



VOLUME
14

Domenico Scarlatti

Complete piano sonatas
Sonatas K. 454 – K. 483

Christoph Ullrich, piano

2 CDs

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 (XIV)

If you were to look back from the perspective of the late 18th century to Domenico Scarlatti, the term “sonata” that this composer chose for over 500 works must be irritating. Haydn, Mozart and Beethoven, the great classical masters of the genre, wrote piano sonatas that without exception were composed of several movements, even if the number of movements did vary between two and four. Scarlatti's sonatas, on the other hand, are generally understood to consist of just one movement, apart from a few exceptions which we will return to later.

If you approach Scarlatti from the perspective of the 17th century, the picture is different. “Sonata” meant nothing more than an “instrumental piece” and was an unspecific term for a purely instrumental composition. In this sense of the word, around 1700 the Roman organist and harpsichordist Bernardo Pasquini gave a collection of various types

of instrumental pieces the general title “Sonate per gravecembalo”. At the same time, however a different understanding of the term was also gaining ground, promoted in particular through the works of Arcangelo Corelli. His Trio Sonatas for Two Violins and Basso Continuo Opus 1 to 4, as well as the Sonatas for Solo Violin and Basso Continuo Op. 5 were archetypal multi-movement works, to which subsequent generations of composers oriented themselves. At the same time, in the shadow of this archetype of the genre, Italian keyboard sonatas were also emerging in the 1730s. These were works with two or three usually quick, and also, much less frequently, slow movements.

Some editions of Scarlatti’s sonatas in the 18th century anticipated the awkwardness that could arise from the apparently unsuitable term “sonata” by simply giving the pieces alternative titles. Scarlatti himself headed the only collection whose printing he arranged during his lifetime with “Essercizi per gravicembalo”. Some English editions adopted this wording and translated it as “Lessons for Harpsichord”, whilst some French editions used the equally vague term “Pièces pour le clavecin”.

In the two magnificent multi-volume collections of manuscripts in Venice and Parma, the main sources for a large part of Scarlatti’s music for keyboard instrument, pieces designated “sonata” are numbered consecutively, which suggests that the over-

whelming majority of Scarlatti’s sonatas are created in one movement. Exceptions are a few multi-movement sonatas that appear in their structure to hark back to long-forgotten archetypes; solo sonatas with basso continuo. Scarlatti was thus well-acquainted with the standard form of the Baroque sonata.

The consecutive numbering suggests that each piece should be regarded as an independent work. It could however also be seen differently: it is striking that most of the pieces are arranged so that two works in the same key are placed next to each other. However, it is completely unclear whether this arrangement is to be understood as a deliberate pairing, and therefore as evidence of a cyclical connection, or is merely a formal principle of classification. It would be conceivable to order all the sonatas in one particular key. These groups also lend themselves to being ordered according to a higher principle, such as the circle of fifths that Bach used in his *Well-Tempered Clavier*.

The works featured on this recording follow the sequence in the volumes from Parma and Venice, which are generally in agreement. They do not, however, correspond to any of the aforementioned hypothetical orders. Two sonatas in G major (K. 454 and 455) are not followed by two in D major as the logic of the circle of fifths would suggest, but by two in A major (K. 456 and 457). Only then are they followed by two pieces in D major. And there are other sona-

tas in this key, but they only appear much further on in the volume (K. 478 to 480). The situation is similar with the sonatas in G (K. 470, 476 und 477, K. 471 is in G minor) and in other keys.

The arrangement in pairs of sonatas in the same key seems to be no coincidence, but we cannot necessarily deduce that Scarlatti implied a connection in the sense of multi-movement sonata cycles, or at least that he did not exclude that possibility. It is left to the listener (or the player), whether he feels that the K. 466 and 467 F minor sonatas belong together or not. A key element of multi-movement sonatas is certainly present here, as it is, incidentally, in many similar pair-constellations: a clear difference in tempo and character between the movements. In this case an "Andante Moderato" is followed by an "Allegro" and a similar tempo sequence appears in the E flat major sonatas K. 474 ("Andante e cantabile") and 475 ("Allegro").

In almost all of Scarlatti's sonata movements there is an underlying form: they are set out in two parts, each part is repeated, the first part modulates, the second part returns to the initial key. Exceptions to this pattern appear in four sonatas, which are constructed in the form of a rondo, and especially in seven works, which though entitled "sonata", in fact represent veritable fugues, including the famous "Cat's Fugue", the final piece of the *Essercizi*.

Like Haydn, Mozart and Beethoven, who throughout their lives creatively engaged with sonata form and took pleasure in continually finding new aspects of it, Scarlatti understood the simple two-part form as a creative challenge, as an external framework that had to be reinvigorated in each work. His exuberant fantasy shows itself in how he deals with the internal and external boundaries of this supposedly simple form.

In the majority of the sonatas, at the end of the first part there is a clear cadence that marks a paragraph, a short resting point in the course of the movement, before the music returns to the beginning or moves on to the second part. In several sonatas, however, Scarlatti constructed a bridge passage connecting the two parts. Here, with the help of a second-time bar and without a cadential interruption he leads directly into the second part. In sonatas, in which figuration plays an important role such as K. 456 or K. 467, the music keeps moving and carries its energy unhindered through the double bar in the middle of the music. But the opposite is also possible: Scarlatti interrupts the course of the music not only at the boundary between the two main parts, but also interpolates breaks or pause bars within these sections - moments of discontinuity that enable a new beginning, as in the sonatas K. 470, 476 or 478. Even the play on contrasting elements, which is important for later sonata form, can be found in Scarlatti:

Sonata K. 459 begins with an Allegro in D minor in 3/8-time, and after 19 bars leads into a Presto in D major Alla Breve. But it is not only the formal internal design of the movements that is highly variable, the external boundaries are too. In many sonatas such as the G major Sonata, K. 454, the two parts are approximately equal in length, but there are also works in which the second part turns out significantly longer, such as the C major Sonata K. 461 (54 bars compared to 80 bars). Individual works frequently differ from the norm, such as the other C major Sonata (K. 460), which at 158 bars is not only extremely long, but also displays an unusual proportion between the two parts (95 bars compared to 63 bars).

Any attempt to reduce Scarlatti Sonatas to a standard form misses the point: there is no Scarlatti formula, but rather an astonishing wealth of individually crafted “instrumental pieces”.

Thomas Seedorf

Discover Scarlatti

Music isn't there. It doesn't exist. Basically no “paper music” (notated music) exists as sound. It needs to be rediscovered, reinvented each time with the help of the score. It has to be realised: in other words, the “laws of gravity”, or the (musical) matter, need to be prised out and translated into intangible

sound. And its inherent meaning needs to be found; its content, its substance, its mood, its spirit, its atmosphere, its proposition, its own particular sound.

All this is particularly difficult in the case of Domenico Scarlatti's sonatas. Even more difficult than with many of his Baroque colleagues, because what do we actually know about this music? We don't know what the instruments that were available to him sounded like. (There were harpsichords with one and two manuals and early fortepianos). We don't know how they were tuned. We know nothing about their actual ideas on tempo. Basically we only have these black marks on manuscript paper. Without articulation marks, without any kind of hint, however crude, on dynamics, without phrase marks, without so much as a hint towards the performance of ornaments, without knowledge of the practice of improvised ornamentation in 18th century Spain.

Additionally, there is no tradition of interpretation for this music. The first audio recordings of Scarlatti sonatas are barely more than 60 years old. Since then there have been many interpretations, including some very successful ones, but hardly any comprehensive explorations of these works.

So you sit there like a poet before a blank sheet of paper, and you're a long way away from beginning to make these black marks speak, dance, sing, rejoice and lament.

Yet there are also surprises in this long voyage of discovery: for example in K. 468, when you suddenly stumble across some legato slurs. They are quite consistently placed over identical quaver figures, which is very unusual in Scarlatti. In almost all the sonatas there is nothing of this nature beyond just the bare notes on the page.



What should we conclude from this? That normally a similar figure would always be played legato? Or that, on the contrary, it should only be played legato here? That the apparent division in pairs, which is how you would almost automatically render these motives according to Baroque style, are for once not appropriate here? We don't know. Above all, these slurs tell us one thing: Scarlatti was seldom so inclined to offer such clear instructions to the performer as he does here. These slurs shouldn't be ignored. Conversely it means that in all other places the articulation may be freely invented, albeit in a stylistically appropriate manner; and on the repeat sometimes a new, freer, more personal variant may be explored. The repeat is a great opportunity for the player to offer a commentary, a variation, sometimes even something contradictory to what has just been presented. It is the

interpreter's playground. The improvisational playground. Here fantasy can be let loose and enter into the liveliest conversation with new gestures and colours and with the brilliant mind of an innovative artist. Also, because of that, I have decided to generally play all the repeats (which are never repeats in the literal sense) in this recording.

And so my work on Domenico Scarlatti's sonatas is continually refreshing to the soul, the fingers and indeed to life as a whole. You never tire or are bored by him. I'm looking forward to my long journey ahead with him.

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 einsätzliche 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 (XIV)

Blickt man vom späten 18. Jahrhundert zurück auf Domenico Scarlatti, muss die Bezeichnung „Sonate“ irritieren, die dieser Komponist für über 500 Werke wählte. Haydn, Mozart und Beethoven, die klassischen Großmeister der Gattung, schrieben Klaviersonaten, die ausnahmslos mehrsätzig sind, auch wenn die Zahl der Sätze sich zwischen zwei und vier bewegt. Scarlattis Sonaten hingegen bestehen nach allgemeinem Verständnis aus nur einem einzigen Satz, einige wenige Ausnahmen, von denen noch die Rede sein wird, ausgenommen.

Nähert man sich Scarlatti aus der Perspektive des 17. Jahrhunderts, sieht es anders aus. „Sonata“ bedeutete zunächst nichts anderes als „Klingstück“ und war eine unspezifische Bezeichnung für rein instrumental auszuführende Kompositionen. In diesem Sinne gab der römische Organist und Cembalist Bernardo Pasquini um 1700 einer Sammlung mit

Instrumentalstücken verschiedener Art den Generaltitel „Sonate per gravecembalo“. Zur selben Zeit etablierte sich aber auch ein anderes Begriffsverständnis, befördert insbesondere durch das Schaffen Arcangelo Corellis. Dessen Opera 1 bis 4, Triosonaten für zwei Violinen und Basso continuo waren ebenso wie die Sonaten für Solovioline und Basso continuo op. 5 mehrsätzliche Modellwerke, an denen sich Generationen nachfolgender Komponisten orientierten. Gleichsam im Schatten dieser Mustergattungen entstanden ab den 1730er Jahren in Italien auch Sonaten für Tasteninstrumente, Werke mit zwei oder drei meist schnellen, weitaus seltener auch mit langsamen Sätzen.

Einige Ausgaben von Sonaten Scarlattis im 18. Jahrhundert kamen der Verlegenheit, die aus der für diese Werke so unpassend erscheinenden Bezeichnung „Sonata“ erwachsen konnte, zuvor, indem sie den Stücken einfach andere Titel gaben. Scarlatti selbst überschrieb die einzige Sammlung, deren Druck er zu Lebzeiten veranlasste, mit „Essercizi per gravicembalo“ – Übungen für das Cembalo. Einige englische Drucke übernahmen diese Formulierung und übersetzten sie als „Lessons for harpsichord“, während einige französische Drucke die gleichfalls sehr vage Bezeichnung „Pièces pour le clavecin“ verwendeten.

In den beiden prachtvollen mehrbändigen Sammlungen mit Abschriften in Venedig und Parma, den Hauptquellen für einen großen Teil von Scarlattis Musik für

ein Tasteninstrument, sind die als „Sonata“ bezeichneten Stücke durchnummeriert, was die Vermutung nahe legt, dass die überwiegende Mehrheit der Scarlatti-Sonaten einsätzig angelegt ist. Ausnahmen bilden einige wenige mehrsätzliche Sonaten, die ihrer Anlage nach auf heute verschollene Urformen, Solosonaten mit Basso continuo, zurückzugehen scheinen. Mit der Standardform der barocken Sonate war Scarlatti also durchaus vertraut.

Die Durchnummerierung suggeriert zwar, dass jedes der Werke als für sich stehend zu betrachten sei. Es könnte sich allerdings auch anders verhalten: Es ist auffällig, dass die meisten Stücke so angeordnet sind, das je zwei Werke in derselben Tonart nebeneinander platziert sind. Es ist allerdings vollkommen offen, ob diese Disposition als bewusste Paarbildung und damit als Hinweis auf einen zyklischen Zusammenhang zu verstehen ist oder nur ein formales Ordnungsprinzip darstellt. Es wäre etwa denkbar gewesen, alle Sonaten in einer Tonart zu einer Gruppe zusammenzufassen, auch ließen sich diese Gruppen nach einem übergeordneten Prinzip anordnen, etwa dem des Quintenzirkels, wie Johann Sebastian Bach es in seinem *Wohltemperierten Klavier* getan hat.

Die Werke der vorliegenden Aufnahme, deren Abfolge jener der weitgehend miteinander korrespondierenden Bände aus Parma und Venedig entspricht, folgen aber keiner dieser hypothetischen Anordnungen. Auf zwei

Sonaten in G-Dur (K. 454 und 455) folgen nicht etwa zwei in D-Dur, wie die Logik des Quintenzirkels es nahelegte, sondern zwei in A-Dur (K. 456 und 457), dann erst schließen sich zwei Stücke in D-Dur an. Und es gibt weitere Sonaten in dieser Tonart, die aber erst viel weiter hinten im Band erscheinen (K. 478 bis 480); ähnlich verhält es sich mit Sonaten in G (K. 470, 476 und 477, K. 471 steht in g-Moll) und in anderen Tonarten.

Die paarweise Anordnung von Sonaten derselben Tonart scheint kein Zufall zu sein, ohne dass sich daraus zwingend ableiten ließe, Scarlatti habe einen Zusammenhang im Sinne mehrsätziger Sonatenzyklen angedeutet oder zumindest nicht ausgeschlossen. Es bleibt dem Hörer (oder dem Spieler) überlassen, ob er etwa die f-Moll-Sonaten K. 466 und 467 als zusammengehörig empfindet oder nicht. Ein wesentliches Element mehrsätziger Sonaten ist hier – wie im Übrigen in vielen ähnlichen Paar-Konstellationen auch – allerdings gegeben: ein klarer Tempo- und Charakterunterschied zwischen den Sätzen. In diesem Fall folgt auf ein „Andante moderato“ ein „Allegroissimo“, eine ähnliche Tempofolge zeigen die Es-Dur-Sonaten K. 474 (Andante e cantabile) und 475 (Allegroissimo).

Fast allen Sonatensätzen Scarlattis liegt ein formales Grundschema zugrunde: Sie sind zweiteilig angelegt, jeder Teil wird wiederholt, der erste Teil moduliert, der zweite Teil kehrt wieder zur Ausgangstonart zurück. Ausnahmen von diesem Schema zeigen sich

in vier Sonaten, die nach Art eines Rondos gebaut sind, und vor allem in sieben Werken, die zwar „Sonata“ betitelt sind, tatsächlich aber veritable Fugen darstellen, darunter die berühmte „Katzenfuge“, das Schlusstück der *Essercizi*.

Nicht anders als Haydn, Mozart und Beethoven, die sich ihr Leben lang mit der Sonatenhauptsatzform schöpferisch auseinandersetzten und ihr immer wieder neue Aspekte abgewannen, verstand Scarlatti das einfache zweiteilige Schema als kreative Herausforderung, als einen äußeren Rahmen, den es in jedem Werk neu zu füllen galt. Seine überbordende Phantasie zeigt sich schon darin, wie er mit den äußeren und inneren Grenzlinien dieser vermeintlich so schlichten Form umgeht.

In der Mehrzahl der Sonaten findet sich am Ende des ersten Teils eine klare Kadenz, die einen Abschnitt, einen kurzen Ruhepunkt im Satzverlauf markiert, bevor die Musik von vorn beginnt oder zum zweiten Teil weitergeht. In etlichen Sonaten hat Scarlatti aber eine Brücke zur Verbindung der beiden Teilen gebaut, indem er mit Hilfe eines Alternativtakts ohne Kadenz-Unterbrechung direkt in den zweiten Teil weiterleitet. In Sonaten, in denen Figurationen eine große Rolle spielen wie in K. 456 oder K. 467 bleibt die Musik in Bewegung und trägt ihre Energie ungehindert über den Doppelstrich in der Mitte hinweg. Doch auch das Gegenteil ist möglich: Scarlatti unterbricht den Lauf der

Musik nicht nur an der Grenze zwischen den beiden Hauptteilen, sondern schaltet auch innerhalb dieser Teile Pausen- oder Fermatentakte ein – Momente der Diskontinuität, die ein neues Beginnen ermöglichen wie in den Sonaten K. 470, 476 oder 478. Selbst das Spiel mit kontrastierenden Elementen, das für die spätere Sonate bedeutsam wird, findet sich bei Scarlatti: Die Sonate K. 459 fängt mit einem Allegro in d-Moll im 3/8-Takt an, nach 19 Takten schließt sich ein Presto in D-Dur im Alla-breve-Takt an.

Doch nicht nur die formale Innengestaltung der Sätze ist höchst variabel, auch die äußeren Grenzen sind es. In vielen Sonaten wie in der G-Dur-Sonate K. 454 sind die beiden Teile ungefähr gleich lang, es gibt aber auch Werke, in denen der zweite Teil deutlich länger ausfällt wie in der C-Dur-Sonate K. 461 (54 Takte gegen 80 Takte). Einzelne Werke fallen gleich mehrfach aus dem Rahmen wie die andere C-Dur-Sonate (K. 460), die mit 158 Takten nicht nur außerordentlich lang ist, sondern auch eine ungewöhnliche Proportion zwischen den beiden Teilen (95 Takte gegen 63 Takte) aufweist.

Jeder Versuch, Scarlattis Sonaten auf eine Standardform zu reduzieren, zielt an der Sache vorbei: Eine Scarlatti-Formel gibt es nicht, wohl aber eine staunenswerte Fülle individuell gestalteter „Klingstücke“.

Thomas Seedorf

Scarlatti entdecken

Diese Musik ist nicht da. Sie existiert nicht. Im Grunde ist keine „Papier-Musik“ (niedergeschriebene Musik) als Klang vorhanden. Sie muss immer anhand des Notentextes wieder neu gefunden, neu erfunden werden. Sie muss realisiert, d. h. den Gesetzen der Schwerkraft, der Materie abgetrotzt und in immateriellen Klang übersetzt werden. Und ihr muss der ihr innewohnende Sinn gefunden werden, ihr Inhalt, ihr Gehalt, ihre Stimmung, ihre Atmosphäre, ihre Aussage, ihr besonderer Klang.

Das alles ist im Falle der Sonaten Domenico Scarlattis besonders schwierig. Sogar schwieriger als bei vielen seiner Barock-Kollegen. Denn was wissen wir schon über diese Musik! Wir wissen nicht, wie die Instrumente, die ihm zur Verfügung standen, klangen (es waren Cembali mit einem und zwei Manualen und frühe Hammerklaviere). Wir wissen nicht, wie sie gestimmt waren. Wir wissen nichts über seine wirklichen Tempovorstellungen. Im Grunde haben wir nur diese schwarzen Punkte auf Notenpapier. Ohne Artikulationszeichen, ohne Hinweise auf irgendeine, wenn auch grobe, Dynamik, ohne Phrasierungsbögen, ohne die geringste Andeutung über die Ausführung von Verzierungen, ohne Wissen über die Praxis der improvisierten Ornamente im Spanien des 18. Jahrhunderts.

Außerdem gibt es für diese Musik keine Interpretationstradition. Die ersten Tonaufnahmen von Scarlatti-Sonaten sind kaum älter

als 60 Jahre. Seitdem gibt es viele, auch sehr gelungene Interpretationen, aber kaum eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Werk.

So sitzt man da wie der Dichter vor einem weißen Blatt Papier. Und es ist ein weiter Weg, bis diese schwarzen Punkte zu sprechen, zu tanzen, zu singen, zu jubeln und zu klagen beginnen.

Doch gibt es bei dieser langen Entdeckungsreise auch Überraschungen: Z. B., wenn man in K. 468 plötzlich auf einige Legatobögen stößt. Ganz konsequent über immer die gleichen Achtelbewegung gesetzt. Das ist sehr außergewöhnlich bei Scarlatti. In fast allen Sonaten findet sich außer dem reinen Notentext nichts Derartiges:



Was soll man daraus schließen? Dass normalerweise eine ähnliche Figur *immer* legato gespielt wurde? Oder dass im Gegenteil sie nur hier legato gespielt werden soll? Dass die augenfällige Einteilung in Zweierbindungen, die man nach barocker Manier diesen Motiven fast schon automatisch geben würde, ausnahmsweise hier nicht am Platze ist? Wir wissen es nicht. Vor allem sagen uns diese Bögen doch eines: Scarlatti war ganz selten wie hier gewillt, den Interpreten ein-

deutig festzulegen. Ihm klare Vorschriften zu machen. Diese Bögen sollte man nicht ignorieren. Im Umkehrschluss heißt es aber: An allen anderen Stellen darf die Artikulation frei – wenn auch stilistisch angemessen – erfunden werden: Und in der Wiederholung manchmal eine neue, freiere, persönlichere Variante erfahren. Die Wiederholung ist die große Chance des Spielers, der Kommentar, die Variation, manchmal sogar im Widerspruch zum gerade Dargelegten. Sie ist die Spielwiese des Interpreten. Die Improvisationsspielwiese. Hier darf die Fantasie losgelassen werden und in immer neuen Bewegungen und Farben mit dem großen, genialen Erfinderkopf des „Zeichensetzers“ ins lebhafteste Gespräch kommen. Auch deshalb habe ich mich entschlossen, grundsätzlich alle Wiederholungen – die ja nie im Wortsinn „Wiederholungen“ sind – in dieser Aufnahme zu spielen.

So wird die Beschäftigung mit den Sonaten Domenico Scarlattis für mich immer wieder eine Geist- und Finger-, ja eine Lebenserfrischung. Er macht nicht müde, er langweilt nie. Ich freue mich auf den weiteren langen Weg mit ihm.

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 Schwetzingen 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 Bach-schen 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.

L'univers de Domenico Scarlatti (XIV)

Si l'on regarde en arrière vers la fin du XVIII^{ème} siècle Domenico Scarlatti, le terme de « sonate » choisi par ce compositeur pour plus de 500 œuvres, doit irriter. Haydn, Mozart et Beethoven, les grands maîtres classiques de cette forme, écrivirent des sonates pour piano qui étaient sans exception en plusieurs mouvements, même si le nombre des mouvements variaient entre deux et quatre. Les sonates de Scarlatti par contre ne comprennent de l'avis de tous qu'un seul mouvement, à part quelques exceptions dont il sera encore question par la suite.

Si l'on approche Scarlatti, vu de la perspective du XVII^{ème} siècle, c'est autre chose. « Sonata » ne signifie tout d'abord rien d'autre que « pièce à sonner » et était une désignation non spécifique pour une composition exclusivement instrumentale. C'est dans ce sens que l'organiste et claveciniste Romain Bernardo Pasquini donna vers 1700 à

un recueil de pièces instrumentales de diverses formes le titre général de « Sonate per gravcebalo ». Ce terme acquit cependant aussi à la même époque une autre signification, dû tout particulièrement au travail d'Arcangelo Corelli. Ses opéras 1 à 4, sonates en trio pour deux violons et basse continue de même que les sonates pour violon solo et basse continue opus 5 étaient des œuvres modèles de plusieurs mouvements, auxquelles s'orientèrent par la suite des générations de compositeurs. Pour ainsi dire dans l'ombre de ces genres modèles, des sonates pour instruments à claviers virent aussi le jour à partir des années 1730 en Italie, œuvres avec deux ou trois mouvements la plupart du temps rapides et beaucoup plus rarement avec des mouvements lents.

Certaines éditions de sonates de Scarlatti au XVIII^{ème} siècle évitèrent la confusion qui aurait pu résulter du terme paraissant si incongru pour ces pièces de « Sonata » en leur donnant tout simplement d'autres titres. Scarlatti lui-même intitula l'unique recueil qu'il fit éditer de son vivant, « Essercizi per gravcebalo » – Exercices pour le clavecin. Certaines éditions anglaises reprirent cette appellation et la traduire comme « Lessons for Harpsichord », alors que certaines éditions françaises utilisèrent le nom tout aussi vague de « Pièces pour le clavecin ».

Dans les deux magnifiques recueils de plusieurs volumes avec des copies à Venise et Parme, les sources principales pour la plus

grande partie de la musique de Scarlatti pour un instrument à clavier, les pièces qualifiées de « Sonata » sont numérotées dans l'ordre, ce qui laisse à supposer que la plupart des sonates de Scarlatti est à un seul mouvement. Des exceptions sont quelques sonates à plusieurs mouvements qui dans leur disposition semblent remonter à des formes primitives aujourd'hui disparues de sonates en solo avec basse continue. Scarlatti était donc tout à fait familiarisé avec la forme standard de la sonate baroque.

L'exacte numérotation suggère certes que chacune des œuvres doit être considérée comme indépendante. Cela pourrait pourtant aussi signifier autre chose : il est frappant que la plupart des pièces est ordonnée de telle façon que deux œuvres à chaque fois dans la même tonalité se trouvent être placées l'une à côté de l'autre. La question reste pourtant si l'on peut comprendre cette disposition comme une formation de paires faite volontairement et ainsi comme une indication sur un rapport cyclique ou ne représente qu'un principe de forme d'ordre. Il aurait pu être imaginable de regrouper toutes les sonates écrites dans la même tonalité dans un seul groupe, ces groupes pouvant aussi être regroupés d'après un principe maître, celui du cycle de quintes, comme l'a à peu près fait Jean Sébastien Bach dans son *Clavier bien tempéré*.

Les œuvres de l'enregistrement présent, dont le déroulement correspond aux volu-

mes de Parme et de Venise correspondant à quelques détails près les uns avec les autres, ne répondent à aucun de ces ordres hypothétiques. A deux sonates en sol majeur (K. 454 et 455) ne suivent pas deux en ré majeur comme le suggérerait la logique du cycle de quintes, mais deux en la majeur (K. 456 et 457), puis seulement alors succèdent deux pièces en ré majeur. Et il existe d'autres sonates dans cette tonalité qui n'apparaissent que beaucoup plus loin dans le volume (K.478 à 480) ; c'est à peu près la même chose avec les sonates en sol majeur (K.470, 476 et 477, K. 471 est en sol mineur) et dans d'autres tonalités.

L'ordre en paires de sonates de la même tonalité n'a pas l'air d'être un hasard, sans que l'on puisse pour autant impérativement en déduire que Scarlatti aurait insinué une connexité dans le sens d'un cycle de sonates en plusieurs mouvements ou du moins ne l'aurait pas exclu. L'auditeur (ou instrumentiste) est libre de décider s'il doit ressentir les sonates en fa mineur K. 466 et 467 comme appartenant ou non l'une à l'autre. Un élément essentiel des sonates en plusieurs mouvements est – comme aussi au demeurant dans de nombreuses constellations de paires semblables – ici pourtant présent : un tempo précis – et une différence de caractère entre les mouvements. Dans ce cas un « Andante moderato » est suivi d'un « Allegrissimo », une succession semblable de tempo se trouvant aussi dans les sonates en

mi bémol majeur K.474 (Andante e cantabile) et 475 (Allegrissimo).

Presque tous les mouvements de sonate de Scarlatti sont construits sur un schéma formel de base : ils sont en deux parties, chaque partie est répétée, la première partie module, la deuxième retourne à la tonalité du début. Des exceptions faites à ce schéma se trouvent dans quatre sonates construites à la manière d'un rondo, et surtout dans sept œuvres qui tout en étant intitulées « Sonata » sont en vérité de véritables fugues, comme la célèbre « Fugue des chats », la pièce finale des *Essercizi*.

Tout comme Haydn, Mozart et Beethoven, qui travaillèrent en créateur toute leur vie durant sur la forme sonate en lui apportant sans cesse de nouveaux aspects, Scarlatti entendait ce schéma simple en deux parties comme un défi créateur, un cadre externe qui devait être empli dans chaque œuvre. Sa fantaisie débordante se manifeste déjà dans la façon dont il traite les frontières externes et internes de cette forme prétendue si simple.

Dans la majorité des sonates se trouve à la fin de la première partie une cadence nette qui marque un passage, un bref point de repos dans le déroulement du mouvement, avant que la musique ne recommence du début ou ne continue vers la deuxième partie. Dans un bon nombre de sonates, Scarlatti a cependant construit un pont pour relier les deux parties, menant à l'aide d'une mesure alternative sans interruption de cadence

directement à la deuxième partie. Dans les sonates dans lesquelles les figurations jouent un grand rôle comme K. 456 ou K. 467, la musique reste en mouvement et conserve sans problème son énergie au-delà de la double-barre de mesure centrale. Pourtant le contraire est aussi possible : Scarlatti interrompt le cours de la musique non seulement à la frontière entre les deux parties principales mais insère aussi à l'intérieur de ces parties des pauses ou des mesures de points d'orgue – des moments de discontinuité qui permettent un nouveau début comme dans les sonates K.470, 476 ou 478. Même le jeu avec des éléments contrastants qui devient significatif pour les sonates composées plus tard, se trouve chez Scarlatti : la Sonate K. 459 débute par un Allegro en ré mineur avec une mesure à 3/8, après 19 mesures succède un Presto en ré majeur dans une mesure alla-breve.

Pourtant il n'y a pas que l'ordonnance formelle interne du mouvement qui soit extrêmement variable mais aussi les frontières extérieures. Dans de nombreuses sonates comme la Sonate en sol majeur K. 454, les deux parties sont à peu près de la même longueur, mais il existe aussi des œuvres dans lesquelles la deuxième est beaucoup plus longue comme dans la Sonate en do majeur K. 461 (54 mesures contre 80 mesures). D'autres œuvres isolées détonnent même de plusieurs façons comme la Sonate en do majeur (K. 460), qui avec 158 mesures

n'est pas qu'exceptionnellement longue mais présente aussi une proportion inhabituelle entre les deux parties (95 mesures contre 63 mesures).

Toute tentative de réduire les sonates de Scarlatti à une forme standard est vouée à l'échec : il n'existe pas de formule Scarlatti mais une étonnante profusion de « pièces à sonner » façonnées individuellement.

Thomas Seedorf

Découvrir Scarlatti

Cette musique n'est pas là. Elle n'existe pas. Il n'existe au fond pas comme sonorité de « musique-papier » (musique écrite). Elle doit être à chaque fois redécouverte, recrée à l'aide de la partition. Elle doit être réalisée, ce qui veut dire arrachée aux lois de l'apesanteur et de la matière et être traduite en une sonorité immatérielle. Il faut lui trouver son sens immanent, sa teneur, son humeur, son atmosphère, son témoignage, sa sonorité particulière.

Tout cela est particulièrement difficile dans le cas des sonates de Domenico Scarlatti. Même beaucoup plus difficile que chez de nombreux de ses collègues baroques. Car que savons-nous déjà sur cette musique ! Nous ne savons pas comment sonnaient les instruments qu'il avait à son service (c'étaient des clavecins à un ou deux

manuels et les premiers piano-fortes). Nous ne savons pas comment ils étaient accordés. Nous ne savons rien de sa véritable conception des tempi. Nous n'avons en fait que ces points noirs sur du papier à musique. Sans marque d'articulation, sans aucune indication même grossière de dynamique, sans ligne de phrasé, sans le plus petit renseignement sur la manière d'exécuter les ornements, sans aucun savoir sur la façon de jouer les ornements improvisés dans l'Espagne du XVIII^{ème} siècle.

Il n'existe par ailleurs pour cette musique aucune tradition d'interprétation. Les premiers enregistrements sonores des sonates de Scarlatti ont à peine plus de soixante ans. Il y en a eu depuis de nombreux, des interprétations aussi très réussies, mais pas véritablement de travail approfondi sur cette Œuvre. On se retrouve ainsi assis comme le poète devant une feuille de papier blanche. Et le chemin est long avant que ces points noirs ne commencent à parler, à danser, à chanter, à exulter et à gémir.

Il existe pourtant aussi tout au long de ce long voyage de découverte des surprises : par exemple lorsque l'on bute soudain sur quelques lignes de phrasé legato dans la Sonate K.468. Placées de manière conséquente toujours au-dessus de la même ligne de croches. C'est très inhabituel chez Scarlatti. Dans presque toutes les sonates, on ne trouve à part les simples notes rien de semblable :



Que doit-on en déduire ? Que normalement une figure semblable n'était toujours que jouée legato ? Ou au contraire qu'elle ne devait être qu'ici jouée legato ? Que le découpage en liaisons par deux que l'on octroierait presque déjà automatiquement selon la manière baroque à ces motifs, n'est ici pas de mise ? Nous ne le savons pas. Ces liaisons nous dévoilent pourtant une chose : Scarlatti voulait exceptionnellement ici obliger l'interprète. Lui donner des instructions précises. On ne devait pas ignorer ces liaisons. La conclusion inverse est cependant que : l'articulation doit être libre d'être inventée dans tous les autres passages – bien qu'adaptée cependant au style : et faire l'objet parfois dans la reprise d'une variante nouvelle, plus libre et plus personnelle. La reprise est la grande chance de l'interprète, le commentaire, la variation, même parfois en opposition à ce qui vient juste d'être joué. Elle est l'aire de jeu de l'interprète. Un terrain de jeu pour l'improvisation. La fantaisie peut-être ici lâchée et dialoguer de manière trépidante dans des déplacements et des couleurs sans cesse renouvelés avec la tête créatrice géniale et grandiose du « signalisateur ». C'est aussi pour cette raison que j'ai décidé par principe

de jouer toutes les reprises dans cet enregistrement – qui ne sont pourtant jamais dans le sens du terme des « reprises ».

Ainsi, le travail avec les sonates de Domenico Scarlatti devient pour moi sans cesse un rafraîchissement de l'esprit et des doigts, un rafraîchissement de vivre. Il ne fatigue jamais, il n'ennuie jamais. Je me réjouis en pensant au long chemin encore à parcourir en sa compagnie.

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 D 959, a-moll D 845
EigenArt 1009-0

Franz Schubert: Klaviersonaten II
Sonaten B-Dur D 960, c-Moll D 958
EigenArt 1011-0

Franz Schubert: Klaviersonaten III
Sonaten G-Dur D 894, D-Dur D 850
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

Die vier Elemente: IV. Erde
Ensemble BonaNox
EigenArt 1049-0

Rezensionen zur Scarlatti-Einspielung:

(...)Aus Scarlattis Sonaten leuchtet eine Welt, die es im 18. Jahrhundert noch gar nicht gibt. (...)Ständig hat man das Gefühl, dass Ullrich selber gespannt ist, welches Geheimnis die nächste Sonate wohl birgt. (...) [Er] wartet auf den Moment, in dem die Musik zu schweben beginnt: als sei sie eins und doppelt (...)

Die Zeit Nr. 12 (13. 03. 2014),

Mirko Weber

(...) Bei alldem ist es stets eine fantastische Musik voller Gemüts- und Stimmungswechsel, die Christoph Ullrich nach seinem jahrzehntelangen Scarlatti-Studium präzise einfängt. Seine Artikulation ist fein und auf penible Genauigkeit abgestimmt.

Piano News 3-14 (01. 03. 2014),

Ernst Hoffmann

(...) Folge 1, eine Doppel-CD, ist jetzt im Handel und übertrifft alle Erwartungen. Selten einmal hat man diese Preziosen dermaßen leicht, federnd, zugleich licht, transparent und dynamisch differenziert vernommen. Auf allen Ebenen ein Plädoyer für die Nuance, für Spielfreude und Durchdringung.

mdr FIGARO Das Kulturradio: Take 5 –

Klassikempfehlungen (24. 02. 2014),

Martin Hoffmeister

Die 555 Klaviersonaten von Domenico Scarlatti stehen seit Jahren im Fokus des aus Göttingen stammenden Pianisten Christoph Ullrich. Seit 2011 spielt er alle Stücke auf einem modernen Steinway-Konzertflügel ein. Was für eine Mammut-Aufgabe! (...) Glücklicherweise gelingt es dem Pianisten, jegliche akademische Ermüdungserscheinungen zu vermeiden. Spritzig-elegant präsentiert er die Petites. Leicht federnd, transparent und dynamisch ausgefeilt führt er uns durch die Sonaten und ehe man sich versieht, ist jeweils fast eine Stunde Hörgenuss vorüber. Zwar geht Ullrich enzyklopädisch vor, aber die Musik behält ein intuitives Moment: entspannt und schwebend.

Piano News 5-14 (01. 09. 2014),

Anja Renczikowski

(...) Ullrich is well equipped for the task. He plays with a clear and lustrous tone, peerless command of articulation and ornamentation, and reliable musical instincts. (...)

American Record Guide (17. 09. 2014),

Rob Haskins

Impressum

Recorded: Jesus-Christus-Kirche Dahlem,
Berlin, 2014

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

Technical equipment: TACET

Translations:
Katherine Wren MA, BMus, BA (English)
Stephan Lung (French)
Dominique de Montaignac (Bio French)

Cover design: Julia Zancker
Booklet layout: Toms Spogis

Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2015 TACET

℗ 2015 TACET

Domenico Scarlatti · Complete piano sonatas Vol. 14

Venedig XI K. 454 – K. 483 · Christoph Ullrich, piano

CD 1:

65:33

Sonatas K. 454 – K. 468

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | Andante spiritoso G major K. 454 (L. 184) | 5:10 |
| 2 | Allegro G major K. 455 (L. 209) | 3:41 |
| 3 | Allegro A major K. 456 (L. 491) | 3:17 |
| 4 | Allegro A major K. 457 (L. 292) | 3:10 |
| 5 | Allegro D major K. 458 (L. 212) | 4:50 |
| 6 | Allegro D minor K. 459 (L. 514) | 2:56 |
| 7 | Allegro C major K. 460 (L. 324) | 6:16 |
| 8 | Allegro C major K. 461 (L. 8) | 3:58 |
| 9 | Andante F minor K. 462 (L. 438) | 5:52 |
| 10 | Molto allegro F minor K. 463 (L. 471) | 2:24 |
| 11 | Allegro C major K. 464 (L. 151) | 3:16 |
| 12 | Allegro C major K. 465 (L. 242) | 2:50 |
| 13 | Allegro F minor K. 466 (L. 118) | 7:48 |
| 14 | Allegro F minor K. 467 (L. 476) | 3:27 |
| 15 | Allegro F major K. 468 (L. 226) | 6:30 |

CD 2

72:25

Sonatas K. 469 – K. 483

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Allegro molto F major K. 469 (L. 431) | 3:16 |
| 2 | Allegro G major K. 470 (L. 304) | 5:50 |
| 3 | Minuet G major K. 471 (L. 82) | 2:47 |
| 4 | Andante B flat major K. 472 (L. 99) | 3:35 |
| 5 | Allegro molto B flat major K. 473 (L. 229) | 4:13 |
| 6 | Andante e cantabile E flat major K. 474 (L. 203) | 6:48 |
| 7 | Allegro E flat major K. 475 (L. 220) | 4:24 |
| 8 | Allegro G minor K. 476 (L. 340) | 4:07 |
| 9 | Allegro G major K. 477 (L. 290) | 4:09 |
| 10 | Andante e cantabile D major K. 478 (L. 12) | 9:19 |
| 11 | Allegro D major K. 479 (L. 516) | 5:07 |
| 12 | Presto D major K. 480 (L. 58) | 4:30 |
| 13 | Andante e cantabile F minor K. 481 (L. 187) | 7:38 |
| 14 | Allegro F major K. 482 (L. 435) | 3:57 |
| 15 | Presto F major K. 483 (L. 472) | 2:38 |