



VOLUME
8

Domenico Scarlatti

Complete piano sonatas
Sonatas K. 266 – K. 295

Christoph Ullrich, piano

Domenico Scarlatti: Complete piano sonatas

Christoph Ullrich is recording all 555 of the surviving harpsichord sonatas by Domenico Scarlatti on a modern Steinway concert grand.

Scarlatti's sonatas, most of which are single movement works, have survived only in manuscript copies made by a third party. Most of the works are preserved in two collections, each comprising 15 volumes. These copies were most likely made by Scarlatti's student Antonio Soler on behalf of Queen Maria Bárbara of Spain. The two collections finally ended up in Venice and Parma via the estate of the famous castrato Farinelli, who worked for several decades at the Spanish court and was a friend of Scarlatti. They are still held there today, one in the famous Biblioteca Nazionale Marciana Veneziana, the other in the Biblioteca Nazionale Palatina. The approximately 500 sonatas contained in these two collections were preceded by what Scarlatti refers to as the 30 *Esercizi*. He dedicated these to Maria Bárbara's father, King João V of Portugal, in 1738 in gratitude for his knighthood. These works are included with the sonatas as they are formally similar to the later works and thus point towards the long series of late keyboard compositions by Scarlatti.

The numbering of the sonatas corresponds to Ralph Kirkpatrick's catalogue (K. 1 – K. 555), which is essentially based on the sequence of works in the volumes of the Venetian collection. The individual volumes each contain the

sonatas from one of these central 15 Venetian volumes, as well as the *Esercizi*. Additional sonatas handed down in other collections and libraries are inserted according to their chronological order – following Kirkpatrick's numbering.

The world of Domenico Scarlatti (8)

"Sonate per Cembalo" is the title given to the first of the 15 decorated manuscript volumes of Domenico Scarlatti's works belonging to the Biblioteca Nazionale Marciana in Venice. Whether the composer authorised this title wording is not known. On the other hand, we can assume that the designation "Esercizi per gravicembalo", used for the only publication that Scarlatti personally initiated, can be traced back to the composer himself.

Just as the term "sonata" in Scarlatti's work conceals works of very different kinds (compositions in one or more movements, those whose formal parts are repeated, and those that are through-composed, including several fugues), the designation "cembalo" or "gravicembalo" is also much more nuanced than our current understanding of the word would suggest. "Cembalo" (harpsichord) refers to "a clavier with a plucking mechanism", as the "Riemann Musiklexikon" succinctly defines it. By pressing the key, the strings are struck and set in vibration by means of quills made of bird feathers.

In Scarlatti's time there was a fascinating array of different types of harpsichord. Many

instruments had only one manual, others had two and some had three or even four manuals. A number of harpsichords were equipped with several different sets of strings. Various mechanisms such as stops and pedals or knee levers allowed the player to make rapid changes between different sonorities and dynamics. Instrument makers also experimented with different sizes and ranges.

For all the variety of sound and sonority that these highly developed harpsichords offered, these instruments also had disadvantages. Notes decayed very rapidly and the player had no influence on the dynamic of any single tone. As early as 1700, the Florentine instrument maker Bartolomeo Cristofori developed a keyboard instrument where the strings were struck and made to sound by small leather-bound hammers. In contrast to the traditional harpsichord, it was now possible to adjust the volume progressively through the intensity of the touch. Cristofori called his instrument “gravicembalo col pian e forte” – a harpsichord that could play loud and soft.

As the description implies, Cristofori’s instrument was a predecessor of the modern piano, still known today as the pianoforte. The title page of the first edition of Beethoven’s “Moonlight Sonata” op. 27 no. 2 still states that the work was composed “per il Clavicembalo o Piano-Forte”. For Cristofori and his contemporaries and successors, the fortepiano was, and remained, a special kind of harpsichord. One of Cristofori’s pupils even constructed a hybrid instrument, half harpsichord, half fortepiano,

that he called “cembalo a penne e martelletti” (harpsichord with quills and small hammers).

It’s impossible to say with any certainty which instruments Scarlatti played, which he knew and which his sonatas were intended for. Queen Maria Bárbara, in whose service Scarlatti was employed, had a rich and diverse collection of instruments at her disposal, as we know from her testament. As well as harpsichords, she also owned fortepianos and it can be assumed that Scarlatti knew and used this cornucopia of instruments.

The fifth volume of the Milan Sonata Collection contains two sonatas (K. 287 and 288) that are expressly intended for the organ (“per organo”) – and thus extend the range of meanings for the term “cembalo” to include another type of instrument. In another large collection of Scarlatti’s works, preserved in Parma, we even find the D Major Sonata K. 287 annotated with “Per Organo da Camera con due Tastatura Flautato e Trombone” – the piece should therefore be played on a chamber organ with two manuals and clearly differentiated stops. To indicate a change of manual and thus also the timbre, the Milan manuscript uses its own sign: a hand with an outstretched index finger that sometimes points upwards, sometimes downwards. Scarlatti makes rich use of typical organ echo effects, which are very effective with the right registration.

These sonatas can, in principle, also be played on a harpsichord, especially on instruments with multiple manuals whose stops enable tonal contrasts. However, for typical organ phenomena,

such as the octave sustained over nine bars in the Sonata K. 288, an alternative solution had to be found in the form of repeated reiterations of the notes. Conversely, other sonatas by Scarlatti are also playable on the organ, especially those in which polyphonic structures predominate. Some of them have even survived in collections of Spanish organ music – another example of the breadth of 18th-century harpsichord repertoire.

The fact that Scarlatti himself played the organ has been proven several times, in particular in an anecdote shared by John Mainwaring in his biography of George Frideric Handel published in 1760. In Rome, a competition on keyboard instruments between Scarlatti and Handel was held at the request of Cardinal Ottoboni in his Palazzo. On the harpsichord, Scarlatti was hailed as the victor. “When it came to the organ, however,” writes Johann Mattheson in his translation, “there wasn’t the slightest doubt who took the prize. Scarlatti himself had to admit that he was surpassed by Handel on the organ and happily conceded that he had no idea of the latter’s prowess before he’d heard him play.”

Although Handel later published a series of impressive harpsichord suites, he was also considered a brilliant organist in England, where organ concerts were among the musical attractions of London. For Scarlatti, on the other hand, the organ seems to have been of little importance. By the time he moved to Spain his work was limited to the immediate surroundings of the royal couple, and there were few organs there. There was, however, a

large and inspiring selection of various exquisite harpsichords.

Thomas Seedorf

The Organ Sonatas

Yes, Domenico’s organ sonatas. Every Scarlatti connoisseur knows that they exist but generally doesn’t know them as they are seldom played. When they are, it’s more often than not on the piano, where their real effect is lacking.

I myself only studied them in more detail for the first time whilst I was preparing to record this volume and now I would advise any pianist or harpsichordist who wants to engage with Scarlatti to take a closer look at these small pieces! Only and exclusively here did Scarlatti in the whole of his sonata cosmos give a precise indication as to how he envisaged dealing with dynamics. Like the Italian Concerto by Johann Sebastian Bach (whose manuscript is unique amongst Bach’s keyboard works for including indications of piano and forte – in other words, changes of manual), Scarlatti’s organ sonatas are written for a two-manual instrument. The lower manual (the Great Organ) sounds stronger, the upper manual (the Choir or similar) is softer, notwithstanding the fact that contrasting timbral mixtures of the stops were and are common. In the original Venetian copy, there are precise indications of the change between the manuals, represented in the musical text by almost modern-looking hands, which point respectively upwards or downwards with the index finger.



And, in complete contrast to Bach, who always juxtaposes larger units, Scarlatti switches up and down between the manuals almost virtuosically (what else did we expect from him?), often in every bar: e. g. in K. 287, bars 25–31. Overall, in the 56 bars of this sonata there are 22 manual changes, throughout which one motif rings out in various colours and at various volumes. And so, alongside charming echo effects, we also find the opposite of the echo: the so-called „responsory“. A single voice sings out and the choir replies, so in contrast to the echo effect, a motif is first played piano and then forte. What can we glean from this detailed information? At the very least that, given the possibility, Scarlatti would use dynamic changes to the full. If he had had even more colours at his disposal, or even the possibility of writing crescendi and diminuendo, then he would doubtless have used them.

When I was young, I swung for a long time between the piano and organ as my main instrument, and so for me the question was, on which instrument should I record these sonatas? The unique Arp-Schnitger organ in Cappel on the North Sea Coast was my first choice for its historical sound, but also for very personal reasons. For one thing, I have often heard the organ legend Helmut Walcha in concert in Frankfurt and really admired his Bach playing. In the 1970s, he gave

several fundraising concerts for the preservation and restoration of the organ in Cappel. This organ was considered the best-preserved example by Arp Schnitger, as it had never been renovated and the Cappel marshland farmers simply „forgot“ to deliver the original pewter pipes of the organ case for war purposes during the First World War. When I met my present wife at the Musikhochschule in Frankfurt, I could never have guessed that her grandfather, also a Cappel farmer, was for many years the mayor of this small village and in this role had fought for the preservation and renovation of this organ. He often met „Professor Walcha“, as he reverently named him, when he gave concerts in Cappel or when he was making recordings. But to my great disappointment, I couldn't record Scarlatti's organ sonatas there in 2021 as the church was undergoing restoration. The organ was all wrapped up in the gallery and wasn't playable.

When the recording of the piano sonatas on this volume couldn't take place in the Jesus-Christus-Kirche in Berlin as usual (also because of renovation work) and we switched to the beautiful large concert space of the former Marienmünster Abbey in East Westphalia, I learned, to my great delight, that in the baroque church of the Abbey, there was a wonderful baroque organ by Johann Patroclus Möller from the year 1738, an unexpected coincidence. When you have climbed up the narrow and steep steps to the organ you have to „creep“ from the back through a low, narrow wood-lined corridor, practically through

the body of the organ, onto the gallery. There, the player is practically embraced and ensnared by the instrument – from above, from the sides and from behind – and ultimately gripped by the wonderful sound of the pipes. Sadly, this primal feeling of security in a space created purely from music, a feeling of being shielded from the world and all its illusions, can't be replicated in a recording. Seldom before have I experienced such a deep feeling of gratitude for my life in music as on the organ stool in Marienmünster.

Christoph Ullrich

Christoph Ullrich

Ullrich's search for a vital and unconventional confrontation with the public has led him to the development of new forms of programmes. These include the very thematically rich musical-literary programmes with the Ensemble Bona-Nox, the concepts for children's concerts within the framework of the Ohrwurm-Projekt (Catchy Tune Project) with their proximity to music theatre, and his concert idea "Alchemy of Sound."

Born in Göttingen, Ullrich studied with Leonard Hokanson in Frankfurt, Claude Frank in the USA and Rudolf Buchbinder in Basel. He has a multi-faceted repertoire comprising all epochs and styles since Bach.

Concert tours as a soloist, chamber musician and vocal accompanist have taken him to many European countries, South and North America,

Asia and many international Festivals including the Schleswig-Holstein Music Festival, the Rheingau Music Festival, the Beethovenfest in Bonn, the Ludwigsburg Castle Festival, the Bach Week in Ansbach, the Bachfest in Leipzig, the Schubertiade in Feldkirch, the Mozartfest in Würzburg, the Schwetzingen Mozartfest, the Cambridge Music Festival, the Lower Saxony Music Days, the Brandenburg Summer Concerts and the North Hessian Music Summer. He has performed with major orchestras.

Alongside concert recordings for radio and television, Ullrich has participated in several TV productions as a pianist, e.g. in the film "Klavier/komplex" and the documentation about the American composer Louis Moreau Gottschalk "Death in Rio."

His CD recordings include piano works of W.A. Mozart and Franz Schubert, the musical-literary programmes ("Water", "Fire", „Air", "Night", "Head of Janus" and "Dream Fever"), the complete works for violoncello and piano of Friedrich Kiel with the cellist Hans Zentgraf and the Winterreise of Franz Schubert with Matthias Horn on the Spektral label.

Christoph Ullrich is the Artistic Director of the "Taschen-Oper-Compagnie" (Pocket Opera Company) and co-founder of the "Ohrwurm-Projekt" that combines concerts for children at elementary schools with teaching concepts for concert preparation.

www.christophullrich.de

Domenico Scarlatti: Sämtliche Klaviersonaten

Christoph Ullrich spielt sämtliche erhaltenen 555 Cembalosonaten Domenico Scarlattis auf einem modernen Steinway-Konzertflügel ein.

Scarlattis überwiegend einsätzig Sonaten sind ausschließlich in handschriftlichen Kopien von fremder Hand erhalten. Die meisten Werke sind in zwei jeweils 15 Bände umfassenden Sammlungen überliefert. Angefertigt hat diese Abschriften höchstwahrscheinlich Scarlattis Schüler Antonio Soler im Auftrag der spanischen Königin Maria Bárbara. Aus dem Nachlass des berühmten Kastraten Farinelli, der über mehrere Jahrzehnte am spanischen Hof gewirkt hatte und mit Scarlatti befreundet war, gelangten die beiden Sammlungen schließlich nach Venedig und Parma, wo sie noch heute verwahrt werden, in der berühmten Biblioteca Nazionale Marciana Veneziana die eine, in der Biblioteca Nazionale Palatina die andere. Den rund 500 Sonaten, die in diesen beiden Sammlungen enthalten sind, gingen die von Scarlatti so bezeichneten 30 Esercizi voraus, die er 1738 dem Vater Maria Bárbaras, König João V. von Portugal als Dank für den Ritterschlag widmete. Diese Werke werden den Sonaten zugerechnet, da sie sich formal von den später geschriebenen Werken nicht unterscheiden und somit die lange Reihe der späten Klavierkompositionen Scarlattis anführen.

Die Zählung der Sonaten folgt dem Verzeichnis von Ralph Kirkpatrick (K. 1 – K. 555), das sich im Wesentlichen an der Abfolge der Werke in

den Bänden der venezianischen Sammlung orientiert. Die einzelnen Volumes enthalten jeweils die Sonaten eines dieser zentralen 15 venezianischen Bände sowie die Esercizi. Zusätzliche in anderen Sammlungen und Bibliotheken überlieferte Sonaten werden entsprechend ihrer zeitlichen Zuordnung – der Zählung Kirkpatricks folgend – eingefügt.

Die Welt des Domenico Scarlatti (8)

„Sonate per Cembalo“ steht auf der Titelseite des ersten der 15 handschriftlichen Prachtbände mit Werken Domenico Scarlattis, die zu den Musikschätzen der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig gehören. Ob der Komponist diese Titelformulierung autorisiert hat, ist nicht bekannt. Hingegen darf man annehmen, dass die Bezeichnung „Esercizi per gravicembalo“ für die einzige Publikation, die Scarlatti persönlich veranlasste, auf den Komponisten selbst zurückgeht.

So wie sich hinter dem Ausdruck „Sonata“ bei Scarlatti Werke ganz unterschiedlicher Art verbergen – ein- oder mehrsätzig Kompositionen, solche, deren Formteile wiederholt werden, und solche, die durchkomponiert sind, darunter mehrere Fugen –, so schillert auch die Bezeichnung „Cembalo“ oder „Gravicembalo“ in viel stärkerem Maße, als es das aktuelle Wortverständnis ahnen lässt. „Cembalo“ steht für „ein Klavier mit Zupfmechanik“, so bringt es das „Riemann Musiklexikon“ auf eine kurze Formel.

Durch Tastendruck werden die Saiten mittels aus Vogelfedern gefertigten Kielen angerissen und in Schwingung versetzt.

Zur Zeit Scarlattis gab es eine faszinierende Fülle unterschiedlicher Cembali: Viele Instrumente hatten nur ein Manual, andere verfügten über zwei, manche auch über drei oder sogar vier Manuale. Etliche Cembali waren mit mehreren unterschiedlichen Saitensätzen ausgestattet. Verschiedene Mechaniken wie Registerzüge und Pedale oder Kniehebel erlaubten dem Spieler rasche Wechsel zwischen verschiedenen Klangregistern und Lautstärken. Instrumentenbauer experimentierten auch mit unterschiedlichen Größen und Umfängen.

Bei aller Klangfülle und -abwechslung, die hochentwickelte Cembali boten, hatten diese Instrumente auch Nachteile: Die Töne verklangen sehr rasch und der Spieler oder die Spielerin hatte keinen Einfluss auf die Lautstärke des Einzeltons. Schon um 1700 entwickelte der Instrumentenbauer Bartolomeo Cristofori in Florenz ein Tasteninstrument, bei dem die Saiten durch lederumwickelte kleine Hämmer angeschlagen und zum Klingen gebracht werden. Im Unterschied zum traditionellen Cembalo war es nun möglich, die Lautstärke durch die Intensität des Anschlags stufenlos zu gestalten. Cristofori nannte sein Instrument „gravicembalo col pian e forte“ – Cembalo, das laut und leise spielen kann.

Wie die Bezeichnung erkennen lässt, handelte es sich bei Cristoforis Instrument um einen Vorläufer des modernen Klaviers, das bis

heute auch Pianoforte genannt wird. Noch auf dem Titelblatt des Erstdrucks von Beethovens „Mondscheinsonate“ op. 27,2 ist zu lesen, das Werk sei „per il Clavicembalo o Piano-Forte“ komponiert. Für Cristofori und seine Zeitgenossen und Nachfolger war und blieb das Hammerklavier aber im Wesentlichen eine Sonderform des Cembalos. Einer der Schüler Cristoforis konstruierte sogar ein Mischinstrument, halb Cembalo, halb Hammerklavier, das er „cembalo a penna e martelletti“ (Cembalo mit Federn und Hämmerchen) nannte.

Auf welchen Instrumenten Scarlatti spielte, welche er kannte und für welche seine Sonaten gedacht waren, lässt sich nicht mit letzter Gewissheit sagen. Königin Maria Bárbara, in deren Dienst er stand, verfügte über eine reiche Sammlung unterschiedlicher Instrumente, wie aus ihrem Testament hervorgeht. Neben Cembali besaß sie auch Hammerflügel, und es ist davon auszugehen, dass Scarlatti die Vielfalt dieser Instrumente kannte und nutzte.

Der fünfte Band der Mailänder Sonaten-Sammlung enthält zwei Sonaten (K. 287 und 288), die ausdrücklich für die Orgel („per organo“) bestimmt sind – und somit die Bedeutungsvielfalt der Bezeichnung „Cembalo“ um eine weitere Instrumentenart erweitern. In einer anderen großen Scarlatti-Sammlung, die in Parma aufbewahrt wird, findet sich für die D-Dur-Sonate K. 287 sogar der Vermerk „Per Organo da Camera con due Tastatura Flauto e Trombone“ – das Stück soll also auf einer Kammerorgel mit zwei Manualen und klang-

lich deutlich voneinander unterschiedenen Registern gespielt werden. Für den Wechsel der Manuale und damit auch der Klangfarbe verwendet die Mailänder Handschrift ein eigenes Zeichen, eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger, die mal nach oben, mal nach unten weist. Scarlatti macht reichen Gebrauch von orgeltypischen Echoeffekten, die bei angemessener Registrierung von großer Wirkung sind.

Diese Sonaten lassen sich aber im Prinzip auch auf einem Cembalo spielen, zumal auf mehrmanualigen Instrumenten, deren Register klangliche Kontraste ermöglichen. Für typisch orgelmäßige Phänomene wie die über neun Takte auszuhaltende Oktave in der Sonate K. 288 müsste dann allerdings eine Ersatzlösung gefunden werden, etwa in Gestalt eines mehrfachen erneuten Anschlagens der Töne. Umgekehrt gilt, dass auch andere Sonaten Scarlattis auf Orgeln spielbar sind, vor allem solche, in denen polyphone Strukturen vorherrschen; einige von ihnen sind sogar in Sammlungen spanischer Orgelmusik überliefert – auch ein Beispiel für die Weite des Cembalo-Universums im 18. Jahrhundert.

Dass Scarlatti selbst Orgel spielte, ist mehrfach belegt, insbesondere durch eine Anekdote, die John Mainwaring in seiner 1760 erschiene-
nen Biographie Georg Friedrich Händels mitteilt. In Rom sei es auf Wunsch des Kardinals Ottoboni in dessen Palazzo zu einem Wettstreit auf Tasteninstrumenten zwischen Scarlatti und Händel gekommen. Auf dem Cembalo ging Scarlatti als Sieger hervor. „Wie es aber zur

Orgel kam“, heißt es in Johann Matthesons Übersetzung, „blieb nicht der geringste Zweifel übrig, wer den Preis davontrüge. Scarlatti selbst musste bekennen, daß er von Händel auf der Orgel übertroffen sei, und gestund gar gern, daß er keinen Begriff von seiner Stärke gehabt, ehe er ihn darauf gehöret hätte.“

Obwohl Händel später eine Reihe eindrucksvoller Cembalosuiten veröffentlichte, galt er auch in England vor allem als bravouröser Organist, dessen Orgelkonzerte zu den Attraktionen des Londoner Musiklebens gehörten. Für Scarlatti scheint die Orgel hingegen einen nur geringen Stellenwert besessen zu haben. Spätestens mit dem Wechsel nach Spanien war sein Wirken auf das unmittelbare Umfeld des Königspaares beschränkt, und dort gab nur wenige Orgeln, wohl aber eine große und inspirierende Auswahl exquisiter Cembali unterschiedlichster Art.

Thomas Seedorf

Die Orgelsonaten

Ja, die Orgelsonaten Domenico. Jeder Scarlattiker weiß, dass es sie gibt, kennt sie aber meist nicht, da sie selten gespielt werden, und dann auch eher auf dem Klavier, wo ihre eigentliche Wirkung verfehlt wird.

Ich selbst habe sie erst während der Vorbereitung auf die Aufnahme dieses Volumens eingehender studiert und gebe jetzt jedem Pianisten oder Cembalisten, der sich mit Scar-

latti beschäftigen will, den Rat: Schaut Euch diese kleinen Stücke genauer an! Nur hier und ausschließlich hier hat Scarlatti in seinem Sonatenkosmos genauere Hinweise darauf gegeben, wie er sich den Umgang mit Dynamik vorgestellt hat. Ähnlich wie beim Italienischen Konzert von Johann Sebastian Bach, in dessen Klavierwerk man Hinweise auf piano und forte – also Manualwechsel – nur in dessen Notenbild findet, sind die Orgelsonaten Scarlattis für ein zweimanualiges Instrument geschrieben. Das untere Manual (zuständig für das Hauptwerk der Orgel) klingt stärker, das obere (Rückpositiv o. ä.) leiser, unabhängig davon, dass auch kontrastierende Klangfarbenmischungen der Register üblich waren und sind. In der venezianischen Originalabschrift finden sich genaue Angaben über den Wechsel zwischen den Manualen, im Notentext durch geradezu modern wirkende Hände, die jeweils mit dem Zeigefinger nach oben oder unten weisen, dargestellt.



Und – ganz im Gegensatz zu Bach, der immer größere musikalische Einheiten gegeneinanderstellt – wechselt Scarlatti geradezu virtuos (was hatten wir sonst von ihm erwartet?) zwischen den Manualen rauf und runter, oft in jedem Takt: Z. B. in K. 287, Takte 25–31. Insgesamt finden sich in den 56 Takten dieser Sonate 22 Manualwechsel, durch die immer ein Motiv in verschiedenen

Farben und Lautstärken erklingt. So entsteht neben reizvollen Echoeffekten auch das Gegenteil des Echos: Das sogenannte Responsorium. Ein einzelner Sänger singt vor, der Chor antwortet, also im Gegensatz zum Echoeffekt wird ein Motiv erst im piano, dann im forte gespielt. Was können wir aus diesen detaillierten Angaben schließen? Zumindest, dass Scarlatti, kaum bietet sich ihm die Möglichkeit, regen Gebrauch von dynamischen Wechseln macht. Hätte er noch mehr Farben zur Verfügung gehabt oder gar die Möglichkeit, crescendo und diminuendo darzustellen: Er hätte sie zweifellos genutzt.

Für mich, der in der Jugend lange zwischen Klavier und Orgel als Hauptinstrument hin- und herschwankte, stellte sich die Frage, auf welchem Instrument ich diese Sonaten aufnehmen sollte. Die einzigartige Arp-Schnitger-Orgel in Cappel an der Nordseeküste war aus historisch-klanglichen, aber auch sehr persönlichen Gründen meine erste Wahl. Zum einen habe ich die Orgellegende Helmut Walcha in Frankfurt oft im Konzert gehört und sein Bachspiel sehr verehrt. Er gab in den 70er Jahren immer wieder Benefizkonzerte zu Erhalt und Restaurierung der Orgel in Cappel. Diese Orgel galt als die am besten erhaltene von Arp Schnitger, da sie nie renoviert worden war und die Capperler Marschbauern im ersten Weltkrieg einfach „vergaßen“, die originalen Zinnpfeifen des Orgelprospekts für Kriegszwecke abzuliefern. Als ich meine jetzige Frau in der Musikhochschule in Frankfurt kennenlernte, konnte ich nicht ahnen, dass ihr Großvater, auch ein Capperler Landwirt, lange

Jahre Bürgermeister des kleinen Ortes war, und in dieser Funktion für den Erhalt und die Renovierung dieser Orgel gekämpft hat. Er ist „Professor Walcha“, wie er ihn ehrfürchtig nannte, oft begegnet, als dieser in Cappel Konzerte gab oder Schallplattenaufnahmen einspielte. Aber zu meiner großen Enttäuschung konnte ich 2021 die Orgelsonaten Scarlattis dort nicht aufnehmen, da sich die Kirche in Restaurierung befand. Die Orgel stand eingepackt auf der Empore und war nicht spielbar.

Als auch die Aufnahme der Klaviersonaten dieses Volumes – ebenfalls wegen Renovierungsarbeiten – nicht wie gewohnt in der Jesus-Christus-Kirche in Berlin stattfinden konnte, und wir in die schöne große Konzertscheune des ehemaligen Klosters Marienmünster in Ostwestfalen auswichen, erfuhr ich zu meiner großen Freude, dass sich in der Barockkirche des Klosters eine wundervolle Barockorgel von Johann Patroclus Möller aus dem Jahr 1738 befand, ein unverhoffter Zufall. Wenn man die schmale und steile Treppe zur Orgel hinaufgestiegen ist, muss man von hinten durch einen engen und niedrigen holzumkleideten Gang, quasi durch den Orgelleib hindurch, auf die Empore „kriechen“. Dort wird der Spieler dann von allen Seiten – von oben, von den Seiten und von hinten – vom Instrument geradezu umarmt, umgarnt und schließlich vom wundersamen Klang der Pfeifen eingesponnen, ein leider auf einer Aufnahme nicht wiederzugebendes Urgefühl der Geborgenheit in einem von reiner Musik geschaffenen Raum, der durch sie von der Welt

und ihren Gaukeleien abgeschirmt ist. Selten zuvor habe ich so ein tiefes Gefühl der Dankbarkeit für mein Leben mit der Musik verspürt wie auf dem Orgelbock in Marienmünster.

Christoph Ullrich

Christoph Ullrich

Ullrichs Suche nach einer lebendigen und unkonventionellen Auseinandersetzung mit dem Publikum führte ihn zur Entwicklung neuer Programmformen. Dafür stehen die thematisch sehr dichten musikalisch-literarischen Programme mit dem Ensemble BonaNox, die dem Musiktheater nahestehenden Konzepte für Kinderkonzerte im Rahmen von *laterna musica* und seine Gesprächskonzerte.

In Göttingen geboren, studierte Ullrich bei Leonard Hokanson in Frankfurt, Claude Frank in den USA und Rudolf Buchbinder in Basel. Er verfügt über ein facettenreiches Repertoire, das ca. 1000 Werke aller Epochen und Stile seit Bach umfasst. Neben der Literatur für Solopiano enthält es Kammermusik und ca. 500 Lieder.

Konzertreisen als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter führten ihn in viele europäische Länder, nach Süd- und Nordamerika, Afrika, Asien und zu internationalen Festivals wie dem Schleswig-Holstein-Musik-Festival, dem Rheingau-Musik-Festival, dem Beethovenfest Bonn, den Ludwigsburger Schlossfestspielen, der Bachwoche Ansbach, dem Bachfest Leipzig,



der Schubertiade Feldkirch, dem Heidelberger Frühling, dem Mozartfest Würzburg, den Schwetzingen SWR Festspielen, dem Cambridge Music Festival, den Niedersächsischen Musiktagen, in Säle wie die Alte Oper Frankfurt, die Philharmonie Köln und das Konzerthaus Berlin. Er trat mit bedeutenden Orchestern auf.

Neben Konzertmitschnitten für Rundfunk und Fernsehen wirkte Ullrich in mehreren TV-Produktionen als Pianist mit.

Seine CD-Einspielungen umfassen Klavierwerke von Bach, Mozart und Schubert, musikalisch-literarische Programme (Die vier Elemente, „Januskopf“ und „Traumfieber“), das Gesamtwerk für Violoncello und Klavier von Friedrich Kiel mit dem Cellisten Hans Zentgraf und die Winterreise von Franz Schubert mit dem Bariton Matthias Horn.

Seit 2011 spielt Ullrich gemeinsam mit dem Label TACET sämtliche 555 Sonaten Domenico

Scarlattis auf CD ein. Bisher erschienen sechs Doppel-CDs. Sie wurden für den International Classical Music Award 2015, 2016, 2018 und den Deutschen Schallplattenpreis 2017 nominiert.

www.christophullrich.de

www.domenico-scarlatti.com

www.laternamusica.de

Pressestimmen

(...) Ullrich findet für jede Sonate einen überzeugenden Zugang, sein Spiel kennt nicht nur Farben, sondern insbesondere auch Zwischenfarben, selbst virtuose Passagen werden mit Kontur und Charakter versehen, man kommt aus dem Staunen über diese funkelnde, passgenaue, luzide, spannungsgesättigte Pianistik kaum heraus. Ich hoffe, diese Aufnahmen bringen Ullrich, der leider immer noch und bereits viel zu lange als Geheimtipp kursiert, den Ruhm, den er verdient.

Martin Hoffmeister, mdr Kultur 8/2019

(...) Wie schon in den vorangegangenen Editionen spielt Ullrich die Sonaten hier leicht und schwungvoll, dort lyrisch-meditativ oder gar melancholisch. Dabei kann er sein Spiel so sehr differenzieren, dass mit einer unglaublichen farblichen und dynamischen Nuancenvielfalt jede Sonate ihren ganz eigenen Charakter erhält.

Remy Franck, pizzicato, 9/2019

Domenico Scarlatti

Les sonates pour clavecin

Christoph Ullrich joue l'intégralité des 555 sonates pour clavecin de Domenico Scarlatti encore existantes sur un piano à queue de concert moderne Steinway.

Les sonates de Scarlatti, pour la plupart en un seul mouvement, ont été conservées exclusivement en copies manuscrites de la main de quelqu'un d'autre. La plupart des œuvres ont survécu dans deux collections de chacune 15 volumes. Ces copies ont très probablement été réalisées par l'élève de Scarlatti, Antonio Soler, sur la demande de la Reine d'Espagne Maria Bárbara. De l'héritage du célèbre castrat Farinelli, qui avait travaillé à la Cour espagnole pendant plusieurs décennies et qui était un ami de Scarlatti, les deux collections ont finalement atteint Venise et Parme, où elles sont encore conservées aujourd'hui, l'une dans la célèbre Biblioteca Nazionale Marciana Veneziana, l'autre dans la Biblioteca Nazionale Palatina. Les quelque 500 sonates contenues dans ces deux recueils ont été précédées de ce que Scarlatti appelait les 30 Esercizi, qu'il avait dédiés en 1738 au père de Maria Bárbara, le Roi João V du Portugal, pour le remercier de l'avoir fait Chevalier. Ces œuvres sont comptées parmi les sonates parce qu'elles ne diffèrent pas dans leur forme des œuvres écrites plus tard et qu'elles sont donc à l'origine de la longue série de compositions tardives pour piano de Scarlatti.

La numérotation des sonates suit le registre de Ralph Kirkpatrick (K. 1 – K. 555), essentiellement basé sur l'ordre des œuvres dans les volumes de la collection vénitienne. Chaque volume contient les sonates d'un de ces 15 volumes vénitiens centraux ainsi que les Esercizi. Les sonates supplémentaires ayant survécu dans d'autres collections et bibliothèques y sont ajoutées selon leur ordre chronologique – en suivant le comptage de Kirkpatrick.

Le monde de Domenico Scarlatti (8)

«Sonate per Cembalo» figure sur la première page du premier des magnifiques 15 volumes manuscrits contenant des œuvres de Domenico Scarlatti, faisant partie des trésors musicaux de la Biblioteca Nazionale Marciana de Venise. On ne sait cependant pas si le compositeur autorisa la formulation de ce titre. En revanche, on peut supposer que l'appellation «Essercizi per gravicembalo», pour la seule publication initiée personnellement par Scarlatti, est due au compositeur lui-même.

De même que l'expression «sonata» de Scarlatti recouvre des œuvres de natures très différentes – compositions en un ou plusieurs mouvements, celles dont les parties sont répétées et celles qui sont entièrement composées du début à la fin, dont plusieurs fugues –, la désignation «clavecin» ou «gravicembalo» est beaucoup plus chatoyante que ne le laisse supposer la compréhension actuelle des mots. Le «Riemann

Musiklexikon» résume ainsi la signification du terme « clavecin » : « un piano à mécanisme de pincement ». En appuyant sur les touches, on fait vibrer les cordes à l'aide de quillons fabriqués à partir de plumes d'oiseaux.

À l'époque de Scarlatti, il existait une multitude fascinante de clavecins différents : de nombreux instruments n'avaient qu'un seul clavier, d'autres en possédaient deux, certains en avaient même trois ou quatre. Un certain nombre de clavecins étaient équipés de plusieurs jeux de cordes différents. Différents mécanismes, comme les tirants de registre et les pédales ou les genouillères, permettaient à l'interprète de passer rapidement d'un registre sonore à l'autre et d'un volume à l'autre. Les facteurs d'instruments expérimentaient également avec différentes tailles et amplitudes.

Malgré la richesse et la variété de sonorités offertes par les clavecins sophistiqués, ces instruments présentaient également des inconvénients : Les sons s'éteignaient très rapidement et le joueur ou la joueuse n'avait aucune influence sur le volume individuel du son. Dès 1700, le facteur d'instruments Bartolomeo Cristofori développa à Florence un instrument à clavier dont les cordes étaient frappées et rendues sonores par de petits marteaux entourés de cuir. Contrairement au clavecin traditionnel, il était désormais possible de moduler continuellement le volume en jouant sur l'intensité de la frappe. Cristofori appela son instrument « *gravicembalo col pian e forte* » – clavecin pouvant être joué fort et doucement.

Comme le laisse supposer cette désignation, l'instrument de Cristofori était un précurseur du piano moderne, également appelé jusqu'à nos jours piano-forte. Sur la page de titre de la première impression de la « Sonate au clair de lune » op. 27,2 de Beethoven, on peut encore lire que l'œuvre fut composée « *per il Clavicembalo o Piano-Forte* ». Mais pour Cristofori, ses contemporains et ses successeurs, le piano-forte était et restait essentiellement une forme particulière de clavecin. L'un des élèves de Cristofori construisit même un instrument mixte, moitié clavecin, moitié pianoforte, qu'il appela « *cumbalo a penna e martelletti* » (clavecin avec plumes et petits marteaux).

Il est impossible de dire avec certitude sur quels instruments Scarlatti jouait, lesquels il connaissait et pour lesquels ses sonates étaient destinées. La reine Maria Bárbara, au service de laquelle il se trouvait, disposait d'une riche collection de divers instruments, comme l'indique son testament. Outre des clavecins, elle possédait également des piano-fortes, et l'on peut supposer que Scarlatti connaissait et utilisait la diversité de ces instruments.

Le cinquième volume de la collection de sonates de Milan contient deux sonates (K. 287 et 288) expressément destinées à l'orgue (« *per organo* ») – ajoutant ainsi un autre type d'instrument à la diversité des significations du terme « clavecin ». Dans une autre grande collection de Scarlatti, conservée à Parme, on trouve même la mention « *Per Organo da Camera con due Tastatura Flautato e Trombone* » pour la sonate

en ré majeur K. 287 – la pièce est donc destinée à être jouée sur un orgue de chambre à deux claviers, avec des registres aux sonorités bien distinctes. Pour les changements de claviers et donc de timbres, le manuscrit milanais utilise un signe spécifique, une main avec l'index tendu, tantôt vers le haut, tantôt vers le bas. Scarlatti fait un riche usage des effets d'écho typiques de l'orgue, qui sont d'un grand effet lorsqu'ils sont enregistrés de manière appropriée.

En principe, ces sonates peuvent également être jouées au clavecin, en particulier sur des instruments à plusieurs claviers dont les registres permettent des contrastes sonores. Pour les phénomènes typiques de l'orgue, comme l'octave à tenir durant neuf mesures dans la sonate K. 288, il faudrait toutefois trouver une solution de remplacement, par exemple sous la forme à plusieurs reprises d'une nouvelle frappe des notes. Inversement, d'autres sonates de Scarlatti peuvent être jouées à l'orgue, en particulier celles dans lesquelles les structures polyphoniques prédominent ; certaines d'entre elles sont même conservées dans des recueils de musique d'orgue espagnole – un autre exemple de l'étendue de l'univers du clavecin au XVIII^{ème} siècle.

Le fait que Scarlatti jouait lui-même de l'orgue est attesté à plusieurs reprises, notamment aussi par une anecdote rapportée par John Mainwaring dans sa biographie de Georg Friedrich Haendel parue en 1760. A Rome, à la demande du cardinal Ottoboni, une compétition sur instruments à clavier aurait eu lieu

dans son palais entre Scarlatti et Händel. Au clavecin, c'est Scarlatti qui en sortit vainqueur. « Mais lorsqu'on en vint à l'orgue », peut-on lire dans la traduction de Johann Mattheson, « il ne resta pas le moindre doute quant à celui qui remporterait le prix. Scarlatti lui-même dut avouer qu'il fut surpassé par Haendel à l'orgue, et confessa volontiers qu'il n'avait aucune idée de sa force avant de l'avoir entendu jouer ».

Bien que Haendel ait publié plus tard une série de suites impressionnantes pour clavecin, il était avant tout également considéré en Angleterre comme un organiste exceptionnel, dont les concerts d'orgue faisaient partie des attractions de la vie musicale londonienne. Pour Scarlatti, l'orgue semble en revanche n'avoir eu qu'une importance mineure. Au plus tard lors de son départ pour l'Espagne, son activité se limitait à l'environnement immédiat du couple royal, et il n'y avait là que peu d'orgues, mais un choix important et inspirant de clavecins exquis de toutes sortes.

Thomas Seedorf

Les sonates pour orgue

Oui, les sonates pour orgue de Domenico. Tout connaisseur de Scarlatti sait qu'elles existent, mais ne les connaît généralement pas, car elles sont rarement jouées, et alors plutôt au piano, où leur véritable effet est manqué.

Pour ma part, je ne les ai étudiées plus en détail que durant la préparation de l'enregistre-

ment de ce volume et je donne maintenant ce conseil à tout pianiste ou claveciniste voulant s'intéresser à Scarlatti : regardez ces petites pièces de plus près ! Ce n'est qu'ici, et uniquement ici, que Scarlatti donna des indications plus précises sur la manière dont il concevait l'utilisation de la dynamique dans son univers des sonates. A l'instar du Concerto italien de Jean-Sébastien Bach, dans l'œuvre pour piano duquel on ne trouve des indications de piano et de forte – c'est-à-dire de changement de clavier – que dans sa partition, les sonates pour orgue de Scarlatti sont écrites pour un instrument à deux claviers. Le clavier inférieur (responsable pour le principal de l'orgue) sonne plus fort, le clavier supérieur (positif de dos ou autre) plus doucement, indépendamment du fait que les mélanges des timbres en contraste des registres étaient et sont toujours courants. Dans la transcription vénitienne originale, on trouve des indications précises sur l'alternance entre les claviers, représentées dans la partition par des mains à l'aspect tout à fait moderne, pointant l'index vers le haut ou vers le bas.



Et, contrairement à Bach qui oppose toujours de grandes unités musicales, Scarlatti alterne de manière virtuose (que pouvions-nous attendre d'autre de lui ?) entre les claviers vers le haut ou vers le bas, souvent à chaque mesure : par

exemple dans K. 287, mesures 25–31. 22 changements de claviers au total se trouvent dans les 56 mesures de cette sonate, à travers lesquels un motif sonne dans différentes couleurs et intensités sonores. Il en résulte, outre de charmants effets d'écho, le contraire de l'écho : ce que l'on appelle le répons. Un seul chanteur chante, le chœur répond, donc contrairement à l'effet d'écho, un motif est joué d'abord piano, puis alors forte. Que pouvons-nous déduire de ces indications détaillées ? Au moins que Scarlatti, à peine l'occasion lui en est-elle donnée, fait un usage intensif des changements de dynamiques. S'il avait eu davantage de couleurs à sa disposition, ou même la possibilité de se servir de crescendo et de diminuendo : Il l'aurait sans aucun doute utilisée.

Pour moi qui, dans ma jeunesse, avais longtemps hésité entre le piano et l'orgue comme instrument principal, la question se posa de savoir sur quel instrument je devais enregistrer ces sonates. L'orgue Arp-Schnitger de Cappel, unique en son genre, sur la côte de la mer du Nord, fut mon premier choix pour des raisons historiques et sonores, mais aussi très personnelles. D'une part, j'avais souvent entendu l'organiste légendaire Helmut Walcha en concert à Francfort et avais beaucoup admiré son jeu de Bach. Dans les années 70, il donnait régulièrement des concerts de bienfaisance pour la préservation et la restauration de l'orgue de Cappel. Cet orgue était considéré comme le mieux conservé d'Arp Schnitger, car il n'avait jamais été rénové et les paysans des marais salés de Cappel

avaient simplement „oublié“ de livrer les tuyaux en étain originaux du buffet de l'orgue à des fins de guerre pendant la Première Guerre mondiale. Lorsque j'ai rencontré ma femme actuelle à la Musikhochschule de Francfort, je ne pouvais pas imaginer que son grand-père, également agriculteur à Cappel, avait été maire de la petite localité pendant de nombreuses années et qu'il s'était battu à ce titre pour la conservation et la rénovation de cet orgue. Il a souvent rencontré le „professeur Walcha“, comme il l'appelait respectueusement, lorsque celui-ci donnait des concerts ou enregistrait des disques à Cappel. Mais à ma grande déception, je n'ai pas pu y enregistrer les sonates pour orgue de Scarlatti en 2021, car l'église était en cours de restauration. L'orgue était emballé dans la tribune et ne pouvait pas être joué.

Lorsque l'enregistrement des sonates pour piano de ce volume – également en raison de travaux de rénovation – n'a pas pu avoir lieu comme d'habitude dans l'église Jésus-Christ de Berlin et que nous nous sommes déplacés dans la belle et grande grange de concert de l'ancien monastère de Marienmuenster en Westphalie orientale, j'ai appris à ma plus grande joie que l'église baroque du monastère abritait un magnifique orgue baroque de Johann Patroclus Moeller datant de 1738, une coïncidence inespérée. Après avoir monté les escaliers étroits et raides menant à l'orgue, il faut „ramper“ depuis l'arrière jusqu'à la tribune en passant par un couloir étroit et bas recouvert de bois, pour ainsi dire à travers le corps de l'orgue. Là, l'interprète

est littéralement embrassé par l'instrument de tous les côtés – par le haut, par les côtés et par l'arrière – et finalement enveloppé par le son miraculeux des tuyaux, une sensation archétypique, malheureusement impossible à reproduire sur un enregistrement, de sécurité dans un espace créé par la musique pure et isolé par elle du monde et de ses simagrées. J'ai rarement ressenti un sentiment aussi profond de gratitude pour ma vie avec la musique que lorsque j'étais assis sur le ban de l'orgue de Marienmuenster

Christoph Ullrich

Christoph Ullrich

Ullrich, cherchant à alimenter une discussion vivante et non conventionnelle avec le public, a choisi de créer de nouvelles formes de programmes. Nous citerons en l'occurrence : ses programmes musico-littéraires très denses, à thèmes, avec l'ensemble *BonaNox*, ses concepts proches du théâtre musical destinés à des concerts pour enfants dans le cadre du projet « Ohrwurm » ainsi que son idée de concert « Alchimie du son ».

Né à Göttingen, Ullrich étudie auprès de Leonard Hokanson à Francfort, de Claude Frank aux États-Unis et de Rudolf Buchbinder à Bâle. Son répertoire aux multiples facettes comporte des œuvres de toutes les époques et de tous les styles à partir de la période de Bach.

Ses tournées de concert en tant que soliste, musicien de chambre et accompagnateur de lie-

der le conduisent à se produire dans bon nombre de pays européens, en Amérique du Sud et du Nord, en Asie ainsi que lors de nombreux festivals comme le Festival de musique du Schleswig-Holstein, le Festival Beethoven de Bonn, le Festival Bach d'Ansbach, le Festival Bach de Leipzig, la Schubertiade de Feldkirch, le Festival Mozart de Würzburg, le Festival Mozart de Schwetzingen, le Cambridge Music Festival, le Festival de musique de Basse-Saxe, les Brandenburgische Sommerkonzerte ainsi que le Nordhessische Musiksommer. Il joue avec différents orchestres renommés.

Outre les enregistrements de concerts destinés à la radio et à la télévision, Ullrich participe à plusieurs productions télévisuelles en tant que pianiste : par exemple, dans le film « Klavierkomplex » ou le documentaire « Tod in Rio » consacré au compositeur américain Louis Moreau Gottschalk.

Ses enregistrements sur CD comprennent les œuvres pour piano de W. A. Mozart et de Franz Schubert, les programmes musico-littéraires (« Wasser », « Feuer », « Luft », « Nacht », « Januskopf » et « Traumfieber »), l'œuvre complète pour violoncelle et piano de Friedrich Kiel avec l'accompagnement du violoncelliste Hans Zentgraf, ainsi que le Voyage d'hiver (Winterreise) de Franz Schubert avec Matthias Horn sous le label Spektral.

Christoph Ullrich est directeur artistique de la compagnie « Taschen-Oper-Compagnie » et cofondateur du projet « Ohrwurm », qui associe des concerts destinés aux enfants des écoles primaires à des concepts d'enseignement préparant ces concerts.

www.christophullrich.de

Impressum

Recorded: Konzertsaal Marienmünster, 2021

Instrument: Steinway D-274

Tuning and maintenance of the piano:
Gerd Finkenstein, Monika Karnasch

Technical equipment: TACET

Translations: Katherine Wren (English)
Stephan Lung (French)
Dominique de Montaignac
(Biography Ullrich, French)

Cover design: Julia Zanker
Booklet layout: Toms Spogis

Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2022 TACET

© 2022 TACET

www.tacet.de

Domenico Scarlatti · Complete piano sonatas Vol. 8

K. 266 – K. 295 · Christoph Ullrich, piano

CD 1:		60:01	CD 2:		55:55
Sonatas K. 266 – K. 280			Sonatas K. 281 – K. 295		
[1]	Andante B Flat Major K. 266 (L. 48)	4:25	[1]	Andante D Major K. 281 (L. 56)	4:04
[2]	Allegro B Flat Major K. 267 (L. 434)	3:20	[2]	Allegro D Major K. 282 (L. 484)	6:07
[3]	Allegro A Major K. 268 (L. 41)	4:38	[3]	Andante Allegro G Major K. 283 (L. 318)	4:22
[4]	Allegro A Major K. 269 (L. 307)	3:14	[4]	Allegro G Major K. 284 (L. 90)	2:17
[5]	C Major K. 270 (L. 459)	8:02	[5]	Allegro A Major K. 285 (L. 91)	3:41
[6]	Vivo C Major K. 271 (L. 155)	3:06	[6]	Allegro A Major K. 286 (L. 394)	2:48
[7]	Allegro B Flat Major K. 272 (L. 145)	3:47	[7]	Andante Allegro D Major K. 287 (L. 59)*	1:58
[8]	Vivo - Moderato B Flat Major K. 273 (L. 398)	4:27	[8]	Allegro D Major K. 288 (L. 57)*	2:01
[9]	Andante F Major K. 274 (L. 297)	2:59	[9]	Allegro G Major K. 289 (L. 78)	2:16
[10]	Allegro F Major K. 275 (L. 328)	3:30	[10]	Allegro G Major K. 290 (L. 85)	3:23
[11]	Allegro F Major K. 276 (L. 520)	2:57	[11]	Andante E minor K. 291 (L. 61)	6:38
[12]	Cantabile andantino D Major K. 277 (L. 183)	3:48	[12]	Allegro E minor K. 292 (L. 24)	3:11
[13]	Con velocita D Major K. 278 (L. 515)	2:38	[13]	Allegro B minor K. 293 (L. 544)	4:39
[14]	Andante A Major K. 279 (L. 468)	6:06	[14]	Andante D minor K. 294 (L. 67)	4:56
[15]	Allegro A Major K. 280 (L. 237)	2:56	[15]	Allegro D minor K. 295 (L. 270)	3:27

* Organ by Johann Patroclus Möller (1738)
at Marienmünster abbey