiées du vivant de Scarlatti et ceci à Londres grâce au compositeur et organiste irlandais Thomas Roseingrave. À la fin de la préface de ces « Esercizi per il gravicembalo », sans doute écrite par le compositeur, apparaissent les mots qui préparent à cette musique si pleine de vie : « Vivi felice » (« Vivez heureux »). La première édition complète parut en 1906 chez Ricordi, éditée par Longo. Il est intéressant de noter que Brahms possédait sept volumes (contenant 308 sonates) en exemplaires manuscrits.

Dans mes futurs enregistrements de la musique de Scarlatti (eh oui, j'espère qu'il y en aura d'autres !), je pourrai en écrire davantage sur l'histoire de ces pièces et sur la vie de Scarlatti telle que nous la connaissons. Pour l'instant, j'aimerais expliquer comment j'ai choisi les sonates de ce

premier album. Kirkpatrick était convaincu qu'un grand nombre d'entre elles étaient destinées à être appariées. Dans son livre sur les sonates de Scarlatti, publié en 2003, W. Dean Sutcliffe n'est pas d'accord. J'ai essayé de comprendre ce qu'il en était, mais j'ai souvent trouvé qu'une sonate d'une paire n'était pas tout à fait aussi intéressante que la suivante et réduisait plutôt l'effet. À la place, je les ai réunies en groupes qui forment un ensemble satisfaisant lorsqu'on les joue en concert.

J'ai choisi d'ouvrir cet album avec la **Sonate en ré mineur, Kk9**. C'est peut-être la plus populaire de toutes les sonates de Scarlatti et c'était déjà le cas au XIX^e siècle lorsqu'elle a acquis le surnom de « Pastorale ». Le doux rythme oscillant doit évoluer sans hâte. Beaucoup de choses fondamentales sont essentielles pour jouer ce morceau : beauté du son, style cantabile, sens de la danse, articulation, régularité digitale dans les traits, trilles, sensibilité aux harmonies et à leurs progressions, et peut-être surtout un sentiment poignant qui est pour moi particulièrement évident dans les dernières mesures. À la fin des années 1980, une version (peut-être ?) antérieure de cette sonate fut découverte par Giorgio Pestelli à Turin et la dernière mesure contient un arpège descendant à la main droite, avec le fa, la médiante. Quelle bonne idée de l'avoir retiré et de rester sur ré à l'unisson !

La **Sonate en ut majeur, Kk159**, est presque aussi populaire. Nombreux sont ceux pour qui le trait le plus flagrant de ce morceau est l'imitation des cors de chasse au début, bien réelle en vérité. Mais pour un Italien, surtout s'il est de Naples (le lieu de naissance de Scarlatti), cette sonate est avant tout une tarentelle—, danse napolitaine s'il en est. L'une des principales caractéristiques de la tarentelle est l'alternance entre majeur et mineur, et c'est exactement ce qui se passe dans cette sonate : le début de la seconde section commence en ut mineur et reste enraciné dans le mode mineur jusqu'à la reprise du thème après le trait

descendant. Cette sonate fait aussi allusion à la forme sonate classique avec la réexposition du matériel initial à la tonique. (Soit dit en passant, aux mesures 57–59, j'adopte le texte de l'édition Longo, qui reflète le passage analogue des mesures 18–20. Ce passage devait sûrement dépendre de la tessiture de l'instrument dont disposait Scarlatti lorsqu'il a écrit cette sonate. Environ 28 des 555 sonates comportent ce sol aigu et je ne peux m'empêcher de penser que Scarlatti l'aurait utilisé s'il avait été disponible.)

Je me souviens du jour où j'ai découvert la **Sonate en si mineur, Kk87**, et que sa beauté m'a surprise. Le contrepoint par degré et les suspensions syncopées évoquent Palestrina, compositeur que révérait Bernardo Pasquini, l'un des professeurs de Scarlatti. Pasquini écrivit en 1690 : « Qui prétend être musicien, ou organiste, et ne goûte pas le nectar, qui ne boit pas le lait de ces divines compositions de Palestrina est, sans aucun doute, et sera toujours, un pauvre diable. » La proximité des mains au début accentue toutefois la tension créée par le fait que la musique tourne autour de la tonique et ne s'en éloigne jamais longtemps. Les tierces tristes aux mesures 27–29 deviennent encore plus intenses après le point culminant à la mesure 44, créant aussi une hémiole. La basse descend à deux reprises dans un cycle de quintes, avant que cette sonate inspirée s'achève sur un geste épuisé, descendant.

Pour compléter ce premier groupe de quatre sonates, j'ai choisi la **Sonate en ré majeur, Kk29**. Je m'imagine presque Bach en train d'en prendre note avant d'écrire ses Variations « Goldberg » (elle fut publiée quelques années avant les « Goldberg »). Célèbre pour ses étonnants croisements de mains, Scarlatti inclut ici certains de ses exemples les plus masochistes (qui furent supprimés dans de nombreuses éditions). Je n'ai encore jamais vu personne, au moins en concert, jouer les sonneries de trompette des mesures 3–5 avec la main gauche telle qu'elle est marquée. En dehors de la virtuosité requise, il faudrait être très mince

et légèrement vêtu pour éviter le désastre ! Cette sonate est une fusion, comme le dit Sutcliffe, de toccata et de flamenco. L'éclat de la touche de toccata doit être émaillé de la passion de l'esprit du flamenco pour que ce morceau ait du succès, surtout dans le passage qui apparaît tout d'abord à la mesure 16. Kirkpatrick souligne à juste titre l'importance des points d'orgue entre les différentes sections qui peuvent être tenus plus longtemps que ne l'indique la notation. Dans une grande partie de cette pièce, les barres de mesure manquent de pertinence et tombent toujours aux « mauvais » endroits.

La **Sonate en la majeur, Kk113**, ouvre un autre groupe de quatre que j'ai imaginé. Et quel début ! Une courte fanfare suivie d'une certaine effervescence, une réunion de gens peut-être pour un grand événement. Elle se transforme en moto perpetuo, très rehaussé par le jeu du croisement des mains et les excursions harmoniques. Dans le manuscrit de Venise, l'indication de tempo est Allegro ; dans celui de Parme, c'est Vivo. Longo a utilisé son propre Allegrissimo. Je pense qu'il est important de ne pas trop se précipiter, sinon on en perd le caractère. Godowsky a fait un arrangement de cette sonate et l'a inclus dans sa suite *Renaissance*. Bien qu'il ajoute une tonne de notes, il retire étrangement presque tous les croisements de mains.

La **Sonate en ré majeur, Kk430**, est l'une des plus charmantes sonates de Scarlatti. L'indication de tempo est Non presto ma a tempo di ballo (pas rapide mais dans un tempo de danse). Elle illustre la manière dont Scarlatti peut dire tant de choses en si peu de temps. On est pris d'emblée par son thème simple. Comme dans les mesures initiales de la sonate Kk113, Scarlatti insiste beaucoup sur les interjections dans le registre grave (ici à partir de la mesure 19). Les cors accompagnent une figure sautante avant la double barre de mesure. Mais Scarlatti ne peut s'empêcher d'être Scarlatti et il place un sol dièse là où on l'attend le moins (mesure 63).

La magnifique **Sonate en sol mineur, Kk8**—la plus lente des sonates de ce groupe—est une étude pour l'exécution des notes pointées, jamais faciles à affronter lorsqu'elles se répètent d'un bout à l'autre d'un morceau. Il faut aussi tenir compte du contrepoint à quatre voix, ce qui, avec l'ajout de nombreuses notes liées et syncopes, nécessite une étude très minutieuse. En écrivant ces notes, j'ai remarqué qu'on lui a parfois donné le titre de « Bucolique », qui me semble totalement erroné. Cette sonate ne possède-t-elle pas une grande noblesse et une grande tristesse ? La pédale sur laquelle se termine chaque section comporte un accord arpégé imitant le raclement des cordes à vide de la guitare.

À ce stade, je pense que la question du tempo dans la musique de Scarlatti mérite d'être évoquée. La Sonate en sol mineur, Kk8, est marquée Allegro, ce qui semble très surprenant. Je crois que Kirkpatrick a raison de dire : « Les directives [de tempo] de Scarlatti semblent avoir peu de rapport avec la vitesse à laquelle il faut prendre le morceau ; elles servent plutôt à en indiquer le caractère rythmique. La plupart des pièces de Scarlatti sont généralement jouées trop vite. Un Presto, par exemple, ne fait pas nécessairement référence au tempo. Il n'indique jamais une démonstration pseudo virtuose de pure dextérité. D'autre part, il vaut parfois mieux l'interpréter comme quelque chose d'animé et alerte, ce qui permet une réponse immédiate à des nuances d'esprit ou à des changements éclairs d'expression ... Beaucoup d'Allegros et d'Andantes de Scarlatti sont assez proches en ce qui concerne leur vitesse réelle. »

En pensant à cela, on arrive à la **Sonate en sol majeur, Kk13**, marquée Presto, avec aussi un chiffrage de mesure Alla breve. Si on le prend trop vite, on a vite de gros soucis. Les manies préférées de Scarlatti en matière de croisement de mains et de notes répétées se présentent simultanément, tout en imitant le son des castagnettes. C'est une écriture extraordinaire pour le clavier et cette seule sonate permet

de comprendre l'affinité entre Scarlatti et la musique des compositeurs espagnols nés deux siècles plus tard (Granados, Albéniz, Falla).

Mon groupe suivant contient seulement trois sonates. La **Sonate en si mineur, Kk27**, est célèbre et parfois d'une simplicité radicale. C'est sûrement l'un des premiers exemples de minimalisme en musique—lorsque Scarlatti tourne en « boucle », en répétant à deux reprises la même chose pendant six mesures. Les mains permutent deux fois au milieu de cette boucle (quelque chose que Longo a supprimé) ce qui la rend plus compréhensible mais toujours étrange. Beaucoup de pianistes inondent cette pièce de pédale ce qui ne m'emballa pas (bien que je l'ai sans doute jouée ainsi moi-même il y a plus de quarante ans).

D'après le claveciniste Scott Ross (qui fit le premier enregistrement complet de l'intégrale des sonates de Scarlatti), la **Sonate en ré majeur, Kk140**, est l'une des plus difficiles des 555 sonates. Chaque section commence par une courte fanfare. Un jour, j'ai essayé de jouer ce morceau sur un orgue en utilisant tous les registres d'anches et de cuivres et le début semblait magnifique ! Puis nous avons une pause après avoir atteint la dominante. Qu'est-ce qui vient ensuite ? Une fanfare sonore dans la tonalité éloignée d'ut majeur—un coup de génie ! Autre pause. Puis une section plus longue avec des doubles sixtes traîtresses et d'énormes sauts de croisements de mains. On peut presque imaginer des exercices de cavalerie assez élégants dans la cour d'un palais où Scarlatti donnait des leçons à son élève, la princesse Maria Barbara.

Pour une fois, j'ai choisi deux sonates adjacentes, en jouant ensuite la **Sonate en ré mineur, Kk141**. C'est une pièce déchaînée, fidèle à l'esprit diabolique de l'armature de la clef. S'il faut la jouer sur un piano doté d'un mécanisme lent, on est fichu. Le tourbillon de notes répétées imite le trémolo d'une mandoline—instrument

en plein essor du temps de Scarlatti, en particulier à Naples. Les accords de la main gauche doivent être arrachés au piano avec un geste correspondant. Comme dans la sonate précédente, Scarlatti joue avec des pauses et nous incite à nous demander ce qui viendra après. La section commençant en fa majeur à la mesure 53 se déroule dans la plus grande folie, culminant dans de larges sauts aux deux mains. Après la double barre, l'effet trémolo continue dans une magnifique progression d'harmonies. À la fin, je fais quelque chose qui n'est pas dans la partition, inspirée par l'écoute de Scott Ross : je rejoue la dernière section conclusive une fois de plus, donnant aux danseurs imaginés une chance de plus de s'exhiber.

La **Sonate en fa mineur, Kk69**, est l'une de mes préférées depuis que je l'ai jouée dans mon enfance. J'aime encore son contrepoint expressif, les longues lignes, le rythme pointé persistant qui est néanmoins très doux et la manière dont la seconde section prend peu à peu de l'intensité jusqu'à la mesure 53. C'est lorsque j'ai travaillé cette sonate dans mon adolescence que je me suis rendue compte pour la première fois—grâce à mon professeur qui avait acheté l'édition Kirkpatrick de toutes les sonates de Scarlatti en fac-similé—à quel point les éditeurs avaient « nettoyé » Scarlatti au fil des siècles. J'avais appris ce morceau sur une édition populaire dans les années 1960 (encore disponible aujourd'hui) : *The Graded Scarlatti*, éditée par Marthe Morhange-Motchane. Elle avait pris comme source l'édition Longo. Si on compare cette édition avec le fac-similé (ou avec l'édition Heugel de Kenneth Gilbert), vous verrez les différences. L'un des meilleurs moments de cette sonate a été éliminé—les accords arpégés dans les deux dernières mesures (comme on l'a dans le Kk8). La tierce de Picardie finale (que je ne joue qu'à la reprise pour la rendre plus efficace) a aussi été supprimée, comme beaucoup d'autres choses en cours de route.

Presto, quanto sia possibile (Presto, autant que possible) est l'indication de tempo pour la **Sonate en sol majeur, Kk427**. Le problème, comme c'est si souvent le cas, vient de la facilité avec laquelle on peut jouer trop vite les lignes initiales car elles ne sont pas aussi compliquées que ce qui vient ensuite. Pour éviter d'avoir à changer de tempo à mi-chemin, la vitesse doit être déterminée en fonction de ce qui survient à partir de la mesure 17. Et les accords *fortissimo* doivent arriver comme une immense surprise, sans la moindre préparation—comme quelqu'un qui vous saute dessus derrière une porte. Le tout doit être joué avec beaucoup d'éclat et d'humour.

La **Sonate en la mineur, Kk109**, est un joyau. C'est la seule des 555 qui est marquée Adagio (dans le manuscrit de Parme, l'indication est Andante-Adagio). Il y a une nette influence mauresque dans son caractère de triste mélancolie. Cette sonate a été adaptée pour en faire une chanson portugaise de « fado » et, en l'écouter, on peut entendre à quel point les sentiments de résignation et de fatalité sont présents dans la mélodie. Les appoggiatures, les soupirs descendants dans lesquels les mains se croisent l'une sur l'autre, les tristes figures de triolets vers la fin de chaque section sont autant d'indices permettant d'établir l'interprétation générale. Si l'on observe les deux reprises, cette sonate est l'une des plus longues de Scarlatti.

Pour nous remonter le moral, il ne peut y avoir de meilleur morceau que la **Sonate en ré majeur, Kk96**. Ici, tout un orchestre est à l'œuvre. Beaucoup d'éléments que l'on entend dans d'autres sonates (une fanfare de trompette, des notes répétées comme à la mandoline, des sauts athlétiques) sont tous présents, mais ils sont maintenant combinés pour réaliser un brillant tour de force. Les changements de modes majeur-mineur, un procédé très cher à Scarlatti, font beaucoup d'effet, de même que les frottements entre si bémol et si naturel (mesures 68 et 75—une fois encore éliminés par Longo !). Il ne faut pas sous-estimer le contrepoint en haut de la seconde section pour arriver plus vite à la fin. Kirkpatrick définit l'ensemble comme « une démonstration sans précédent de fantaisie spontanée ».

Si les plages 12 à 15 (Kk69 à Kk96) forment un autre groupe de quatre sonates dans cet album, alors la **Sonate en mi majeur, Kk380**, est mon bis (comme c'est souvent le cas en récital). Sa popularité est bien méritée et je l'aime depuis mon enfance. Qu'est-ce qui en fait un morceau si émouvant ? Elle possède une élégance raffinée de la première à la dernière note. De tendres sentiments essaient de s'exprimer dans le plus majestueux des gestes, sans être jamais autorisés à s'échapper vers le monde normal. Les cors n'arrêtent pas de vous le rappeler.

ANGELA HEWITT © 2016
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



DIE SONATEN FÜR TASTENINSTRUMENT von Domenico Scarlatti sind in der Musikgeschichte einmalig. Allein ihre Anzahl—insgesamt 555—ist erstaunlich. Es dauert ungefähr 34 Stunden, sie alle durchzuspielen (für sämtliche Klavierwerke Beethovens würde man nur etwa halb so lang brauchen). Bach kommt dem nahe, aber nur, wenn man die Orgelwerke zu den Stücken für Tasteninstrument solo dazu nimmt. Die allermeisten sind in zweiteiliger Form (zwei Abschnitte, die jeweils wiederholt werden) angelegt. Offenbar entstanden sie zudem weitgehend für eine Person: Scarlattis äußerst begabte Schülerin, Förderin und Vertraute, die Prinzessin Maria Barbara von Portugal, die spätere Königin von Spanien. Nicht eine Sonate existiert heute in der Handschrift des Komponisten. Sie sind uns alle—dank des berühmten Kastraten Farinelli, der sie aus Spanien zurück nach Italien transportierte—in Manuskripten überliefert, die von anderen kopiert wurden. Überdies ist bemerkenswert, dass die meisten erst nach Scarlattis 50. Geburtstag entstanden.

Domenico Scarlatti (der den Spitznamen „Mimo“ trug) kam 1685 in Neapel zur Welt—im selben Jahr wie Bach und Händel—und wuchs in einer Musikerfamilie auf, deren berühmtestes Mitglied sein Vater, der Opern- und Kantatenkomponist Alessandro Scarlatti war. Obwohl dieser sich nach Kräften bemühte, seinen Sohn zu fördern, stand Domenico offenbar stets im Schatten seines Vaters. Nachdem er in Neapel, Venedig und Rom (als Kapellmeister am Vatikan) tätig gewesen war, holte João V. ihn als Kapellmeister nach Portugal, wo er wohl 1719 eintraf. Die meisten Dokumente aus dieser Zeit gingen im Erdbeben von Lissabon und dem darauffolgenden Tsunami von 1755 verloren. Vieles wird sich nie rekonstruieren lassen.

Nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1725 blühte Scarlattis Leben auf. Er heiratete zum ersten Mal im Alter von 42 Jahren. Seine Braut war gerade einmal 16 Jahre

alt—wahrscheinlich handelte es sich um eine arrangierte Ehe, die zu der Zeit im Mittelmeerraum üblich waren. Ralph Kirkpatrick, dem wir die einschlägige Scarlatti-Biographie von 1953 verdanken, stellt hierzu eine interessante These auf. Scarlattis Hochzeit fand fast zeitgleich mit der Hochzeit seiner verehrten Schülerin, Prinzessin Maria Barbara (zu dem Zeitpunkt 18 Jahre alt), mit dem spanischen Thronfolger statt, welcher zwei Jahre jünger war als sie. Es ist offensichtlich, dass das Aufblühen seines Genies mit dem fortwährenden Kontakt zu seiner Schülerin zusammenfiel und dass sie darauf bestand, dass er ihr nach Spanien folge. Zu jener Zeit waren alle ihre musikalischen Aktivitäten unzertrennbar mit Domingo Escarlati (wie sie ihn nannte) verbunden. Kirkpatrick bemerkt dazu: „Domenicos Zuneigung zu seiner königlichen Schülerin spiegelt sich möglicherweise in dem merkwürdigen Zufall wider, dass seine Braut mit Maria Barbara fast gleichaltrig war.“ Scarlatti blieb bis zum Ende seines Lebens in der Anstellung Maria Barbaras.

Zu Scarlattis Lebzeiten wurden lediglich die ersten dreißig Sonaten (gemäß der Nummerierung in der Kirkpatrick-Ausgabe) veröffentlicht—sie kamen auf die Bemühungen des irischen Komponisten und Organisten Thomas Roseingrave hin in London heraus. Das Vorwort zu diesen „Esercizi per il gravicembalo“, wohl aus der Feder des Komponisten, erscheinen zwei Worte, die diese lebendige Musik bestens einleiten: „Vivi felice“ („Lebe glücklich“). Die erste Gesamtausgabe erschien 1906 bei Ricordi in der Bearbeitung von Longo. Es ist beachtenswert, dass Brahms sieben Bände (mit insgesamt 308 Sonaten) als Manuskript-Kopien besaß.

Für zukünftige Scarlatti-Einspielungen (ja, ich hoffe, dass es mehrere geben wird!) kann ich mehr zu der Geschichte dieser Stücke und zu Scarlattis Leben gemäß der aktuellen

Quellenlage schreiben. Zunächst einmal möchte ich jedoch erklären, wie ich die Sonaten für dieses erste Album ausgewählt habe. Kirkpatrick war davon überzeugt, dass viele der Sonaten in Zweiergruppen angelegt waren. W. Dean Sutcliffe hingegen stimmt dem in seinem Buch über Scarlatti-Sonaten von 2003 nicht zu. Ich habe versucht, die Sonaten entsprechend zu arrangieren, kam jedoch zu dem Schluss, dass oft eine Sonate in einem Werkpaar weniger interessant war als die andere, was den Gesamteffekt dann verminderte. Stattdessen habe ich sie zu Werkgruppen zusammengestellt, die ein befriedigendes Ganzes ergeben, wenn sie entsprechend im Konzert dargeboten werden.

Ich habe mich dazu entschlossen, das vorliegende Album mit der **Sonate d-Moll, Kk9**, zu eröffnen. Es ist dies die vielleicht populärste Sonate Scarlattis überhaupt und war bereits im 19. Jahrhundert sehr beliebt, als ihr der Beiname „Pastorale“ verliehen wurde. Der sanft wiegende Rhythmus muss ohne Eile voranschreiten. Viele elementare Dinge sind für dieses Stück notwendig: Tonschönheit, Kantabilität, ein Sinn fürs Tänzerische, Artikulation, Gleichmäßigkeit in den Läufen, Triller, ein Verständnis für Harmonien und ihre Fortschreitungen und, vielleicht am wichtigsten, eine gewisse Schmerzlichkeit im Ausdruck, die meiner Auffassung nach am stärksten in den letzten Takten hervortritt. Gegen Ende der 1980er Jahre entdeckte Giorgio Pestelli eine möglicherweise ältere Version dieser Sonate in Turin, in der im letzten Takt ein absteigendes Arpeggio in der rechten Hand vorkommt, wobei auch die Medianten F erklingt. Es war doch eine glückliche Entscheidung, das herauszunehmen und auf dem D zu bleiben!

Die **Sonate C-Dur, Kk159**, ist fast ebenso beliebt. Die Imitation der Jagdhörner fällt vielen zunächst besonders auf—und es handelt sich dabei durchaus auch um ein wichtiges Merkmal des Stücks. Doch für einen Italiener (noch dazu einen, der wie Scarlatti aus Neapel stammt) ist

diese Sonate in erster Linie eine Tarantella, ein typisch neapolitanischer Tanz. Ein Hauptcharakteristikum der Tarantella besteht in dem Alternieren zwischen Dur und Moll, und in dieser Sonate passiert genau das: der Beginn des zweiten Teils fängt in c-Moll an und bleibt in Moll bis das Thema nach der absteigenden Figur wiederaufgenommen wird. Diese Sonate spielt zudem auf die klassische Sonatenhauptsatzform an, indem eine nochmalige Exposition des Anfangsmaterials in der Tonika stattfindet. (Dabei ist anzumerken, dass ich mich in den Takten 57–59 nach der Longo-Ausgabe richte, wo die ähnliche Passage der Takte 18–20 widergespiegelt wird. Diese Passage muss sich wohl nach dem Instrument gerichtet haben, das Scarlatti beim Komponieren zur Verfügung stand. In 28 der 555 Sonaten kommt dieses hohe G vor, und ich bin mir sicher, dass Scarlatti es häufiger zum Einsatz gebracht hätte, wenn sich die Gelegenheit dazu geboten hätte.)

Ich erinnere mich gut an den Tag, an dem ich die **Sonate h-Moll, Kk87**, für mich entdeckte und von ihrer Schönheit überrascht war. Der stufenweise gesetzte Kontrapunkt und die synkopierten Vorhalte spannen den Bogen zu Palestrina, der von einem Lehrer Scarlattis, Bernardo Pasquini, besonders verehrt wurde. Pasquini schrieb im Jahre 1690: „Wer sich auch als Musiker oder Organist ausgibt und nicht den Nektar probiert, die Milch der göttlichen Kompositionen Palestrinas trinkt, der ist zweifellos ein erbärmlicher Wicht und wird es immer bleiben.“ Zu Beginn unterstreicht die Nähe der Hände zueinander in gewisser Weise die Spannung, die sich einstellt, wenn die Musik um die Tonika herum schwebt und nie lang davon abschweift. Die traurigen Terzen in den Takten 27–29 werden nach dem Höhepunkt in Takt 44 noch intensiver und ergeben zudem eine Hemiole. Der Bass fällt zweimal in einer Reihe von Quinten ab, bevor diese inspirierte Sonate mit einer abwärts gerichteten, erschöpften Geste endet.

Um diese erste Gruppe von vier Sonaten abzuschließen, habe ich die **Sonate D-Dur, Kk29**, ausgewählt. Ich könnte mir fast vorstellen, dass Bach diese Sonate studiert hatte, bevor er seine „Goldberg“-Variationen komponierte (die Sonate kam ein paar Jahre vor den „Goldberg“-Variationen heraus). Scarlatti war für seine virtuoson Handüberkreuzungen berühmt und arbeitete hier einige besonders masochistische Stilmittel ein (die in vielen Ausgaben herausgestrichen worden sind). Bisher habe ich noch niemanden, zumindest im Konzert, erlebt, der die Trompetensignale in den Takten 3–5 in der linken Hand wie vorgegeben gespielt hätte. Abgesehen von der Virtuosität, die hier vonnöten ist, müsste man außerordentlich dünn sein und kaum Kleidung tragen, um Katastrophen zu vermeiden! Sutcliffe zufolge ist diese Sonate eine Fusion aus Toccata und Flamenco. Zur erfolgreichen Interpretation des Stücks muss die Brillanz der Toccata mit der Leidenschaft des Flamenco gewürzt werden, insbesondere in der Passage, die erstmals in Takt 16 vorgestellt wird. Kirkpatrick weist zu Recht auf die Bedeutung der Pausen zwischen den verschiedenen Abschnitten hin, die länger ausgehalten werden können als notiert ist. In diesem Stück sind die Taktstriche größtenteils irrelevant und fallen auf die „falschen“ Stellen.

Die **Sonate A-Dur, Kk113**, eröffnet eine weitere (imaginierte) Vierergruppe—in spektakulärer Weise! Auf eine kurze fanfarenartige Figur folgt geschäftiges Treiben, etwa wie eine Menschenansammlung kurz vor einem großen Ereignis. Das verwandelt sich dann in ein Moto perpetuo, welches durch Handüberkreuzungen und harmonische Abstecher noch deutlich aufgebessert wird. In dem Manuskript aus Venedig lautet die Tempobezeichnung Allegro; im Manuskript aus Parma hingegen Vivo. Longo gab seine eigene Vorgabe an, nämlich Allegro. Meiner Ansicht nach ist es wichtig, nicht allzu schnell durchzurasen, da sonst der Charakter des Stücks untergeht.

Godowsky fertigte ein Arrangement dieser Sonate an und nahm es in seine *Renaissance*-Suite auf. Zwar fügt er jede Menge Töne hinzu, nimmt allerdings eigentümlicherweise fast alle Überkreuzungen heraus.

Die **Sonate D-Dur, Kk430**, ist eine besonders entzückende Sonate von Scarlatti. Die Tempobezeichnung lautet Non presto ma a tempo di ballo (Nicht schnell, doch im Tempo eines Tanzes). Hier wird deutlich, wie es Scarlatti gelang, so viel mit so wenigen Mitteln auszudrücken. Man ist sofort von der schlichten Melodie eingenommen. Ebenso wie in den Anfangstakten von Kk113 kommen hier Einwürfe im tieferen Register besonders zum Ausdruck (die in diesem Falle in Takt 19 beginnen). Hörner scheinen eine springende Figur vor dem Doppelstrich zu begleiten. Doch Scarlatti kann sich nicht helfen und muss einfach ein Gis einstreuen, wenn man es am wenigsten erwartet (Takt 63).

Die wunderschöne **Sonate g-Moll, Kk8**—die langsamere Sonate in dieser Gruppe—ist eine Studie in der Ausführung punktierter Töne, was nie einfach ist, wenn sie sich konstant durch ein Stück ziehen. Zudem ist der vierstimmige Kontrapunkt zu bewältigen, der zahlreiche Bindungen und Synkopierungen in sich birgt, die sorgfältig eingeübt werden müssen. Beim Recherchieren für diesen Kommentar ist mir aufgefallen, dass diese Sonate zu einem gewissen Zeitpunkt den Beinamen „bukolisch“ erhalten hat, was mir völlig fehl am Platze erscheint. Ist sie nicht besonders nobel und trauervoll? Über dem Orgelpunkt jeweils am Ende der beiden Abschnitte erklingt ein arpeggierter Akkord, mit dem das Zupfen von leeren Gitarrensaiten angedeutet wird.

Hier ist wohl das Thema des Tempos bei Scarlatti nennenswert. Die Sonate g-Moll, Kk8, ist mit Allegro überschrieben, was abwegig anmutet. Ich kann Kirkpatrick nur zustimmen, wenn er schreibt: „Scarlattis Tempobezeichnungen scheinen nur wenig mit dem tatsächlichen Tempo zu tun zu haben, in dem das Stück zu spielen ist:

sie sind eher als Hinweise auf den rhythmischen Charakter zu verstehen. Die Werke Scarlattis werden meistens zu schnell genommen. Ein Presto bezieht sich beispielsweise nicht unbedingt auf das Tempo. Und es verlangt nie eine pseudo-virtuose Zurschaustellung reiner Fingerfertigkeit. Stattdessen ist es als lebhaft und aufmerksam aufzufassen, wobei der Ausführende imstande sein muss, sofort auf Nuancen der Scharfsinnigkeit oder blitzschnelle Ausdruckswechsel zu reagieren ... Viele Allegros und Adagios sind bei Scarlatti, was das eigentliche Tempo angeht, sehr ähnlich.“

In diesem Sinne wenden wir uns der **Sonate G-Dur, Kk13**, zu, die mit Presto überschrieben ist, jedoch auch eine Alla-breve-Taktvorzeichnung hat. Wenn man dieses Stück zu schnell nimmt, wird es bald sehr brenzlich. Scarlattis Lieblingstricks, überkreuzte Hände und Tonrepetitionen, kommen gleichzeitig vor, während zudem der Klang von Kastagnetten imitiert wird. Der Klaviersatz ist hervorragend, und bereits diese Sonate allein zeigt die Affinität zwischen Scarlatti und der Musik der spanischen Komponisten, die 200 Jahre später lebten und wirkten (Granados, Albéniz, de Falla).

Meine nächste Werkgruppe besteht aus nur drei Sonaten. Die **Sonate h-Moll, Kk27**, ist berühmt und mitunter sehr schlicht gehalten. Hierbei handelt es sich wohl um eines der ersten Beispiele für Minimalismus in der Musik—und zwar wenn Scarlatti eine „Schleife“ konstruiert und zweimal dasselbe mit einer Dauer von jeweils sechs Takten wiederholt. In der Mitte dieser Schleife überkreuzen sich die Hände zweimal (was Longo herausnahm), was das Ganze zwar verständlicher macht, doch trotzdem noch für Verwirrung sorgt. Viele Pianisten lassen dieses Stück im Pedal versinken, was mir nicht gefällt (obwohl ich es vor über vierzig Jahren wahrscheinlich auch so gespielt habe).

Dem Cembalisten Scott Ross (der die erste Gesamteinspielung der Sonaten Scarlattis gemacht hat) zufolge ist

die **Sonate D-Dur, Kk140**, eine der schwierigsten der 555 Sonaten. Beide Teile beginnen jeweils mit einer kurzen Fanfare. Ich habe dieses Stück einmal auf einer Orgel mit Zungen- und Blechbläser-Registern probiert, und der Anfang klang fantastisch! Nachdem die Dominante erreicht ist, kommt eine Pause. Und dann? Eine nachhallende Fanfare in der entlegenen Tonart C-Dur—ein Geniestreich! Eine weitere Pause. Dann ein längerer Abschnitt mit tückischen doppelten Sexten und weiten Sprüngen und Handüberkreuzungen. Man kann sich dabei fast vorstellen, dass elegante Kavallerie-Übungen im Innenhof des Palasts stattfanden, wenn Scarlatti seine Schülerin Prinzessin Maria Barbara unterrichtete.

Als nächstes kommt ausnahmsweise ein Sonatenpaar—als erstes die **Sonate d-Moll, Kk141**. Hierbei handelt es sich um ein wildes Stück, das dem dämonischen Geist seiner Tonart alle Ehre macht. Wenn man es auf einem Klavier mit einer trägen Mechanik spielen muss, geht man unter. Die wirbelnden Tonrepetitionen imitieren das Tremolo einer Mandoline—ein Instrument, welches in Neapel zu Scarlattis Zeiten besonders beliebt war. Die Akkorde der linken Hand sollten mit ähnlicher Geste gegriffen werden. Ebenso wie in der vorherigen Sonate spielt Scarlatti auch hier mit den Pausen, so dass man nie weiß, was als nächstes kommt. Der Abschnitt, der in F-Dur in Takt 53 beginnt, verläuft in fantastischer Art und Weise und gipfelt in großen Sprüngen in beiden Händen. Nach dem Doppelstrich wird der Tremolo-Effekt in einer wunderbaren harmonischen Fortschreitung weitergeführt. Zum Schluss mache ich etwas, was nicht in den Noten steht, sondern von Scott Ross' Interpretation angeregt wurde: ich wiederhole den Schlussteil noch einmal und gebe den imaginierten Tänzern damit eine weitere Gelegenheit, auf und ab zu stolzieren.

Die **Sonate f-Moll, Kk69**, spiele ich seit meiner Kindheit immer wieder gern. Noch immer liebe ich

den expressiven Kontrapunkt, die langen Linien, den beständigen punktierten Rhythmus, der nichtsdestotrotz sehr sanft ist, und den Spannungsbogen, der sich im zweiten Teil bis Takt 53 entfaltet. Als ich diese Sonate in meiner Jugend spielte, ging mir erstmals—dank meines Lehrers, der sich die Gesamtausgabe Kirkpatrick's der Scarlatti-Sonaten im Faksimile angeschafft hatte—auf, wie sehr Scarlatti von den verschiedenen Herausgebern im Laufe der Jahrhunderte „bereinigt“ worden ist. Ich hatte dieses Stück aus einer Ausgabe gelernt, die in den 1960ern beliebt war (und die heute noch erhältlich ist): *The Graded Scarlatti*, herausgegeben von Marthe Morhange-Motchane (die die Longo-Ausgabe als Grundlage verwendet hatte). Wenn man diese Ausgabe mit dem Faksimile (oder mit der Heugel-Ausgabe von Kenneth Gilbert) vergleicht, so werden die Unterschiede deutlich. Einer der besten Momente der Sonate ist herausgenommen—die arpeggierten Akkorde der letzten beiden Takte (ähnlich wie in Kk8). Die picardische Terz am Ende (die ich nur in der Wiederholung spiele, um ihr so noch mehr Effekt zu verleihen) ist gestrichen, und daneben noch einiges mehr.

Presto, quanto sia possibile (Presto, soweit wie möglich) lautet die Tempoanweisung der **Sonate G-Dur, Kk427**. Jedoch, wie so oft, kommt man leicht in Versuchung, die ersten Zeilen zu schnell zu nehmen, da diese längst nicht so komplex sind wie das, was später kommt. Um einen Tempowechsel mitten im Stück zu vermeiden, muss man ein Tempo wählen, welches ab Takt 17 angemessen ist. Und die Fortissimo-Akkorde müssen ganz überraschend und ohne jede Vorbereitung kommen—als ob jemand einem aus einem Versteck entgegenspringt. Das Ganze muss mit viel Humor und Brillanz aufgefasst werden.

Die **Sonate a-Moll, Kk109**, ist ein Prachtstück. Es ist dies die einzige der 555 Sonaten, die mit Adagio überschrieben ist (im Parma-Manuskript lautet die Anweisung Andante-Adagio). Die tieftraurige Melancholie

des Stücks weist eindeutig maurische Züge auf. Es gibt eine Bearbeitung dieser Sonate als portugiesisches Fado-Lied und beim Hören werden die Empfindungen der Resignation und Schicksalsergebenheit in der Melodie deutlich. Die Appoggiaturen, die absteigenden Seufzer, bei denen die Hände sich überkreuzen, die traurigen Triolenfiguren gegen Ende der beiden Teile—all diese sind Hinweise auf die Interpretation des Stücks. Wenn man beide Wiederholungen beachtet, dann ist dieses Stück, zumindest was die Dauer angeht, eine der längsten Sonaten Scarlatti's.

Um die Stimmung zu heben gibt es kein besseres Stück als die **Sonate D-Dur, Kk96**. Hier erklingt ein ganzes Orchester. Viele Elemente, denen man in anderen Sonaten begegnet (eine Trompetenfanfare, mandolinenartige Tonrepetitionen, athletische Sprünge), sind hier zugegen, jedoch nun miteinander zu einer brillanten Glanzleistung kombiniert. Wechsel zwischen Dur und Moll, ein Lieblingsstilmittel Scarlatti's, kommen wirkungsvoll zum Einsatz, wie auch miteinander kollidierende Bs und Hs (Takte 68 und 75—wiederum von Longo gestrichen!). Der Kontrapunkt zu Beginn des zweiten Teils sollte nicht überspielt werden. Kirkpatrick bezeichnet das Ganze als einen „noch nie dagewesenen Ausdruck spontaner Fantasie“.

Wenn die Tracks 12–15 (Kk69 bis Kk96) eine weitere Vierergruppe darstellen, so ist die **Sonate E-Dur, Kk380**, meine Zugabe (die ich auch oft in Klavierabenden als solche vortrage). Das Werk ist verdienstermaßen populär, und ich liebe es seit meiner Kindheit. Weshalb ist es ein so bewegendes Stück? Es besitzt vom ersten bis zum letzten Ton eine höfische Eleganz. Sanfte Empfindungen wollen sich in äußerst majestätischen Gesten ausdrücken, werden jedoch nicht an die Außenwelt gelassen. Die Hörner mahnen daran.

ANGELA HEWITT © 2016
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

