



VOLUME
15

Domenico Scarlatti

Complete piano sonatas
Sonatas K. 484 – K. 513

+ Bonus-Tracks
with Eric Schaefer, drums

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 Barbara 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 Barbara, 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 (XV)

On his "musical journey" around Europe, the English music scholar Charles Burney met the music lover Alexandre-Louis Laugier, a physician, in Vienna. Laugier was himself a well-travelled man, and a few years previously had met Domenico Scarlatti in Spain. "Scarlatti", Burney reported, "frequently said to Mr. L'Augier that he was well aware of casting aside all the rules of composition in his keyboard pieces, but he asked whether his departures from these rules offended the ear. On receiving a negative answer, he continued that he believed there would be virtually no other rule that a man of genius should respect other than this; not to dissatisfy the one single sense whose object is music."

To say that Scarlatti "cast aside all the rules of composition in his keyboard pieces" is, in fact, a gross exaggeration; most of his sonatas can be easily explained according to the compositional rules of his time.

Nonetheless, the remark refers to a characteristic trait in numerous works with highly unexpected turns of phrase that, whilst charming the ear, also jar on it.

The C major Sonata K. 487 [CD1 Track 4], for instance, starts with an eight-bar theme that is initially presented in two voices and is then repeated in full-blown form. The simple theme is underpinned by an equally plain alternation between two chords. When the theme is repeated, Scarlatti mixes in with the bare fifth in the left hand, oscillating between tonic and dominant, a note that does not belong to the respective triad – an F sharpens the C major triad and a C lends a particular spiciness to the G major triad. These are dissonances that do in fact contravene “all the rules of composition”, because they are neither correctly prepared nor resolved according to the rules. Scarlatti did not invent this use of freely added dissonance. 17th century basso continuo pedagogy was already teaching the use of the “*acciaccatura*”, which can be translated into English as meaning “crushed”, and described the deliberate playing of notes belonging to the chord simultaneously with notes alien to the chord. *Acciaccaturas* are a means of intensifying the sound, which for a long time were not notated, as their use was at the discretion of the performer. However, Scarlatti and other 18th century composers notated the “crushed sounds”. In other words, they no longer left playing *acciaccaturas* to the

musician’s discretion, but considered them to be a matter for the composer. The English Scarlatti researcher, Malcolm Boyd, also sees in Scarlatti’s striking use of dissonance an adoption of techniques that can be found in Spanish guitar folk music – one of several examples showing Scarlatti’s characteristic combination of elements of genuine Spanish folk and art music with his own musical language, which is founded on Italian opera and church music.

Scarlatti had ample opportunity to learn about Spanish music. From 1729 he lived and worked in Spain, firstly for four years in Andalusian Seville, the home of flamenco, then at the court near Madrid. After the death of his first wife, Scarlatti married an Andalusian in the early 1740s and one would suppose that, as an imaginative composer who delighted in experimenting, he would have attentively studied the plethora of different styles of music in his adopted Spanish homeland.

Particularly striking are several harmonic phenomena that Scarlatti adapted from the great flamenco music repertoire. In the Sonata in D major K. 492 [CD1 Track 9], the music from the beginning, unfolding in jaunty figures in thirds, topples abruptly into A minor. This is followed by a descending melodic phrase grounded on a four-note bass figure, which is characteristic of the Andalusian *Malagueña* dance. Most striking is the semitone step *f-e* at the end of this figure, which is also known as the “Andalusian

Cadence". Scarlatti loves to split the last two elements of this cadence to form a musical oscillation; an almost static back and forth movement between two chords and their figuration in which time appears to be suspended for a moment. In the Sonata K. 492 [CD1 Track 9], this oscillating figure leads straight into the cadence. In other sonatas it may also occur unexpectedly, as in the B major Sonata K. 503 [CD2 Track 5] in which the semitonal tension between the two oscillating chords is based on a different harmonic sequence to that of the Andalusian cadence. As with all the musical elements, (of which he seems to have a sheer endless abundance at his disposal), Scarlatti varies his use of borrowed elements from Spanish music in various different contexts. The defining semitone step of the Andalusian cadence, for instance, can also appear in the upper voice, as in the C major Sonata K. 501 [CD2 Track 3] around the middle of the first part, only to be taken up two bars later in a slightly altered form in the middle voices.

Influences from Spanish vocal music are also recognisable in Scarlatti's sonatas. In the melodically decorated melodic line, which emerges in the D major Sonata K. 490 [CD1 Track 7] in a harmonic context drowning in dissonance, one can recognise an instrumental echo of the "saeta", those sorrowful religious chants which are traditionally intoned during Holy Week. A characteristic of the saeta is a drum accompaniment, whose

rhythm corresponds exactly with the figure that is first sounded in the third bar in this sonata, and then constantly recurs during the course of the piece.

Spanish dances such as the fandango or the seguidilla also found their way into the musical world of Domenico Scarlatti. That was long before they became a part of urban musical culture through the "Concert Cafes" of major Spanish cities, eventually inspiring various composers, such as the Frenchman Georges Bizet or the Russian Nikolai Rimsky-Korsakov. Works like *Carmen* or *Capriccio Espagnole* do indeed use Spanish colour, but do not have genuine roots in Spanish musical culture. Manuel de Falla, one of the most important Spanish composers of the 20th century, saw Scarlatti, on the other hand, as a classical composer of Spanish music – a musician who understood the essence of Spanish music and ingeniously incorporated it into his own music.

Thomas Seedorf

Circus Acrobatics or the Sound of Nature?

Thoughts on ornamentation in Scarlatti's sonatas.

A new programme that I and my fellow campaigners from our children's programme Laterna Musica grappled with in spring 2015 took as its theme birdsong and its "application" in music. The mere study of

the various songs and calls of these magical flying creatures has considerably widened my musical horizons. And obviously Baroque composers had a particular predilection for the sound world of birds; for example there are countless works that deal with birdsong amongst French composers such as François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Jean-Féry Rebel, and Jacques Gallot, amongst others. The French composers did at least have the custom of giving their pieces poetic titles ("*Le Rossignol en amour*", "*La Poule*", "*Le rappel des oiseaux*", "*La colombe*"), so the source of inspiration for the composer is easy to recognise. In the music of Johann Sebastian Bach or Domenico Scarlatti it is slightly more difficult. We find ourselves in the realm of speculation. And there, in the world of notions, of associative fantasy, of musical imagery, of the "maybe it was so, or maybe it was different", in other words, in the realm of the unscientific, is where I, as an interpreter, particularly like to linger. I use these impressions to access the inner world of the music. So let us gently feel our way forward in this half-light. Scarlatti's compositional style definitely displays similarities with birdsong: the often impertinent repetition of individual motives and thematic cells can be found everywhere. There is a lot of repetition without the listener finding it either disturbing or inorganic. It simply belongs as a musical tableau. And those trills! How lavishly Scarlatti uses them,

whilst at the same time appearing to allow the interpreter little freedom to add more at will, which is very much reminiscent of the twittering of our feathered friends. In particular, the perfection and speed that are found in birdsong provide unsurpassable role models for our often laboriously practised musical trills. How long it takes sometimes to get an ornament to fit into the logic of a musical phrase! How long before you are capable of reproducing a shadow of the brilliance of a garden warbler with passages that have been practised to exhaustion on a musical instrument? And yet, how inferior is that, even after years of tedious practice routines? How much can a simple, often technical and mechanically executed trill transport you to transcendence? Is there not, deep in our genetic memory, in the stored soundscape of our predecessors, an acoustic image of nature that we never tire of reawakening with our musical efforts? Perhaps a remnant of their original music as mimicry, as a spell of nature, as a summoning of spirits and also just for outsmarting their prey?

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

Eric Schaefer

Eric Schaefer is a percussionist and composer. He lives in Berlin and works internationally with various ensembles. His palette of musical expression is multi-layered, extending to both improvisation and the composition of jazz and new music, through to post-rock and noise.

Concert tours with line-ups including the Michael Wollny Trio or Johnny La Marama amongst others have led him through six continents. He has written orchestral and chamber music works as well as piano trio music and rock songs, which have appeared on countless record releases and on the radio (ACT Records, Traumton, BBC, ORF and ARD). In addition, through the incorporation of analogue synthesizer, dub music, electronic and percussion instruments from around the world, Eric Schaefer creates a personal amalgam of all the sounds that he has absorbed.

In 2010 Eric Schaefer received the SWR Jazz Prize for his cross-genre work. Five Jazz ECHOS (a German music prize for individuals and productions in the field of jazz music) followed in 2011, 2013, 2015, including “Best National Drummer”.

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 Barbara 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 (XV)

Auf seiner „musikalischen Reise“ durch Europa traf der englische Musikgelehrte Charles Burney in Wien auf den musikbegeisterten Alexandre-Louis Laugier, einen Mediziner, der selbst ein weitgereister Mann war und einige Jahre zuvor in Spanien Domenico Scarlatti kennengelernt hatte. „Scarlatti“, so berichtet Burney, „sagte öfter zum Herrn L'Augier, er wisse recht gut, daß er in seinen Klavierstücken alle Regeln der Komposition beiseite gesetzt habe, fragte aber, ob seine Abweichungen von diesen Regeln das Ohr beleidigten, und auf die verneinende Antwort fuhr er fort, er glaube, es gäbe fast keine andre Regel, worauf ein Mann von Genie zu achten habe, als diese, dem einzigen Sinne, dessen Gegenstand die Musik, nicht zu mißfallen.“

Dass Scarlatti „in seinen Klavierstücken alle Regeln der Komposition beiseite gesetzt habe“, ist zwar eine drastische

Übertreibung, lassen sich die meisten seiner Sonaten doch mühelos nach den zu seiner Zeit geltenden Kompositionsregeln erklären. Dennoch verweist die Bemerkung auf einen charakteristischen Zug zahlreicher Werke mit höchst überraschenden Wendungen, die das Ohr ebenso irritieren wie entzücken. Die C-Dur-Sonate K. 487 [CD1 Track 4] etwa beginnt mit einem achttaktigen Thema, das zunächst zweistimmig vorgestellt und dann in vollgriffiger Gestalt wiederholt wird. Unterlegt ist dem einfachen Thema ein ebenso schlichter Wechsel zweier Akkorde. Bei der Wiederholung des Themas mischt Scarlatti in die zwischen Tonika und Dominante hin und her pendelnden Quint-Oktav-Griffe der linken Hand einen Ton, der nicht zum jeweiligen Dreiklang gehört – ein F schärft den C-Dur-Dreiklang, ein C verleiht dem G-Dur-Dreiklang eine eigentümliche Würze. Es handelt sich um Dissonanzen, die in der Tat „alien Regeln der Komposition widersprechen“, denn sie werden weder korrekt eingeführt noch regelkonform aufgelöst.

Scarlatti hat diesen Gebrauch frei hinzugefügter Dissonanzen nicht erfunden. Schon die Generalbassschulen des 17. Jahrhunderts lehren die Verwendung der „Acciacatura“, was ins Deutsche übersetzt so viel wie „Beule“ oder „Quetschung“ bedeutet und ein bewusstes Zusammenklingen von akkordeigenen und akkordfremden Tönen bezeichnet. Acciaccaturen sind ein Mittel der Klangintensivierung, das lange Zeit

nicht notiert wurde, da ihre Verwendung Sache des Spielers war. Scarlatti und andere Komponisten des 18. Jahrhunderts aber notierten die „Klang-Quetschungen“, d. h. sie überließen das Spiel der Acciaccaturen nicht mehr dem Gutdünken der Musiker, sondern erklärten sie zur Absicht des Komponisten.

Der englische Scarlatti-Forscher Malcolm Boyd sieht in Scarlattis auffälligem Dissonanzgebrauch auch eine Übernahme von Techniken, die sich in der volkstümlichen Gitarrenmusik Spaniens finden – eines von mehreren Beispielen für jene für Scarlatti so charakteristische Verbindung von Elementen der genuin spanischen Volks- und Kunstmusik mit der eigenen Musiksprache, deren Grundlagen die italienische Opern- und Kirchenmusik darstellt.

Gelegenheit zum Kennenlernen spanischer Musik hatte Scarlatti reichlich. Seit 1729 lebte und wirkte er in Spanien, zunächst vier Jahre lang im andalusischen Sevilla, der Heimat des Flamenco, dann am Hof in der Nähe Madrids. Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete Scarlatti Anfang der 1740er Jahre eine Andalusierin und man darf annehmen, dass er als phantasievoller und experimentierfreudiger Komponist den musikalischen Reichtum seiner spanischen Wahlheimat aufmerksam studiert hat.

Besonders auffällig sind einige harmonische Phänomene, die Scarlatti aus dem großen Repertoire der Flamenco-Musik adaptierte. In der Sonate in D-Dur K. 492 [CD1

Track 9] kippt die in munteren Terzfiguren sich entfaltende Musik des Anfangs unvermittelt nach a-Moll um. Es folgt eine melodische Abwärtsbewegung auf der Grundlage einer viertönigen Bassfigur, wie sie für den andalusischen Malagueña-Tanz charakteristisch ist. Auffällig ist vor allem der Halbtonschritt *f – e* am Ende dieser Figur, die auch als „andalusische Kadenz“ bekannt ist. Scarlatti liebt es, die beiden letzten Elementen dieser Kadenz abzuspalten und aus ihnen eine musikalische Pendelbewegung zu gestalten, ein beinahe statisch wirkendes Hin und Her zwischen zwei Akkorden und ihren Figurationen, in denen die Zeit für einen Moment gefangen zu sein scheint. In der Sonate K. 492 [CD1 Track 9] schließt sich diese Pendelbewegung unmittelbar an die Kadenz an, in anderen Sonaten kann sie auch ganz unvermittelt auftreten wie in der B-Dur-Sonate K. 503 [CD2 Track 5], in der die Halbttonspannung zwischen den beiden Pendelakkorden allerdings auf einer anderen Harmoniefolge als jener der andalusischen Kadenz beruht. Wie alle musikalischen Elemente, über die er in schier unendlicher Fülle zu verfügen scheint, variiert Scarlatti den Gebrauch seiner Entlehnungen aus der spanischen Musik in unterschiedlichsten Zusammenhängen. Der für die andalusische Kadenz so bezeichnende Halbtonschritt etwa kann auch in der Oberstimme auftreten wie in der C-Dur-Sonate K. 501 [CD2 Track 3], ungefähr in der Mitte des ersten Teils, um

nur zwei Takte später in leicht veränderter Form in den Mittelstimmen weitergeführt zu werden.

Auch Einflüsse der spanischen Vokalmusik sind in Scarlattis Sonaten zu erkennen. In den melismatisch ausgeschmückten Melodielinien, die in der D-Dur-Sonate K. 490 [CD1 Track 7] in einem dissonanzgetränkten harmonischen Kontext hervortreten, ist ein instrumentaler Nachhall der „Saeta“ zu erkennen, jener schmerzvollen religiösen Gesänge, wie sie in Sevilla traditionell während der Karwoche angestimmt werden. Zur Saeta gehört eine Trommelbegleitung, deren Rhythmus genau dem jener Figur entspricht, die in dieser Sonate im dritten Takt erstmals erklingt und dann im Laufe des Stückes beständig wiederkehrt.

Auch spanische Tänze wie der Fandango oder die Seguidilla haben Eingang in die musikalische Welt des Domenico Scarlatti gefunden haben und das lange, bevor sie im 19. Jahrhundert über die Konzert-Cafés der spanischen Großstädte zu einem Teil der urbanen Musikkultur wurden und schließlich so unterschiedliche Komponisten wie den Franzosen Georges Bizet oder den Russen Nikolai Rimsky-Korsakoff anregten. Werke wie *Carmen* oder das *Capriccio espagnole* verwenden zwar spanisches Kolorit, haben aber keine echten Wurzeln in der spanischen Musikkultur. Manuel de Falla, einer der wichtigsten spanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts, sah hingegen in Domenico

Scarlatti einen Klassiker der spanischen Musik – einen Musiker, der das Wesen der spanischen Musik verstanden und in seiner Musik ingenios aufgegriffen hat.

Thomas Seedorf

Zirkusakrobatik oder Naturlaut?

Gedanken zu den Verzierungen in Scarlattis Sonaten

Ein neues Programm, mit dem ich mich gemeinsam mit den Mitstreitern unseres Kinderprojektes *laterna musica* im Frühjahr 2015 intensiv auseinandersetzte, hat den Gesang der Vögel und seine „Verwertung“ in der Musik zum Thema. Schon allein die Beschäftigung mit den verschiedenen Lautäußerungen dieser fliegenden Lebensverzauberer hat meinen musikalischen Horizont ungemein erweitert. Und offenbar hatten gerade die Komponisten der Barockzeit ein besonderes Faible für die Klangwelten der Vögel. So finden sich z.B. bei französischen Komponisten wie François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Jean-Fery Rebel, Jacques Gallot u.a. zahllose Werke, die sich mit dem Vogelgesang beschäftigen. Nun hatten die Franzosen die Angewohnheit, ihren Stücken poetische Titel zu geben („Le Rossignol en amour“, „La Poule“, „Le rappel des oiseaux“, „La colombe“), so dass sich die Inspirationsquellen des Komponisten leicht identifizieren lassen.

Bei der Musik von Johann Sebastian Bach oder Domenico Scarlatti wird es da schon schwieriger. Wir befinden uns im spekulativen Bereich. Und dort, in der Welt der Ahnung, der assoziativen Fantasie, der musikalischen Bilderwelten, des „Vielleicht war es ja so, vielleicht auch anders“, also im Institut der Unwissenschaft halte ich mich als Interpret besonders gerne auf. Bediene ich mich doch ihrer als Türöffner in die Innenwelt der Musik. Also tasten wir uns ruhig weiter vor im Dämmerlicht: Scarlattis Kompositionsstil weist durchaus Ähnlichkeiten mit dem Gesang der Vögel auf: Die oft impertinente Wiederholung einzelner Motive und thematischer Zellen findet sich hier wie dort. Es wird viel repetiert, ohne dass der Hörer es als störend, als unorganisch empfindet. Es gehört einfach dazu. Als musikalisches Tableau. Und erst die Triller! Wie verschwenderisch Scarlatti oft mit ihnen umgeht, dabei aber gleichzeitig dem Interpreten wenig Freiheiten zu lassen scheint, nach Gutdünken weitere hinzuzufügen, erinnert schon sehr an das Gezwitschere der Gefiederten. Gerade im Vogelgesang finden sich die an Perfektion und Schnelligkeit nicht zu überbietenden Vorbilder für unsere oft mühsam erübten musikalischen Triller. Wie lange dauert es manchmal, bis sich eine Verzierung in die Logik einer musikalischen Phrase einfügt! Bis man einen Schatten der Brillanz einer Gartengrasmücke mit den bis zur Erschöpfung auf dem Musikinstrument geübten Bewegungsabläufen wiederzugeben

imstande ist? Und dennoch: Wie wenig wird das auch nach jahrelanger Praxis zur ermüdenden Routine. Wie sehr transportiert auch ein einfacher, oft technisch-mechanisch ausgeführter Triller Transzendenz. Liegt da nicht tief in unserer genetischen Erinnerung, in den gespeicherten Biophonien unserer Vorfahren ein akustisches Abbild der Natur, das wir nicht müde werden, in unseren musikalischen Bemühungen wieder zu neuem Leben zu erwecken? Vielleicht ein Überrest der ursprünglichen Musik als Mimikry, als Bann der Natur, als Beschwörung ihrer Geister und auch einfach als Überlistung der Jagdbeute?

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 „Traumflieber“), 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 erschienen 2013.

„Christoph Ullrich legt Schuberts Klaviersonaten in bedeutsamen und beeindruckend plastischen Interpretationen vor“ (Joachim Kaiser)

„Alles Gewusste, alles Gelernte wirkt in Ullrichs Erweckung der Französischen Suiten geläutert und jeglichem pianistischen Imponiergehabe entrückt. Er umkreist, betastet im doppelten Sinn des Wortes die Bachschen 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

Eric Schaefer

Eric Schaefer ist Schlagzeuger und Komponist. Er lebt in Berlin und arbeitet international mit verschiedenen Ensembles. Die Palette seiner musikalischen Ausdrucksformen ist vielschichtig und reicht sowohl beim Improvisieren als auch beim Komponieren von Jazz und Neuer Musik bis zu Post-Rock und Noise.

Konzerttourneen führten ihn u.a. mit den Formationen Michael Wollny Trio, [em] oder Johnny La Marama durch sechs Kontinente. Er schrieb Orchester- und Kammermusikwerke genauso wie Klaviertriomusik und Rocksongs, die auf zahlreichen Plattenveröffentlichungen und im Radio erschienen sind (ACT Records, Traumton, BBC, ORF, ARD). Auch durch das Einbeziehen von analogem Synthesizer, Dub-Elektronik und Perkussionsinstrumenten aus aller Welt kreiert Eric Schaefer ein persönliches Amalgam aus all dem Tönendem, das in ihm klingt.

2010 erhielt Eric Schaefer den SWR Jazzpreis für sein genreübergreifendes Werk, fünf Jazz-Echos folgten in den Jahren 2011, 2013, 2015 darunter zwei als „Bester Drummer National“.

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 (XV)

Au cours de son « voyage musical » à travers l'Europe, le musicologue anglais Charles Burney rencontra à Vienne le médecin Alexandre-Louis Laugier, passionné de musique, lui-même grand voyageur et qui avait quelques années auparavant fait la connaissance en Espagne de Domenico Scarlatti. « Scarlatti », raconta ainsi Burney, « disait souvent à Monsieur Laugier qu'il savait parfaitement qu'il avait dans ses pièces pour piano mis de côté toutes les règles de composition et demanda cependant si le fait d'avoir dérogé à ses règles choquait l'oreille. A la réponse négative de celui-ci, il enchaîna qu'il jugeait qu'il n'existait presque aucune autre règle à laquelle un homme de génie devait faire attention, que celle dont le seul sens était de ne pas déplaire à la musique même. »

Que Scarlatti « aie mis dans ses pièces pour piano de côté toutes les règles de

composition » est certes une drastique exagération, la plupart de ses sonates suivant à l'évidence les règles de composition valables à cette époque. La remarque fait pourtant référence à un trait caractéristique de nombreuses œuvres aux tournures des plus inattendues qui irritent autant l'oreille qu'elles la ravissent.

Comme la Sonate en do majeur K. 487 [CD1 Track 4] par exemple qui débute par un thème de huit mesures présenté tout d'abord à deux voix et est alors répété sous une forme très riche en accords.

En dessous du thème simple se trouve un accompagnement de deux accords qui alternent aussi très simplement l'un avec l'autre. Lors de la répétition du thème, Scarlatti insère, dans les accords de quintes et d'octaves de la main gauche oscillant entre la tonique et la dominante, une note qui n'appartient pas à l'accord respectif – un fa aiguise l'accord de do majeur, un do confère à l'accord de sol majeur une saveur particulière. Il est question de dissonances qui effectivement « contredisent toutes les règles de composition », car elles ne sont ni introduites correctement ni ne se résolvent conformément aux règles.

Scarlatti n'a pas inventé cette utilisation de dissonances ajoutées librement. L'école de la basse chiffrée du XVII^{ème} siècle enseigne l'utilisation de « *Acciacatura* », ce qui signifie à peu près « bosselure » ou « écrasement » et désigne une sonorité

confondue volontaire de notes faisant partie des accords ou étrangères à ceux-ci. Les *acciaccature*s sont un moyen pour intensifier la sonorité, qui ne fut longtemps pas noté, leur utilisation étant l'affaire de l'interprète. Scarlatti ainsi que d'autres compositeurs du XVIII^{ème} siècle notèrent cependant les « *écrasements sonores* » ce qui signifie qu'ils ne laissèrent plus les musiciens jouer les *acciaccature*s à leur guise mais déclarèrent celles-ci comme intentions des compositeurs.

Le chercheur anglais spécialiste de Scarlatti, Malcolm Boyd, voit aussi dans l'utilisation frappante de Scarlatti des dissonances une reprise de techniques qui se retrouvent dans la musique populaire espagnole pour guitare – un des multiples exemples pour cette connexion si caractéristique de Scarlatti d'éléments de musique d'origine populaire et musique classique espagnole avec le propre langage musicale, basé sur la musique italienne d'opéra et d'église.

Scarlatti eut assez d'occasions pour apprendre à connaître la musique espagnole. Depuis 1729, il vivait et travaillait en Espagne, tout d'abord quatre ans dans la ville andalouse de Séville, patrie du flamenco, puis à la Cour dans les environs de Madrid. Après la mort de sa première femme, Scarlatti épousa une andalouse au début des années 1740 et l'on peut supposer qu'il étudia, comme compositeur plein de fantaisie et avide d'expériences, avec beaucoup d'intérêt la richesse musicale de

sa patrie d'adoption espagnole. Particulièrement frappants sont certains phénomènes harmoniques adaptés par Scarlatti et puisés dans le grand répertoire de la musique de flamenco. Dans la sonate en ré majeur K. 492 [CD1 Track 9] la musique du début s'épanouissant dans d'allègres figures de tierces bascule brusquement en la mineur. Suit un mouvement descendant mélodique basé sur une figure de basse de quatre notes caractéristique à la danse andalouse Malaguena. Frappant est ici surtout le demi-ton de la note fa vers la note mi à la fin de la figure, aussi connue comme « cadence andalouse ». Scarlatti se plaît à séparer les deux derniers éléments de cette cadence et de produire avec eux un mouvement pendulaire musical, un balancement à l'allure presque statique entre deux accords et leurs figurations à l'intérieur desquels le temps pour un instant semble être enfermé. Dans la sonate K. 492 [CD1 Track 9], ce mouvement pendulaire s'enchaîne directement à la cadence, dans d'autres sonates, il peut aussi apparaître soudainement comme dans la sonate en si bémol majeur K. 503 [CD2 Track 5] dans laquelle la tension du demi-ton entre les deux accords du pendule se repose pourtant sur une autre suite harmonique que celle de la cadence andalouse. Comme tous les éléments musicaux qu'il semble à l'infini avoir à sa disposition, Scarlatti varie l'utilisation de ses emprunts à la musique espagnole dans des rapports extrêmement divers.

L'intervalle de demi-ton si révélateur de la cadence andalouse peut aussi apparaître à la partie supérieure comme dans la sonate en do majeur K. 501 [CD2 Track 3], à peu près au milieu de la première partie pour se poursuivre seulement deux mesures plus tard sous une forme légèrement variée dans les voix intermédiaires.

Des influences de la musique vocale espagnole sont aussi reconnaissables dans les sonates de Scarlatti. Dans les lignes mélodiques ornementées de manière mélismatique qui apparaissent dans la sonate en ré majeur K. 490 [CD1 Track 7] dans un contexte harmonique imprégné de dissonances, on reconnaît une résonance instrumentale de la « Saeta », ces chants religieux douloureux comme ils sont entonnés traditionnellement à Séville durant la Semaine Sainte. Dans la Saeta se trouve un accompagnement de tambour dont le rythme correspond exactement à cette figure que l'on entend tout d'abord dans cette sonate dans la troisième mesure et qui revient en permanence au cours du morceau.

Des danses espagnoles comme le Fandango ou la Seguidilla ont trouvé leur entrée dans le monde musical de Domenico Scarlatti et cela longtemps avant qu'elles ne fassent partie au XIX^{ème} siècle à travers les café-concerts des grandes villes espagnoles de la culture musicale urbaine et inspirèrent finalement des compositeurs très différents comme le français Georges

Bizet ou le russe Nikolai Rimsky-Korsakoff. Des œuvres comme Carmen ou le Capriccio espagnole utilise certes des coloris espagnols, mais n'ont pas de véritables racines dans la culture musicale espagnole. Manuel de Falla, un des plus importants compositeurs espagnols du XX^{ème} siècle, voyait par contre en Domenico Scarlatti un classique de la musique espagnole – un musicien qui avait compris l'essence de la musique espagnole et l'avait reprise ingénieusement dans sa musique.

Thomas Seedorf

Acrobatique de cirque ou sonorité naturelle

Idées pour les ornements dans
les sonates de Scarlatti

Un nouveau programme sur lequel j'ai travaillé intensément avec les collaborateurs du projet pour les enfants laterna musica au printemps 2015, a comme thème le chant des oiseaux et son « utilisation » dans la musique. Déjà le seul fait de travailler avec les différents propos sonores de ces enchanteurs de vie volants a incroyablement élargi mon horizon musical. Les compositeurs de l'époque baroque avaient apparemment aussi un faible tout particulier pour le monde sonore des oiseaux. Se trouvent ainsi par exemple, chez des compositeurs français comme François Couperin, Jean-Philippe

Rameau, Jean-Fery Rebél, Jacques Gallot, entre autres d'innombrables œuvres qui emploient le chant des oiseaux. Les français avaient seulement l'habitude de donner à leurs pièces des titres poétiques (« Le rossignol en amour », « La poule », « Le rappel des oiseaux », « La colombe »), les sources d'inspiration du compositeur se laissant ainsi facilement identifier.

Avec la musique de Jean Sébastien Bach ou de Domenico Scarlatti, c'est chose plus difficile. Nous nous trouvons dans le domaine de la spéculation. Et là ainsi dans le monde de l'intuition, de la fantaisie associative, du monde musical des images, du « c'était peut-être ainsi, mais peut-être aussi autrement », soit, je séjourne en tant qu'interprète particulièrement volontiers dans l'institution de l'ignorance. Je me sers cependant d'eux comme ouvriers de portes. Continuons donc d'avancer sans problème à tâtons dans la pénombre : le style de composition de Scarlatti présente absolument des similitudes avec le chant des oiseaux : la répétition souvent impertinente de motifs isolés et de cellules thématiques se trouve ici comme là-bas. Beaucoup est répété sans que l'auditeur l'éprouve comme dérangent ou non naturel. Cela en fait simplement partie. Comme un tableau musical. Regardez déjà les trilles ! Comme Scarlatti les manies souvent de façon dispendieuse, tout en semblant cependant en même temps laisser à l'interprète peu de libertés pour en rajouter

aux grès d'autres, rappelle déjà beaucoup le gazouillement de ces animaux à plumes. Justement dans le chant des oiseaux se trouvent les modèles insurpassables en perfection et rapidité pour nos trilles musicaux ressassés souvent péniblement. Combien de temps cela dure-t-il parfois avant qu'un ornement ne s'insère dans la logique d'une phrase musicale ! Jusqu'à ce que l'on soit capable de reproduire l'ombre de la brillance d'une fauvette de jardin avec des traits travaillées sur l'instrument jusqu'à épuisement ? Et pourtant : comme cela devient peu, aussi après des années de travail, une routine fatigante. Comme un trille simple souvent joué mécaniquement du point de vue de la technique, peut aussi beaucoup transporter de transcendance. Ne se trouve-t-il pas au plus profond de notre mémoire génétique, dans la biophonie mémorisée de nos ancêtres, une image de la nature que nous faisons ressusciter, sans jamais nous fatiguer, dans nos efforts musicaux ? Peut-être un dernier reste de la musique originelle comme mimétisme, comme envoutement de la nature, comme conjuration de ses esprits ou simplement aussi pour tromper la proie ?

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-Companie » 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

Eric Schaefer

Éric Schaefer est percussionniste et compositeur. Il vit à Berlin et travaille sur le plan international avec différents ensembles. La palette de ses formes d'expressions musicales est très diverse et s'étend aussi bien, lors d'improvisation ou de composition, de la musique de jazz et musique nouvelle à la musique post-rock et noise.

Des tournées de concerts le conduisirent entre autre avec les formations Trio Michael Wollny, (em) ou Johnny La Marama à travers six continents. Il écrit des œuvres pour orchestre et de musique de chambre comme aussi de la musique de trio pour piano ou des chansons rocks qui sont parues sur disques et à la radio (ACT Records, Traumton, BBC, ORF, ARD). À travers aussi l'incorporation de synthétiseurs analogues, Dub-électronique et instruments à percussion du monde entier, Éric Schaefer crée un amalgame personnel fait de toutes les sonorités qui résonnent en lui.

En 2010, Éric Schaefer reçut le Prix de jazz SWR pour son œuvre recouvrant plusieurs genres, cinq Echos-Jazz suivirent dans les années 2011, 2013, 2015 dont deux comme « Meilleur percussionniste national ».

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 leicht, 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 Petitessen. 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

**Further releases
with Christoph Ullrich**

Domenico Scarlatti:
Complete piano sonatas Vol. 1
Essercizi K. 1 – K. 30
Sonatas K. 31 – K. 42
TACET 199 (2 CDs)

Domenico Scarlatti:
Complete piano sonatas Vol. 11
Sonatas K. 358 – K. 387
TACET 212 (2 CDs)

Domenico Scarlatti:
Complete piano sonatas Vol. 14
Sonatas K. 454 – K. 483
TACET 215 (2 CDs)

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

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

Impressum

Recorded: Jesus-Christus-Kirche Dahlem,
Berlin 2014

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

Technical equipment: TACET

Translations: Katherine Wren MA,
BMus, BA (English)
Stephan Lung (French)
Dominique de Montaignac
(Bio Ullrich 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. 15

Venedig XI K. 484 – K. 513 · Christoph Ullrich, piano

CD 1:

74:20

Sonatas K. 484 – K. 498

- | | | |
|------|--|-------|
| [1] | Allegro D major K. 484 (L. 419) | 2:46 |
| [2] | Andante e cantabile C major K. 485 (L. 153) | 5:21 |
| [3] | Allegro C major K. 486 (L. 455) | 4:28 |
| [4] | Allegro C major K. 487 (L. 205) | 3:34 |
| [5] | Allegro B flat major K. 488 (L. 537) | 3:50 |
| [6] | Allegro B flat major K. 489 (L. 541) | 3:41 |
| [7] | Cantabile D major K. 490 (L. 206) | 10:07 |
| [8] | Allegro D major K. 491 (L. 164) | 5:14 |
| [9] | Presto D major K. 492 (L. 14) | 4:09 |
| [10] | Allegro G major K. 493 (L. 524) | 5:33 |
| [11] | Allegro G major K. 494 (L. 287) | 5:02 |
| [12] | Allegro E major K. 495 (L. 426) | 3:40 |
| [13] | Allegro E major K. 496 (L. 372) | 5:30 |
| [14] | Allegro B minor K. 497 (L. 146) | 3:29 |
| [15] | Allegro B minor K. 498 (L. 350) | 3:38 |
| [16] | Improvisation on Allegro E major K. 496
with Eric Schaefer, drums | 4:02 |

CD 2

64:00

Sonatas K. 499 – K. 513

- | | | |
|------|--|------|
| [1] | Andante A major K. 499 (L. 193) | 6:38 |
| [2] | Allegro A major K. 500 (L. 492) | 3:36 |
| [3] | Allegretto C major K. 501 (L. 137) | 6:29 |
| [4] | Allegro C major K. 502 (L. 3) | 4:21 |
| [5] | Allegretto B flat major K. 503 (L. 196) | 3:12 |
| [6] | Allegro B flat major K. 504 (L. 29) | 2:42 |
| [7] | Allegro non presto F Major K. 505 (L. 326) | 2:19 |
| [8] | Allegro F major K. 506 (L. 70) | 3:02 |
| [9] | Andantino cantabile E flat major K. 507 (L. 113) | 6:07 |
| [10] | Allegro E flat major K. 508 (L. 19) | 4:46 |
| [11] | Allegro D major K. 509 (L. 311) | 3:46 |
| [12] | Allegro D minor K. 510 (L. 277) | 2:58 |
| [13] | Allegro D major K. 511 (L. 314) | 3:03 |
| [14] | Allegro D major K. 512 (L. 339) | 2:58 |
| [15] | Pastorale. Moderato – molto allegro –
presto C major K. 513 (L. 53) | 4:55 |
| [16] | Improvisation on Allegro C major K. 487
with Eric Schaefer, drums | 2:51 |