



SCARLATTI

Duende

Skip Sempé

Paradizo



Skip Sempé

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

Duende

Harpsichord Sonatas

| | | |
|----|---|------|
| 1 | Sonata in E / en Mi, K 206: Andante | 4'32 |
| 2 | Sonata in D / en Ré Majeur, K 443: Allegro (2 harpsichords *) | 4'27 |
| 3 | Sonata in f minor / en fa mineur, K 462: Andante | 5'55 |
| 4 | Sonata in F / en Fa, K 256: Andante | 4'41 |
| 5 | Sonata in F / en Fa, K 6 | 2'09 |
| 6 | Sonata in f minor / en fa mineur, K 481: Andante e cantabile | 5'57 |
| 7 | Sonata in C / en Ut, K 423: Presto (2 harpsichords *) | 3'58 |
| 8 | Sonata in C / en Ut, K 513: Pastorale | 3'07 |
| 9 | Sonata in C / en Ut, K 502: Allegro (2 harpsichords *) | 3'47 |
| 10 | Sonata in b minor / en si mineur, K 87 | 5'04 |
| 11 | Sonata in E-flat / en Mi bémol, K 193: Allegro | 2'59 |
| 12 | Sonata in g minor / en sol mineur, K 8: Allegro | 2'52 |
| 13 | Sonata in E-flat / en Mi bémol, K 253: Allegro | 2'34 |

| | | |
|------------|---|-------|
| 14 | Sonata in D / en Ré, K 490: Cantabile | 3'59 |
| 15 | Sonata in d minor / en ré mineur, K 517: Prestissimo | 1'21 |
| 16 | Sonata in D / en Ré, K 492: Presto (2 harpsichords *) | 3'42 |
| 17 | Sonata in d minor / en ré mineur, K 32: Aria | 2'11 |
| Total time | | 63'26 |

Skip Sempé, Harpsichord / Clavecin / Cembalo

Harpsichord after 18th century French models (1985) by Bruce Kennedy

1, 3-6, 8, 10-15, 17

Harpsichord after 17th century Italian models (1959) by Martin Skowroneck

2, 7, 9, 16

Olivier Fortin, Harpsichord / Clavecin / Cembalo (*)

Harpsichord after 18th century French models (1985) by Bruce Kennedy

2, 7, 9, 16

Scarlatti: Duende

An interview with Skip Sempé

Could you begin with some remarks regarding the Spanish influence on Scarlatti, who was born in Naples?

Since the rediscovery of Domenico Scarlatti's Sonatas in the nineteenth century and their revival in the twentieth, the influence of Spain on his artistic creativity and musical output have intrigued performers and audiences alike. From Italy, he inherited the vocal idiom, from Spain the gestures of body movement and dance: the result is a fusion.

The task of the performer is to find the most efficient manner of precisely conveying these particular elements of Scarlatti's adoption of local colour and folklore. The varied challenges are associated with melody, harmony, rhythm and their combined gestures, and the manner of identifying and exploiting them on the harpsichord, at which Scarlatti was a great virtuoso. Though it is likely that Scarlatti acquired his reputation for being a great pyrotechnical celebrity from hand-crossings and other features of showy harpsichord playing, one must never forget the extraordinary poetic power of his writing.

What is "Duende"? Where does the term originate?

Federico Garcia Lorca gave a lecture in 1933 called "Play and Theory of the Duende". In this lecture he attempts to define the feelings and reactions one gets from great performance. What he explains is somewhat

related to the eighteenth century writers on the subject of *affect* and how the performer's successful projection of various *affects* work on the emotions of the listener. But Garcia Lorca is not referring to the refined world of Quantz and C. P. E. Bach. He defines a further human experience, one of dramatic intensity resulting from emotional and sensory overload, especially when age-old tradition is evoked. The *duende*, like virtuosity, is special, transcendental: "the mysterious power which everyone senses and no philosopher explains".

Duende and virtuosity are both relative to the recognition of the brevity life on earth and the preciousness of time. Garcia Lorca says that "the *duende* is a power, not a work. It is a struggle, not a thought". He pointed out that Bach and the bullfight can both have *duende*. And, "Often the *duende* of the composer passes into the *duende* of the interpreter". *Duende* and virtuosity are therefore distinct but inseparable elements of great musical performance.

How did you select the Sonatas for this recording?

It was a long process, like the selection of any other repertoire. In the end, I decided to play only my favorites, which have never really changed in all these years. It is impossible to represent every genre of Scarlatti sonata on one recording.

How do you regard analysis and structure in Scarlatti's Sonatas? Do we know anything about Scarlatti's own performances?

I can't think of any repertoire in the history of music in which an analytical approach is less appropriate. Vertical structure is not of overwhelming

importance in Scarlatti. Of course, bold and elegant harmonic inflection is an important skill in performing this music. What is also of great importance is the horizontal conception of events, which can completely take over an entire sonata. Garcia Lorca mentions that “There are neither maps nor exercises to help us find the duende”. Almost nothing is known about Scarlatti’s life or performances: all that really survives of his keyboard music are the two manuscripts in which the Sonatas are found. The Sonatas are completely inhabited by the backdrop of Latin temperament, on which Scarlatti crafts an immediate creation of atmosphere. This produces music of instinct, of fantasy, of delirium, of gambling, of flamenco, of gypsies, of abandoned lovers, of summer, of winter, of rural peasants, of discreet royalty, of flamboyance, of wild imagination, of lovemaking, of delight, of tragedy, and of great harpsichord virtuosity.

And the harpsichord versus the “Florentine fortepiano”? What do the inventories of Maria Barbara of Spain and of Farinelli tell us?

The estate inventory of Maria Barbara mentions twelve keyboard instruments: seven harpsichords and five fortepianos. She left several of these instruments to Farinelli. There is a great wealth of musical performance solutions for the Scarlatti sonatas. So I think it advantageous to decide on a preference regarding the instrument as an integral part of how to approach and perform the music. One can play Duxly on a Taskin piano, but I would not do it. The relatively young Florentine style fortepiano from 1700 / 1720 may have been present at the Spanish court in Scarlatti’s time, but I think that it was most probably regarded as a curiosity. (Two of the five fortepianos mentioned had been converted into harpsichords).

The harpsichord, compared with the Florentine style fortepiano, was an ancient instrument which had not radically changed in concept since about 1500. I feel that the sound of the harpsichord adds a dimension, a nobility to Scarlatti which the Florentine fortepiano of his time just so happens to lack. The fortepiano has a modest sound which makes a modest effect, and Scarlatti often devised complex textures, rhythms, sound effects: in short, Scarlatti is often involved in “immodesty”. The fortepiano from the first half of the eighteenth century was also known to Bach in the 1730s and 40s, but there is no evidence, and I do not personally feel, that he preferred the fortepiano to the harpsichord or the clavichord. It is precisely this concept of approach and “preference” which concerns me: I prefer the harpsichord. As to what kind of harpsichord, it is important to remember that Scarlatti, like Bach, saw many different styles of harpsichords: Italian, Spanish, French, German, 16' harpsichords, exotic or experimental hybrid harpsichords...

Why do you perform with two harpsichords in some of the Sonatas?

Because one harpsichord amplifies the other, acoustically rather than electronically. We have to give consideration to what amplification means and how it was accomplished before the age of electricity. Virtuosity can be identified as an amplification of the musical intentions of a composer or interpreter. The choice of any range of instruments to “amplify” the harpsichord is, quite naturally, also sonic / acoustic. The most natural plucked instrument for effective accompaniment of a solo harpsichord is in fact *another harpsichord*. Bach worked specifically with this technique in mind when he conceived his Concerti for two, three and four harpsichords.

And, playing on two harpsichords is very amusing. The art of playing on two matched instruments is actually a very old tradition. What could possibly be more satisfying than one's own instrument? Two of the same! Performing on two matched instruments is a real challenge for performers, who create an intensity and a vitality almost unrivalled in other chamber music experiences.

What other instruments does Scarlatti evoke or imitate in his Sonatas?
Guitars, castanets, string orchestras, hunting horns, trumpets, flutes, oboes, bassoons, bagpipes, mandolins...

Are the two-harpsichord performances transcriptions, arrangements?
In the Scarlatti Sonatas, the accompanying harpsichord takes the role of a basso continuo section which performs the function of amplifying all the gestures and sounds of the soloist, thereby dramatically increasing the overall effect.

Scarlatti, with his high risk virtuosity, was the leading gambler performer on the harpsichord in its heyday. The power of the magical sleight of hand which he shared with Frescobaldi, Froberger, Louis Couperin, Bach and Handel begs for interpretive redefinition and even "amplification". The effect is one of further enhancement, providing an alternative of increased dynamic and textural liveliness as well as an enhanced volume level which communicates the raw passion and unbounded virtuosity of the great Neapolitan who, under the spell of Spain's magic, became Don Domingo Scarlatti.

Scarlatti : Duende

Une interview avec Skip Sempé

Pouvez-vous nous parler de l'influence espagnole dans l'œuvre de Scarlatti, né à Naples ?

Depuis la redécouverte des Sonates de Domenico Scarlatti au 19^{ème} siècle et le regain d'intérêt pour ce répertoire au 20^{ème} siècle, les musiciens autant que le public ont été largement intrigués par l'influence de l'Espagne sur sa créativité artistique et sa production musicale. Il est en effet parvenu à fusionner le style vocal hérité de l'Italie, et le geste corporel et la danse, propres à l'Espagne.

La tâche de l'interprète est donc de trouver la manière la plus efficace de transmettre précisément ces éléments de couleur locale et de folklore adoptés par Scarlatti. On peut les discerner dans la mélodie, l'harmonie, le rythme et le geste ; il convient de les identifier et de les exploiter au clavecin, instrument dont Scarlatti était un virtuose de génie. Bien que Scarlatti ait vraisemblablement acquis sa réputation de grand pyrotechnicien par sa technique de croisements de mains et son jeu démonstratif, il ne faut jamais oublier le pouvoir poétique de son écriture.

Qu'est-ce que le « Duende » ? D'où vient ce terme ?

En 1933, Federico García Lorca donna une conférence intitulée « Théorie et jeu du Duende. » Dans cette étude, il tente de définir les sensations et les émotions provoquées par une expérience artistique saisissante. Ce qu'il explique s'apparente quelque peu à la notion d'*affect* décrite par les

écrivains du 18^{ème} siècle et à la manière dont l'interprète projette ces divers *affects* pour toucher l'auditeur. Mais García Lorca ne se réfère pas au monde raffiné de Quantz et C.P.E. Bach. Il définit une autre expérience humaine, à la fois intense et dramatique, due à une surcharge émotionnelle et sensorielle, spécialement quand elle implique les traditions d'autrefois. Le *duende*, tout comme la virtuosité, est spécial, transcendental : « le pouvoir mystérieux que tous ressentent et qu'aucun philosophe n'explique. »

Duende et virtuosité sont tous deux liés à cette conscience que la vie est brève et le temps précieux. García Lorca nous dit que « le *duende* est un pouvoir et non un faire, c'est une lutte et non une pensée. » Il nous fait remarquer qu'autant Bach qu'une corrida peuvent tenir du *duende*. Et, « souvent, le *duende* du compositeur passe au *duende* de l'interprète. » *Duende* et virtuosité sont donc bien distincts tout en étant deux éléments inséparables d'une interprétation musicale de génie.

Comment avez-vous sélectionné les sonates de cet enregistrement ?

Ce fut le fruit d'une longue réflexion, tout comme la sélection de n'importe quel répertoire. J'ai finalement décidé de ne jouer que mes sonates préférées, qui n'ont jamais vraiment changées toutes ces années. Il est impossible, sur un enregistrement, de représenter tous les genres des Sonates de Scarlatti.

Quelle importance donnez-vous à l'analyse et la structure des sonates de Scarlatti ? Sait-on quelque chose sur la manière de jouer de Scarlatti lui-même ?

Je ne pense pas qu'il y ait dans l'histoire de la musique de répertoire moins approprié à une approche analytique. Bien que la structure verticale n'ait pas une importance capitale chez Scarlatti, l'interprète se doit bien sûr de mettre en valeur les inflexions de l'harmonie, d'une manière à la fois audacieuse et élégante. Mais ce qui est d'une grande importance dans ces sonates, c'est bien la conception horizontale des événements, qui peut parfois dominer une sonate entière. Quoi qu'il en soit, García Lorca mentionne que « pour chercher le *duende*, il n'y pas ni carte ni exercice. »

On ne connaît presque rien sur la vie de Scarlatti ni sur sa manière de jouer : tout ce qui a réellement survécu de sa musique pour clavier sont les deux manuscrits dans lesquels se trouvent les Sonates. Ces sonates sont totalement imprégnées du tempérament latin avec lequel Scarlatti crée une atmosphère immédiate. Cela donne une musique d'instinct, de fantaisie, de délire, de jeu, de gitans, d'amants délaissés, d'été, d'hiver, de paysans, de noblesse, de flamboyance, d'imagination débridée, d'amour, de plaisir, de tragédie, et de virtuosité géniale.

Qu'en est-il de l'utilisation du clavecin plutôt que le « pianoforte florentin » ? Qu'apprend-on des inventaires de Maria Barbara d'Espagne et de Farinelli ?

L'inventaire des biens de Maria Barbara mentionne douze instruments à clavier : sept clavecins et cinq pianofortes. Elle a laissé plusieurs de ces instruments à Farinelli. Il y a de nombreuses solutions concernant l'interprétation des Sonates de Scarlatti. En ce qui me concerne, je pense qu'il est profitable de décider d'un instrument en le considérant comme

l'élément fondamental pour approcher et interpréter cette musique. On peut jouer Duphly sur un piano Taskin, mais je ne le ferais certainement pas. Et si on peut raisonnablement penser que le style florentin des pianofortes, relativement nouveau dans les années 1700-1720, était présent à la cour d'Espagne du temps de Scarlatti, je pense qu'on le considérait probablement comme une curiosité. Deux des cinq pianofortes mentionnés avaient d'ailleurs été transformés en clavecins.

Le clavecin, comparé au pianoforte de style florentin, était un vieil instrument dont le concept n'avait pas radicalement changé depuis environ 1500. Il me semble que le son du clavecin ajoute une dimension, une noblesse à la musique de Scarlatti que le pianoforte florentin de cette époque n'a pas. Le pianoforte a un son modeste qui fait un effet modeste, alors que Scarlatti a souvent conçu des textures, des rythmes et des sons complexes : en résumé, Scarlatti se caractérise souvent par son « immodestie. » Le pianoforte de la première moitié du 18^{ème} siècle était aussi connu de Bach dans les années 1730-1740, mais il n'y a aucune preuve, et personnellement je ne pense pas, qu'il l'ait préféré au clavecin ou au clavicorde. C'est précisément cette idée d'approche et de « préférence » qui m'intéresse : je préfère le clavecin. Quant au modèle de l'instrument, il est important de se souvenir que Scarlatti, comme Bach, a connu différents styles de clavecins : Italiens, Espagnols, Français, Allemands, des clavecins 16 pieds, hybrides, exotiques ou expérimentaux...

Pourquoi utilisez-vous deux clavecins dans certaines Sonates ?

Parce qu'un clavecin amplifie l'autre de manière acoustique plutôt qu'électronique. Il faut de fait prendre en considération ce qu'on entend

par amplification et comment on pouvait réaliser une telle chose avant l'âge de l'électricité.

La virtuosité peut être vue comme l'amplification des intentions du compositeur ou de l'interprète. L'instrument à cordes pincées le plus naturel pour accompagner un clavecin solo est en fait un *autre clavecin*. Bach avait cette technique en tête quand il a composé les Concertos à deux, trois et quatre clavecins.

Qui plus est, jouer à deux clavecins est très amusant. L'art de jouer à deux instruments égaux est en fait une très vieille tradition. Et c'est aussi un défi pour les interprètes, qui développent alors une intensité et une vitalité presque inégalée dans d'autres formations de musique de chambre.

Quels autres instruments Scarlatti évoque-t-il ou imite-t-il dans ses Sonates ?

Des guitares, des castagnettes, un orchestre à cordes, des cors de chasse, des trompettes, des flûtes, des hautbois, des bassons, des cornemuses, des mandolines...

Les sonates à deux clavecins sont-elles des transcriptions, des arrangements ?

Dans les Sonates de Scarlatti, le clavecin qui accompagne a le rôle d'une basse continue dont la fonction est d'amplifier les gestes et le son du soliste, et renforcer ainsi de manière considérable l'effet de l'ensemble.

Scarlatti, avec sa virtuosité à haut risque, fut un des plus grands interprètes au clavecin, au temps où celui-ci connaissait son apogée. Ce don de prestidigitateur, qu'il partageait avec Frescobaldi, Froberger, Louis

Couperin, Bach et Haendel demande à être retrouvé dans l'interprétation et même à être amplifié. L'effet est ainsi rehaussé par une plus grande vivacité dans la dynamique, un plus grand relief, ainsi qu'une amplification au niveau sonore, et communique ainsi la passion à l'état brut et la virtuosité sans limite du grand Napolitain, qui par la magie de la langue espagnole est devenu Don Domingo Scarlatti.



Scarlatti: Duende

Ein Interview mit Skip Sempé

Könnten Sie beginnen mit einigen Bemerkungen bezüglich des spanischen Einflusses auf Scarlatti, der in Neapel geboren wurde?

Seit der Wiederentdeckung der Sonaten Domenico Scarlattis im 19. Jahrhundert und ihrer Wiederbelebung im 20. hat der spanische Einfluß auf seine künstlerische Kreativität und musikalische Produktion die Ausführenden wie das Publikum gleichermaßen gefesselt. Von Italien erbte er das vokale Idiom, von Spanien die Gesten körperlicher Bewegung und Tanz: Das Ergebnis ist eine Verschmelzung.

Die Aufgabe des Ausführenden ist es, die wirksamste Art zu finden, diese speziellen Elemente von Scarlattis Annahme lokalen Kolorits und Folklore genau zu übertragen. Die diversen Herausforderungen sind verbunden mit Melodik, Harmonie, Rhythmus und ihren kombinierten Gesten, und mit der Art, diese auf dem Cembalo, auf dem Scarlatti ein großer Virtuose war, zu bestimmen und auszunutzen. Wenn es auch wahrscheinlich ist, dass Scarlatti seinen Ruf als große pyrotechnische Berühmtheit durch Handüberkeuzungen und andere Merkmale prahlrischen Cembalospiels erwarb, so darf man doch niemals die poetische Kraft seiner Schreibweise außer Acht lassen.

Was bedeutet „Duende“? Woher stammt diese Bezeichnung?

Federico Garcia Lorca hielt 1933 einen Vortrag mit dem Titel „Theorie und Spiel des Duende.“ In diesem Vortrag versucht, er die Gefühle und

Reaktionen zu beschreiben, die durch eine großartige Darbietung ausgelöst werden. Was er erklärt ist in bestimmter Weise verwandt mit den Autoren des 18. Jahrhunderts über das Thema *Affekt* und darüber, wie die erfolgreiche Projektion verschiedener *Affekte* durch den Ausführenden auf die Gefühle des Zuhörers wirkt. Aber Garcia Lorca bezieht sich nicht auf die verfeinerte Welt von Quanz und C.P.E. Bach. Er definiert eine weitergehende menschliche Erfahrung, eine von dramatischer Intensität, begründet in emotionaler und sinnlicher Überreizung, insbesondere wenn uralte Traditionen beschworen werden. Der *Duende* ist, wie Virtuosität, übernatürlich: „die mystische Kraft, die jeder kennt und kein Philosoph erklärt.“

Duende und Virtuosität sind beide abhängig von der Erkenntnis der Kürze irdischen Lebens und der Kostbarkeit von Zeit. Garcia Lorca sagt, *Duende* sei „eine Kraft, keine Tat, ein Kampf, kein Gedanke.“ Er wies darauf hin, dass sowohl Bach als auch Stierkampf *Duende* haben können. Und „oft überträgt sich der Duende des Komponisten auf die Duende des Interpreten.“ *Duende* und Virtuosität sind deshalb verschiedene, aber untrennbare Elemente großer musikalischer Darbietung.

Wie haben Sie die Sonaten für diese Aufnahme ausgesucht?

Das war ein langer Prozess, wie die Auswahl jedes anderen Repertoires. Am Ende entschied ich, nur meine Lieblingssonaten zu spielen, welche sich in all den Jahren niemals wirklich geändert haben. Es ist nicht möglich, in einer Aufnahme alle Genres von Scarlatti-Sonaten zu repräsentieren.

Wie betrachten Sie Analyse und Struktur in Scarlattis Sonaten? Wissen wir etwas über Scarlattis eigene Aufführungen?

Ich kann mir kein Repertoire in der Musikgeschichte denken, für welches eine analytische Herangehensweise weniger angebracht wäre. Vertikale Struktur ist bei Scarlatti nicht von überwältigender Bedeutung. Natürlich sind kühne und elegante harmonische Wendungen eine bedeutende Fertigkeit bei der Ausführung dieser Musik. Was außerdem von großer Wichtigkeit ist, ist die horizontale Planung von Ereignissen, welche eine gesamte Sonate umfassen kann. Garcia Lorca sagt, es gäbe „weder Pläne noch Übungen, die uns helfen könnten, den Duende zu finden.“

Fast nichts ist bekannt über Scarlattis Leben oder sein Spiel: Alles, was von seiner Musik für Tasteninstrumente wirklich überlebt hat, sind zwei Manuskripte, in welchen die Sonaten zu finden sind. Die Sonaten sind gänzlich erfüllt vom Hintergrund südländischen Temperaments, aus welchem Scarlatti eine unmittelbare Schaffung von Atmosphäre gelingt. Daraus entsteht Musik des Instinkts, der Fantasie, des Wahnsinns, Musik von Geldspiel, Flamenco, Zigeunern, verlassenen Liebhabern, von Sommer, Winter, von ländlichen Bauern, diskretem Königtum, von überladenem Schmuck, von wilder Vorstellungskraft, von Liebemachen, Entzücken, Tragödie und großer Tastenvirtuosität.

Und die Frage „Cembalo oder florentinisches Hammerklavier“? Was sagen uns die Inventare von Maria Barbara von Spanien und von Farinelli?

Das Nachlassinventar Maria Barbaras erwähnt zwölf Tasteninstrumente: sieben Cembali und fünf Fortepiani. Mehrere dieser Instrumente hin-

terließ sie Farinelli. Es gibt einen großen Reichtum an aufführungspraktischen Lösungen für die Scarlatti-Sonaten. So halte ich es für vorteilhaft, bei der Entscheidung das Instrument als einen wesentlichen Teil der Herangehensweise und Aufführung der Musik zu betrachten. Man kann Duphly auf einem Taskin-Piano spielen, aber ich würde das nicht tun. Das verhältnismäßig junge Fortepiano florentinischer Bauweise von 1700 / 1720 mag zwar am spanischen Hof zu Scarlattis Zeit vorhanden gewesen sein, aber ich glaube, dass es höchstwahrscheinlich als Kuriosität angesehen wurde. (Zwei der fünf erwähnten Fortepiani waren zu Cembali umgebaut worden).

Das Cembalo, im Vergleich zum Hammerklavier florentinischer Art, war ein altes Instrument, welches im Prinzip seit 1500 keine radikalen Änderungen erfahren hatte. Ich fühle, dass das Cembalo Scarlatti eine Dimension, eine Noblesse hinzufügt, die das florentinische Hammerklavier gerade vermissen lässt. Das Fortepiano hat einen bescheidenen Kang mit mäßiger Wirkung, und Scarlatti erfindet oftmals komplexe Texturen, Rhythmen, Klangeffekte: Kurzum, Scarlatti hat oft mit Unmäßigkeit zu tun. Das Hammerklavier der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war auch Bach seit den 1730er oder 40er Jahren bekannt, aber es gibt keinerlei Anzeichen, und ich habe persönlich nicht das Gefühl, dass er das Hammerklavier dem Cembalo oder Clavichord bevorzugte. Es ist genau diese Idee von Herangehensweise und Präferenz was mich betrifft: Ich bevorzuge das Cembalo. Hinsichtlich der Frage nach der Art von Cembalo ist es wichtig, daran zu erinnern, dass Scarlatti, wie Bach, Cembali vieler verschiedener Bauweisen sah:

italienische, spanische, französische, deutsche, 16-Fuß-Cembali, exotische oder experimentelle Hybridcembali...

Warum führen Sie einige der Sonaten mit zwei Cembali auf?

Weil ein Cembalo das andere verstärkt, eher im akustischen als im elektronischen Sinne. Wir müssen in Betracht ziehen, was Verstärkung meint und wie sie vor dem elektrischen Zeitalter bewerkstelligt wurde.

Virtuosität kann man definieren als eine Verstärkung der musikalischen Absichten eines Komponisten oder Interpreten. Die Wahl einer Reihe von Instrumenten zur „Verstärkung“ des Cembalos ist, ganz natürlich, ebenso klanglich / akustisch. Das natürlichste Zupfinstrument zur wirkungsvollen Begleitung eines Solo-Cembalos ist in der Tat *ein weiteres Cembalo*. Bach hatte genau diese Technik im Sinn, als er die Konzerte für zwei, drei und vier Cembali schrieb.

Und, mit zwei Cembali zu spielen ist äußerst amüsant. Die Kunst des Spiels auf zwei gleichen Instrumenten ist tatsächlich eine alte Tradition. Was könnte einen mehr befriedigen als das eigene Instrument? Zwei davon! Auf zwei gleichen Instrumenten zu spielen ist eine wahre Herausforderung für Musiker, die so eine Intensität und Vitalität schaffen, an die andere Kammermusikerfahrungen nur schwer heranreichen.

Welche anderen Instrumente werden in Scarlattis Sonaten angedeutet oder imitiert?

Gitarren, Kastanietten, Streichorchester, Jagdhörner, Trompeten, Flöten, Oboen, Fagotte, Dudelsäcke, Mandolinen...

Sind die Einspielungen auf zwei Cembali Transkriptionen, Arrangements?

In den Scarlatti-Sonaten übernimmt das begleitende Cembalo die Rolle einer Basso-Continuo-Gruppe, welche die Funktion der Verstärkung aller Gesten und Klänge des Solisten übernimmt und dabei den dramatischen Gesamteffekt verstärkt.

Scarlatti mit seiner höchst riskanten Viruosität war der führende Spieler (im Sinne des Glücksspielers wie des Instrumentalisten) auf den Cembalo zu seiner Hochblüte. Die Kraft der magischen Fingergeschicklichkeit, welche er mit Frescobaldi, Froberger, Louis Couperin, Bach und Händel teilte, bittet um interpretatorische Neudefinition und selbst „Verstärkung.“ Der Effekt ist der einer weiteren Steigerung, welche eine Alternative von erhöhter Dynamik und plastischer Lebendigkeit bietet, und ebenso einen höheren Lautstärkepegel, Kommunikator der rohen Leidenschaft und ungebändigten Virtuosität des großen Neapolitaners, der, verzaubert durch Spaniens Magie, zu Don Domingo Scarlatti wurde.

Scarlatti: Duende

Una entrevista con Skip Sempé

¿Podría Usted empezar haciendo algun comentario sobre la influencia española en Scarlatti, que es nativo de Nápoles?

Al redescubrir las Sonatas de Domenico Scarlatti en el siglo XIX y al volver a tocarlas en el XX, la influencia de España sobre su creatividad artística y su producción musical no ha dejado de intrigar tanto a los intérpretes como al público. Heredó de Italia el lenguaje vocal y de España la gesticación del movimiento corporal y el baile: el resultado final es una fusión.

La tarea del intérprete es encontrar la manera más eficiente de transmitir precisamente estos elementos particulares de tipismo y folclore adoptados por Scarlatti. Los diferentes desafíos están en relación con la melodía, la armonía, el ritmo y sus ademanes combinados, y con la manera de identificarlos y explotarlos en el clavecín, del cual Scarlatti fué un gran virtuoso. Aunque es probable que Scarlatti ganara su reputación como célebre pirotécnico, especialista del cruzado de manos y otros rasgos propios de un vistoso tañer del clave, no hay que olvidar nunca el poder poético extraordinario de sus escritos.

¿Que es el “Duende”? De dónde proviene este término?

Federico García Lorca dió una conferencia en 1933 titulada “Teoría y juego del duende”. En esta conferencia, intenta definir las impresiones y las reacciones que uno recoge de un gran espectáculo. Lo que explica está algo

relacionado con escritores del siglo XVIII acerca del tema del *affect*, y de qué manera la proyección lograda por el intérprete de sus varias emociones obran sobre las emociones del oyente. Pero no se está refiriendo al mundo refinado de Quantz o C.P.E. Bach. Define una experiencia humana que va más allá, una experiencia de intensidad dramática, producto de una sobrecarga emocional y afectiva, en particular cuando evoca una tradición muy antigua. El duende, lo mismo que el virtuosismo, es algo especial, transcendental: “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”. Duende y virtuosismo están ambos relacionados con el reconocimiento de la brevedad de la vida en la tierra y del precioso valor del tiempo”. García Lorca dice que “el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar”. Resalta que ambos Bach y la fiesta de los toros pueden tener duende. Y “muchas veces el duende del músico pasa al duende del intérprete”. Duende y virtuosismo son por tanto distintos pero elementos inseparables de una gran producción musical.

¿Como seleccionó Usted las Sonatas para esta grabación?

Fue un proceso largo, como la selección de cualquier otro repertorio. Finalmente, decidí tocar solamente mis sonatas favoritas, que nunca han cambiado realmente en todos estos años. Es imposible representar cada uno de los tipos de sonata de Scarlatti en una grabación.

¿Como considera análisis y estructura en las Sonatas de Scarlatti?

¿Sabemos algo sobre las propias prestaciones de Scarlatti?

No puedo pensar en ningún repertorio en la historia de la música donde un enfoque analítico sería menos apropiado. La estructura vertical no es

de primerísima importancia en Sarlatti. Naturalmente, una inflección armónica audaz y elegante es un punto importante al interpretar esta música. También de gran importancia es el concepto horizontal de los eventos que llegan a abarcar completamente una sonata entera. García Lorca menciona que “para buscar el duende no hay mapa ni ejercicio”. No se sabe casi nada sobre la vida de Scarlatti o sus prestaciones: lo que sobrevive realmente de su música para clave son los dos manuscritos donde se encuentran las Sonatas. Están totalmente habitadas por el entorno del temperamento latino sobre el cuál Scarlatti agencia una inmediata creación de atmósfera. Esto produce una música intuitiva, fantasiosa, juguetona, de delirio, de flamenco, de gitanos, de enamorados abandonados, de verano, de invierno, de campesinos, de realeza discreta, de fulgor, de imaginación salvaje, de amorío, de encantamiento, de tragedia, y de gran virtuosismo al clave.

¿Y qué del clavecín en vez del “Fortepiano florentino”? ¿Que nos dicen los inventarios de María Bárbara de España y de Farinelli?

El inventario patrimonial de María Bárbara menciona doce instrumentos de teclado: siete clavecines y cinco fortepianos. Dejó varios de estos instrumentos a Farinelli. Existe una gran riqueza de soluciones musicales para tocar las Sonatas de Scarlatti. Por lo que creo que es ventajoso optar por dar preferencia al instrumento como parte íntegra de la manera de interpretar la música. Uno puede tocar a Duxley en un piano Taskin, pero yo no lo haría. El pianoforte de estilo florentino, recién aparecido entre 1700 y 1720, podía figurar en la corte española de la época de Scarlatti, pero pienso que se le debió ver como una curiosidad (dos de los fortepianos

mencionados fueron convertidos en clavecines). El clavecín, comparado con el pianoforte de estilo florentino, era un instrumento antiguo que no había cambiado radicalmente en concepto desde los años 1500.

Intuyo que el sonido del clavecín añade una dimensión y una nobleza a Scarlatti que le faltan justamente a un fortepiano de esta época.

El fortepiano tiene un sonido modesto que produce un efecto modesto y Scarlatti juega con texturas complejas, ritmos, efectos de sonido: en resumen, Scarlatti está a menudo sufriendo “falta de modestia”. Durante la primera parte del siglo XVIII, el fortepiano fue conocido por Bach entre 1730 y 1740, pero no consta, y tampoco lo siento así, que haya preferido el fortepiano al clavecín o al clavicordio. Es precisamente este concepto de acercamiento y de “preferencia” que me interesa: prefiero el clavecín. En cuanto a qué tipo de clavecín, es importante recordar que Scarlatti, como Bach, vió diferentes estilos de claves, italiano, español, francés, alemán, 16 pies, clavecines exóticos ó híbridos y experimentales...

¿Porqué utiliza Usted dos clavecines en algunas Sonatas?

Porque un clavecín amplifica el otro, acústicamente más que electrónicamente. Debemos tener en cuenta lo que significa la amplificación, y como se conseguía antes de la edad de la electricidad. El virtuosismo puede ser considerado como una amplificación de las intenciones musicales de un compositor o un entérprete. Elegir cualquier tipo de instrumentos para “amplificar” el clavecín, parece también bastante natural para cualquier sonido o acústica. El instrumento de cuerda punteada más natural para acompañar el clavecín-solo es, de hecho, *otro clavecín*. De forma específica, Bach tuvo en mente esta técnica cuando concibió sus Concerti para dos, tres y cuatro clavecines.

Y tocar sobre dos clavecines es muy divertido. El arte de tocar dos instrumentos “hermanados” pertenece realmente a una tradición muy antigua. ¿Qué otra cosa puede ser más satisfactoria que tocar su propio instrumento? Dos del mismo! Tocar sobre dos instrumentos hermanos es un verdadero reto para instrumentistas, que así crean una intensidad y una vitalidad que no tienen rival en otras experiencias de música de cámara.

¿Qué otros instrumentos evoca o imita Scarlatti en sus Sonatas?

Guitarras, castañuelas, orquesta de cuerdas, cuernos de caza, trompetas, flautas, oboes, bajones, gaetas, mandolinas...

¿Son las piezas para dos clavecines transcripciones, arreglos?

En las Sonatas de Scarlatti, el clavecín que acompaña toma el papel de *basso continuo* con la función de amplificar todos los ademanes y sonidos del solista, aumentando así el dramatismo del efecto general.

Scarlatti con su virtuosismo de alto riesgo fue, en su plenitud, un intérprete sobre cembalo, de los más atrevidos. La potencia de su mágica destreza manual que compartió con Frescobaldi, Froberger, Louis Couperin, Bach y Haendel, requiere una redefinición interpretativa e incluso una “amplificación”. El efecto es un consecuente realce que proporciona alternativamente un aumento de la dinámica y de la fuerza en la textura como un incremento del nivel del volumen, comunicándonos la pasión cruda y el virtuosismo sin límite del gran napolitano quien, bajo el encanto de la magia de España, se convirtió en Don Domingo Scarlatti.



Recorded 2006

Label & Artistic Director: Skip Sempé

Recording Producer: Alessandra Galleron

Recording Engineer & Digital editing: Alessandra Galleron

Musical editing: Skip Sempé

German translation: Andre Henrich

Spanish translation: Irène Bloc

Photos: Regis d'Audeville

Artwork: Massimo Polvara

www.paradizo.org

www.skipsempe.com

www.stravagante.com



PARADIZO

Consort Music & Airs for the Flute

Holborne, Dowland, van Eyck,
Scheidt, Hume, Ferrabosco, Brade,
Purcell, Morley

Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0001



TELEMANN

Ouverture for Recorder

Fantazias

Concerto for Recorder
& Viola da Gamba

Julien Martin, recorder
Josh Cheatham, viola da gamba
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0002



SCARLATTI

Duende

Harpsichord Sonatas

Skip Sempé, harpsichord
Olivier Fortin, harpsichord

CD + 'Pandora's Box'
(Paradizo CD catalogue)

CD / Paradizo PA9003



LA PELLEGRINA

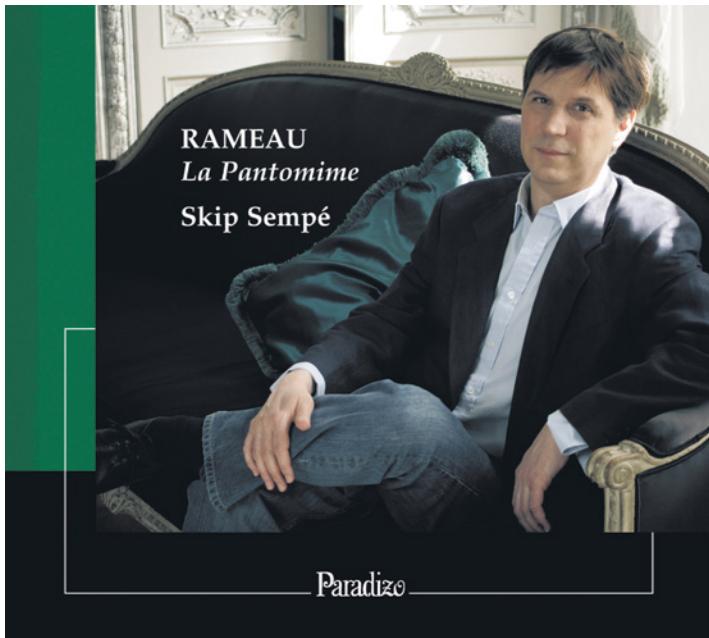
Intermedii 1589

Marenzio, Malvezzi, Caccini,
Peri, Archilei, Cavalieri, Bardi

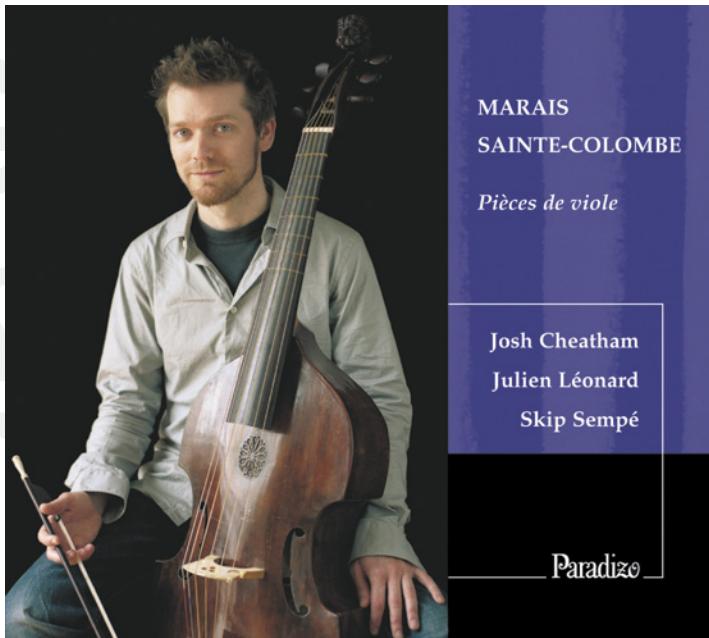
Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Collegium Vocale Gent
Skip Sempé

CD + Interview CD
with Skip Sempé

CD / Paradizo PA0004



RAMEAU
La Pantomime
Pièces de clavecin
Skip Sempé, harpsichord
Olivier Fortin, harpsichord
CD + DVD
CD / *Paradizo PA0005*



MARAIS
SAINTE COLOMBE
Pièces de viole
Josh Cheatham, viola da gamba
Julien Léonard, viola da gamba
Skip Sempé, harpsichord
CD + DVD
CD / *Paradizo PA0006*



A FRENCH COLLECTION

Pièces de clavecin

Duphly, Balbastre, Royer,
Marchand, A-L Couperin, Corrette

Skip Sempé, harpsichord

CD / Paradizo PA0007



ANTICO MODERNO

Renaissance Madrigals

Embellished 1517-2009

Doron Sherwin, cornetto

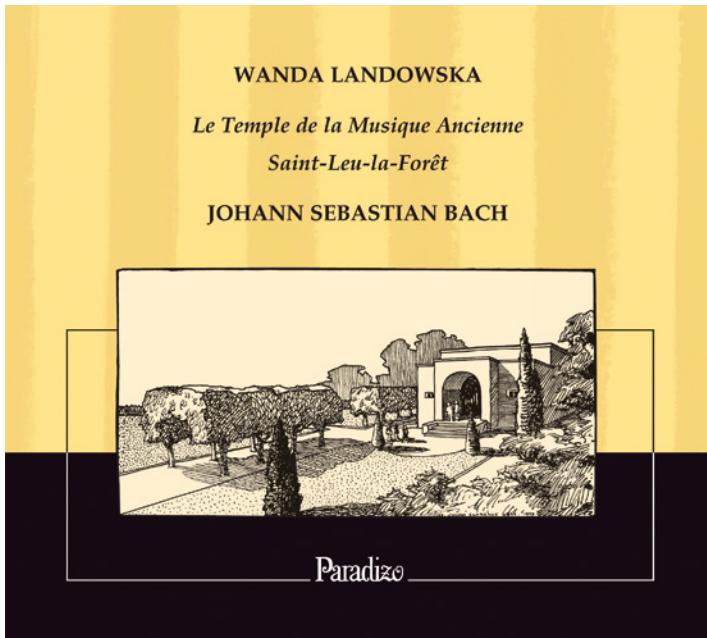
Julien Martin, recorder

Josh Cheatham, viola da gamba

Skip Sempé, harpsichord & virginal

Capriccio Stravagante

CD / Paradizo PA0008



WANDA LANDOWSKA
Le Temple de la Musique
Ancienne
Saint-Leu-la-Forêt
JOHANN SEBASTIAN BACH

Recordings & Documents
CD + DVD-ROM

CD / Paradizo PA0009



LA BELLE DANSE
Lully, Marais, Muffat, Brade,
Praetorius, Rossi
Ballets Anciens & Modernes

Capriccio Stravagante Les 24 Violons
Skip Sempé

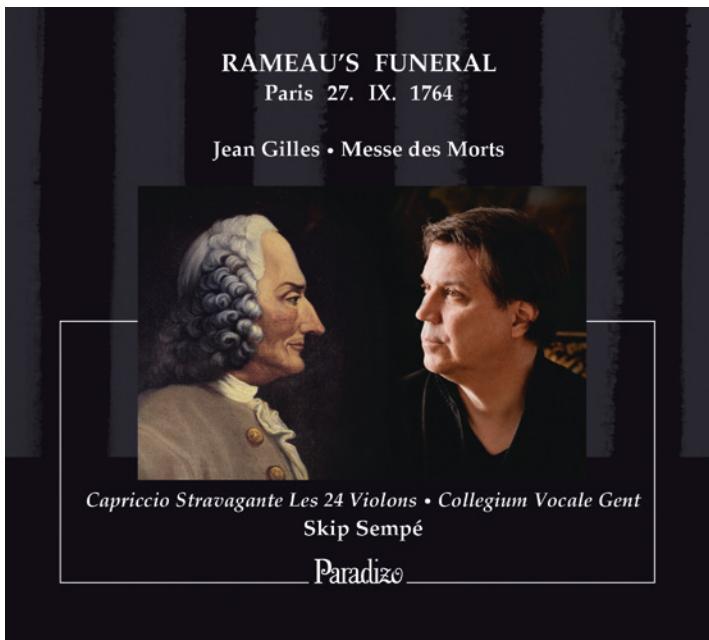
CD / Paradizo PA0010



TERPSICHORE
Muse of the Dance
Dances by Michael Praetorius
& William Brade

Doron Sherwin, cornetto
Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Skip Sempé

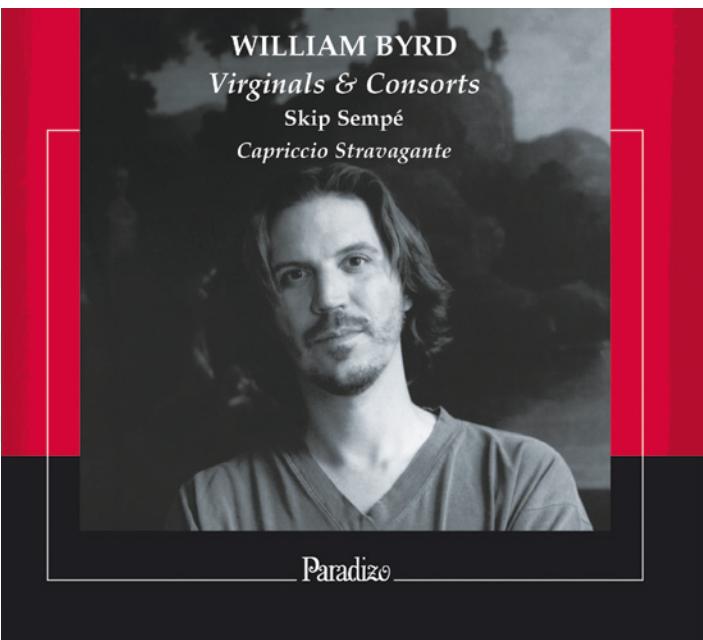
CD / Paradizo PA0011



RAMEAU'S FUNERAL
Paris 27. IX. 1764
Jean Gilles – Messe des Morts

Van Wanroij, Getchell,
Sancho, Abadie
Capriccio Stravagante Les 24 Violons
Collegium Vocale Gent
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0013

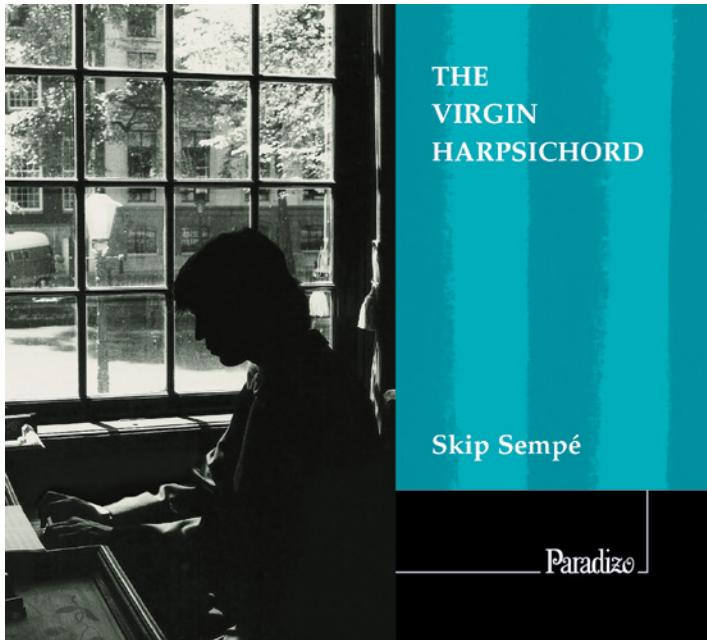


BACH
2 Harpsichords
Skip Sempé
Olivier Fortin

CD / Paradizo PA0014

WILLIAM BYRD
Virginals & Consorts
Skip Sempé, harpsichord
Capriccio Stravagante

CD / Paradizo PA0015



THE VIRGIN HARPSICHORD

**Byrd, Bull, Gibbons, Tomkins,
Dowland, Philips**

Skip Sempé
Olivier Fortin
Pierre Hantaï

CD / Paradizo PA0016



**FRANÇOIS COUPERIN
Concert dans le Goût Théâtral**

(Includes the complete Airs de cour)

Capriccio Stravagante Orchestra

Skip Sempé

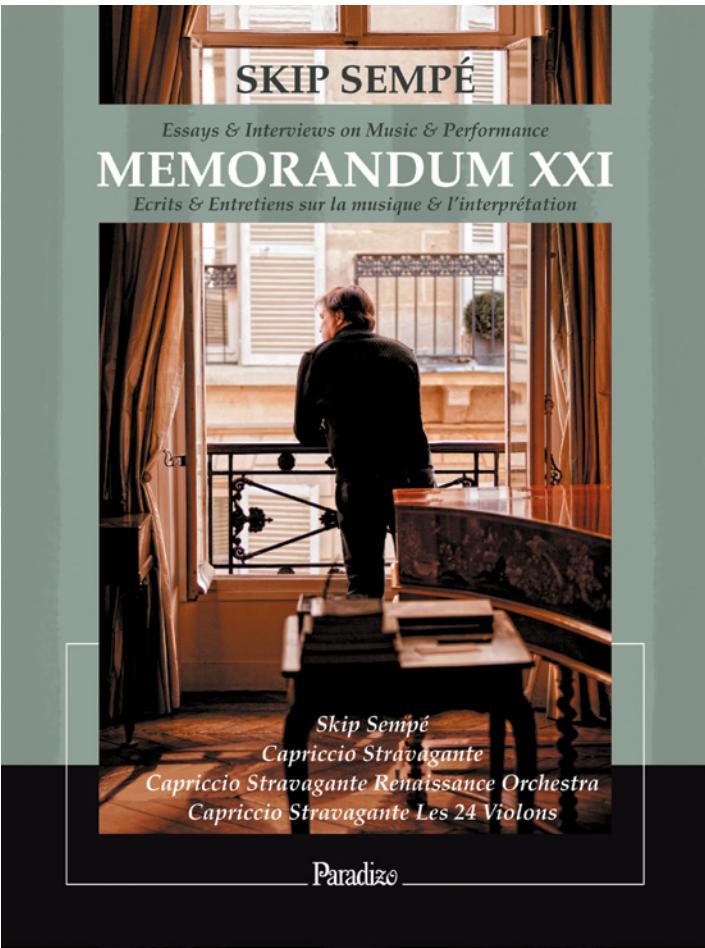
Gauvin, Rondot, Desrochers,
Lecornier

CD / Paradizo PA0017



BACH
Tradition & Transcription
Skip Sempé, harpsichord

CD / Paradizo PA0018



MEMORANDUM XXI

Essays & Interviews on Music & Performance

Skip Sempé

5 CDs

400 pages book (English / Français)

6 Hours 30 minutes of music

45 Composers

100 Works of Renaissance
& Baroque repertoire

Photo archive

Skip Sempé, Doron Sherwin,
Julien Martin, Josh Cheatham,
Olivier Fortin, Sophie Gent,
Pierre Hantaï, Jasu Moisio,
Julien Léonard, Pablo Valetti,
Guillemette Laurens,
Karina Gauvin, Judith van Wanroij,
Collegium Vocale Gent,
Capriccio Stravagante,
Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra,
Capriccio Stravagante Les 24 Violons

CD / Paradizo PA0012



Skip Sempé / Olivier Fortin

Paradizo

PA0003

DOMENICO SCARLATTI
Duende
Harpsichord Sonatas

| | | |
|----|--|------|
| 1 | Sonata in E, K 206: Andante | 4'32 |
| 2 | Sonata in D, K 443: Allegro (2 harpsichords *) | 4'27 |
| 3 | Sonata in f minor, K 462: Andante | 5'55 |
| 4 | Sonata in F, K 256: Andante | 4'41 |
| 5 | Sonata in F, K 6 | 2'09 |
| 6 | Sonata in f minor, K 481: Andante e cantabile | 5'57 |
| 7 | Sonata in C, K 423: Presto (2 harpsichords *) | 3'58 |
| 8 | Sonata in C, K 513: Pastorale | 3'07 |
| 9 | Sonata in C, K 502: Allegro (2 harpsichords *) | 3'47 |
| 10 | Sonata in b minor, K 87 | 5'04 |
| 11 | Sonata in E-flat, K 193: Allegro | 2'59 |
| 12 | Sonata in g minor, K 8: Allegro | 2'52 |
| 13 | Sonata in E-flat, K 253: Allegro | 2'34 |
| 14 | Sonata in D, K 490: Cantabile | 3'59 |
| 15 | Sonata in d minor, K 517: Prestissimo | 1'21 |
| 16 | Sonata in D, K 492: Presto (2 harpsichords *) | 3'42 |
| 17 | Sonata in d minor, K 32: Aria | 2'11 |

**Skip Sempé, harpsichord
Olivier Fortin, harpsichord (*)**

DDD Total time: 63'26

© Paradizo 2007 PA0003