



VOLUME
4

Domenico Scarlatti

Complete piano sonatas
K. 147 – K. 176

Christoph Ullrich, piano

Domenico Scarlatti: Complete piano sonatas

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

Scarlatti's one-movement sonatas are preserved exclusively in manuscripts - made under his supervision. They were compiled during his lifetime in 15 volumes, each containing – with two exceptions – 30 sonatas. The Spanish Queen Maria Bárbara de Bragança, 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 (4)

Scarlatti's music was never entirely forgotten. Individual sonatas circulated around Europe and other parts of the world in various editions after the composer's death. In the 19th century, Carl Czerny drew attention to Scarlatti with an extensive selected edition of his work, and Johannes Brahms studied several of the sonatas intently. But it was only in the early 20th century, a time when people everywhere in Europe were rediscovering their national cultural heritage, and with it the great composers from their own musical history, that Scarlatti was rediscovered on a large scale. During the years 1906 to 1908, the Italian pianist, composer and musicologist Alessandro Longo issued an edition of all the sonatas known at that time. In 1916, on the basis of this edition, Vincenzo Tommasini put together the music for *Le donne di buon umore* (The Good-Humoured Ladies) for a ballet after the eponymous comedy by Carlo Goldoni, which was premiered in 1917 in Rome by the famous Ballets Russes with choreography by Léonide Massine. Tommasini arranged 23 of Scarlatti's sonatas, one for each of the musical numbers

in the ballet, orchestrating, editing and linking them together with transitions he composed himself. Igor Stravinsky followed a little later with his reworking of music by Giovanni Battista Pergolesi and other composers of the 18th century. With *Pulcinella* he created one of the first examples of musical neoclassicism, which also became a key work in the style.

Compiling ballet music from Scarlatti's sonatas shouldn't have been too onerous a task for Tommasini, as a dancelike character is integral to many of these works – in the words of the English Scarlatti researcher, W. Dean Sutcliffe, "this is music as dance." Before Tommasini, others had already recognised that with Scarlatti, stylised dance movements are often hidden behind the designation "Sonata." Hans von Bülow, for example, had joined several of Scarlatti's sonatas together into multi-movement suites and given the movements names such as "Gigue" or "Sarabande." Alessandro Longo followed with his own compilation.

The closeness to dance can be seen in the formal layout. As with most 18th century dance movements, Scarlatti's sonatas generally comprise two sections, each repeated. The key structure of the sonatas also corresponds to that of dance movements. The first part modulates from the initial key to the dominant and the second part moves from the dominant back to the tonic. Only in a few sonatas does Scarlatti explicitly indicate the underlying dance form. The most used term is "Minuet." In the sonatas possibly written whilst he was still in Italy, the

pieces with this title are often real dance movements. Generally, they are considerably shorter than the composer's other sonata movements. Conversely, in later Minuet-Sonatas (such as K. 379 or K. 397) the dimensions of the movement are so extended that dance and sonata more or less merge into one another. Composers from the generation following Scarlatti right up to Beethoven often designated this kind of movement "Tempo di Menuetto." An early form of this designation can be found in the G major Sonata K. 430: "Non presto ma a tempo di ballo" (not fast but in the tempo of a dance). Even without such designations, dance-type movements, or movements with a dancelike character, can be recognised in many, if not most of Scarlatti's sonatas. Alongside dances like the Sarabande, Gigue or the Passepied, which were widespread in national variants throughout Europe, Scarlatti also took dances from his adopted home Spain, such as the Bolero or the Fandango.

The indication "a tempo di ballo" fits most of the sonatas recorded here. The D major Sonata K. 164 is a Minuet extended to sonata proportions with each hand allocated a clearly defined role: the right hand spins an elegant melody, whose particular charm lies in the triplets placed on stressed beats, and the left is restricted to a simple accompaniment. In the C major Sonata K. 165 Scarlatti further develops the dancelike musical language of the preceding works by animating the melody with shorter note values and syncopation whilst never losing the character of a minuet. The A minor Sonata K. 148,

on the other hand, shows that a dance gesture can also arise from the subtle interaction of both parts. Over long stretches, Scarlatti uses the left hand like a basso continuo, providing on the one hand rhythmic continuum and a harmonic foundation, and on the other a melodic counterpoint to the upper voice.

The C major Sonatas K. 157 and 159, both designated "Allegro", combine a dancelike vitality with demanding virtuosity in both hands, which appears heightened in the D major Sonata K. 161. In both parts of this sonata, Scarlatti interrupts the music's frenzy with general pauses, followed by an unexpectedly sharp dissonant turn, transforming the interruption into a dramatic moment. In pure dance movements disturbing the course of the music like this would be out of place. However, Scarlatti is not writing dances, but rather pieces in a "tempo di ballo" which evoke various dramatic associations. The E major Sonata K. 162, for example, begins like a minuet whose theme is artfully imitated and then developed until a general pause arrests its progress. After this interruption, the music appears unable to regain its earlier momentum: the figures – both the notes and the imaginary dancers – appear almost rooted to the spot until the knot loosens and the pent-up energy is released in a frenzied Allegro in 4/4 time.

In the C major Sonata K. 170 the metric design is reversed: a predominantly cantabile first section in duple time is followed by a second, faster section in 3/8. In the D minor Sonata K. 176 Scarlatti lets a dancelike paragraph emerge from a

cantabile which he returns to later – a cleverly planned interplay of characters.

Scarlatti's music appears to tell a story. Often this occurs by borrowing from the musical language of opera, but at least as often, or possibly even more so, by alluding to dance characters, which he forms into imaginary ballet scenes. It is left to the listener's imagination whether they perceive the music purely as a sequence of highly ingenious and sensuously combined musical progressions or whether the sounds evoke theatrical associations. The physical aspect of the music alluded to in the dance elements is also an intrinsic part of keyboard playing. Scarlatti allows the fingers to dance, performing a ballet on the keyboard. The hand-crossing that you find in so many variants in his sonatas is more than just a technical, virtuosic element, it is a choreography of the hands that weave in and out of each other, sometimes calm and relaxed, sometimes excitedly leaping here and there.

Thomas Seedorf

Commedia dell'arte?

In 1786, barely 10 years after Scarlatti's death, Goethe visited Italy and was deeply impressed by the spirited artistry of a Commedia dell'arte theatre troupe. "They entertained us for more than three hours with unbelievable variety.... I have never seen anyone act more effortlessly natural than those masks, in a way that can only be achieved through hours of practice with an

exceptionally happy disposition ... always living in the public eye, always engaged in passionate discourse ... Added to this is a resolute gestural language with which they accompany the expressions of their intentions, emotions and convictions." These impromptu troupes were exceedingly active in both Venice and Naples in the 18th century. We must imagine Scarlatti's early theatrical experiences in the streets of his birthplace, saturated with Commedia dell'arte figures oscillating between humour, banality and inscrutability. They could be identified everywhere by their costume and half mask, which determined their appearance. Furthermore, some of the performers were quite famous and often endowed the figures they embodied on stage throughout their lives with new qualities: Pulcinella, Arlecchino, Columbia – or Pagliaccio (who later became famous in Paris) to name but a few. The action was broadly defined, but the dialogue, body language and gestures were improvised. The extent to which these characters found their way into Scarlatti's music is something we can obviously only speculate about. Maybe it wasn't even clear to him. But Scarlatti also did not shy away from making bold, striking gestures in some of his sonatas – "he never misses a joke either," as Tonmeister Andreas Spreer quipped about a somewhat simplistic and overblown phrase during recordings. Scarlatti's improvisations, which certainly preceded the written score, were characterised by abrupt changes in mood, "unbelievable variety" (as Goethe wrote) and a form of sometimes

almost exuberant chatter – one could even say verbosity. But because he, like the figures from Commedia dell'arte, engaged throughout his life in this musical role play, these influences melded with other street impressions in his later years, such as Portuguese and Spanish (=Arabian influenced) music. Because of his exceptionally happy disposition honed by hours of practice (Goethe) he was granted the privilege of fusing all this into a brilliant amalgam, in which his own eye, his smile, his character flash through like the deeply melancholic personality of a Marcel Marceau through his unchanging pantomime mask, reminiscent of characters from the Commedia dell'arte.

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 einsätzigte 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 Scarlattis 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 Bárbaras, 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 (4)

Die Musik Scarlattis war niemals ganz in Vergessenheit geraten. Einzelne Sonaten kursierten in verschiedenen Drucken nach dem Tod des Komponisten durch Europa und andere Teile der Welt, im 19. Jahrhundert machte Carl Czerny mit einer umfangreichen Auswahledition auf Scarlatti aufmerksam, Johannes Brahms hat etliche Sonaten aufmerksam studiert. Doch erst im frühen 20. Jahrhundert, einer Zeit, in der man sich überall in Europa auf das nationale Kulturerbe und damit auch auf die großen Komponisten der eigenen Musikgeschichte besann, wurde Scarlatti in großem Stil wiederentdeckt. In den Jahren 1906 bis 1908 gab der italienische Pianist, Komponist und Musikwissenschaftler Alessandro Longo eine Edition sämtlicher damals bekannter Sonaten heraus. Auf der Grundlage dieser Ausgabe stellte Vincenzo Tommasini 1916 die Musik zu *Le donne di buon umore* (Die gutgelaunten Frauen) zusammen, einem Ballett nach der gleichnamigen Komödie von Carlo Goldoni, das 1917 in Rom durch die berühmten Ballets Russes in einer Choreographie von Léonide Massine uraufgeführt wurde. Für die 23 Musiknummern dieses Balletts bearbeitete

Tommasini ebenso viele Sonaten Scarlattis, die er instrumentierte, kürzte und durch selbstkomponierte Überleitungen miteinander verband. Igor Strawinsky folgte ihm wenig später mit seinen Überarbeitungen von Musik Giovanni Battista Pergolesis und anderer Komponisten des 18. Jahrhunderts und schuf mit *Pulcinella* ein Initial- und Schlüsselwerk des musikalischen Neoklassizismus.

Die Zusammenstellung von Sonaten Scarlattis zu einer Ballettmusik dürfte Tommasini nicht schwergefallen sein, denn vielen dieser Werke ist ein immanent tänzerischer Charakter eigen – mit den Worten des englischen Scarlatti-Forscher W. Dean Sutcliffe: „this is music as dance“. Schon vor Tommasini haben andere erkannt, dass sich bei Scarlatti hinter der Bezeichnung „Sonata“ oft stilisierte Tanzsätze verbergen. Hans von Bülow etwa hat einige Sonaten Scarlattis zu mehrsätzigen Suiten miteinander verknüpft und Satzbezeichnungen wie „Gigue“ oder „Sarabande“ ergänzt. Alessandro Longo ist ihm mit einer Reihe eigener Zusammenstellungen gefolgt.

Die Nähe zum Tanz ist bereits in der formalen Anlage zu erkennen: Wie die meisten Tanzsätze des 18. Jahrhunderts umfassen die Sonaten Scarlattis in der Regel zwei Teile, die jeweils wiederholt werden. Auch der Tonartenplan der Sonaten entspricht dem von Tanzsätzen: Der erste Teil moduliert von der Ausgangstonart zur V. Stufe, der zweite Teil kehrt von der V. Stufe zur Grundtonart zurück. Nur bei wenigen Sonaten gibt Scarlatti explizit an, welcher Tanz zugrunde liegt. Am häufigsten findet man die

Bezeichnung „Minuet“. Vor allem in einigen Sonaten, die noch in Italien entstanden sein dürften, handelt es sich bei den so überschriebenen Stücken um echte Tanzsätze, die meist deutlich kürzer sind als andere Sonatensätze des Komponisten. In späteren Minuet-Sonaten (wie K. 379 oder K. 397) sind die Satzdimensionen hingegen so gedehnt, dass Tanz und Sonate gleichsam ineinander aufgehen. Komponisten der auf Scarlatti folgenden Generationen bis hin zu Beethoven haben Sätze dieser Art oft mit „Tempo di Menuetto“ bezeichnet. Eine Vorform dieser Angabe findet sich in der G-Dur-Sonate K. 430: „Non presto ma a tempo di ballo“ (nicht rasch, aber im Tempo eines Tanzes). Auch ohne solche Angaben sind aber Tanztypen und -charaktere in vielen, wenn nicht den meisten Sonaten Scarlattis zu erkennen. Neben Tänzen wie der Sarabande, der Gigue oder dem Passepied, die in nationalen Varianten in ganz Europa verbreitet waren, greift Scarlatti auch Tänze seiner spanischen Wahlheimat wie Bolero oder Fandango auf.

Der Hinweis „a tempo di ballo“ passt zu den meisten der hier eingespielten Sonaten. Die D-Dur-Sonate K. 164 ist ein zur Sonate gedehntes Menuett mit eindeutiger Aufgabenteilung der beiden Hände: rechts erklingt eine elegante Melodie, deren besonderer Reiz die auf betonter Zählzeit platzierten Triolen sind; die linke Hand beschränkt sich auf eine einfache Begleitung. In der C-Dur-Sonate K. 165 entwickelt Scarlatti die tänzerische Tonsprache des vorangegangenen Werks weiter, indem er die

Melodie durch schnellere Notenwerte und Synkopen belebt, ohne aber den Menuett-Charakter aufzugeben. Die a-Moll-Sonate K. 148 zeigt hingegen, dass ein Tanzgestus auch aus dem differenzierten Miteinander beider Parts entstehen kann. Scarlatti führt die linke Hand über weite Strecken wie eine Generalbassstimme, die einerseits für ein rhythmisches Bewegungskontinuum und ein Harmonie-Fundament sorgt, andererseits einen melodischen Kontrapunkt zur Oberstimme darstellt.

Die C-Dur-Sonaten K. 157 und 159, beide „Allegro“ überschrieben, verbinden tänzerischen Schwung mit einer beide Hände fordernden Virtuosität, die in der D-Dur-Sonate K. 161 sogar noch gesteigert erscheint. In beiden Teilen dieser Sonate unterbricht Scarlatti den Wirbel der Musik durch Generalpausen, auf die eine unerwartet scharf dissonierende Wendung folgt und die Unterbrechung zu einem dramatischen Moment werden lässt. In reinen Tanzsätzen würde eine solche Störung des Ablaufs fehl am Platze sein. Scarlatti aber schreibt keine Tänze, sondern Stücke in einem „tempo di ballo“, die verschiedentlich Assoziationen an szenische Situationen aufrufen. Die E-Dur-Sonate K. 162 etwa beginnt wie ein Menuett, dessen Thema kunstvoll-imitatorisch vorgestellt und dann entwickelt wird, bis eine Generalpause den Fortgang hemmt. Nach dieser Unterbrechung scheint die Musik nicht mehr zu ihrem früheren Schwung zurückfinden zu können, die Figuren – die Noten ebenso wie die imaginären Tänzer – scheinen wie auf der Stelle zu stehen, bis sich der Knoten löst und

die gestaute Energie sich in einem wirbelnden Allegro im 4/4-Takt entlädt. In der C-Dur-Sonate K. 170 verhält es sich bezüglich der metrischen Anlage umgekehrt: Auf einen überaus kantablen ersten Teil im geraden Takt folgt ein zweiter schneller Teil im 3/8-Takt. In der d-Moll-Sonate K. 176 lässt Scarlatti einen schnellen tänzerischen Abschnitt aus einem Cantabile hervorgehen und dann zu diesem wieder zurückkehren – ein planvolles Hin und Her der Charaktere.

Scarlattis Musik scheint Geschichten zu erzählen. Oft geschieht dies durch Anleihen an die Musiksprache der Oper, mindestens so oft, eher häufiger aber mit Anspielungen an Tanzcharaktere, die Scarlatti zu imaginären Ballettszenen gestaltet. Es ist der Phantasie des Hörers überlassen, ob er die Musik nur als Folge höchst geistreich und sinnlich zusammengefügter Tonfolgen wahrnimmt oder ob die Klänge gleichsam bühnenhafte Assoziationen in ihm erwecken.

Das Körperliche der Musik, auf das die Tanzelemente verweisen, ist aber auch Teil des Clavierspiels selbst. Scarlatti lässt die Finger tanzen und ein Tastenballett aufführen. Das Überschlagen der Hände, das sich in vielerlei Varianten in seinen Sonaten findet, ist mehr als nur ein technisch-virtuoses Element, sondern auch eine Choreographie der Arme und Hände, die sich mal ruhig und gelassen ineinander verschlingen, mal aufgeregt hin und her springen.

Thomas Seedorf

Commedia dell'arte?

Goethe bereiste 1786, knapp zehn Jahre nach Scarlattis Tod, Italien und war von der Lebendigkeit der Kunst einer Theatertruppe der Commedia dell'arte zutiefst beeindruckt: „Mit unglaublicher Abwechslung unterhielt es mehr als drei Stunden ... Ich habe aber auch nicht leicht natürlicher agieren sehen als jene Masken, so wie es nur bei einem ausgezeichnet glücklichen Naturell durch längere Übung erreicht werden kann ... stets öffentlich lebend, immer in leidenschaftlichem Sprechen begriffen ... Hinzu kommt noch eine verschiedene Gebärdensprache, mit welcher sie die Ausdrücke ihrer Intentionen, Empfindungen und Gesinnungen begleiten.“ Nicht nur in Venedig, sondern auch in Neapel waren diese Stegreiftheatertruppen im 18. Jahrhundert überaus aktiv. Wir müssen uns Scarlattis frühe Theatererlebnisse in den Straßen seiner Geburtsstadt gesättigt von den zwischen Humor, Banalität und Abgründigkeit changierenden Figuren der Commedia dell'arte vorstellen, die immer und überall aufgrund ihres durch Kostüm und Halbmaske festgelegten Äußeren zu identifizieren waren. Dabei waren einige der Darsteller durchaus berühmt und gaben häufig sogar der Figur, die sie ihr Leben lang auf der Bühne verkörperten, neue Charaktereigenschaften: Pulcinella, Arlecchino, Colombina – oder auch Pagliaccio (der später in Frankreich als Pierrot berühmt wird), um nur einige wenige zu nennen. Die Handlung war in groben Umrissen abgesprochen, die Dialoge aber und

körpersprachlichen Aktionen wurden improvisiert. Wie sehr diese Charaktere in die Musik Scarlattis Einzug fanden, darüber können wir natürlich nur spekulieren. Vielleicht war es noch nicht einmal ihm selbst klar. Aber auch Scarlatti scheut in einigen seiner Sonaten nicht vor großen, plakativen Gesten zurück – „er lässt auch keinen Kalauer aus“, wie Tonmeister Andreas Spreer während der Aufnahme einmal treffend über eine etwas zu simpel auftrumpfende Phrase scherzte. Scarlattis Improvisationen, die mit Sicherheit einigen der Niederschriften vorausgingen, waren geprägt durch abrupte Wechsel der Stimmungen, „unglaubliche Abwechslung“ (wie Goethe schrieb) und eine Form von manchmal fast überbordendem Plauderton, man könnte fast sagen: Geschwätzigkeit. Da er aber, wie die Figuren der Commedia dell'arte, sich sein Leben lang mit diesem musikalischen Rollenspiel auseinandersetzte, darin aufging, es verschmolz mit anderen Straßeneindrücken seiner späteren Jahre wie der portugiesischen und spanischen (=arabisch beeinflussten) Musik, war es ihm aufgrund seines „ausgezeichnet glücklichen Naturells durch längere Übung“ (Goethe) vergönnt, das alles zu einem genialen Amalgam zu verschmelzen, in dem sein eigenes Auge, sein Lächeln, sein Charakter hindurchblitzen wie die tief melancholische Persönlichkeit eines Marcel Marceau durch seine immergleiche Pantomimenmaske, die an Charaktere der Commedia dell'arte erinnert.

Christoph Ullrich

Christoph Ullrich

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

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

Konzertreisen als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter führten ihn in viele europäische Länder, nach Süd- und Nordamerika, Afrika, Asien und zu internationalen Festivals wie dem Schleswig-Holstein-Musik-Festival, dem Rheingau-Musik-Festival, dem Beethovenfest Bonn, den Ludwigsburger Schlossfestspielen, der Bachwoche Ansbach, dem Bachfest Leipzig, der Schubertiade Feldkirch, dem Heidelberger Frühling, dem Mozartfest Würzburg, den Schwetzingen SWR Festspielen, dem Cambridge Music Festival, den Niedersächsischen Musiktagen, in Säle wie die Alte Oper Frankfurt, die Philharmonie Köln und das Konzerthaus Berlin. Er trat mit bedeutenden Orchestern auf.

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

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

Seit 2011 spielt Ullrich gemeinsam mit dem Label Tacet sämtliche 555 Sonaten Domenico Scarlattis auf CD ein. Bisher erschienen sechs Doppel-CDs. Sie wurden für den International Classical Music Award 2015, 2016, 2018 und den Deutschen Schallplattenpreis 2017 nominiert.

www.christophullrich.de

www.domenico-scarlatti.com

www.laternamusica.de

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 Bragança, 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 (4)

La musique de Scarlatti n'a jamais été complètement oubliée. Après la mort du compositeur, certaines sonates circulèrent à travers l'Europe et d'autres parties du monde sous différentes formes, Carl Czerny attira l'attention sur Scarlatti au XIX^e siècle avec une vaste édition d'œuvres choisies, Johannes Brahms étudia attentivement plusieurs sonates. Mais ce n'est qu'au début du XX^e siècle, une époque où l'on se rapellait partout en Europe du patrimoine culturel national et donc aussi des grands compositeurs de sa propre histoire musicale, que Scarlatti fut redécouvert à grande échelle. Entre 1906 et 1908, le pianiste, compositeur et musicologue italien Alessandro Longo publia une édition de toutes les sonates connues à l'époque. Sur la base de cette édition, Vincenzo Tommasini organisa la musique de *Le donne di buon umore* (Les femmes d'humeur joyeuse) en 1916, un ballet basé sur la comédie du même nom de Carlo Goldoni, créé à Rome en 1917 par les célèbres Ballets Russes dans une chorégraphie de Léonide Massine. Pour les 23 numéros musicaux de ce ballet,

Tommasini arrangea autant de sonates de Scarlatti, qu'il orchestra, raccourcit et relia par des ponts musicaux qu'il composa lui-même. Igor Stravinsky le suivit un peu plus tard avec ses révisions de la musique de Giovanni Battista Pergolesi et d'autres compositeurs du XVIII^e siècle et créa avec *Pulcinella*, une œuvre initiale clef du néoclassicisme musical.

Assembler les sonates de Scarlatti en une musique de ballet n'a pas dû être difficile pour Tommasini, car beaucoup de ces œuvres ont un caractère de danse immanent – selon les mots du chercheur anglais de Scarlatti W. Dean Sutcliffe : « Cela est de la musique comme danse ». Avant même Tommasini, d'autres reconnaissèrent que chez Scarlatti, des mouvements stylisés de danse se cachaient souvent derrière l'appellation de « Sonata ». Hans von Bülow, par exemple, relia certaines sonates de Scarlatti pour former des suites à mouvements multiples et ajouta des noms de mouvements tels que « Gigue » ou « Sarabande ». Alessandro Longo le suivit avec une série de propres compositions.

La proximité de la danse est déjà visible dans l'arrangement de la forme : Comme la plupart des mouvements de danse du XVIII^e siècle, les sonates de Scarlatti comportent généralement deux parties, dont chacune est répétée. Le plan tonale des sonates correspond également à celui des mouvements de danse : La première partie module de la tonalité principale vers le cinquième degré donc celui de la dominante, la deuxième partie revient de la tonalité de la dominante à la tonalité principale. Ce n'est que

dans quelques sonates que Scarlatti indique explicitement quelle danse est à la base. Le terme le plus courant est celui de « Menuet ». En particulier dans certaines sonates qui peuvent avoir été écrites en Italie, les pièces ainsi intitulées sont de véritables mouvements de danse, qui sont généralement beaucoup plus courts que d'autres mouvements de sonate du compositeur. Dans les sonates ultérieures en Minuet (comme K. 379 ou K. 397), par contre, les dimensions du mouvement sont tellement étirées que danse et sonate se mélangent et se confondent. Les compositeurs des générations de Scarlatti à Beethoven ont souvent décrit les mouvements de ce genre comme « Tempo di Menuetto ». Une préforme de cette indication se trouve dans la sonate en sol majeur K. 430 : « Non presto ma a tempo di ballo » (pas rapide, mais dans un tempo de danse). Même en l'absence de telles informations cependant, les types et les caractères de danse peuvent être reconnus dans de nombreuses sonates de Scarlatti, si ce n'est dans la plupart d'entre elles. En plus de danses comme la Sarabande, la Gigue ou le Passepied, qui étaient répandues dans toute l'Europe dans des variantes nationales, Scarlatti reprend aussi les danses de sa patrie adoptive : l'Espagne, comme le Boléro ou le Fandango.

La référence « a tempo di ballo » correspond à la plupart des sonates enregistrées ici. La Sonate en ré majeur K. 164 est un menuet étendu à une sonate avec une répartition claire des tâches entre les deux mains : on entend à droite une élégante mélodie dont le charme particu-

lier réside en des triolets placés sur un temps accentué; la main gauche se limite à un simple accompagnement. Dans la Sonate en do majeur K. 165, Scarlatti développe le langage sonore dansant de l'œuvre précédente en animant la mélodie avec des valeurs de notes plus rapides et des syncopes, sans cependant abandonner le caractère menuet. La Sonate en la mineur K. 148, quant à elle, montre qu'une gestuelle de danse peut aussi naître de la coexistence différenciée des deux parties. Scarlatti conduit la main gauche en de longs étirements comme une basse continue qui, d'une part, fournit un mouvement continu rythmique et une base pour l'harmonie et, d'autre part, constitue un contrepoint mélodique à la voix supérieure.

Les sonates en do majeur K. 157 et 159, toutes deux intitulées « Allegro », allient un élan dansant à une virtuosité exigeant les deux mains, qui semble encore plus marqué dans la sonate en ré majeur K. 161. Dans les deux parties de cette sonate, Scarlatti interrompt le tourbillon de la musique par des pauses générales, suivies d'un virage inattendu brusquement dissonant, transformant l'interruption en un moment dramatique. Dans les mouvements de danse pure, une telle perturbation du déroulement musical serait déplacée. Scarlatti n'écrit cependant pas des danses, mais des pièces dans un « tempo di ballo », qui évoquent diverses associations avec des situations scéniques. La Sonate en mi majeur K. 162, par exemple, commence comme un menuet, dont le thème est introduit avec art en imitation, puis développé jusqu'à ce qu'une

pause générale empêche son progressement. Après cette interruption, la musique ne semble plus pouvoir retrouver son élan antérieur, les figures – les notes tout comme les danseurs imaginaires – semblent rester sur place jusqu'à ce que le nœud se relâche et que l'énergie accumulée soit déchargée dans un allegro tourbillonnant dans une mesure à 4/4. Dans la Sonate en do majeur K. 170, l'arrangement métrique est inversé : une première partie extrêmement cantabile dans une mesure binaire est suivie d'une deuxième partie rapide dans une mesure à 3/8. Dans la Sonate en ré mineur K. 176, Scarlatti laisse émerger d'un cantabile une section de danse rapide, puis y revient – un va-et-vient planifié des caractères.

La musique de Scarlatti semble raconter des histoires. Cela se fait souvent en empruntant le langage musical de l'opéra, au moins assez souvent, voire même plus souvent avec des allusions à des caractères de danse, que Scarlatti crée pour des scènes de ballet imaginaires. C'est à l'imagination de l'auditeur de décider s'il doit percevoir uniquement la musique comme une suite d'assemblage de notes hautement spirituelle et sensuelle ou si les sons éveillent quasi en lui des associations scéniques.

La physicalité de la musique, à laquelle se réfèrent les éléments de danse, fait aussi partie du jeu du piano lui-même. Scarlatti fait danser les doigts et exécute avec eux un ballet au clavier. La culbute des mains, que l'on retrouve dans de nombreuses variations de ses sonates, est bien plus qu'un élément virtuose-technique,

mais aussi une chorégraphie des deux mains, qui s'entrelacent parfois calmement et détendues et parfois sautent toutes exitées dans tous les sens.

Thomas Seedorf

Commedia dell'arte ?

En 1786, presque dix ans après la mort de Scarlatti, Goethe se rendit en Italie où il fut vivement impressionné par le dynamisme de l'art d'une troupe de théâtre de la Commedia dell'arte : « Pendant plus de trois heures, il divertit par une variété incroyable... j'ai rarement vu agir plus naturellement que ces masques, comme il est seulement possible avec un naturel parfait obtenu par un long entraînement... toujours vivant en public, toujours en discours passionnés... En plus, il existe un langage de signes décisif avec lequel ils accompagnent l'expression de leurs intentions, de leurs sentiments et de leurs convictions. » Non seulement à Venise, mais aussi à Naples, ces troupes de théâtre d'improvisation étaient extrêmement actifs au XVIII^e siècle. Il faut imaginer les premières expériences théâtrales de Scarlatti dans les rues de sa ville natale saturée des figures de la Commedia dell'arte, oscillant entre humour, banalité et mystère, toujours et partout identifiables par leur apparence, déterminée par le costume et le demi masque. Certains acteurs étaient dans le même temps certainement célèbres et donnaient même souvent de nouveaux traits de caractère au personnage qu'ils

incarnaient sur la scène tout au long de leur vie : Pulcinella, Arlecchino, Colombina – ou Pagliaccio (qui deviendra plus tard Pierrot en France), pour n'en citer que quelques-uns. L'intrigue faisait l'objet d'un accord approximatif entre les acteurs, mais tous les dialogues et les actions du langage corporel étaient improvisés. Nous ne pouvons que spéculer sur la mesure dans laquelle ces personnages trouvèrent leur place dans la musique de Scarlatti. Peut-être qu'il n'en était lui-même pas complètement conscient. Scarlatti aussi, n'hésite pas non plus à faire de grands gestes dans certaines de ses sonates - « il ne manque aussi aucune occasion de blaguer », comme l'ingénieur du son Andreas Spreer le dit avec justesse en plaisantant sur une phrase un peu trop simple durant l'enregistrement. Les improvisations de Scarlatti, qui ont certainement précédé certains écrits, étaient caractérisées par des changements d'humeur brusques, une « variété incroyable » (comme l'écrivit Goethe) et une forme de commentaire parfois presque exubérante, on pourrait presque dire : de bavardage. Mais comme les personnages de la Commedia dell'arte, il passa toute sa vie à s'occuper de ce jeu de rôle musical, le faisant fusionner avec d'autres impressions de rue des dernières années de sa vie comme la musique portugaise et espagnole (= d'influence arabe), on lui accorda le privilège, en raison de son « naturel parfaitement heureux obtenu par un long entraînement » (Goethe) de fusionner le tout dans un amalgame génial, dans lequel son propre œil, son sourire, son caractère transpa-

raissaient comme la personnalité profondément mélancolique d'un Marcel Marceau à travers son masque de pantomime toujours identique rappelant les personnages de la Commedia dell'arte.

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.

www.christophullrich.de

Reviews • Pressestimmen

(...) 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. (...)

Rob Haskins, American Record Guide (17. 09. 2014)

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

Martin Hoffmeister, mdr Kultur 8/2019

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

Remy Franck, pizzicato, 9/2019

(...) Christoph Ullrichs Einspielung der genannten Sonaten-Folge zeigt den Interpreten auf pianistisch-gestalterisch hohem Niveau. Es handelt sich bei ihm, da bin ich sicher, um „lesende“

Bedachtsamkeit und in der Übermittlung um eine Mischung aus gezähmter Brillanz in den raschen Partien und überlegter Gefühlsentäußerung in den ruhigen, nicht selten auch erotisch angehauchten, also brodelnden, lodernden Sonaten-Passagen.

Peter Cossé, klassik heute

(...) Tatsächlich steht Scarlattis Sonatenwelt für vielgesichtigen Zauber. Oszillierend zwischen Verspieltheit, Einkehr, Heiterkeit, Depression, Melancholie, tänzerischer Einlassung und Übermut, Witz oder Folklore-Idiomen, präsentieren sie wechselnde Stimmungen und spieltechnische Niveaus. Ullrichs Lesarten bieten nichts weniger als Feier der Nuance und Subtilität. Seine detailaffine Kunst kennt hunderte von Schattierungen, sein pianistisches Potential keine Grenzen.

Martin Hoffmeister

(...) Die Darstellung auf dem Steinway wird dem ungeheuren Reichtum der Werke völlig gerecht. Ullrich verzichtet auf keine Wiederholung, was gerade den langsamen Teilen der oft einsätzigen Werke zu hoher Eindringlichkeit verhilft. Er verzichtet aber auf Gefühlsduselei, sein Spiel ist rege, aber nicht aufgeregt, flüssig, aber nicht überströmend, variabel, aber nicht beliebig.

Lothar Brandt, Audio

(...) Anders gerühmt: Dem Göttinger Interpreten gelingt es nun, den einzelnen Sonaten Klang, Mobilität, Charme, Verrücktheit oder

auch lineare Klarheit zu sichern, als wäre er mit je einer einzelnen oder – wie im Konzertleben – mit einer kleinen Auswahl unterwegs. Das heißt, es gelingt ihm, auf einem darstellerischen und fingertechnischen Niveau zu agieren, wie es nur von wenigen „Konkurrenten“ vergangener Scarlatti-Zeiten erreicht worden ist.

Peter Cossé, klassik heute 12/2015

(...) Ullrich arbeitet nicht ab, er fasst jede einzelne Sonate ins Auge, erkennt deren ureigenen Charakter, vertieft sich in Details und vermag dank atemberaubender handwerklicher Fertigkeiten, einem vielgesichtigen Anschlagsspektrum und einem enormen Sensus für Farben jede dieser Sonaten als solitäres Kunst-Werk darzustellen. Auch Volume 14 gehört auf die Liste fürs Weltkulturerbe.

Martin Hoffmeister, Figaro

Impressum

Recorded: Jesus-Christus-Kirche Dahlem,
Berlin 2018 / 2019

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

Technical equipment: TACET

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

Cover design: Julia Zanker
Booklet layout: Toms Spogis

Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2020 TACET

ℙ 2020 TACET

www.tacet.de

Domenico Scarlatti · Complete piano sonatas Vol. 4

K. 147 – K. 176 · Christoph Ullrich, piano

CD 1:

73:45

Sonatas K. 147 – K. 165

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | E minor K. 147 (L. 376) | 5:48 |
| 2 | Andante A minor K. 148 (L. 64) | 4:24 |
| 3 | Allegro A minor K. 149 (L. 93) | 2:19 |
| 4 | Allegro F Major K. 150 (L. 117) | 3:37 |
| 5 | Andante allegro F Major K. 151 (L. 330) | 5:07 |
| 6 | Allegro G Major K. 152 (L. 179) | 2:28 |
| 7 | Vivo G Major K. 153 (L. 445) | 2:07 |
| 8 | Allegro B Flat Major K. 154 (L. 96) | 3:11 |
| 9 | Allegro B Flat Major K. 155 (L. 197) | 3:13 |
| 10 | Allegro C Major K. 156 (L. 101) | 3:32 |
| 11 | Allegro C Major K. 157 (L. 405) | 3:27 |
| 12 | Andante C minor K. 158 (L. 4) | 5:30 |
| 13 | Allegro C Major K. 159 (L. 104) | 2:32 |
| 14 | Allegro D Major K. 160 (L. 15) | 5:17 |
| 15 | Allegro D Major K. 161 (L. 417) | 3:14 |
| 16 | Andante – Allegro E Major K. 162 (L. 21) | 5:44 |
| 17 | Allegro E Major K. 163 (L. 63) | 1:55 |
| 18 | Andante moderato D Major K. 164 (L. 59) | 5:36 |
| 19 | Andante C Major K. 165 (L. 52) | 4:36 |

CD 2

53:48

Sonatas K. 166 – K. 176

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | Allegro ma non molto C Major K. 166 (L. 51) | 3:23 |
| 2 | Allegro F Major K. 167 (L. 329) | 5:59 |
| 3 | Vivo F Major K. 168 (L. 280) | 3:28 |
| 4 | Allegro G Major K. 169 (L. 331) | 4:42 |
| 5 | Andante moderato e cantabile – Allegro
C Major K. 170 (L. 303) | 6:37 |
| 6 | Allegro G Major K. 171 (L. 77) | 2:30 |
| 7 | Allegro B Flat Major K. 172 (L. 540) | 6:17 |
| 8 | Allegro B minor K. 173 (L. 447) | 4:59 |
| 9 | Allegro C minor K. 174 (L. 410) | 4:24 |
| 10 | Allegro A minor K. 175 (L. 429) | 3:56 |
| 11 | Cantabile andante – Allegro
D minor K. 176 (L. 163) | 7:27 |