

Remerciements/thanks:

À Madame Françoise Cailles-Perinet, sans qui cet enregistrement n'aurait jamais vu le jour ainsi qu'à Madame Catherine Michaud pour la logistique et l'organisation de l'enregistrement

Les instruments/the instruments :

- Clavecin italien, copie de Grimaldi par André Christophe
- Clavecin franco-flamand par Jacques Braux, 1991

Photos Mario Raskin © Antony Zado

[www.mario-raskin.com](http://www.mario-raskin.com)

Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite. Copyright reserved in all countries.  
Picture : Jean Ranc, *Portrait de Barbara de Bragance jeune*. Madrid, musée du Prado © d.p. (Google Art Project)

PV714021 - Made in France - ® & © ARION 2014

Disques ARION - 3bis rue Morice - 92110 Clichy-La Garenne - [www.arion-music.com](http://www.arion-music.com)

Domenico  
**SCARLATTI**  
1685-1757

*Sonates*  
pour clavecin  
vol. 1

HARPSICHORD SONATAS

MARIO RASKIN

disques  
**PIERRE VÉRANY**

# Mimo

La rencontre que je vais vous relater est survenue durant l'été 1978 dans les jardins de l'Alhambra (dans le texte consacré au Padre Soler (PV796061), j'avais promis d'en faire un jour le récit). Il faut savoir qu'à cette époque, L'Alhambra était un jardin paisible, très peu fréquenté, ouvert toute la journée au public sans qu'on ait à faire la queue pour y accéder. Évidemment, presque aucun touriste. C'est ainsi que j'allais me recueillir les après-midi, en compagnie d'un bon livre, après les cours du stage du Festival de musique et danse qui se déroulaient chaque année au mois de juin. Je m'installais dans un coin tranquille, généralement au bord d'une fontaine, et ses eaux ne chantaient que pour moi.

Un après-midi, subrepticement, quelqu'un s'approcha de moi et me dit « *buon giorno* » ou peut être en espagnol « *buenas tardes* », mais avec un fort accent napolitain. Je sursautais, jeté hors de mes rêves de lecteur compulsif. Il avait une étrange allure, vêtu non comme nous mais d'une veste longue un peu grise ou bleu ciel, avec des broderies dorées et un pantalon de même couleur. Des chaussures à talon, très pointues. Autour du cou, une espèce de foulard qui autrefois avait dû être blanc. Ces vêtements, on sentait qu'ils avaient bien vécu et n'étaient plus frais depuis déjà longtemps.

Le bonhomme qui les habitait était particulièrement mince et longiligne. Comme il s'était assis à coté de moi, on pouvait noter que ses jambes étaient bien plus longues que les miennes. Son visage, mince et anguleux, un nez aussi pointu que le reste. En comparaison, sa bouche semblait relativement petite. On remarquait aussi de longs doigts très fins... et il ne sentait pas très bon... À peine étais-je remis de ma stupeur qu'il se mit à me parler de façon assez familière, comme s'il me connaissait déjà.

Sa première question me déroute : « Es-tu content d'être ici ? ». Mon silence l'incommode, il ajoute : « Ici, en Espagne, pour parfaire ton jeu au clavecin. » Un banal « Oui, bien sûr » sort de ma bouche. Il continue : « Tu sais, nous sommes destinés tous les deux à nous fréquenter dorénavant par l'intermédiaire de la musique. Nous resterons liés à jamais ». De quoi veut-il donc parler ?

« Tu finiras par savoir beaucoup sur moi, et ta pensée restera liée à tout ce que j'ai couché sur le papier autrefois. Tout cela je le sais, ce qui va t'arriver dans la vie, c'est comme si ça s'était déjà passé car, pour moi, l'avant et l'après sont une seule et même chose. Je ne vis plus dans ta dimension. »

Une lumineuse association d'idées me vient alors à l'esprit. J'ai travaillé intensément ce matin-même une sonate de Scarlatti qui me donne énormément de fil à retordre... et si c'était lui qui m'adressait la parole ? Avant de poser la moindre question, il répond à celle-ci comme si je l'avais énoncée de vive voix : « Oui, tu travailleras et tu arriveras à maîtriser presque aussi bien mes essercizi (sûr qu'il l'a dit en italien) que Maria Barbara. » Plus de doute me dis-je, l'observant, bouche bée.

- Maestro, le presque voudrait dire que je ne vous donnerai jamais entière satisfaction ?

- Si, un jour, tu verras. C'est encore loin. Il faudra faire beaucoup de chemin, user davantage les touches du clavier. Mais laissons tout cela, veux-tu, et faisons une partie de dés !

Et, dans un geste que je n'ai pas vu arriver, jaillit prestement un jeu d'os de sa main.

Retenant mes esprits pour la première fois depuis son apparition, je m'insurge :

- Non, non, parlons un peu de vous ! Vous avez beaucoup de choses à me raconter, j'ai tant de questions à poser sur votre musique !

- Ne te tracas pas pour ça, je l'ai déjà écrit maintes fois : *vivi felice*.

- Laissez-moi aller chercher les partitions, regardons tout cela ensemble, votre œuvre me passionne et je me pose beaucoup trop de questions !

- Non, non... jouons aux dés c'est mieux !

- Mais je ne connais pas les règles de votre jeu !

- Si, tu les connais.

Et il jette les dés sur le banc entre nous. J'ai soudain le sentiment de connaître ce jeu depuis toujours tandis qu'une autre part de moi-même me dit que ce n'est pas possible, je n'ai pas le souvenir d'avoir jamais joué aux dés.

C'était curieux. La volonté m'abandonnait au désir de Mimo de faire ce qu'il me demandait. Mais... tiens... et pourquoi tout à coup l'appelais-je « Mimo », alors que juste avant je ne connaissais pas ce surnom ? Nous jouâmes longuement, je me souviens d'avoir discuté bruyamment en italien avec lui (alors qu'à l'époque je ne maîtrisais pas cette langue), et aussi qu'on a joué pour de l'argent, tout mon argent que je perdais, perdais et perdais... je savais qu'il trichait mais ne pouvais rien faire pour l'éviter, je m'insurgeais contre ses pratiques de tricheur et il riait à gorge déployée ! Quelle folie ! Je riais aussi, rageais, devenais soudain nostalgique, une douce mélodie me donnant envie de pleurer, et dans le jeu suivant le feu nous montait aux mains, un diabolique feu d'artifice s'articulant autour des dés. Une mélancolie toute napolitaine nous saisit, suivie dans la seconde par le rasgado d'une guitare andalouse. Sans transition nos voix entonnèrent à tue-tête une mélodie de Naples avant qu'il se mette soudain à taper dans ses mains comme un véritable Andalou... Un rythme endiablé nous secoua tous deux et les dés roulaient... roulaient... roulaient... pour finir hors de l'espace et du temps en un *jaleo* assourdissant, avec *palmas* et *tacones*, bouquet final de ce jeu hors du commun !

Plus tard (combien de temps plus tard ?) je me retrouvais en nage, tout seul sur ce même banc de l'Alhambra, toujours au bord de cette fontaine chantante, étonné de me trouver si seul et avec une seule envie : rentrer vite retrouver un clavecin pour faire rouler mes doigts sur le clavier, les faire rouler... rouler... rouler...

Mario Raskin

Avec la complicité de Marie Volta

# Mimo

I am going to tell you about an encounter that took place in the Alhambra gardens in the summer of 1978 (in the text on Padre Soler, I promised to recount it one day).

I should point out that, at the time, the Alhambra was a peaceful garden, rarely visited, open all day long with no queues to get in. And obviously, hardly any tourists at all.

I would spend afternoons there alone with a good book for company after the lessons at the music and dance Festival held each year in June. I would settle down in a quiet place, usually at the edge of a fountain whose waters sang for me alone.

One afternoon, someone approached me surreptitiously and said "buon giorno", or perhaps the Spanish "buenas tardes" but with a strong Neapolitan accent. I was startled, ousted from the dreams of my compulsive reading.

He had an odd appearance, not dressed like us but clad in a long light blue or greyish jacket with golden embroidery and trousers in the same tone. Very pointed, high-heeled shoes. Around his neck, a sort of scarf that must have once been white. His clothes had obviously lived through many years and lost their spruceness.

The man who inhabited them was particularly lean and lanky. As he sat next to me, I could see that his legs were much longer than mine. His face was thin and angular, his nose as sharp as the rest. By comparison, his mouth seemed relatively small. His long very slender fingers also caught my eye... and he didn't smell too good. No sooner had I recovered from my astonishment than he began to talk to me in familiar tone, as if he already knew me.

His first question bewildered me: "Are you happy to be here?" My silence bothered him, and he added: "Here, in Spain, to perfect your harpsichord playing." A simple "Yes, of course" came out of my mouth. He continued: "You know, from now on, we are destined to meet because of music. We will be connected forever." What did he mean?

"You'll end up knowing a lot about me, and your thoughts will remain bound to all that I written in the past. All this I know. I know what will happen in your life, as if it had already happened because, for me, before and after are one and the same thing. I no longer live in your dimension."

A luminous association of ideas came into my mind. That morning, I had worked intensively on a Scarlatti sonata that was giving me a lot of trouble... What if it was him who was speaking to me? Before I could even ask the question, he answered it as if I had stated it aloud: "Yes, you will work and master my essercizi (he definitely said it in Italian) almost as well as Maria Barbara." It's him, for sure, I said to myself, looking at him agape.

- Maestro, the almost means that I'll never satisfy you entirely?

- Yes, some day, you'll see. That day is still far off. There's still a long way to go, make more use of the keys. But no more of that. Let's have a game of dice!

And, in a gesture that took me by surprise, a set of bone dice suddenly appeared from his hand. Regaining my senses for the first time since his apparition, I protested:

- No, no, let's talk about you! You have such a lot to tell me, I have so many questions about your music!

- Don't bother about that, I've already written about it many times: vivi felice.

- Let me fetch the scores and we'll look through them together. I'm passionate about your work and ask myself so many questions!

- No, let's play dice!

- But I don't know the rules of your game!

- Yes, you do.

And he cast the dice on the bench between us. I suddenly had the feeling that I had always known this game. Yet, another part of me said this was impossible, I don't recall ever having played dice.

It was strange. My will was succumbing to Mimo's desire and doing what he was asking. But... then... why was I calling him "Mimo" all of a sudden, whereas moments before I was unaware of this moniker? We played for a long time. I remember arguing with him loudly in Italian (although at the time I wasn't fluent in the language) and also playing for money, money that I kept on losing, and losing... I knew he was cheating but couldn't do anything to stop him, I protested against his cheating and he roared with laughter! How crazy! I also laughed, felt enraged, became suddenly nostalgic, a sweet melody that made me want to cry and, in the next game, fire flowed through our fingers, the dice exploding like diabolical fireworks. A typically Neapolitan melancholy seized us, followed instantly by the rasgado of an Andalusian guitar. With no transition, we sang a Neapolitan melody at the top of our voices, and then he suddenly began to clap his hands like an Andalusian. A frenzied rhythm shook us both and the dice rolled... rolled... rolled... out of space and time, in a deafening jaleo, with palmas and tacones, the grand finale of this extraordinary game!

Some time later (how long?), I found myself in streams of sweat, alone on the bench in the Alhambra, still beside the singing fountain, surprised to find myself so alone and with just one desire: to quickly find a harpsichord and roll my fingers on the keyboard, make them roll... roll... roll...

Mario Raskin

With the complicity of Marie Volta  
English translation: Luz Cosset

## *Scarlatti : Sonates pour clavecin – vol. 1*

En janvier 1729, sur les rives de la Caya à la frontière des deux pays, Philippe V d'Espagne et Jean V du Portugal marient leurs enfants, le futur roi, Ferdinand VI et l'infante María Bábara. Domenico Scarlatti, maître de chapelle de Jean V et maître de musique de la princesse assiste à la cérémonie et s'apprête à la suivre en Espagne.

María Bábara de Bragança aime sincèrement la musique et sa virtuosité au clavecin dépasse les limites de l'amateurisme de son époque. C'est une élève attentionnée qui, comme la reine qu'elle sera plus tard, sait se faire aimer par son tempérament et la grâce de son caractère. Elle a beaucoup d'esprit et parle six langues. Elle a toujours suscité l'admiration et l'estime par son allure et sa courtoisie. Domenico Scarlatti trouve en elle l'instigatrice et l'inspiratrice des sonates qu'il va écrire désormais uniquement pour elle. Les goûts et la culture musicale de l'infante ont déjà beaucoup exigé de lui, en la suivant, Scarlatti s'apprête à poursuivre la construction d'un des plus beaux édifices du baroque espagnol. Les traits essentiels se cet art s'y retrouvent, en effet.

Il est possible que Scarlatti ait commencé à écrire ses toccatas et autres pièces très virtuoses pour la princesse María Bábara dès son installation au Portugal en 1720. Cependant, il manque à leur contrepoint encore inerte et convenu l'expression personnelle qui fera le charme de ses sonates dont la série débute en 1738, avec les *Essercizi per gravicembalo* qu'il publie lui-même en les dédiant à Jean V et dont il ne cache pas le but pédagogique. À chacune de ces pièces, précédée de la mention sonate il ajoute alors une indication de tempo (*allegro*, *presto*, *moderato*) et parfois une indication de style, telle que *fuga* par exemple. Il semble que le terme sonate, s'il désigne d'ores et déjà l'immuable forme choisie par Scarlatti ait gardé quelque attaché avec le sens générique de *sonare*. Il y a chez Scarlatti une telle volonté de faire sonner le clavecin, autrement et avec de tels effets ! Ensuite, comme pour imprimer un sceau supplémentaire à la pensée de son élève, il lui arrive d'ajouter *fuga*, *pastorale*, *aria*, *minuet* ou *minuetto*, *gavotta*, *giga*, *cantabile* ou encore *capriccio*. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, il est normal de s'aventurer dans le royaume de la danse imaginaire, tandis qu'un « caprice » est un mot d'esprit. En employant ce terme, Scarlatti invite-t-il courtoisement la princesse à jouer avec un peu plus de badinerie que d'habitude ?

Dans l'intimité des leçons, loin des contraintes de la cour et de son protocole la complicité entre maître et élève peut se passer de laborieuses explications. María Bábara trouve certainement avec beaucoup de spontanéité le caractère à donner à chacune des sonates. Rien n'est écrit de la main de

Scarlatti qui laisserait entendre le contraire. Qu'a-t-elle apporté à cette œuvre qui échapperait à sa propre culture ibérique ? Ne connaît-elle pas la tradition portugaise des *modinhas*, sorte de romances à la saveur discrète, mais toujours teintée de nostalgie. En Espagne, ne danse-t-elle pas la *seguidilla*, le *polo* andalou ou encore le *fandango* très à la mode ? Ne partage-t-elle pas avec son maître de musique sa passion pour la guitare ? Cette relation rejoue l'art si mondain et si prisé alors de la conversation. Mais entre eux, elle se passe de mots. Le contenu si original des 555 sonates vient donc de ce perpétuel échange entre Scarlatti et sa royale élève. Il est le ciment de leur entente, de leur estime, de leur dévouement réciproque, jusqu'à ce que la mort les sépare.

Quelques années auparavant, Scarlatti avait quitté Rome où il écrivait pour le théâtre privé de la reine en exil, Maria Casimira, veuve du roi de Pologne, pour le Vatican qu'il fournissait en musiques imposantes destinées à la chapelle Giulia, pour l'ambassadeur du Portugal qui lui passait également commandes. Est-ce grâce à lui qu'il obtint ce poste à la cour de Lisbonne ? La passion bizarre de Jean V pour les cérémonies d'église l'a-t-elle conduit à convoiter le compositeur du Vatican ? Toujours est-il que Scarlatti, arrivé à Lisbonne commence à affirmer son génie dans une toute autre voie.

Le roi lui offre un emploi enfin stable, sous un patronage sûr et les honneurs dus à son mérite, en admettant Scarlatti à l'ordre portugais de Santiago (en 1738).

Mais en suivant María Bábara en Espagne, le compositeur trouve alors ses principales sources d'inspiration. Auprès d'elle Scarlatti rompt totalement avec son passé obscur de compositeur lyrique. Ses œuvres « de jeunesse » restent les *Essercizi* (1738) indices des brillantes sonates écrites avant 1750. Elles annoncent la grande richesse poétique des suivantes (1752-1753) ainsi que les audaces des dernières sonates de 1754 à sa mort. Scarlatti commence cet immense portique à plus de cinquante ans, et donnera l'essentiel de son génie à plus de 67 ans, réservant à son élève toujours autant de surprises et de plaisirs, même après plus de 400 sonates. Le musicologue américain Ralph Kirkpatrick, biographe de Scarlatti soutient que la vraie signification de ces sonates réside dans leur arrangement par paire. Ainsi, Scarlatti les aurait-il groupées selon une relation de complémentarité ou d'unité tonale (K.460 K.461), également stylistique ou harmonique, mais aussi une volonté de contraste (K.208, K.209).

Les *Essercizi*, premières compositions audacieuses et abouties d'un homme de 53 ans, révèlent le vrai tempérament et les fondements du langage de Scarlatti. Chacun d'eux permet de résoudre un problème technique dont le fameux croisement des mains (K.25 K.27) mais la richesse de l'invention montre déjà en Scarlatti un professeur plus soucieux de style que de virtuosité. Rien n'y est ordinaire ou orthodoxe. Tout y est varié et si léger (K.1 K.9 K.14) !

La totalité des sonates qui suivra confirme les audaces d'un vocabulaire toujours plus étonnant et séduisant. Scarlatti rompt avec la tradition de l'écriture pour orgue, beaucoup trop compacte, en brisant les lignes du contrepoint. Dans sa manière unique d'effleurer les courbes mélodiques d'ornements, indissociables cependant de la texture musicale, il sacrifie à l'hédonisme ambiant au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais cherche également l'émotion. Tout mouvement conjoint finit par s'ouvrir et bondir en grands sauts. Les notes répétées peuvent se transformer en mélodie et la courbe mélodique se rétracter à son tour. Les dissonances se résolvent en consonances, lesquelles s'enrichissent d'altérations, de notes voisines, par des procédés inattendus. Le majeur devient mineur et inversement.

La rigidité de la forme binaire à reprises, à laquelle s'en tient Scarlatti disparaît sous une avalanche de surprises tant mélodiques que rythmiques. Des *Essercizi* à la dernière de ses sonates (K 1 à K 555), Scarlatti en fera une forme ouverte essentiellement monothématique, la deuxième partie étant toujours une sorte d'extension inventive de la première.

Tout l'édifice tient comme une voûte romane, par les tensions et les conflits qui finissent par créer son équilibre et sa solidité.

Scarlatti y excelle dans l'art de séduire dans l'imaginaire et l'indicible en ne cachant pas son goût des contrastes. Le mouvement, intrinsèque aux rythmes chorégraphiques ou insufflé au discours musical, les ornements, la virtuosité, tout procède d'une prodigalité cherchant néanmoins à émouvoir par de subtiles sensations propres à désespérer une âme commune.

(à suivre)

Catherine Michaud-Pradeilles

## Scarlatti : Sonatas for harpsichord - vol. i

The marriage of the future king Ferdinand VI, son of Philip V of Spain and the infanta Maria Barbara, daughter of King John V of Portugal was celebrated in January 1729 on the banks of la Caya river which marked the frontier between the two countries.

Domenico Scarlatti, the Portuguese King's chapel master and the Princess's music master was present at the ceremony and made ready to follow his pupil to Spain.

Maria Barbara de Bragança sincerely loved music and she was a virtuoso harpsichord player far superior to the amateur players of her time. She was a studious pupil whose disposition and graceful nature caused her to be loved, as she would be when she became Queen of Spain. She spoke six languages and was very witty. Her bearing and her affability aroused universal admiration and respect. For Domenico Scarlatti she was the driving force and inspiration behind the sonatas which he then composed exclusively for her. The infanta's musical culture and tastes had already made great demands on him. After following her to Spain he would continue to work at one of the most beautiful forms of the Spanish Baroque. Indeed the main characteristics of this art are to be found in his work.

It seems very likely that as Scarlatti arrived in Portugal in 1720, he began composing his first toccatas and other very virtuoso pieces for Princess Maria Barbara. However their conventional and expressionless counterpoints still lack the personal expression which was to give charm to his sonatas whose series started in 1738 with the *Essercizi per gravicembalo* dedicated to King John V. He published them himself without concealing the pedagogic purpose. After the word sonata, he added an indication of tempo (allegro, presto, moderato) and sometimes an indication of style, for example fuga. It seems that the word sonata, already the immutable form chosen by Scarlatti, had kept some link with the generic meaning of sonare. Scarlatti was indeed determined to make the harpsichord sound differently and with such effects!

Further on as if to affix an additional mark to his pupil's thought, he sometimes added fuga, pastorale, aria, minuet, ou minuetto, gavotta, giga, cantabile or capriccio. In the 18th century it was customary to venture into the realm of imaginary dancing, whereas « capriccio » is a witty remark. By using that word was Scarlatti courteously inviting the princess to play more jestingly than usual?

The privacy of the lessons away from the court with its rules and protocol, allowed complicity between master and pupil without long minded explanations. Maria Barbara could spontaneously

find what character to give to each sonata. Nothing written by Scarlatti himself suggests the contrary. What did she bring to his work which would elude her own Iberian culture? Wasn't she familiar with the Portuguese tradition of modinhas, a kind of romance with a light touch but always with a hint of nostalgia? In Spain had she not danced the seguidilla, the Andalusian Polo or the very fashionable fandango? Did she not share with her music master her passion for the guitar? Their relationship was closely akin to the art of conversation which was then so fashionable and so highly valued. However between them there was no need for words. The highly original fabric of the 555 sonatas obviously comes from this constant exchange between Scarlatti and his royal pupil. It was the cement of their mutual understanding and respect and their reciprocal devotion until they were parted by death.

Some years earlier, Scarlatti had left Rome where he had composed for the private theatre of the exiled Queen Maria Casimira, the King of Poland's widow. He also composed for the Vatican some imposing music for the Giulia Chapel, and some commissioned compositions for the ambassador of Portugal. Was it thanks to the latter that he was appointed music master in the court of Lisbon? Did King John's strange passion for church ceremonies lead him to covet the Vatican composer? In any case once in Lisbon Scarlatti began to express his genius in a totally different way.

The King had offered him at last a steady position, a dependable patronage, and had recognised his merit by bestowing the Portuguese Order of Santiago on him in 1738.

Yet it was after following Maria Barbara to Spain, that Scarlatti found his main sources of inspiration. With her Scarlatti broke all links with his obscure past as a lyric composer.

The Essercizi (1738) harbingers of the brilliant sonatas written before 1750, remain his youthful work. They foreshadow the great poetic richness of those which followed (1752-1753) as well as the daring inventions of the last sonatas from 1754 to his death.

Scarlatti began this huge portico when he was over fifty years old and he expressed the best part of his genius after his sixty-seventh birthday, always keeping in store for his pupil so many surprises and pleasures, even after more than 400 sonatas.

Scarlatti's biographer, the American musicologist Ralph Kirkpatrick, has argued that the true meaning of these sonatas lie in their being composed in pairs. Indeed Scarlatti is said to have organised them according to their complementarity or their tonal (K.460, K.461) or stylistic or harmonic unity, but also with a desire to contrast them (K.208, K.209).

The Essercizi, the first audacious and accomplished compositions of a fifty-three-year-old man, reveal Scarlatti's true temperament and the foundations of his musical language. Each of them enable

one to solve a problem of technique, as the famous hand crossing (K.25, K.27), but the richness of the invention already showed that Scarlatti was a teacher more concerned with style than virtuosity. Nothing is ordinary or orthodox, all is varied and light (K.1, K.9, K.14) !

All the sonatas which were to follow confirmed his daring vocabulary always more and more astonishing and appealing. Scarlatti severed all links with over-dense traditional writing for the organ by breaking up the lines of the counterpoint. His unique way of skimming across the ornaments melodic curves, however indissociable from the musical fabric they might be, expresses both Scarlatti's conformity to 18th century's hedonism and his search for emotion. Any linked movement ends up opening and rushing in great spurts. The repeated notes can turn into a melody and the melodic curve can withdraw in its turn. Dissonances can resolve into consonances, which can be enriched with alterations, and neighbouring notes by some unexpected process. Major becomes minor and the other way round.

The rigidity of the repeated binary form Scarlatti stuck to, disappears under an avalanche of melodic as well as rhythmic surprises. From the Essercizi to the very last sonata (K.1, K.555) Scarlatti made it an essentially monothematic open form, the second part always being a kind of inventive extension of the first one.

The whole structure is held together like a Roman vault thanks to the tensions and conflicts which finally create its balance and solidity.

Scarlatti excelled in the art of appealing to the imaginary and the indescribable without hiding his taste for contrasts. Intrinsic to choreographic rhythms or breathed into the musical discourse the movement, the ornaments, and the virtuosity, all proceed from a form of prodigality which nevertheless aims at moving the listener through subtle sensations likely to despair a common mortal.

Catherine Michaud-Pradelles

English translation: Madeleine Chantoiseau