

À LA RECHERCHE DU SON DE DOMENICO SCARLATTI

Une conversation entre Livia Mazzanti et Daniela Tortora

L'enregistrement de huit *Sonates* de Domenico Scarlatti (K 380, 377, 27, 33, 513, 481, 159, 466) sur l'orgue Tamburini conçu par Jean Guillou pour la Sala Scarlatti de Naples semblerait représenter le couronnement d'un projet caressé depuis longtemps – est-ce vraiment le cas ?

Plus qu'un projet, je parlerais d'un désir latent, que l'enchaînement de circonstances favorables m'a poussée à réaliser : tout d'abord la proposition, nouvelle et intrigante pour moi, d'enregistrer un disque en analogique (d'où la limite de durée) ; ensuite ma présence au Conservatoire de Naples en tant qu'enseignante, ainsi que – juste pendant les jours de l'enregistrement – en tant qu'interprète d'un récital scarlattien pour la saison organisée par le même San Pietro a Majella ; enfin, et non la moindre, la relation privilégiée avec Jean Guillou, et par conséquent avec l'histoire plutôt aventureuse de ce Nautilus de 4000 tuyaux débarqué, comme par hasard, dans la Sala Scarlatti...

Quel type d'approche de l'univers scarlattien a prévalu dans tes interprétations ?

S'agissant d'une « transmutation » pour orgue d'œuvres destinées au clavecin – de surcroît sur un orgue particulièrement évolué –, il est flagrant qu'il ne s'agit pas d'une opération philologique... L'approche « historiquement informée » a sa raison d'être, mais elle n'exclut pas la liberté de faire autrement. J'ai tendance à percevoir comme illusoire la tentative de restituer la « vérité » sur la manière dont était exécuté, non seulement Scarlatti, mais n'importe quel auteur chronologiquement distant de nous ; je ne crois pas qu'il soit possible de remonter au son intact qui fut, à l'allure rythmique qui l'animait, à l'esthétique d'antan qui l'inspirait... Je crois plutôt que la sensibilité d'un interprète – c'est-à-dire son oreille, son goût – se forme au carrefour des nombreuses musiques qui ont traversé le temps qui nous a précédés ; des musiques qui, fatalement, finissent par devenir toutes contemporaines grâce à l'expérience que l'on en fait ici et maintenant, et qui décrit une parabole irremplaçable, non superposable à aucune autre idée (présumée vraie ou fausse) d'ancien ou de passé.

Il n'existe, pour ainsi dire, aucun terrain vierge sur lequel édifier son propre projet exécutif, mais plutôt un flux ininterrompu des choses musicales qui nous oriente et définit notre perception de l'ancien. Pour le restituer – peu importe si intact – au sein d'une tradition constamment actualisée, justement parce que vécue dans le corps vivant de l'interprétation... Qu'est-ce que cela a voulu signifier d'exécuter un choix de *Sonates* de Domenico Scarlatti à l'orgue, et à qui et à quoi as-tu voulu rendre hommage ?

Malgré la prémisse peu puriste, mon adaptation de cette poignée de chefs-d'œuvre n'entendait aucunement aller contre le texte, ou le trahir, mais plutôt dénicher entre ses plis les plus cachés un message à déchiffrer, et peut-être à seconder, à travers un instrument « autre » ; instrument pas totalement étranger à la culture et à la sensibilité de Domenico, même s'il n'en connaissait que la version de l'orgue italien de l'époque (en particulier, le soi-disant positif napolitain, ou les orgues romains) et celle de l'orgue espagnol (bien que doté de spectaculaires trompettes horizontales), mais certainement pas celle, bien plus avancée, de la facture d'orgue germanique qui inspira son contemporain Bach.

J'aime beaucoup la notion provocatrice de « transcription » formulée par Ferruccio Busoni au début du XX^e siècle – « Toute notation est déjà transcription d'une idée abstraite » – et c'est peut-être de là que je suis partie pour exprimer, avec mon instrument, la fascination que je ressentais depuis l'adolescence pour cet auteur, pour moi maître absolu de la synthèse en musique ; déjà au piano, je percevais chez Scarlatti une conception abstraite transversale, au potentiel extraordinaire.

À l'orgue, j'ai tenté d'en restituer le côté intime, non moins que le grandiose, le style aphoristique autant que le narratif : de confier en somme son geste éclatant, jamais banal ni évident, à un instrument plus complexe. Tout comme chaque *Sonate* est un microcosme stupéfiant où tout est essentiel, et rien n'est une fin en soi, on peut en dire autant des registres – solistes et concertants – d'un orgue de caractère.

Si Scarlatti excelle avec ses *Sonates* sur la production – pour clavecin ou autre – de son temps, et si par conséquent l'incursion à l'orgue dans ledit périmètre compositionnel apparaît plus que légitime, il reste à éclaircir l'autre donnée essentielle de la circonstance actuelle, à savoir le pourquoi du choix de l'orgue Guillou installé depuis l'époque de la reconstruction à l'intérieur de la Sala Scarlatti du Conservatoire de Naples.

Scarlatti a été un formidable expérimentateur, il a agi sur le son de l'instrument à travers une incroyable variété idiomatique, un creuset de traditions populaires de sa terre d'origine et d'influences arabo-hispaniques, méditerranéennes des terres d'adoption : c'est un imaginaire instrumental qui se laisse habiter tout naturellement par la palette conçue pour Naples par un indéniable maître français (bien qu'apatride par auto-définition...) de la couleur organistique, de l'art de la registration. Un Napolitain et un Breton, tous deux nomades dans l'esprit et explorateurs infatigables de sentiers non battus ; deux compositeurs/virtuoses des claviers, unis par un fort rapport au rythme, à l'attaque du son – donc au phrasé – ainsi qu'à l'économie des durées, de l'énergie...

Je veux raconter une anecdote privée, que je trouve éloquente : Paris, un des premiers étés torrides du nouveau millénaire ; quelques rares personnes restées en ville, parmi lesquelles des organistes respectueux du devoir et, parmi ceux-ci, Jean Guillou et moi-même ! Le maître m'invite chez lui pour parler d'une de ses partitions et, ensuite, pour un déjeuner sous le signe du meilleur art de l'improvisation. Au menu : œuf à la coque... Au moment où l'eau bout, cependant... Panique ! Avec son regard, d'un bleu céleste désarmant, et deux œufs à la main, il m'interpelle inquiet : « Livià, combien de temps ? » Et moi, sans aucune hésitation : « Mais, Maître ! Le temps d'une *Sonate* de Scarlatti !! »

Amusante métaphore de l'écoulement du temps en musique... Quels sont donc les traits de la musique fluide du cavalier Domingo que tu as entendu exalter avec ton interprétation à l'orgue ?

La musique de Scarlatti apparaît volatile, effervescente, mais elle se complaît volontiers dans un certain pathos, un lyrisme profondément napolitain ; sans parler de la théâtralité innée, patrimoine génétique transmis par toute une dynastie familiale et par un père acteur de premier plan tel qu'Alessandro... Voilà, la théâtralité a été un élément d'appui prioritaire, favorisé par un orgue, comme celui-ci, conçu justement dans l'intention de donner voix à des registres/acteurs, à des sonorités non grégaires. Quant à l'effervescence proverbiale des *Sonates* scarlattiennes, ce n'est pas un jet superficiel, extérieur et improvisé, mais l'explosion d'une veine volcanique, comme de la lave... Chacune d'elles apparaît comme un récit unique issu d'une longue gestation de trames viscérales. À l'orgue, les plus brillantes prennent les couleurs lumineuses d'une palette tridimensionnelle presque *pop* ; celles au caractère mélancolique en sont le contre-chant *blues*, crépusculaire, et palpitent de nuances, évoquant souvent la texture d'un quatuor à cordes...

Il se trouve ainsi que ces *Sonates* révèlent une nature différente, que seule la transposition à l'orgue est en mesure de manifester, allant même jusqu'à mimer des solutions timbriques très distantes du clavecin, et pourtant particulièrement adaptées à ton instrument. Peux-tu me suggérer quelques autres exemples de mutation timbrique, à côté de celle déjà évoquée du quatuor à cordes ?

Parfois c'est une transposition pour ensemble orchestral qui m'inspire, peut-être même de type fanfare : c'est le cas de la *Sonate* en *mi* majeur, connue du plus grand nombre, qui ouvre le disque sur un rythme plus que martial, processionnel. Dans d'autres cas, l'orgue interprète les cuivres tout court et cite, en l'amplifiant, le style scarlattien le plus courtisan. Il ne manque pas non plus d'exemples où l'apport de la pédale d'orgue est décisif, venant souligner une basse harmonique déduite de l'écriture, comme le ferait un violoncelle ou une contrebasse ; dans d'autres cas, c'est une ligne harmonique alternative et moins orthodoxe, créée par moi à partir de l'intuition d'une subtile arrière-pensée pianistique du compositeur...

Qu'est-ce qui a guidé le choix des huit *Sonates* qui figurent dans l'enregistrement d'aujourd'hui ?

L'idée et le minutage du vinyle, recherchés par le producteur, m'ont amenée à sélectionner huit *Sonates* qui me sont chères, dans une séquence vaguement dramaturgique, basée sur des rapprochements tonals personnels et par contraste de caractère. Il faut dire que cet enregistrement ne fait que rendre publiques les répétitions pour le concert où, deux jours après, j'ai exécuté ces huit *Sonates* par paires (en les alternant avec des interludes improvisés sur des thèmes du père Alessandro, dénichés à la Bibliothèque du Conservatoire).

Domenico lui-même, dans ses recueils, aimait regrouper ses *Sonates* deux par deux, les assortissant par caractère expressif différent, mais dans la même tonalité.

Allons dans l'ordre et essayons de parcourir ensemble l'index du disque.

La *Sonate* en *mi* majeur (K 380) est pour moi une procession entre sacré et profane, de celles, typiques des pays méditerranéens, où c'est la fanfare qui accompagne la cérémonie du Saint Patron. Un crescendo graduel, à partir d'un hypothétique *ottavino* [petit orgue] jusqu'au rappel percutant des trompettes, est réitéré par le *da capo*, donnant l'idée de deux cortèges convergents qui cèdent ensuite le pas à une évocation onirique commune, pour revenir à un crescendo toujours plus emphatique, retentissant, avant de se refermer sur le timide *ottavino* d'ouverture. La *Sonate* en *si* mineur K 377, composée (selon Hans von Bülow) à Aranjuez, a, ce n'est pas un hasard, une couleur ibérique plus marquée, avec des allusions et des accents de danse, à partir de l'incipit « en levée » du thème. Mais Scarlatti n'abdique pas non plus ici sa *napoletanità*, ses railleries de Polichinelle... Si l'ambiance espagnole lui est indéniablement favorable, stimulante, son inspiration reste toujours sous le signe d'une sorte de syncrétisme d'exilé (qui semble annoncer celui d'un Bartók), d'ethnomusicologue malgré lui...

L'autre *Sonate* en *si* mineur (K 27) révèle un mélange coloristique de quatuor à cordes, mais la teinte sombre est plus celle des violoncelles et des altos que celle des violons. J'y perçois une prémonition du Romantisme – avec ce mouvement perpétuel qui anticipe les *Impromptus* schubertiens ou l'*Octuor* de Mendelssohn – et pas seulement : c'est une manière incantatoire de conduire le souffle musical, de tisser la trame du récit, qui dépasse même le XX^e siècle, allant jusqu'à évoquer la musique itérative...

La *Sonate* en *ré* majeur (K 33) s'est dessinée progressivement, à partir du contraste avec celle en *si* mineur qui la précède, pour m'apparaître d'un coup comme un cri d'impatience envers l'instrument auquel elle est destinée, lequel aspire désormais à sortir de ses limites, rêvant peut-être du piano dans le sens le plus percussif du terme...

L'orgue intervient dans le rôle de traducteur, en quelque sorte, d'une pensée qui court aussi dans ce cas vers le futur. L'orgue comme interprète d'une intention pianistique ?

Oui, certainement, parce que l'orgue peut être beaucoup de choses à la fois ; certes, il ne ressemble pas au piano, et pourtant il lui est apparenté en ce qu'ils sont tous deux des instruments à clavier projetés vers la modernité. L'évolution de l'orgue, d'ailleurs, ne s'est jamais vraiment arrêtée, tant et si bien que, ces dernières décennies, des expériences ont même été faites avec des claviers sensibles (que Jean Guillou lui-même a adoptés dans certains de ses projets). L'identité de l'orgue, son charme, continue de résider dans la subtile complicité de la durée du son et du souffle, avec la force de persuasion du phrasé, mais son spectre dynamique n'a rien à envier à la monumentalité pianistique.

Dans la *Pastorale* en *do* majeur (K 513), la seule en trois parties, je me suis amusée à découvrir une sonorité véritablement scarlattienne-parthénopéenne, ou plutôt napolitaine de rue, colorée comme les typiques *ciaramelle* (cornemuses) du *mezzogiorno* de l'Italie : presque comme si j'avais eu la vision d'un rassemblement bucolique, où chacun sort son instrument et commence à jouer de manière improvisée.

Dans la deuxième section apparaît un thème bien connu qui se rattache à la Nativité (dont Alessandro Longo se demandait si c'était Scarlatti qui avait puisé dans une pastorale populaire, ou vice versa) ; dans la troisième, j'ai imaginé l'explosion soudaine de feux d'artifice – les *botti* (pétards) – qui, avec une impétueuse explosion pyrotechnique, célèbrent la lumière de la comète sur la crèche napolitaine. On passe ensuite à une *Sonate* en *fa* mineur (K 513) que j'aimerais dire galante, rythmée comme elle l'est par le battement d'un cœur et par la mélancolie de la tonalité mozartienne ; sauf que, dans la seconde partie, fait irruption, à la quinte, un thème de *batalla* espagnole pour lequel j'ai inventé une solution timbrique un peu brutale, qui sort des rangs. La pulsation est mise au service d'un authentique coup de théâtre, déroutant vers un amalgame de nombreux instruments qui envahissent le champ, comme une porte brisée avec violence : un contraste dramatique qui s'apaise à la reprise nostalgique du 1^{er} thème.

Suit la célèbre *Chasse en do* majeur (K 159), où l'orgue n'hésite pas à illustrer une ambiance de plein air avec le fracas des anches ; il s'agit de la *Sonate* scarlattienne typique, qui recourt au *ribattuto* (répétition rapide) – expédient technique cher au compositeur – et l'orgue enrichit cette couleur avec des rappels, des échos de trompettes et de cors de chasse qui font allusion au titre – avant de recourir, dans la seconde partie en *do* mineur, à une toute autre sonorité, mais également naturaliste, presque un gazouillis d'oiseaux en contraste avec le climat des chasseurs à cheval. Le disque se termine avec l'autre *Sonate en fa* mineur (K 466) : languide, poignante, une véritable chanson napolitaine. Si elle avait un texte, ce serait une sérénade déchirante, tellement douloureuse qu'elle ne laisse aucune échappatoire, aucune rédemption...

C'était peut-être la plus difficile à rendre à l'orgue (alors qu'il en existe de nombreuses interprétations pianistiques) et j'ai fini par me laisser aller au rubato, tandis que la couleur, fixée dès le départ, reste inchangée ; les changements de clavier tiennent lieu de clairs-obscur en regard de cette sonorité un peu trouble, volontairement peu nette, celle d'une voix brisée... Si dans l'autre *Sonate en fa* mineur prévalait une dynamique théâtrale, ici s'impose, même malgré moi, l'atmosphère nostalgique d'un adieu plus intime, tandis que le rideau tombe sur l'enregistrement tout entier.

La pensée synthétique de Domenico Scarlatti ne pouvait certainement pas rester confinée à son époque, et cela explique l'admiration des nombreux compositeurs-expérimentateurs apparus après lui, parmi lesquels excellent les pianistes et les guitaristes. Exécuter les *Sonates* scarlattiennes à l'orgue napolitain conçu par Jean Guillou contient un double hommage : au grand maître napolitain et à ton maître français, si lié à Naples et au répertoire scarlattien, qu'il fréquentait d'habitude en concert. Je voudrais te demander encore une réflexion sur cet orgue et un souhait pour son destin pour les temps à venir.

Si j'ai pu imaginer une couleur scarlattienne allant au-delà du clavecin originel, c'est aussi grâce aux ressources de l'orgue/médium pensé par Guillou ; sa palette de timbres réussit à exalter – surtout dans les registres de mutations en harmoniques dissonantes (l'aliquote, le théorbe...) – la pensée la plus transgressive de Scarlatti.

Je n'ai pas cherché à simuler le clavecin, opération perdue d'avance, mais plutôt à chevaucher la longue vague de l'inspiration scarlattienne grâce à un dispositif tout aussi inspiré, comme l'est certainement cet orgue.

L'enregistrement en analogique (avec très peu de prises et dans des délais draconiens imposés par le rôle central que joue cette salle dans les activités pédagogiques et les concerts) a représenté un authentique défi, d'autant plus que j'ai voulu jouer un instrument qui nécessite en ce moment une grande restauration : les imperfections témoignent de cet état, mais, paradoxalement, ce sont justement ces imperfections, et même son actuelle « fragilité », qui finissent par lui conférer une couleur fascinante et humaine, une sonorité qui, grâce aussi au talent du producteur, se révèle en quelque sorte « scarlattienne » du fait même de ses multiples facettes, à l'instar de celles du destin de ce compositeur.

Je suis heureuse – et j'en suis reconnaissante à l'actuel Directeur, le Maestro Gaetano Panariello – d'avoir pu documenter ce moment particulier, à plus de vingt ans de la grande restauration de l'instrument effectuée par la Maison Zanin et à la veille des importants travaux aux étages supérieurs de l'édifice, pendant lesquels l'instrument devra de toute façon être mis en sécurité ; j'espère que, justement au cours de ces travaux, l'on pourra commencer à évaluer un projet de relevage d'autant plus nécessaire.

Puisque je crois aux desseins du destin, j'aime enfin faire savoir que cet hommage à Scarlatti, à Guillou et à son orgue de la Sala Scarlatti de Naples, s'est accompli – par pur hasard – le 26 octobre dernier, soit le jour même de l'anniversaire du compositeur napolitain... lequel fut baptisé en 1685, sous le nom de Giuseppe Domenico, dans l'église della Carità, non loin de San Pietro a Majella.

Signe magique, d'une ville magique comme nulle autre.

Rome-Naples, 20.V.2025