



VOLUME
11

Domenico Scarlatti

Complete piano sonatas
Sonatas K. 358 – K. 387

Christoph Ullrich, piano

Domenico Scarlatti: Complete piano sonatas

Christoph Ullrich records the complete preserved 555 harpsichord sonatas of Domenico Scarlatti on a modern Steinway concert grand piano.

Scarlatti's one-movement sonatas are preserved exclusively in manuscripts – made under his supervision. They were compiled during his lifetime in 15 volumes, each containing – with two exceptions – 30 sonatas. The Spanish Queen Maria Bárbara de Braganza, Scarlatti's patroness and gifted pupil of many years, bequeathed these volumes in her testament to the castrato Farinelli, who was also active at the Spanish royal court and brought them to Bologna. After his death, Scarlatti's entire estate was scattered, but the 15 volumes, fortunately, finally ended up in the Biblioteca Marciana in Venice in 1835.

This collection of 496 sonatas, copied between 1742 and 1757, was preceded by the 30 *Essercizi*, as they were designated by Scarlatti, which he dedicated to the father of Maria Bárbara, King Jose V of Portugal in 1738 in gratitude for his knightly accolade. These works are included amongst the sonatas because they do not formally differ from the works written later, and thus introduce the long series of late, marvellous and unmistakable keyboard compositions of Scarlatti.

The numbering of the sonatas is in accordance with the catalogue of Ralph Kirkpatrick (K. 1–K. 555).

The individual volumes each contain the sonatas, or *essercizi*, of one of these central 15 Venetian volumes. Additional sonatas handed down in other collections and libraries are included in accordance with their chronological classification.

The World of Domenico Scarlatti (XI)

According to the Scarlatti scholar Roberto Pagano, Scarlatti's sonatas are finger music" – music that is more or less conceived from the composer's fingers. Behind this is the conception that composition and improvisation are in a fruitful interrelationship with each other: out of a spontaneous idea at the instrument, there grows a coherent work. For the Swiss music scholar Hans Georg Nägeli, a contemporary and passionate advocate of Beethoven, the artistically forming hand was practically indispensable for a "composer of the first rank".

"The poet makes use of it to write down his poem ... purely *mechanically*; the visual artist, as a creator of art, makes use of it mechanically *at times*; on the other hand, the musician, as a creator of art, makes use of it thoroughly *organically*. Here, it belongs completely and utterly to the artist's organism: it stands with the spirit, the creative spirit, in a

most intimate relationship. It even releases the spirit; it seizes it in its very depths and leads it, as *imagination*, out into reality.” (Lectures on Music with Consideration of Dilettantes, Stuttgart and Tübingen, 1826)

But what does the hand do on the keys? How does a composer think with his fingers? The simple answer is: he picks up, consciously or intuitively, a repertoire of figures, positions and chord connections that he has acquired by playing the instrument over the course of many years. In the 18th century, every professional musician was instructed in the art of creating new music from such material that would meet the same demands as works recorded in writing. Improvisation, today a speciality of organists, avant-garde and jazz musicians, was a central point of departure and reference point for almost all music during the 18th century and far later.

As were the sonatas of Domenico Scarlatti. Nothing is known about the circumstances of their composition – no autograph manuscript has been handed down that would reveal the traces of compositional work; no sketches have been preserved that would give us an idea of how Scarlatti approached his work. That Scarlatti also initially allowed his fingers to do the thinking, however, is more than probable. They were, after all, fingers of an extraordinary agility.

The spectrum of pianistic forms of expression presented by Scarlatti in his approximately 550 sonatas is immense, and it is no

exaggeration to say that he explored every nook and cranny of his instrument’s possibilities in these works. The point of departure of many of the sonatas is two-part writing: one part for the right hand, one for the left. But look what Scarlatti makes out of this apparently simple part distribution! In the B-minor Sonata, K. 377 [CD2, Track 5], the right hand is designed like the soloistic upper part of a violin or flute sonata, the left like an accompanying thoroughbass part. Such a clear division of roles is rare, however; far more frequently, Scarlatti designs the hands’ interaction as an imaginative alternation or as a contrapuntal game. In the F-major Sonata, K. 367 [CD1 Track 10], the upper part appears to take the lead in the opening bars, but the lower part soon attracts our attention, first through arpeggios and enormously wide leaps, then through expansive runs in contrary motion to the lines of the right hand. A number of sonatas – like the G-major Sonata, K. 374 [CD2 Track 2] – begin in imitation, as if they were two-part inventions in the manner of Johann Sebastian Bach. The Sonata in B-flat major, K. 360 [CD1 Track 3] even acts as if it were a veritable two-part fugue, but then continues its development in a less strict manner whilst maintaining the contrapuntal interplay between the two hands.

The two-part texture is only a structural point of departure in many sonatas; during the course of the movement, it is frequently

expanded to three and four parts only as required or as desired. The Sonata, K. 361 [CD1 Track 4] in B-flat, for example, begins in two parts, but a third voice joins them already in the second bar; it disappears again in the next bar, continuing to reappear later whenever needed to create a fullness of sound. In the F-minor Sonata, K. 364 [CD1 Track 7] Scarlatti even calls for three-part chords in the left hand as if it were a realisation of a thoroughbass line; only a few bars later, he changes to octaves which lend sonic incisiveness to the bass line. In the Sonata, K. 370 in E-flat major [CD1 Track 13], pairs of thirds in each hand set out against each other; in the Sonata, K. 371 [CD1 Track 14] in B-flat major, the right hand revels in sixths at the end.

Scarlatti's sonatas are composed for keyboard instruments, but the composer was not only inspired by the concrete possibilities of the claviers of his time; he also seized upon musical figures whose origins can be found in music for string or wind instruments. The fanfare with which the D-major Sonata, K. 358 [CD1 Track 1] opens could also be played by trumpets; the chains of semiquavers with tone repetitions beginning a few bars later could also be ideally played by a violin. In the Sonata, K. 371 [CD1 Track 14], there are rapid repetitions in a low range, a so-called drum-bass, as can also be found in many basso-continuo parts. Not least, these elements - pointing far beyond the boundaries of the

keyboard instrument - were what inspired the English composer Charles Avison to adapt sonatas of Scarlatti into Concerti Grossi for strings. His arrangements were published in London in 1744 and met with great approval in the context of a genuine Scarlatti cult that had taken the English capital by storm.

Before moving to the Iberian peninsula, Scarlatti had gained practical experience in many musical genres, thus accumulating a treasure of musical experiences that he carried with him, so to speak, in his fingers. He is himself the source of the musical cosmos that he built in his sonatas - in each and every work, in his own, unmistakable way.

Thomas Seedorf

You too, Scarlatti?

Domenico, the son of Alessandro the Great. He was probably not a tranquil character - one hears that in his music. Completely devoted to movement, completely dedicated to dance, joy and light. But all this in the consciousness of the deep abyss that always yawns beneath us. All lightness is wrested from severity, gravity and melancholy. Otherwise it would be meaningless, empty and shallow. Brainless chatter at carnival events. Time and again, the consciousness of mortality and the sadness connected with it over the disappearance of all worldly things

glimmers through the apparently unforced cheerfulness of Domenico Scarlatti's music. In the three languages that accompanied his life: *tristeza*, *saudade*, *tristeza*. Could it be that the inner grey city – before the walls of which grey sand rippled day and night, with the sun always appearing to shine through the yellow haze – was not unknown to him who fled at age 34 from his dominant father figure, the famous opera composer and Sicilian family patron Alessandro, to Portugal, to the other end of the civilised world? Did he not inhabit that inner city – at least at times? Was he not also a victim of a depression ultimately claimed by *divinipotence*? Goethe, so serene in his old age, wrote during his middle years: Who never ate his bread with tears, / who never sat the grief-stricken nights / crying on his bed, / he doesn't know you, you heavenly powers." (Wilhelm Meister's Apprenticeship, 1795/96) Why did he see things in this way? My opinion is: whoever is lucky enough to spend a part of his life in the grey city, and then escapes from it – only such a person knows the true value, the great temporariness and fragility of true joy, exuberance and indeed silliness. He has not become clever due to the actual confusions of life, but, in addition, through his journey into gloom. I am aware that this view of Scarlatti's psyche is extremely speculative. But even if he did not experience it himself, in his own body and spirit: was not, at the royal Spanish court, the wonderful voice of the

greatest castratos of all times, Carlo Broschi, called Farinelli, used on a daily basis as an incredibly expensive but thoroughly effective anti-depressive against the apparently invincible melancholy of King Philip V? Was not the husband of his pupil Maria Barbara, the later King Ferdinand VI, just as much a victim of the illness of melancholy as was her father, King Joao V of Portugal? Does not the lugubrious splendour of the Escorial, in which the royal family – and with them, their court harpsichordist – traditionally spent the autumn months (of all times!), even today weigh heavily on the spirit of the visitor disguised as a tourist, to whom the exit path is nonetheless open at all times?

Scarlatti's lonely encounters of the fingers with the keys, in their tenderness, their weightless flight, their giggling cheerfulness, once again win the struggle – in view of this grey wall – against the oblivion of which they simultaneously appear to be aware in each and every tone.

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 BonaNox, 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-Companie" (Pocket Opera Company) and co-founder of the "Ohrwurm-Projekt" that combines concerts for children at elementary schools with teaching concepts for concert preparation.

"Christoph Ullrich presents Schubert's Piano Sonatas in significant and impressively plastic interpretations." (Joachim Kaiser)

www.christophullrich.de

Domenico Scarlatti: Sämtliche Klaviersonaten

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

Scarlattis einsätzeige Sonaten sind ausschließlich in – unter seiner Aufsicht entstandenen – Abschriften erhalten. Sie wurden zu seinen Lebzeiten in 15 Bänden zusammengefasst, die jeweils – bis auf zwei Ausnahmen – 30 Sonaten enthalten. Diese Bände vermachte Scarlatti langjährige Gönnerin und begabte Schülerin, die spanische Königin Maria Bárbara de Bragança in ihrem Testament dem auch am spanischen Königshof wirkenden Kastraten Farinelli, der sie nach Bologna brachte. Nach dessen Tod wurde sein gesamter Nachlass zwar verstreut, die 15 Bände landeten aber schließlich 1835 glücklich in der Biblioteca Marciana in Venedig.

Diesem Konvolut von 496, zwischen 1742 und 1757 abgeschriebenen Sonaten gingen die von Scarlatti so bezeichneten 30 Essercizi voraus, die er 1738 dem Vater Maria Barbaras, dem 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 wundersamen und unverwechselbaren Klavierkompositionen Scarlattis anführen.

Die Zählung der Sonaten folgt dem Verzeichnis von Ralph Kirkpatrick (K. 1 – K. 555).

Die einzelnen Volumes enthalten jeweils die Sonaten eines dieser zentralen 15 venezianischen Bände, sowie die Essercizi. Zusätzliche in anderen Sammlungen und Bibliotheken überlieferte Sonaten werden entsprechend ihrer zeitlichen Zuordnung beigelegt.

Die Welt des Domenico Scarlatti (XI)

Scarlattis Sonaten seien „Fingermusik“, Musik, die gleichsam von den Fingern her erdacht sei – meint der Scarlatti-Forscher Roberto Pagano. Dahinter steht die Vorstellung, dass Komposition und Improvisation in eine fruchtbare Wechselbeziehung treten: Aus einer spontanen Eingebung am Instrument erwächst ein in sich schlüssiges Werk. Für den Schweizer Musikgelehrten Hans Georg Nägeli, einen Zeitgenossen und leidenschaftlichen Fürsprecher Beethovens, war die künstlerisch formende Hand geradezu unabdingbar für einen „Componisten vom ersten Range“:

„Dem Dichter dient sie zum Niederschreiben seiner Gedichte ... bloß *mechanisch*; dem bildenden Künstler, als Kunstschöpfer, dient sie *zum Theil* mechanisch; hingegen dem Tonkünstler, als Kunstschöpfer, dient sie durchaus *organisch*. Sie gehört hier ganz und gar zum Künstler-Organismus: sie steht mit dem Geiste, dem schöpferischen Geiste,

im innigsten Bunde; sie entbindet sogar den Geist; sie ergreift ihn in seiner Tiefe, und führt ihn, als *Phantasie*, in die Wirklichkeit hinaus.“ (Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten, Stuttgart und Tübingen 1826)

Doch was tut die Hand auf den Tasten? Wie denkt ein Komponist mit seinen Fingern? Die einfachste Antwort lautet: Er greift, bewusst oder intuitiv, auf ein Repertoire von Spielfiguren, Griffen und Akkordverbindungen zurück, das er sich im Laufe vieler Jahre spielend am Instrument angeeignet hat. Im 18. Jahrhundert wurde jeder professionelle Musiker in der Kunst unterwiesen, aus solchem Material neue Musik zu gestalten, die denselben Ansprüchen genügte wie schriftlich fixierte Werke. Die Improvisation – in der Gegenwart allenfalls noch eine Spezialität von Organisten, Avantgarde- und Jazzmusikern – war im 18. Jahrhundert und noch weit darüber hinaus ein zentraler Ausgangs- und Bezugspunkt so gut wie aller Musik.

Auch der Sonaten Domenico Scarlattis. Über die Umstände ihrer Entstehung ist nichts bekannt – kein eigenhändiges Manuskript ist überliefert, das Spuren kompositorischen Arbeit verriet, keine Skizze hat sich erhalten, die ahnen ließe, wie Scarlatti zu Werke gegangen ist. Dass auch Scarlatti zunächst die Finger denken ließ, ist aber mehr als wahrscheinlich. Es waren freilich Finger von außergewöhnlicher Wendigkeit.

Das Spektrum pianistischer Ausdrucksformen, das Scarlatti in seinen rund 550 Sonaten vorführt, ist immens und es ist keine Übertreibung, wenn man behauptet, dass er in diesen Werken die Möglichkeiten seines Instruments bis in die hintersten Winkel auslotet. Ausgangsbasis vieler Sonaten ist der zweistimmige Satz: eine Stimme für die rechte Hand, eine für linke. Doch was macht Scarlatti alles aus dieser scheinbar simplen Stimmverteilung! In der h-Moll-Sonate K. 377 [CD2, Track 5] ist die rechte Hand wie die solistische Oberstimme einer Violin- oder Flötensonate angelegt, die linke wird wie eine begleitende Generalbassstimme geführt. Eine solch klare Rollenverteilung ist aber selten, viel häufiger gestaltet Scarlatti das Miteinander der Hände als phantasievolles Abwechseln oder als kontrapunktisches Spiel. In der F-Dur-Sonate K. 367 [CD1 Track 10] scheint die Oberstimme in den ersten Takten zu führen, doch schon bald macht die Unterstimme auf sich aufmerksam: zunächst durch Arpeggien und enorm weite Sprünge, dann durch weitausholende Läufe in Gegenbewegung zu den Linien der rechten Hand. Etliche Sonaten beginnen – wie die G-Dur-Sonate K. 374 [CD2 Track 2] – imitatorisch, als handle es sich bei ihnen um eine zweistimmige Invention nach Art Johann Sebastian Bachs. Die B-Dur-Sonate K. 360 [CD1 Track 3] tut sogar so, als wäre sie eine veritable zweistimmige Fuge, entwickelt sich dann aber weniger streng weiter, ohne allerdings das

kontrapunktische Spiel der beiden Hände aufzugeben.

Die Zweistimmigkeit ist in vielen Sonaten nur struktureller Ausgangspunkt, sie wird im Satzverlauf oft nach Bedarf oder Belieben zur Drei- oder Vierstimmigkeit erweitert. Die B-Dur-Sonate K. 361 [CD1 Track 4] etwa beginnt zweistimmig, schon im zweiten Takt tritt eine dritte Stimme hinzu, die aber bereits im nächsten Takt wieder verschwindet, um im weiteren Verlauf immer wieder dann aufzutauchen, wenn es darum geht, klangliche Fülle herzustellen. In der f-Moll-Sonate K. 364 [CD1 Track 7] schreibt Scarlatti sogar dreistimmige Akkorde in der linken Hand vor, als gelte es, eine Generalbassstimme auszusetzen; nur wenige Takte später wechselt er zu Oktaven, die der Basslinie klangliche Prägnanz verschaffen. In der Es-Dur-Sonate K. 370 [CD1 Track 13] lässt Scarlatti Terzenpaare in beiden Händen gegeneinander antreten, in der B-Dur-Sonate K. 371 [CD1 Track 14] die rechte Hand am Ende in Sexten schwebeln.

Scarlattis Sonaten sind zwar Werke für Tasteninstrumente, doch hat der Komponist sich nicht nur an den genuine Möglichkeiten der Claviere seiner Zeit inspiriert, sondern auch musikalische Figuren aufgegriffen, deren Ursprung in der Musik für Streich- oder Blasinstrumente zu suchen ist. Die Fanfare, mit der die D-Dur-Sonate K. 358 [CD1 Track 1] anhebt, könnte auch von Trompeten angestimmt werden, die Sechzehnteltakte mit Tonwiederholungen, die wenige Takte später beginnt,

ließen sich ideal auch auf einer Violine spielen. In der Sonate K. 371 [CD1 Track 14] finden sich schnelle Repetitionen in tiefer Lage, ein sogenannter Trommelbass, wie er auch in vielen Basso-continuo-Stimmen anzutreffen ist. Es waren nicht zuletzt diese weit über das Tasteninstrument hinausweisenden Elemente, die den englischen Komponisten Charles Avison dazu inspirierten, Sonaten Scarlattis zu Concerti grossi für Streicher umzuarbeiten. Seine Arrangements erschienen 1744 in London und fanden im Kontext eines wahren Scarlattiskults, den die englische Hauptstadt erfasst hatte, große Zustimmung.

Bevor er auf die iberische Halbinsel wechselte, hatte Scarlatti sich in vielen Genres der Musik geübt und einen musikalischen Erfahrungsschatz angehäuft, den er gleichsam in den Finger mit sich trug. Aus ihm speist sich jener musikalische Kosmos, den Scarlatti in seinen Sonaten errichtete, und das in jedem Werk auf eigene, unverwechselbare Art.

Thomas Seedorf

Auch du, Scarlatti?

Domenico, der Sohn von Alessandro dem Großen. Er war ja wohl kein ruhiger Charakter, das hört man seiner Musik an. Ganz der Bewegung zugewandt, ganz dem Tanz, der Freude, dem Licht. Aber das alles im Bewusstsein des tiefen Grundes, der immer unter uns

gähnt. Alle Leichtigkeit ist der Schwere, der Schwerkraft, der Schwermut abgerungen. Sonst wäre sie ja auch sinnlos, leer, seicht. Hirnloses Geschunkel bei Karnevalsveranstaltungen. Immer wieder schimmert das Bewusstsein der Sterblichkeit und der damit verbundenen Trauer über das Verschwinden alles Irdischen durch die scheinbar ungezwungene Heiterkeit der Musik Domenico Scarlattis hindurch. In den drei Sprachen, die sein Leben begleiteten: Tristeza, saudade, tristeza. War ihm, der vor seinem Übertater, dem berühmten Opernkomponisten und sizilianischen Familienpatron Alessandro mit 34 Jahren ans andere Ende der zivilisierten Welt, nach Portugal floh, vielleicht die innere graue Stadt, von deren Mauern Tag und Nacht der graue Sand rieselt, deren Sonne immer freudlos durch gelben Dunst zu dämmern scheint, nicht unbekannt? Hatte auch er sie – zumindest zeitweise – bewohnt? War auch er Opfer einer am Ende die Hellsichtigkeit fördernden Depression gewesen? Der im Alter so abgeklärte Goethe schrieb als Mann in den mittleren Jahren: „*Wer nie sein Brot mit Tränen aß, / wer nie die kummervollen Nächte / an seinem Bette weinend saß, / der kennt Euch nicht, ihr himmlischen Mächte.*“ (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795/96) Wieso sah er das so? Ich behaupte: Nur wer das Glück hatte, eine Zeit seines Lebens in der grauen Stadt zuzubringen, um ihr dann zu entkommen, weiß um den wahren Wert, um die große Vergänglichkeit und Zerbrechlichkeit wirklicher Fröhlichkeit,

Ausgelassenheit, ja Albernheit. Er ist nicht nur durch die tatsächlichen Wirrnisse des Lebens klug, sondern zusätzlich durch seine Reisen in die Düsternis weise geworden. Mir ist bewusst, dass diese Sicht auf Scarlattis Psyche zutiefst spekulativ ist. Aber selbst, falls er es nicht am eigenen Leibe, am eigenen Geiste erfahren hat: Wurde nicht am spanischen Königshof die wundervolle Stimme des größten Kastraten aller Zeiten, Carlo Broschi, genannt Farinelli, über Jahre hinweg tagtäglich als unvorstellbar teures, aber tatsächlich durchaus wirksames Antidepressivum gegen die scheinbar unsiegbare Schwermut des Königs Philipp V. eingesetzt? War nicht der Ehemann seiner Schülerin Maria Barbara, der spätere König Ferdinand VI. ebenso von der Krankheit der Melancholie befallen wie Ihr Vater, König Joao V. von Portugal? Drückt nicht die lugubre Pracht des Escorials, in dem die Königsfamilie – und mit ihr der Hofcembalist – traditionell die Herbstmonate verbrachte (ausgerechnet!), schon dem als Tourist getarnten Besucher, dem ja der Fluchtweg jederzeit offen steht, aufs Gemüt?

Scarlattis einsame Begegnungen der Finger mit den Tasten gewinnen in ihrer Zartheit, ihrem schwerelosen Flug, ihrer kichernden Heiterkeit, angesichts dieses dunklen Gemäuers einmal mehr den Kampf der Freude gegen das Nichts, von dem sie doch gleichzeitig in jedem Ton zu wissen scheinen.

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 (ehemals Ohrwurm-Projekt) und seine Konzertidee „Alchemie des Klangs“.

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 Werke aller Epochen und Stile seit Bach umfaßt.

Konzertreisen als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter führten ihn in viele europäische Länder, nach Süd- und Nordamerika, Asien und zu vielen 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 Mozartfest Würzburg, dem Schwetzingener Mozartfest, dem Cambridge Music Festival, den Niedersächsischen Musiktagen, den Brandenburgischen Sommerkonzerten und dem Nordhessischen Musiksommer. Er trat mit bedeutenden Orchestern auf.

Neben Konzertmitschnitten für Rundfunk und Fernsehen wirkte Ullrich in mehreren TV-Produktionen als Pianist mit: So z. B. im Spielfilm „Klavier/komplex“ und der Dokumentation über den amerikanischen Komponisten Louis Moreau Gottschalk „Tod in Rio“.

Seine CD-Einspielungen umfassen Klavierwerke von Bach, Mozart und Schubert, musikalisch-literarische Programme („Wasser“, „Feuer“, „Nacht“, „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 verfolgt Ullrich den Plan, gemeinsam mit dem Label TACET sämtliche 555 Sonaten Domenico Scarlattis auf CD einzuspielen. Erstmals wird die Serie in der von Scarlatti vorgesehenen Reihenfolge in Gruppen von 30 Sonaten pro Doppel-CD zu hören sein. Die ersten CDs erscheinen 2014.

„Christoph Ullrich legt Schuberts Klavier-sonaten in bedeutsamen und beeindruckend

plastischen Interpretationen vor.“ (Joachim Kaiser)

„Alles Gewusste, alles Gelernte wirkt in Ullrichs Erweckung der Französischen Suiten geläutert und jeglichem pianistischen Impo-niergehebe entrückt. Er umkreist, betastet im doppelten Sinn des Wortes die Bachs-chen Klaviergebilde – durchaus in Person eines schauenden, fühlenden, ja immer wieder staunenden Wiedergeburtshelfers, den diese Musik schon früh in Schwingung versetzte.“ (Peter Cossé)

www.christophullrich.de

Domenico Scarlatti **Les sonates pour clavecin**

Christoph Ullrich enregistre la totalité des 555 sonates pour clavecin encore conservées de nos jours de Domenico Scarlatti sur un piano à queue de concert moderne de la marque Steinway.

Les sonates composées d'un seul mouvement de Scarlatti ont uniquement été conservées sous forme de copies – qui ont été faites sous sa surveillance. Elles furent regroupées durant sa vie en 15 volumes comprenant chacun – à part deux exceptions – 30 sonates. La protectrice durant de longues années et élève douée de Scarlatti, la Reine d'Espagne Maria Bárbara de Bragance, légua par testament ces volumes au castrat Farinelli, qui travaillait lui aussi à la Cour du Roi d'Espagne et qui les emporta à Bologne. Après sa mort, toute sa succession fut certes disséminée, mais les 15 volumes parvinrent pourtant finalement et heureusement dans la bibliothèque Marciana de Venise.

Cette liasse de 496 sonates, recopiées entre 1742 et 1757, devancèrent les, ainsi dénommés par Scarlatti, 30 *Essercizi* qu'il avait dédiés en 1738 au père de Maria Bárbara, le Roi João V. du Portugal, en remerciement pour son adoubement. Ces œuvres comptent parmi les sonates, ne se différenciant du point de vue de la forme pas des œuvres écrites plus tard et étant ainsi à la tête de la longue série des plus tardives,

merveilleuses et uniques en leur genre, compositions pour piano de Scarlatti.

La numération des sonates suit le registre de Ralph Kirkpatrick (K. 1 – K. 555).

Chaque volume contient les sonates d'un de ces 15 recueils pivots vénitiens, ainsi que les *Essercizi*. Les autres sonates provenant d'autres recueils et bibliothèques sont ajoutées selon leur ordre chronologique.

Le monde de Domenico Scarlatti (XI)

Les sonates de Scarlatti étaient de la « musique pour les doigts », une musique imaginée pour ainsi dire à partir des doigts – selon le spécialiste de Scarlatti Roberto Pagano. L'idée est que composition et improvisation se manifestent là dans une interdépendance foisonnante : d'une inspiration spontanée naît partant de l'instrument une œuvre convaincante en elle-même. Pour l'érudit suisse en musique Hans Georg Nägeli, contemporain et intercesseur passionné de Beethoven, la main créatrice artistique se faisait tout simplement impérative pour un « compositeur de premier rang » :

« Elle sert au poète à écrire ses poèmes ... de manière simplement *mécanique* ; pour l'artiste d'arts plastiques, comme créateur artistique, elle sert *en partie* mécaniquement ; par contre, pour l'artiste musical, en tant que créateur artistique, elle sert absolument de façon *organique*. Elle appartient ici entièrement à l'organisme artistique : elle est reliée à

l'esprit, l'esprit créateur, de façon très étroite ; elle dispense même l'esprit ; elle s'en empare dans toute sa profondeur, et l'emmène, comme une *fantaisie*, dans la réalité. » (Cours magistral sur la musique avec la prise en considération des amateurs, Stuttgart et Tübingen 1826)

Mais que fait cependant la main sur les touches ? Comment pense un compositeur avec ses doigts ? La plus simple réponse serait : il recourt, de manière volontaire ou intuitive, au répertoire de figures de notes, d'accords et enchaînements d'accords assimilés qu'il a appris en jouant sur l'instrument au cours de nombreuses années. Au XVIII^{ème} siècle, tous les musiciens professionnels avaient appris l'art de produire en partant d'un tel matériel de nouvelles musiques, à la hauteur des œuvres écrites. L'improvisation, aujourd'hui tout au plus encore la spécialité des organistes, musiciens d'Avant-garde et de Jazz, était autant, au XVIII^{ème} siècle et encore longtemps après, le point central de départ et de références que les autres musiques.

Les sonates de Domenico Scarlatti aussi. Les circonstances de leur origines restent inconnues – on n'a retrouvé aucun manuscrit écrit de la main du compositeur qui auraient pu révéler des traces du travail de composition, aucune esquisse n'a été conservée qui aurait pu faire deviner la manière de travailler de Scarlatti. Que Scarlatti ait tout d'abord laissé penser les doigts est cependant plus que probable. C'était bien entendu des doigts d'une extrême dextérité.

L'éventail des formes d'interprétation pianistique que Scarlatti déploie dans ses 550 sonates est immense et ce n'est pas exagéré de dire qu'il sonde dans ces œuvres les possibilités de l'instrument jusque dans les moindres détails. Le point de départ de nombreuses sonates est la composition à deux voix : une voix pour la main droite et une pour la main gauche. Que fait cependant Scarlatti de ce, en apparence simple, partage des voix ! Dans la sonate en si mineur K. 377 la main droite est comme la partie haute soliste d'une sonate pour violon ou pour flûte, la gauche comme une partie d'accompagnement de basse continue. Une répartition si claire des rôles est pourtant rare, Scarlatti laissant beaucoup plus souvent les mains alterner l'une avec l'autre dans un jeu plein de fantaisie ou de manière contrepointique. Dans la sonate en fa majeur K. 367 la partie supérieure semble dans les premières mesures mener le jeu, quand bientôt la voix de basse se fait remarquer, tout d'abord avec des arpèges et d'énormes sauts de grandes amplitudes, puis par de grands traits contraires aux lignes de la main droite. Un bon nombre de sonates débutent – comme la sonate en sol majeur K. 374 – en imitation, comme s'il s'agissait là d'une invention à deux voix dans le style de Jean Sébastien Bach. La sonate en si bémol majeur K. 360 fait comme si elle était une véritable fugue à deux voix, mais se développe par la suite de façon moins sévère, sans cependant abandonner le contrepoint dans les deux mains.

La composition à deux voix n'est dans de nombreuses sonates qu'un point de départ structurel qui va se développer au cours du mouvement, souvent selon les besoins ou les envies, en une composition à trois ou quatre voix. La sonate en si bémol majeur K. 361 par exemple débute à deux voix, quand dès la deuxième mesure apparaît une troisième voix qui cependant disparaît déjà à la prochaine mesure, pour réapparaître sans cesse par la suite quand il sera question d'obtenir une plus grande densité sonore. Dans la sonate en fa mineur K. 364, Scarlatti écrit même des accords à trois voix à la main gauche comme s'il était question d'un continuo ; quelques mesures plus tard, il change pour des octaves donnant à la ligne de basse une plus grande concision sonore. Dans la sonate en mi bémol majeur K. 370, Scarlatti laisse s'affronter dans les deux mains des paires de tierces et dans la sonate en si bémol majeur K. 371 la main droite à la fin se complaire dans les sixtes.

Les sonates de Scarlatti sont certes des œuvres pour instrument à clavier, mais le compositeur ne s'est cependant pas seulement laissé inspirer par les possibilités naturelles des pianos de l'époque mais a repris aussi des figures musicales dont l'origine est à chercher dans la musique pour cordes ou pour instruments à vents. La fanfare par laquelle débute la sonate en ré majeur K. 358 pourrait être jouée par des trompettes et le trait en doubles croches avec répétitions de notes qui commence quelques mesures plus tard pourrait de façon idéale

être aussi joué sur un violon. Dans la sonate K. 371 se trouvent des répétitions rapides dans le registre de basse, une soi-disant basse tambour, comme on la retrouve aussi dans de nombreuses parties de basse continue. Ce furent tout particulièrement ces éléments dépassant de loin le domaine des instruments à claviers qui amenèrent le compositeur anglais Charles Avison à transcrire les sonates de Scarlatti pour en faire des concerti grossi pour cordes. Ses arrangements parurent en 1744 à Londres et trouvèrent dans le contexte d'un véritable culte Scarlatti qui avait envahi la capitale anglaise, une très grande approbation.

Avant qu'il ne s'installe sur la Péninsule Ibérique, Scarlatti avait travaillé sur beaucoup de genres en musique et accumulé tout un trésor d'expériences musicales qu'il avait pour ainsi dire dans les doigts. C'est de celui-ci que se nourrit le cosmos musical qu'il édifie dans ses sonates, et cela dans chacune des œuvres et de manière inimitable.

Thomas Seedorf

Toi aussi, Scarlatti?

Domenico, fils d'Alessandro le Grand. Il n'était certainement pas d'un caractère très tranquille, ce qui s'entend dans sa musique. Entièrement tourné vers le mouvement, la danse, la joie, la lumière. Mais tout en ayant conscience du gouffre profond qui nous menace constamment. Toute aisance est arrachée à la

pesanteur, la gravité, la mélancolie. Elle serait aussi, autrement absurde, vide, frivole. Un balancement sans queue ni tête, bras-dessus, bras-dessous lors de représentations du carnaval. Sans cesse transparait la conscience de la mortalité et la tristesse en résultant, sur la disparition de tout ce qui ce qui se trouve sur terre, à travers la gaîté apparemment désinvolte de la musique de Domenico Scarlatti. Dans les trois langues, qui accompagnèrent sa vie : tristezza (italien), saudade (portugais), tristeza (espagnol). N'était-elle pour lui, qui fuyait à l'âge de 34 ans à l'autre bout du monde au Portugal, devant ce père accablant Alessandro, le célèbre compositeur d'opéras et patron de famille sicilienne, cette ville grise de l'intérieur, des murs de laquelle ruisselle jour et nuit le sable gris, dont le soleil toujours sans joie paraît somnoler à travers la brume jaune, pas inconnue ? L'avait-il aussi habitée – du moins temporairement – cette ville ? Avait-il été aussi victime d'une de ces dépressions qui favorise à la fin la lucidité ? Goethe, à un âge avancé si serein, écrivit vers le milieu de sa vie : *« Celui qui ne mangea jamais son pain dans les larmes / qui ne pleura jamais assis sur son lit / durant des nuits de désespoir / ne vous connaît pas, forces célestes. »* (Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister, 1795/96). Pourquoi voyait-il cela de cette façon ? J'affirme : que seul celui qui a eu la chance de passer une période de sa vie dans la ville grise pour enfin lui échapper, connaît la véritable valeur, la grande éphéméride et fragilité de

la joie véritable, de l'exubérance, voire de la sottise. Il n'est pas seulement devenu sage à travers les réels troubles de la vie mais en plus à travers ses voyages dans l'obscurité. Je suis tout à fait conscient que cette vue de l'âme de Scarlatti est extrêmement spéculative. Mais même, s'il n'en a pas fait l'expérience sur son propre corps et sa propre âme : N'a-t-on pas utilisé à la Cour royale espagnole la merveilleuse voix du plus grand castrat de tous les temps Carlo Broschi, appelé Farinelli, durant de longues années, jour après jour, comme un antidépresseur d'un prix incommensurable, mais véritablement efficace contre la mélancolie apparemment invincible du roi Philippe V ? Le mari de son élève Maria Barbara, le futur roi Ferdinand VI, n'était-il pas de même frappé par la maladie de la mélancolie comme le père de Maria, le Roi Joao V du Portugal ? La lugubre somptuosité de l'Escorial où la famille royale – et avec elle le claveciniste de la Cour – séjournait traditionnellement durant les mois d'automne (précisément !) ne démoralise-t-elle pas déjà le visiteur déguisé en touriste, qui peut lui s'en évader à tout moment ?

Les rencontres solitaires des doigts de Scarlatti avec les touches gagnent une fois de plus, avec leur délicatesse, leur envol plein de légèreté, leur gaieté ricaneuse, face à ces sombres murs, le combat de la joie contre le Néant, qu'elles semblent en même temps pourtant connaître dans chacune des notes.

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 lieder 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 «Klavier/komplex» 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.

«Christoph Ullrich nous offre une interprétation brillante et d'une beauté plastique saisissante des sonates pour piano de Schubert». (Joachim Kaiser)

www.christophullrich.de

**Further releases
with Christoph Ullrich**

Domenico Scarlatti:
Complete piano sonatas Vol. 1
Essercizi K. 1 – K. 30
Sonatas K. 31 – K. 42
TACET 199

Franz Schubert: Klaviersonaten I
Sonaten A-Dur D959, a-moll D845
EigenArt 1009-0

Franz Schubert: Klaviersonaten II
Sonaten B-Dur D960, c-Moll D958
EigenArt 1011-0

Franz Schubert: Klaviersonaten III
Sonaten G-Dur D894, D-Dur D850
EigenArt 1018-0

Januskopf | Bach – Cage
Musik und Texte
Christoph Ullrich, Klavier, präpariertes Klavier
Moritz Stoepel, Rezitation
EigenArt 1022-0

Mozart: Piano Sonatas I
Sonatas K 332, 533, 494, Fantasia K 475
EigenArt 1034-0

Mozart: Piano Sonatas II
Sonatas K 570, 331, 310, Adagio K 540
EigenArt 1036-0

Johann Sebastian Bach:
French Suites BWV 813–817
Christoph Ullrich, piano
EigenArt 1042-0

Die vier Elemente: I. Wasser
Ensemble BonaNox
EigenArt 1041-0

Die vier Elemente: II. Feuer
Ensemble BonaNox
EigenArt 1043-0

Die vier Elemente: III. Luft
Ensemble BonaNox
EigenArt 1047-0

Impressum

Recorded: Jesus-Christus-Kirche Dahlem,
Berlin, 2013

Instrument: Steinway D-274
Tuning and maintenance
of the piano: Gerd Finkenstein

Technical equipment: TACET

Translations: Michael Babcock (English)
Stephan Lung (French)
Dominique de Montaignac (Bio French)

Cover design: Julia Zancker
Booklet layout: Toms Spogis

Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2014 TACET
P 2014 TACET

Domenico Scarlatti · Complete piano sonatas Vol. 11

Venedig VIII K. 358 – K. 387 · Christoph Ullrich, piano

CD 1:

54:27

Sonatas K. 358 – K. 372

1	Allegro D major K. 358 (L. 412)	3:54
2	Allegro D major K. 359 (L. 448)	2:59
3	Allegro B flat major K. 360 (L. 400)	3:57
4	Allegro B flat major K. 361 (L. 247)	2:56
5	Allegro C minor K. 362 (L. 156)	4:03
6	Presto C minor K. 363 (L. 160)	2:49
7	Allegro F minor K. 364 (L. 436)	3:40
8	Allegro F minor K. 365 (L. 480)	3:40
9	Allegro F major K. 366 (L. 119)	3:46
10	Presto F major K. 367 (L. 172)	2:48
11	Allegro A major K. 368 (L. 530)	6:14
12	Allegro A major K. 369 (L. 240)	4:27
13	Allegro E flat major K. 370 (L. 316)	3:26
14	Allegro E flat major K. 371 (L. 17)	3:21
15	Allegro G major K. 372 (L. 302)	2:19

CD 2

48:44

Sonatas K. 373 – K. 387

1	Presto e fugato G minor K. 373 (L. 98)	2:39
2	Andante G major K. 374 (L. 76)	4:07
3	Allegro G major K. 375 (L. 389)	2:14
4	Allegro B minor K. 376 (L. 34)	3:34
5	Allegro B minor K. 377 (L. 263)	2:46
6	Allegro F major K. 378 (L. 276)	3:34
7	Minuet F major K. 379 (L. 73)	2:58
8	Andante comodo E major K. 380 (L. 23)	4:57
9	Allegro E major K. 381 (L. 225)	3:33
10	Allegro A minor K. 382 (L. 533)	3:07
11	Allegro A minor K. 383 (L. 134)	2:55
12	Cantabile andante C major K. 384 (L. 2)	3:42
13	Allegro C major K. 385 (L. 284)	3:24
14	Presto F minor K. 386 (L. 171)	2:54
15	Veloce e fugato F minor K. 387 (L. 175)	2:14