

## Avant propos

Les *Essercizi* de Domenico Scarlatti ont la particularité de réunir les trois facettes de leur auteur, qui fut à la fois un virtuose accompli du clavecin, un professeur apprécié pour la qualité de son enseignement et un compositeur de premier ordre. L'œuvre constitue ainsi un exemple remarquable d'une histoire de la composition didactique où l'art d'enseigner le toucher du clavier et la création d'une œuvre d'art se voient intimement liés l'un à l'autre, comme l'avant et le revers d'un même processus intellectuel. Cette histoire a commencé très tôt, dès l'apparition des premiers instruments à clavier, avec John Bull, puis Sweelinck ou Frescobaldi. Elle s'est poursuivie avec des personnalités marquantes comme Couperin ou Chopin. Elle se poursuit encore de nos jours avec, entre autres, Pascal Dusapin, Alain Louvier ou Philip Glass. Les *Essercizi* de Scarlatti constituent donc un jalon parmi d'autres de cette vaste histoire, au même titre que les *Probestücke* de Carl Philipp Emanuel Bach et le *Gradus ad Parnassum* de Muzio Clementi qui feront l'objet d'une présentation similaire dans les numéros à venir de la revue *Tempus Perfectum*.

Les raisons qui ont conduit à ce choix restrictif sont nombreuses. Tout d'abord, Domenico Scarlatti, Carl Philip Emanuel Bach et Muzio Clementi ne sont certes pas des musiciens inconnus mais restent néanmoins mal connus du grand public, trop souvent relayés à l'ombre de leurs contemporains les plus illustres : Johann Sebastian Bach, Haendel et Rameau pour le premier ; Haydn, Mozart et Beethoven pour les deux autres. Aussi, force est de constater que les compositions didactiques présentées dans chaque numéro sont rarement données en concert. Et lorsque c'est le cas (essentiellement pour Scarlatti), elles ne bénéficient que d'une exécution partielle alors que, comme on aura l'occasion de le constater, elles forment pour des raisons à la fois musicales et didactiques un tout cohérent et homogène, chaque pièce entretenant des rapports organiques indissociables de l'ensemble. D'autre part, ces trois compositeurs appartiennent à autant de générations successives de musiciens : Domenico Scarlatti est né en 1685 (la même année que Bach et Haendel), Carl Philipp Emanuel Bach en 1714 (comme Gluck, soit quatre ans après Pergolèse ou trois ans avant Johann Stamitz) et Muzio Clementi en 1752 (quatre ans avant Mozart). Leur œuvre constitue donc des jalons espacés régulièrement et les rapprocher permet d'embrasser une vaste période qui commence dans le deuxième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle pour s'achever quelque cent ans plus tard, dans les années 1820. Enfin, les œuvres choisies sont le reflet le plus abouti d'une double démarche, didactique et artistique, qui est constante chez leur auteur. Leur analyse invite donc inévitablement le commentateur à appréhender chaque compositeur de la manière la plus large possible, aussi bien au niveau de l'évolution de son style au regard de l'ensemble de sa production qu'au niveau des circonstances historiques qui l'ont vu s'épanouir. Aussi, quand bien même le propos est centré sur la présentation d'un opus particulier, c'est pour mieux cerner la personnalité artistique de son auteur et de son œuvre, et, par recoupement, observer ponctuellement l'histoire de la musique de toute une époque sous les angles aussi différents et complémentaires que l'esthétique à travers l'évolution des styles et des processus de composition, le statut du texte musical et la notion d'interprétation, les rapports de l'art à l'artisanat, l'organologie et le passage du clavecin au piano-forte, l'évolution des techniques de jeu au clavier qui en découle...

# L'art d'enseigner le toucher du clavier

## 1. Autour des Essercizi de Domenico Scarlatti

### Introduction

L'exécution au clavecin ou au piano des sonates de Scarlatti est un exercice délicat, redouté par bien des interprètes. Évoquer l'homme et analyser sa musique est un exercice peut-être plus périlleux encore pour les musicologues. En effet, Scarlatti est un des rares compositeurs d'une telle envergure au XVIII<sup>e</sup> siècle à avoir laissé aussi peu de traces écrites qui pourraient nous éclairer sur sa vie, sa personnalité, ses pensées... Seule une lettre adressée au duc de Huescar en 1752 nous est parvenue<sup>1</sup>. Pour le reste, il faut se contenter de quelques témoignages de seconde main, souvent rédigés longtemps après les faits évoqués. Ces témoignages sont donc d'une fiabilité équivoque. D'ailleurs, lorsqu'on les recoupe, ils s'avèrent souvent contradictoires et soulèvent davantage de questions qu'ils n'apportent de réponses...

Charles Burney, par exemple, qui n'a jamais rencontré personnellement Scarlatti, affirme que si les quelques sonates datées de 1756 dont il a pu avoir connaissance « ne sont pas aussi difficiles que ses ouvrages plus anciens », c'est parce que « le compositeur était trop gros pour croiser les mains, comme il le faisait autrefois<sup>2</sup> ». Cette donnée à la fois morphologique de l'homme et stylistique du compositeur a nourri beaucoup de spéculations<sup>3</sup>. Pourtant, les deux seules représentations iconographiques que l'on connaisse de Scarlatti datent de cette période. Il s'agit du tableau officiel peint par Domingo Antonio de Velasco dans les années 1740 et de la gravure que Joseph Flipart effectua d'après un tableau de Jacopo Amiconi représentant la cour d'Espagne en 1752<sup>4</sup>. Or, dans les deux cas, Scarlatti apparaît d'une élégance et d'une sveltesse sans rapport avec la description de Charles Burney. De la même manière, Charles Burney revient fréquemment sur une supposée addiction au jeu qui aurait ruiné Scarlatti :

Ce compositeur original et grand interprète, comme beaucoup d'hommes de génie et de talent, s'embarrassait si peu des soucis matériels du quotidien et était tellement joueur qu'il se retrouvait fréquemment dans le besoin, obligé d'avoir recours à la générosité de [la reine d'Espagne]<sup>5</sup>.

Là encore les spéculations musicologiques sont nombreuses, certains allant jusqu'à émettre l'hypothèse que la composition tardive des sonates aurait été le résultat de la séquestration d'un homme contraint de rembourser ses dettes<sup>6</sup>. Pourtant, la découverte récente de documents testamentaires prouve qu'à la fin de sa vie, « Scarlatti jouissait d'une position très confortable ». Il possédait notamment un « clavicordio » « évalué à 3 000 reales<sup>7</sup> ».

1. Voir Ralph KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, Paris : Lattès, 1982, p. 150. Voir aussi Dean W. SUTCLIFFE, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003, p. 73. Sauf précisions contraires, toutes les traductions sont de l'auteur de cet article.
2. Charles BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy*, London : T. Becket, 1771. Cité dans Charles BURNEY, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, texte traduit, présenté et annoté par Michel NOIRAY, Paris : Flammarion, 1992, p. 322.
3. Voir KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, p. 198.
4. Voir même référence, p. 131-133.
5. Charles BURNEY, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*, London : Robinson, 1796, p. 206. Voir aussi Charles BURNEY, « Domenico Scarlatti », *The Cyclopædia or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, t. XXXI, London : sans nom, 1819.
6. Voir Alain DE CHAMBURE, *Catalogue analytique de l'œuvre pour clavier de Domenico Scarlatti*, Paris : Costallat, 1988, p. 9.
7. SUTCLIFFE, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti*, p. 73.

## La question des destinataires

Un dernier problème mérite d'être soulevé afin de cerner au mieux la portée des trente sonates réunies dans les *Essercizi*. Il s'agit de la question des destinataires : pour qui précisément Scarlatti composa-t-il ses sonates ? Jusqu'en 1719, Scarlatti compose à l'évidence de la musique pour clavier pour lui-même. Mais, comme on vient de le voir, il est difficile de savoir de quelles pièces il s'agit. Il n'est d'ailleurs pas impossible que plusieurs d'entre elles aient été entièrement remaniées ou même perdues. Mais à partir de son entrée au service du roi du Portugal João V, outre ses fonctions de compositeur et de chanteur, Scarlatti se voit confier la tâche d'enseigner le clavecin au frère cadet de roi, Don Antonio, et à sa fille, Maria Barbara, alors âgée de huit ans.

On sait aujourd'hui que l'épisode de Scarlatti consolant Maria Barbara au moment de quitter son Portugal natal pour suivre en Espagne son époux Ferdinand relève de la légende, puisqu'il ne coïncide pas avec les dates effectives de la présence du compositeur sur le sol ibérique<sup>68</sup>. Toutefois, le fait que Maria Barbara demanda à ce que son maître de musique la rejoignît en Espagne montre un attachement évident, même s'il est quelque peu terni par la préférence plus tardive affichée par la reine pour Farinelli. Parallèlement, il paraît difficile d'expliquer par les seules raisons financières ou sociales le fait que Scarlatti resta lié à Maria Barbara jusqu'à la fin de sa vie. Force est de convenir qu'il dut également trouver à sa compagnie un intérêt artistique. Et de fait, Maria Barbara était à l'évidence une excellente claveciniste : comme le rappelle Ralph Kirkpatrick, « les témoignages ultérieurs concordent tous sur l'extraordinaire qualité de ses propres dons<sup>69</sup> ». Et même s'il est impossible d'en cerner avec précision les contours, le travail pédagogique que Scarlatti entreprit au contact de Maria Barbara eut une incidence directe dans sa démarche de compositeur : « L'évolution même de Domenico en tant que compositeur pour le clavecin a vraisemblablement été stimulée par cette relation étroite avec une élève de talent, et par l'obligation de lui fournir de la musique à mesure qu'elle progressait<sup>70</sup>. »

Les sonates de Scarlatti doivent donc être appréhendées au regard de leurs différentes destinations potentielles qui, loin de se contredire, s'enrichissent mutuellement :

1. Elles étaient tout d'abord destinées à être interprétées par Scarlatti lui-même à la cour, lors de soirées privées. Nous en avons la certitude grâce à une lettre récemment découverte qu'Alessandro de Gusmao, secrétaire de João V, adressa au Roi en 1747 et dans laquelle il explique avoir « entendu jouer par Scarlatti lui-même ses nouvelles et “piquantes” sonates<sup>71</sup> ».
2. Elles étaient également destinées à être exécutées par son élève Maria Barbara, sans doute dans l'intimité plus confidentielle encore de la chambre de la reine.
3. Enfin, certaines ont été conçues de manière à permettre à Maria Barbara d'acquérir progressivement la technique nécessaire à l'exécution des pièces les plus difficiles composées par Scarlatti avant son arrivée au Portugal.

## La singularité des *Essercizi*

On a vu plus haut que, du fait de leur publication et de leur ouverture à un large public, les trente sonates qui composent les *Essercizi* occupent une place à part dans le corpus de Scarlatti. Aussi sont-elles des œuvres de concert, destinées à mettre en valeur la virtuosité de leur auteur ou bien relèvent-elles de l'approche didactique qui occupa Scarlatti à partir de 1719 ?

La dédicace de Scarlatti ne permet pas de répondre à ces questions. Elle obéit avant tout à la flatterie obséquieuse d'un courtisan. Peu objective, elle s'avère même trompeuse quant

68. Voir SUTCLIFFE, *The Keyboard Sonatas*, p. 69. Voir aussi GONIN, *L'Esthétique de Scarlatti*, à paraître.

69. KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, p. 92.

70. Même référence, p. 100.

71. Alessandro DE GUSMAO. Cité dans SUTCLIFFE, *The Keyboard Sonatas*, p. 73.

Ils peuvent également faire l'objet d'un travail simultané des deux mains :

(Presto)

The score for Example 5 is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 17 measures. The tempo is marked 'Presto'. The piece features internal trills (tr) in both the right and left hands. The right hand plays a series of chords with trills, while the left hand plays a similar pattern, creating a complex texture of overlapping trills.

#### Exemple 5

Essercizi n° 20, sonate K. 20, mesures 39-45.

Dans le cadre du travail sur l'agilité des doigts, Scarlatti introduit des difficultés qui lui sont davantage spécifiques, à l'image des trilles internes à un accord, que le compositeur exploite brièvement mais de manière systématique, comme pour en concrétiser l'étude à la main droite, dans l'exercice n° 7 :

(Presto)

The score for Example 6 is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 10 measures. The tempo is marked 'Presto'. The piece features internal trills (tr) in the right hand. The right hand plays a series of chords with trills, while the left hand plays a simple accompaniment pattern.

#### Exemple 6

Essercizi n° 7, sonate K. 7, mesures 78-88.

Cette difficulté n'apparaît dans les *Essercizi* qu'une seconde fois dans la sonate n° 9. Il s'agit pourtant d'une figure récurrente dans l'œuvre du compositeur, présente dans une trentaine de sonates équitablement réparties sur l'ensemble du corpus<sup>92</sup>. Dans la sonate K. 541, *a priori* une des dernières composées par Scarlatti, le trille interne est même utilisé comme élément thématique principal :

(Allegretto)

The score for Example 7a is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 7 measures. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece features internal trills (tr) in the right hand. The right hand plays a series of chords with trills, while the left hand plays a simple accompaniment pattern.

#### Exemple 7a

Venise XIII n° 28, sonate K. 541, mesures 20-27.

De plus, dans la seconde partie de cette sonate, le compositeur accroît la difficulté d'exécution en doublant le trille intérieur à la tierce, ce qui requiert une très grande agilité des doigts que Scarlatti n'a introduite que dans trois autres sonates plus anciennes (les sonates K. 55, K. 83 et K. 167) :

(Allegretto)

The score for Example 7b is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 7 measures. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece features internal trills (tr) in the right hand. The right hand plays a series of chords with trills, while the left hand plays a simple accompaniment pattern.

#### Exemple 7b

Venise XIII n° 28, sonate K. 541, mesures 60-67.

92. Il s'agit des sonates K. 52, K. 55, K. 83, K. 96, K. 109, K. 110, K. 116, K. 119, K. 123, K. 150, K. 151, K. 167, K. 169, K. 172, K. 173, K. 187, K. 194, K. 204a, K. 258, K. 303, K. 319, K. 357, K. 460, K. 516, K. 524 et K. 541.

Certaines sonates adoptent des parcours tonals plus spectaculaires encore, notamment par le jeu d'enharmnies complexes et novatrices. La sonate K. 246 est particulièrement remarquable à ce propos :

$\text{F}$     *do* dièse mineur    *ré* bémol majeur    *la* bémol majeur     $\text{F}$  → *do* dièse mineur     $\text{F}$   
 (4#)                      (5b)                      (4b)    (4#)

Les sonates de Scarlatti sont donc bel et bien un lieu de création artistique où la virtuosité du compositeur rejoint celle de l'instrumentiste : « Non content de nous éblouir par une exécution brillante, [Scarlatti] nous surprend par des tournures harmoniques inattendues, bouleversant et redressant de la façon la plus audacieuse l'équilibre tonal<sup>136</sup>. » Le cadre formel dans lequel se déploie cette virtuosité polycéphale confirme d'ailleurs la vocation multiple, à la fois didactique et créative, de son œuvre pour clavier. Car mis à part quelques rondos et quelques fugues, une seule forme est utilisée de manière immuable dans les *Essercizi* comme dans le reste du corpus, la forme dite « binaire », en deux parties de durées inégales avec reprises :

$\text{F}$                       première partie                       $\text{F}$                       seconde partie                       $\text{F}$   
 ton principal → autre tonalité    →    ton principal  
 (majeur ou mineur)                      (majeur ou mineur)

Mais il ne s'agit là que d'un cadre général que, comme le rythme, l'harmonie ou la tonalité, Scarlatti utilise avec une liberté et une capacité de renouvellement qui soulignent un peu plus encore son originalité artistique. Ralph Kirkpatrick admet lui-même « la résistance à l'analyse systématique ou à la classification<sup>137</sup> » de ses sonates qu'Alain de Chambure décrit comme « une sorte de variation sur un "type" donné<sup>138</sup> ». Par son approche à la fois dynamique et équilibrée de la tonalité, la forme binaire chez Scarlatti s'éloigne de la forme binaire caractéristique des danses de la suite baroque dont elle est manifestement l'héritière. Mais elle se développe dans des directions multiples et divergentes, souvent sans rapport avec la forme sonate à venir, à l'image de l'entière liberté avec laquelle Scarlatti exploite le matériau musical dans chacune des deux parties, ou de sa manière toute personnelle de procéder par juxtaposition. C'est pourquoi la forme binaire ne correspond chez lui que partiellement à la « forme sonate de type 2 » (A I – B V/A V – B I) décrite par James Hepokoski, quand bien même ce dernier admet « de nombreuses variantes à ce type de sonate, de nombreuses options de réalisation<sup>139</sup> ».

Une seule chose reste certaine, c'est que la place de l'improvisation y demeure limitée. Car si l'indication des nuances et des phrasés est inexistante, si la notation des ornements est relativement imprécise, aucun passage n'est laissé à la libre interprétation de l'instrumentiste, aucune cadence n'est prévue qui permettrait de donner libre cours à son inspiration personnelle du moment. Seuls sont à signaler quelques points d'orgue entièrement écrits, indiqués « *arbitri* », comme dans la sonate K. 508, où la suspension momentanée du tempo offre le temps de quelques mesures une liberté rythmique toute relative à l'interprète. L'unité et la cohérence que dégage indéniablement le corpus des sonates de Scarlatti ne doivent donc rien au hasard. Au contraire, il s'agit de la marque d'un créateur à la fois sensible et rigoureux, doué d'une capacité de renouvellement aussi remarquable que son refus des formules convenues ou des artifices gratuits et superficiels.

136. KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, p. 276.

137. Même référence, p. 277.

138. ALAIN DE CHAMBURE, « Les formes des sonates », *Domenico Scarlatti, 13 recherches*, Nice : Société de musique ancienne de Nice, 1986, p. 55.

139. JAMES HEPOKOSKI & WARREN DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York : Oxford University Press, 2006, p. 344.