



VOLUME
5

Domenico Scarlatti

Complete piano sonatas
Sonatas K. 177 – K. 205

+ Bonus-Track
with Ib Hausmann, clarinet

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 (5)

Nowadays piano tuning follows rules and conventions that are internationally recognised and accepted. Modern grand pianos are tuned in equidistant semitones, meaning that it is possible to play music from all eras on them. This so-called equal temperament is often confused with the tuning described by Andreas Werckmeister as “well-tempered”, as referred to in the title of Johann Sebastian Bach's famous collections of piano preludes and fugues, which explore all the major and minor keys. Equating these terms is, however, inaccurate. The prefix “well” (meaning the “tempering” is carried out with due care and consideration) means that some intervals are tuned slightly impurely in order to create a wider spectrum of chord progressions that are acceptable to the ear, as opposed to absolutely pure tuning, which only affords acceptable harmonies in a few keys. In the 18th century, several types of temperament existed side by side, due not least to individual, local and national preferences.

Even in a “well-tempered” tuning there are small differences between C and A flat major,

or G and C sharp minor. The doctrine of key characteristics refers to this, assigning to each key a specific intrinsic value. However, the source texts' assertions regarding key characteristics differ so greatly from one country and from one period to another that there can be no question of a uniform doctrine valid over a long period of time.

A number of 18th century authors identified and addressed this problem. In 1739, Johann Mattheson, referred in his work *Der vollkommene Capellmeister* to some of the traditional views on the "properties of the keys", but also says that "nothing incontrovertible" can be conveyed by such characteristics, "because no tonality can be so intrinsically sad or funny that it cannot be used to produce the opposite effect". In this he shares the opinion of his colleague Johann David Heinichen, who in his monumental treatise *Der General-Bass in der Composition* (1728) ascribes responsibility for the character of a work solely to the composer and his imagination and not to the effect of a key.

The question arises, however, as to why a composer chooses one particular key for a work over another. Heinichen has four ready answers: a composer's preference for certain keys may play a role; it should also be remembered that in larger, multi-movement works, key changes are necessary to avoid monotony; furthermore, it is also important to consider the instruments you are composing for, because in the 18th century wind instruments in particular could only play in certain keys; and finally,

when it comes to vocal pieces, the composer has to take into account the range and idiosyncrasies of the voice he is writing for.

Regarding Domenico Scarlatti's sonatas, a fifth answer could also be added: since each key requires different types of hand position and fingering for keyboard players, it is important when learning the instrument to practise in many, if not all, keys. Most of Scarlatti's sonatas were written as "essercizi" (studies) for his pupil the Portuguese Infanta, later Queen Maria Bárbara of Spain. The extraordinary compositional level of these pieces and Scarlatti's sheer inexhaustible ingenuity mean that the étude character of his sonatas takes a back seat, but it should always be taken into account.

If you consider Scarlatti's sonatas as a whole, it is apparent (hardly surprisingly), that keys with fewer accidentals occur most frequently. The front-runners are G major and D major, followed by C major. Not quite so strongly represented are F major and B flat major. Minor keys are less common overall, with D minor in first place. But Scarlatti ventures in many works further into the circle of fifths. Around 50 sonatas are in A major, almost half as many in E major, and there are even four in B major. The situation is similar with the minor pieces, whose radius extends to C sharp minor in the crossover range between sharps and flats and B flat minor in the flat keys. Scarlatti avoided extremes like F sharp/G flat major, D flat major or E flat/D sharp minor and G sharp minor, but other than that, he uses all the common keys from the circle of fifths.

In the two multi-volume manuscripts of Scarlatti's sonatas (which are stored in Venice and Padua and are the most important source for these works) works in the same key are often arranged in close succession. Sometimes the sonatas are so different in character that the thought occurs that they might not actually be individual pieces but parts of a multi-movement work. The B flat major sonatas K 188 and K 189, for example, form one such pair of works, in which a more cantabile movement is followed by a lively, virtuoso piece. Similarly, with the C major sonatas K 199 and 200, where the first is a pastoral Andante moderato and the second an almost early classical sounding Allegro.

However, in the second volume of the Venetian collection in which these four sonatas have been handed down to us, there are also no fewer than five sonatas in F minor in succession (K 183 to 187), which cannot easily be combined into one large-scale work. Any references to the key characteristics of these pieces prove to be futile. For French authors of the late 17th century, F minor is a key of lament, for Mattheson, on the other hand, it expresses a "black, helpless melancholy". The one most like a lament is Sonata K 185, which begins like a figured bass piece: the melody is in the left hand, the right hand plays supporting chords. The other F minor sonatas are more passionate: the sonatas K 186 and 187 are quite virtuosic and demand great assurance as they continually switch between black and white keys. These pieces explore the playful and expressive possibilities of the key of F minor.

Another sonata in F minor (K 204a), handed down to us in the fourth volume of the Parma collection, conveys the idea of a multifaceted illumination and exploration of a key in a single work. It begins with an Allegro section in allabreve time, which, as is often the case with Scarlatti, is initially conceived as an imitative invention, then develops in a cantabile style and finally transforms into a dance-like Allegro in $\frac{3}{8}$ time. The character of a frenzied dance is heightened in a subsequent passage in $\frac{6}{8}$ time culminating in the Allegrissimo in C major. After the repeat sign, Scarlatti takes hold of the frenzy, moving the music through various minor keys.

Thomas Seedorf

10 years at the Scarlatti School

When I decided in 2010 to embark on the task of recording the complete Scarlatti sonatas on a modern Steinway, I was by no means aware of the scope of the undertaking. I don't mean the sheer number of difficult pieces, the many technical and musical "nuts" that I had to crack. Not even the unimaginable amount of time that I would miss spending in the sun, bathing or with friends. Nor the imponderability of whether at my age I would even manage to sustain this mammoth project over 18 years and master it to a high level of pianistic ability. I was unaware at the time, too, that I would have to humbly return to school. And almost every day at that.

Because Scarlatti is an unrelenting master and yet at the same time a pedagogic genius. One gladly follows him in his rigorous exercises, because he spices them up with unbelievably great imagination and variety.

In 2010 I had just overcome a deep crisis. On top of that, my father died suddenly. From the inheritance I was able to afford a wonderfully preserved Steinway B from the 80s – just as he would have wished.

It was a winter's day. Outside there were swirling snowflakes. It flashed through my mind that Scarlatti's keyboard choreography fits this image perfectly. I looked for the music and the new piano danced along. It "got" Scarlatti! And so I entered this spacious school, flooded with light and air, and I haven't left it since. What did I learn? That things can always go in different directions. That there are always different ways of doing things. That you can always view things differently. Musically speaking, this means that tempo, dynamics, articulation, agogic accents, rests and subtleties of attack can be varied a thousandfold at any given point. And that you often need to make these interpretative decisions in the moment to convey the freshness of the ideas. That surprises, breaks, sudden changes, mood swings, even deep abysses are part of this curious complex of things that we call life. That also failure and weakness belong in life; tiredness and weariness too, because normality – and with it even boredom – is part of even the most varied, sparkling life. But Domenico's school is insufficiently

defined if you don't mention the daily lessons in acrobatics. No one prior to Chopin and Liszt demanded such intricate dance movements from the hands, the fingers, the arms, the whole body even, such an incredible tempo shifting between different movements, as he did. And he is relentless when it comes to clarity of execution. Only Mozart's music requires such a degree of transparency. How did I come to this conclusion? From the score and the resulting crystalline sound. Without this, the effect of the music, its weightlessness, its spirit are lost. Scarlatti's "School of Fluency" is so much more effective than most of the often limitlessly uninspired collections of studies that appeared much later. "Your etudes, arpeggios, ... are tiresome" writes Gottfried Benn. Not so in Scarlatti's case, where they fulfil a clear musical purpose. And so I thank perhaps the last of the great musical teachers in my life for the many years of lessons, which I can only pay for by giving of my time. Grazie, gracias, obrigado, maestro.

Christoph Ullrich

Christoph Ullrich

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

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

Concert tours as a soloist, chamber musician and vocal accompanist have taken him to many European countries, South and North America, Asia and many international Festivals including the Schleswig-Holstein Music Festival, the Rheingau Music Festival, the Beethovenfest in Bonn, the Ludwigsburg Castle Festival, the Bach Week in Ansbach, the Bachfest in Leipzig, the Schubertiade in Feldkirch, the Mozartfest in Würzburg, the Schwetzingen Mozartfest, the Cambridge Music Festival, the Lower Saxony Music Days, the Brandenburg Summer Concerts and the North Hessian Music Summer. He has performed with major orchestras.

Alongside concert recordings for radio and television, Ullrich has participated in several TV productions as a pianist, e. g. in the film "Klavier/komplex" and the documentation

about the American composer Louis Moreau Gottschalk "Death in Rio."

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

Christoph Ullrich is the Artistic Director of the "Taschen-Oper-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.

www.christophullrich.de

Ib Hausmann

The clarinetist Ib Hausmann loves building bridges between the classical and modern worlds. Alongside his international concert career, he has also recorded CDs for EMI, Hänssler, HatHut, Naxos and Deutsche Grammophon. Hausmann's great passion is improvisation and he enjoys appearing as Pierrot onstage.

www.ibhausmann.de

Domenico Scarlatti: Sämtliche Klaviersonaten

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

Scarlattis einsätzeige Sonaten sind ausschließlich in – unter seiner Aufsicht entstandenen – Abschriften erhalten. Sie wurden zu seinen Lebzeiten in 15 Bänden zusammengefasst, die jeweils – bis auf zwei Ausnahmen – 30 Sonaten enthalten. Diese Bände vermachte 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 (5)

Die Stimmung von Klavieren folgt heute international verbreiteten und anerkannten Regeln und Konventionen. Um für Musik aller Epochen spielbar zu sein, wird ein Flügel in unserer Zeit so gestimmt, dass alle Halbtöne den gleichen Abstand haben. Diese sogenannte gleichstufige Stimmung wird häufig mit der von Andreas Werckmeister als „wohltemperiert“ bezeichneten Stimmung verwechselt, auf die sich der Titel von Johann Sebastian Bachs berühmten Sammlungen von Klavier-Präludien und -Fugen durch alle Dur- und Molltonarten bezieht. Zutreffend ist diese Gleichsetzung aber nicht. Die „wohl“, das heißt: mit Bedacht vorgenommene „Temperierung“ bedeutet lediglich, dass einige Intervalle etwas unrein gestimmt werden, um gegenüber einer absolut reinen Stimmung, die nur für wenige Tonarten akzeptable Zusammenklänge ermöglicht, ein größeres Spektrum für das Ohr annehmbarer Akkordfolgen zu schaffen. Im 18. Jahrhundert existierten mehrere Arten der Temperierung nebeneinander, was nicht zuletzt auf individuelle, lokale und nationale Präferenzen zurückgeht.

Auch in einer „wohltemperierten“ Stimmung gibt es kleine Unterschiede zwischen C- und As-

Dur oder g- und cis-Moll. Darauf bezieht sich die Lehre von der Tonartencharakteristik, die jeder Tonart einen spezifischen Eigenwert zuweist. Die Aussagen der Quellentexte zur Tonartencharakteristik weichen im nationalen und zeitlichen Vergleich allerdings so stark voneinander ab, dass von einer einheitlichen und über einen langen Zeitraum gültigen Lehre nicht die Rede sein kann.

Einige Autoren des 18. Jahrhunderts haben dieses Problem erkannt und benannt. Johann Mattheson referiert 1739 in seiner Schrift *Der vollkommene Capellmeister* zwar einige der tradierten Auffassungen über die „Eigenschaften der Tonarten“, sagt aber auch, „daß sich von solchen Eigenschaften nichts unumstößliches“ mitteilen lasse, „weil keine Ton-Art an und für sich selbst so traurig oder so lustig seyn kann, daraus man nicht das Gegentheile setzen mögte“. Damit schließt er sich der Meinung seines Kollegen Johann David Heinichen an, der in seiner monumentalen Abhandlung *Der General-Bass in der Composition* (1728) die Verantwortung für den Charakter eines Werks allein dem Komponisten und seiner Phantasie und nicht der Wirkung einer Tonart zuschreibt.

Es stellt sich aber die Frage, warum ein Komponist für ein Werk eine bestimmte Tonart wählt und nicht eine andere. Heinichen hat dafür gleich vier Antworten parat: Die Vorliebe eines Komponisten für gewisse Tonarten könne eine Rolle spielen, auch ist zu bedenken, dass in größeren, mehrsätzigen Werken Tonartenwechsel notwendig sind, um Monotonie zu

vermeiden; wichtig ist ferner, die Instrumente, für die man komponiert, in die Überlegungen einzubeziehen, denn im 18. Jahrhundert konnten vor allem Blasinstrumente nur in bestimmten Tonarten spielen, und schließlich muss der Komponist bei Gesangsstücken auf Umfang und Eigenheit der Stimme, für die er seine Musik schreibt, Rücksicht nehmen.

Mit Blick auf die Sonaten Domenico Scarlattis ließe sich noch eine fünfte Antwort ergänzen: Da jede Tonart für den Spieler oder die Spielerin eines Tasteninstrumentes andere Arten der Handhaltung und des Fingersatzes erforderlich macht, ist es für das Erlernen des Instruments wichtig, sich in vielen, wenn nicht allen Tonarten zu üben. Die meisten Sonaten Scarlattis sind als „essercizi“, als Übungstücke für seine Schülerin, die portugiesische Infantin und spätere spanische Königin Maria Bárbara, entstanden. Das außerordentliche kompositorische Niveau dieser Stücke und Scarlattis schier unerschöpflicher Einfallsreichtum lassen den Etüdencharakter seiner Sonaten zwar in den Hintergrund treten, gleichwohl ist er stets mitzudenken.

Überblickt man Scarlattis Sonaten-Werk als Ganzes, zeigt sich, und das ist kaum verwunderlich, dass Tonarten mit wenigen Vorzeichen am häufigsten vorkommen. Spitzenreiter sind G-Dur und D-Dur, dann folgt C-Dur, nicht ganz so stark vertreten sind F-Dur und B-Dur. Molltonarten kommen insgesamt weniger häufig vor, unter ihnen nimmt d-Moll den ersten Platz ein. Doch wagt Scarlatti sich in vielen Werken auch weiter im Quintenzirkel vor. Rund 50

Sonaten stehen in A-Dur, knapp halb so viele in E-Dur, immerhin vier sogar in H-Dur. Ähnlich verhält es sich bei den Mollstücken, deren Radius bis cis-Moll im Kreuzbereich und b-Moll im Feld der B-Tonarten reicht. Extreme wie Fis- bzw. Ges-Dur, Des-Dur oder es- bzw. dis-Moll und gis-Moll hat Scarlatti vermieden, ansonsten aber in seinen Sonaten die gängigen Tonarten des Quintenzirkels verwendet.

In den beiden mehrbändigen Manuskripten mit Sonaten Scarlattis, die in Venedig und Padua aufbewahrt werden und die wichtigste Quelle für diese Werke darstellen, stehen oft Werke in derselben Tonart in dichter Folge nacheinander. Manchmal sind die Sonaten so unterschiedlichen Charakters, dass sich der Gedanke aufdrängt, sie wären eigentlich keine Einzelstücke, sondern Teile eines mehrsätzigen Werks. Die B-Dur-Sonaten K 188 und K 189 etwa bilden ein solches Werkpaar, in dem auf einen eher kantablen Satz ein lebhaft-virtuoses Stück folgt. Ähnlich verhält es sich mit den C-Dur-Sonaten K 199 und 200, ein pastorales Andante moderato die erste, ein beinahe frühklassisch anmutendes Allegro die zweite.

Im zweiten Band der venezianischen Sammlung, in dem diese vier Sonaten überliefert sind, finden sich aber auch nicht weniger als fünf Sonaten in f-Moll in Folge (K 183 bis 187), die sich nicht ohne Weiteres zu einem Großwerk zusammenfassen lassen. Hinweise aus dem Fundus der Tonartencharakteristik laufen bei diesen Stücken ins Leere. Für französische Autoren des späten 17. Jahrhunderts ist f-Moll

eine Tonart der Klage, für Mattheson drückt sie dagegen eine „schwarze hülflose Melancholie“ aus. Klagend ist am ehesten noch die Sonate K 185, die wie ein Generalbass-Stück beginnt: Die Melodie liegt in der linken Hand, die rechte Hand spielt stützende Akkorde. Die anderen f-Moll-Sonaten sind eher leidenschaftlich, die Sonaten K 186 und 187 sind sogar virtuos gehalten und verlangen große Sicherheit beim ständigen Wechsel zwischen schwarzen und weißen Tasten. Es sind Stücke, die die spielerischen und expressiven Möglichkeiten der Tonart f-Moll erkunden.

Eine weitere f-Moll-Sonate (K 204a), die im vierten Band der Parma-Sammlung überliefert ist, überträgt die Idee der vielfältigen Ausleuchtung und Erkundung einer Tonart auf ein einzelnes Werk. Den Beginn macht ein Allegro-Abschnitt im Allabreve-Takt, der, wie oft bei Scarlatti, zunächst imitatorisch wie eine Invention angelegt ist, sich dann kantabel weiterentwickelt und schließlich in ein tänzerisches Allegro im $\frac{3}{8}$ -Takt umschlägt. Der Charakter eines wirbelnden Tanzes wird in einem nächsten Abschnitt im $\frac{6}{8}$ -Takt zum Allegrissimo in C-Dur gesteigert. Nach dem Wiederholungszeichen greift Scarlatti den Wirbel auf, versetzt ihn aber in verschiedene Moll-Tonarten.

Thomas Seedorf

10 Jahre Scarlatti-Schule

Als ich mich im Jahre 2010 dazu entschied, die Gesamteinspielung der Scarlattischen Sonaten auf einem modernen Steinway zu wagen, war ich mir keineswegs der Tragweite des Unternehmens bewusst. Ich meine hier nicht die schiere Menge an schwierigen Stücken, die vielen technischen und musikalischen „Nüsse“, die zu knacken mir bevorstanden. Auch nicht den unvorstellbaren Aufwand an Zeit, die ich dann eben nicht in der Sonne, in der Badewanne oder mit Freunden verbringen können würde. Auch nicht die Unwägbarkeit, ob ich in meinem Alter es überhaupt noch schaffen würde, dieses Mammutprojekt über 18 Jahre durchzuhalten und auf gutem pianistischem Niveau zu meistern. Nein, mir war damals nicht bewusst, dass ich noch einmal auf demütige Weise die Schulbank würde drücken müssen. Und das fast Tag für Tag. Denn Scarlatti ist ein unerbittlicher Lehrmeister und gleichzeitig ein pädagogisches Genie. Man folgt ihm gerne in seine strengen Exerzitien, da er sie mit unfassbar großer Fantasie und Vielfalt würzt.

2010 hatte ich gerade eine schwere Krise überunden. Hinzukam, dass mein Vater plötzlich starb. Vom Erbe konnte ich mir – ganz in seinem Sinne – einen wunderbar erhaltenen Steinway B aus den 80er Jahren leisten.

Es war an einem Wintertag. Draußen schneite es in wild wirbelnden Flocken. Es schoss mir durch den Kopf: Zu diesem Bild passt der Scarlattische Tastentanz. Ich suchte

die Noten. Und der neue Flügel tanzte mit. Er „konnte“ Scarlatti! Da betrat ich dessen geräumige, luft- und lichdurchflutete Schule und habe sie seither nicht mehr verlassen. Was ich lernte: Dass alles immer auch ganz anders sein kann. Dass alles auch immer ganz anders weitergehen kann. Dass man alles auch immer ganz anders betrachten kann. Das heißt im musikalischen Sinne: Dass Tempo, Dynamik, Artikulation, Agogik, Pausenmanagement, Anschlagsraffinessen an jeder Stelle tausendfach variabel sein können. Und dass man diese Interpretationsentscheidungen oft im Moment fällen muss, um die Frische der Ideen zu transportieren. Dass Überraschungen, Brüche, Plötzlichkeiten, Stimmungsschwankungen, auch Abgründe Teil dieses sonderbaren Konvoluts sind, das wir Leben nennen. Dass auch Scheitern und Schwächen dazu gehören, Müdigkeiten, Durchhänger, da Normalität – und damit eben Langeweile – selbst zum abwechslungsreichsten, sprühendsten Leben dazugehören. Aber die Schule des Domenico ist nur unzureichend beschrieben, erwähnt man nicht die täglichen Unterrichtsstunden in Akrobatik. Niemand vor Chopin und Liszt hat den Händen, den Fingern, den Armen, ja dem ganzen Körper so viel vertrackte Tanzleistungen, ein derartiges Tempo im Wechsel der Bewegungen abverlangt wie er. Und dabei ist er unerbittlich, was die Klarheit der Ausführung betrifft. Nur Mozarts Musik fordert eine vergleichbare Durchhörbarkeit. Woraus ich das schließe? Aus dem Notentext und dem daraus

resultierenden kristallinen Klang. Ohne diesen gehen die Wirkung der Musik, ihre Schwere, Losigkeit, ihr Geist verloren. Scarlattis „Schule der Geläufigkeit“ ist so viel effektiver als die meisten der meist viel später erschienenen, oft grenzenlos uninspirierten Etüdensammlungen. „Eure Etüden, Arpeggios, ... sind zum Ermüden“ schreibt Gottfried Benn. Nicht so bei Scarlatti, wo sie einen musikalischen Zweck erfüllen. Und so danke ich dem vielleicht letzten großen musikalischen Lehrmeister meines Lebens für diesen langjährigen Unterricht, der mich zwar Lebenszeit kostet, mir aber im Gegenzug unendlichen Reichtum schenkt. Grazie, gracias, obrigado Maestro.

Christoph Ullrich



Christoph Ullrich

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

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

Konzertreisen als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter führten ihn in viele europäische

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

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

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

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

www.christophullrich.de

www.domenico-scarlatti.com

www.laternamusica.de



Ib Hausmann

Der Klarinettenist Ib Hausmann liebt es, Brücken zu bauen zwischen den Welten der Klassik und der Moderne. Neben seiner internationalen Konzerttätigkeit hat er für EMI, Hänssler, HatHut, Naxos und die Deutsche Grammophon CD's aufgenommen. Hausmann's große Leidenschaft: er improvisiert und steht gern als Pierrot auf der Bühne.

www.ibhausmann.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 (5)

Aujourd'hui, l'accordage des pianos suit des règles et des conventions internationalement reconnues. Afin de pouvoir jouer de la musique de toutes les époques, un piano à queue de notre époque est accordé de manière à ce que tous les demi-tons aient la même distance entre eux. Cet accordage dit égal est souvent confondu avec l'accordage décrit par Andreas Werckmeister comme «bien tempéré», auquel fait référence le titre des célèbres recueils de préludes et de fugues pour piano de Jean-Sébastien Bach dans toutes les tonalités majeures et mineures. Cependant, cette équivalence n'est pas correcte. Le «bien», c'est-à-dire le «tempéré» fait avec soin, signifie simplement que certains intervalles sont accordés de manière quelque peu impure afin de créer un plus large spectre de progressions d'accords acceptables pour l'oreille, par opposition à un accord absolu qui ne permettrait que des combinaisons acceptables que dans quelques tonalités. Au XVIII^{ème} siècle, plusieurs types d'accordages tempérés coexistaient, notamment en raison des préférences individuelles, locales et nationales.

Même dans un accordage « bien tempéré », il existe de petites différences entre le do et le la bémol majeur ou le sol et le do dièse mineur. C'est à cela que se réfère la théorie des caractéristiques des tonalités, qui attribue à chaque tonalité une valeur intrinsèque spécifique. Cependant, les affirmations des textes sur les sources des caractéristiques des tonalités diffèrent tellement les unes des autres dans la comparaison nationale et temporelle qu'il ne peut être question d'une doctrine uniforme valable sur une longue période.

Certains auteurs du XVIII^{ème} siècle ont reconnu et nommé ce problème. Johann Mattheson, dans son ouvrage de 1739 : *Der vollkommene Capellmeister (Le parfait Capellmeister)*, fait référence à certaines des vues traditionnelles sur les « caractéristiques des tonalités », mais dit aussi que « rien d'irrévocable ne peut être dit sur ces caractéristiques », « car aucune tonalité ne peut être si triste ou si drôle en soi qu'on ne puisse lui octroyer le contraire ». Il partage en cela l'avis de son collègue Johann David Heinichen qui, dans son monumental traité *La basse continue dans la composition* (1728), attribue la responsabilité du caractère d'une œuvre au seul compositeur et à son imagination et non à l'effet d'une tonalité.

La question se pose cependant de savoir pourquoi un compositeur choisit une certaine tonalité pour une œuvre et pas une autre. Heinichen a de suite quatre réponses à cette question : la préférence d'un compositeur pour certaines tonalités peut jouer un rôle, et il faut également se rappeler que dans les œuvres plus grandes et à mouvements multiples, les changements de

tonalité sont nécessaires pour éviter la monotonie ; il est également important de tenir compte des instruments pour lesquels on compose, car au XVIII^{ème} siècle, les instruments à vent en particulier ne pouvaient jouer que dans certaines tonalités, et enfin, lors de la composition de pièces vocales, le compositeur doit tenir compte de la tessiture et de l'individualité de la voix pour laquelle il écrit sa musique.

En ce qui concerne les sonates de Domenico Scarlatti, une cinquième réponse pourrait être ajoutée : Étant donné que chaque tonalité nécessite des positions de main et des doigts différents pour le joueur ou la joueuse d'un instrument à clavier, il est important pour l'apprentissage de l'instrument de s'exercer dans plusieurs, voire dans toutes les tonalités. La plupart des sonates de Scarlatti ont été écrites comme « essercizi », comme pièces d'étude pour son élève, l'Infante portugaise devenue plus tard la Reine Maria Bárbara d'Espagne. L'extraordinaire niveau de composition de ces pièces et l'ingéniosité inépuisable de Scarlatti permettent certes au caractère d'étude de ses sonates de passer au second plan, sans toutefois ne devoir jamais l'oublier.

Si l'on examine l'ensemble des œuvres de sonate de Scarlatti, on constate, et ce n'est guère surprenant, que les tonalités avec peu d'altérations sont les plus courantes. Le sol majeur et le ré majeur arrivent en tête, suivis par le do majeur ; le fa majeur et le si bémol majeur n'étant pas aussi fortement représentés. Les tonalités mineures sont globalement moins fréquentes, le ré mineur occupant la première place. Mais Scarlatti s'aven-

ture aussi plus loin dans le cercle des quintes dans de nombreux ouvrages. Il existe environ 50 sonates en la majeur, presque la moitié en mi majeur, et quatre même en si majeur. La situation est similaire pour les pièces mineures, dont le rayon s'étend jusqu'au do dièse mineur dans le domaine des tonalités en dièses et au si bémol mineur dans le domaine des tonalités en bémols. Scarlatti évita les extrêmes tels que le fa dièse ou sol bémol majeur, le ré bémol majeur ou le mi bémol ou ré dièse mineur et le sol dièse mineur, mais utilisa les tonalités courantes du cercle des quintes dans ses sonates.

Dans les deux manuscrits en plusieurs volumes des sonates de Scarlatti, conservés à Venise et à Padoue, qui constituent la source la plus importante de ces œuvres, les œuvres dans la même tonalité se succèdent souvent de façon rapprochée. Parfois, les sonates ont un caractère si différent que l'idée même suggère qu'il ne s'agit pas vraiment de pièces individuelles mais de parties d'une œuvre en plusieurs mouvements. Les sonates en si bémol majeur K 188 et K 189, par exemple, forment une telle paire d'œuvres dans lesquelles un mouvement plutôt cantabile est suivi d'une pièce vive et virtuose. De même pour les sonates en do majeur K 199 et 200, un Andante moderato pastoral la première, un Allegro presque précocement classique la seconde.

Cependant, dans le deuxième volume de la collection vénitienne, dans lequel ces quatre sonates ont survécu, il n'y a pas moins de cinq sonates en fa mineur qui se succèdent (K 183 à 187), qui ne peuvent pas être facilement combi-

nées en une grande œuvre. Les indices du fundus des caractéristiques des tonalités n'aboutissent à rien dans ces pièces. Pour des auteurs français de la fin du XVII^{ème} siècle, le fa mineur est une tonalité de lamentation, mais pour Mattheson, elle exprime une « mélancolie noire et impuissante ». La Sonate K 185, qui commence comme un morceau de basse continue, est la plus plaintive : la mélodie est à la main gauche et la main droite joue des accords d'accompagnement. Les autres sonates en fa mineur sont plus passionnées, les sonates K 186 et 187 sont même virtuoses et exigent une grande certitude dans le changement constant entre les touches noires et les touches blanches. Ce sont des pièces qui explorent les possibilités ludiques et expressives de la tonalité de fa mineur.

Une autre sonate en fa mineur (K 204a), qui est transmise dans le quatrième volume de la collection de Parme, transmet l'idée de la multiplicité d'éclairage et d'exploration d'une tonalité dans une seule œuvre. Elle débute par un passage Allegro dans une mesure alla brève qui, comme souvent chez Scarlatti, est d'abord conçue comme une invention imitative, puis se développe sous une forme cantabile pour finalement se transformer en un Allegro dansant dans une mesure à 3/8. Le caractère de danse tourbillonnante va augmenter dans un prochain passage dans une mesure à 6/8 en un Allegro in do majeur. Après la barre de reprise, Scarlatti capte le tourbillon, le plaçant cependant dans différentes tonalités mineures.

Thomas Seedorf

10 années d'école Scarlatti

Lorsque j'ai décidé en 2010 d'oser enregistrer l'intégralité des sonates de Scarlatti sur un Steinway moderne, je n'avais nullement conscience de l'ampleur de l'entreprise. Je ne parle pas de la quantité de pièces difficiles et des nombreuses « noix » techniques et musicales qu'il fallut casser. Je ne parle pas non plus du temps inimaginable que je ne pourrais pas passer au soleil, dans la baignoire ou avec des amis. Et non pas l'impondérable de savoir si je parviendrais à poursuivre ce projet gigantesque pendant 18 ans et à le maîtriser à un bon niveau pianistique à mon âge. Non, je ne savais pas à l'époque que je devrais retourner assidument sur les bancs d'école. Et cela presque jour après jour. Car Scarlatti est un professeur impitoyable et en même temps un génie de la pédagogie. On aime le suivre dans ses exercices stricts, car il les pimente avec une imagination et une variété incroyablement grandes.

En 2010, je venais juste de surmonter une grave crise. En plus, mon père venait de mourir subitement. Avec mon héritage, je pus m'offrir – tout à fait dans son sens – un Steinway B des années 80 merveilleusement bien conservé.

C'était un jour d'hiver. Dehors, il tombait des flocons de neige tourbillonnant sauvagement. Cela me traversa l'esprit : la danse scarlattesque des touches correspondait à cette image. J'ai cherché les notes. Et le nouveau piano à queue se mit à danser avec. Il « pouvait » Scarlatti ! C'est alors que je pénétrais dans sa spacieuse école,

inondée d'air et de lumière, et que je ne l'ai plus quittée depuis. Ce que j'y ai appris, est que tout peut toujours être totalement différent. Que tout peut aussi toujours se dérouler différemment. Que tout peut aussi toujours être vu différemment. Au sens musical du terme, cela signifie que le tempo, la dynamique, l'articulation, l'agogique, la gestion des pauses, les raffinements du toucher peuvent être variés de mille façons et à tout moment. Et que l'on doit souvent prendre ces décisions interprétatives sur le moment pour conserver la fraîcheur des idées. Que les surprises, les ruptures, la soudaineté, les sautes d'humeur, voire les abîmes font partie de cet étrange faisceau que nous appelons la Vie. Que les échecs et les faiblesses en font aussi partie ainsi que les fatigues et les coups de blues, car la normalité – et donc l'ennui – font eux-mêmes partie de la vie la plus variée et la plus pétillante. Mais l'école de Domenico n'est pas suffisamment décrite si l'on ne mentionne pas les leçons quotidiennes d'acrobatie. Personne avant Chopin ou Liszt n'avait jamais exigé autant des mains, des doigts, des bras, et même du corps entier – tant de performances de danse complexes, un tel rythme dans le changement des mouvements, que lui. Et en même temps, il est implacable lorsqu'il s'agit de la clarté de l'exécution. Seule la musique de Mozart exige une audibilité comparable. D'où me vient cette idée ? De la partition et de la sonorité cristalline qui en résulte. Sans elle, l'effet donné par la musique, sa légèreté, son esprit, sont perdus. L'« école de la fluidité »

de Scarlatti est tellement plus efficace que la plupart des collections d'études souvent sans limites et sans inspiration apparues beaucoup plus tard. « Vos études, vos arpegges ... sont pour fatiguer », écrit Gottfried Benn. Il n'en va pas de même pour Scarlatti, où ils servent un but musical. Je remercie donc peut-être le dernier grand professeur de musique de ma vie pour ces longues années d'enseignement, qui me coûte certes un temps de vie, mais qui en retour me donnent une richesse si infinie. Grazie, gracias, obrigado Maestro.

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 « Klavierkomplex » ou le documentaire « Tod in Rio » consacré au compositeur américain Louis Moreau Gottschalk.

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

Christoph Ullrich est directeur artistique de la compagnie « Taschen-Oper-Compagnie » et

cofondateur du projet « Ohrwurm », qui associe des concerts destinés aux enfants des écoles primaires à des concepts d'enseignement préparant ces concerts.

www.christophullrich.de

Ib Hausmann

Le clarinettiste Ib Hausmann aime jeter des ponts entre les mondes du Classique et du Moderne. Outre son activité de concertiste international, il a enregistré des CD pour EMI, Hänssler, HatHut, Naxos et Deutsche Grammophon. La grande passion de Hausmann : il aime improviser et se tenir debout comme Pierrot sur une scène.

www.ibhausmann.de

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. 5

K. 177 – K. 205 · Christoph Ullrich, piano

CD 1:

74:43

Sonatas K. 177 – K. 194

[1]	Andante D Major K. 177 (L. 364)	3:07
[2]	Vivo D Major K. 178 (L. 162)	1:47
[3]	Allegro G minor K. 179 (L. 177)	2:44
[4]	Allegro Vivo G Major K. 180 (L. 272)	3:12
[5]	Allegro A Major K. 181 (L. 194)	4:35
[6]	Allegro A Major K. 182 (L. 139)	3:31
[7]	Allegro F minor K. 183 (L. 473)	4:34
[8]	Allegro F minor K. 184 (L. 189)	5:11
[9]	Andante F Major K. 185 (L. 173)	5:04
[10]	Allegro F Major K. 186 (L. 72)	2:20
[11]	Allegro F minor K. 187 (L. 285)	4:25
[12]	Allegro A minor K. 188 (L. 239)	5:25
[13]	Allegro B Flat Major K. 189 (L. 143)	4:18
[14]	Allegro B Flat Major K. 190 (L. 250)	3:33
[15]	Allegro D minor K. 191 (L. 207, P. 18)	3:26
[16]	Allegro E Flat Major K. 192 (L. 216)	5:01
[17]	Allegro E Flat Major K. 193 (L. 142)	4:12
[18]	Andante F Major K. 194 (L. 28)	8:10

CD 2

64:33

Sonatas K. 195 – K. 205

[1]	Vivo F Major K. 195 (L. S18)	4:04
[2]	Allegro G minor K. 196 (L. 38)	3:09
[3]	Andante B minor K. 197 (L. 147)	5:17
[4]	Allegro E minor K. 198 (L. 22)	2:59
[5]	Andante moderato C Major K. 199 (L. 253)	4:51
[6]	Allegro C Major K. 200 (L. 54)	3:57
[7]	Vivo G Major K. 201 (L. 129)	4:12
[8]	Allegro B Flat Major K. 202 (L. 498)	5:01
[9]	Vivo non molto E minor K. 203 (L. 380)	4:55
[10]	Allegro F minor K. 204a	6:01
[11]	Allegro - Allegro - Allegrissimo F minor K. 204b	4:56
[12]	Vivo F Major K. 205 (L. S23)	8:33
[13]	Bonus track: Scarlatti. Improvisations by Ib Hausmann, clarinet	6:27