



Domenico Scarlatti

Complete piano sonatas
Sonatas K. 98 – K. 146

Christoph Ullrich, piano

VOLUME

3

Domenico Scarlatti • Complete piano sonatas Vol. 3

Venedig XV K. 98 – 138; Worgan 27, 37, 41–44 K. 139 – 144; Fitzwilliam 5, 7 K. 145 – 146

Christoph Ullrich, piano

CD 1:

74:08

Sonatas K. 98 – K. 114

1	Allegro E minor K. 98 (L. 325)	3:23
2	Allegro C minor K. 99 (L. 317)	4:29
3	Allegro C major K. 100 (L. 355)	2:57
4	Allegro A major K. 101 (L. 494)	4:11
5	Allegro G minor K. 102 (L. 89)	3:07
6	Allegro G major K. 103 (L. 233)	3:49
7	Allegro G major K. 104 (L. 442)	6:08
8	Allegro G major K. 105 (L. 204)	5:27
9	Allegro F major K. 106 (L. 437)	3:20
10	Allegro F major K. 107 (L. 474)	4:45
11	Allegro G minor K. 108 (L. 249)	3:27
12	Adagio A minor K. 109 (L. 138)	8:17
13	Allegro A minor K. 110 (L. 469)	4:13
14	Allegro G minor K. 111 (L. 130)	3:27
15	Allegro B flat major K. 112 (L. 298)	3:29
16	Allegro A major K. 113 (L. 345)	4:22
17	Con spirito e presto A major K. 114 (L. 344)	5:10

Sonatas K. 115 – K. 130

1	Allegro C minor K. 115 (L. 407)	6:36
2	Allegro C minor K. 116 (L. 452)	4:13
3	Allegro C major K. 117 (L. 244)	6:20
4	Non presto D major K. 118 (L. 122)	4:22
5	Allegro D major K. 119 (L. 415)	5:46
6	Allegro D minor K. 120 (L. 215)	4:21
7	Allegro G minor K. 121 (L. 181)	4:56
8	Allegro D major K. 122 (L. 334)	4:10
9	Allegro E flat major K. 123 (L. 111)	4:24
10	Allegro G major K. 124 (L. 232)	4:54
11	Vivo G major K. 125 (L. 487)	2:42
12	C minor K. 126 (L. 402)	4:28
13	Allegro A flat major K. 127 (L. 186)	6:05
14	Allegro B flat minor K. 128 (L. 296)	6:06
15	Allegro C minor K. 129 (L. 460)	3:57
16	Allegro A flat major K. 130 (L. 190)	3:11

Sonatas K. 131 – K. 146

1	Allegro B flat minor K. 131 (L. 300)	4:02
2	Cantabile C major K. 132 (L. 457)	9:01
3	Allegro C major K. 133 (L. 282)	4:01
4	Allegro E major K. 134 (L. 221)	4:58
5	Allegro E major K. 135 (L. 224)	4:52
6	Allegro E major K. 136 (L. 377)	4:31
7	Allegro D major K. 137 (L. 315)	4:15
8	Allegro D minor K. 138 (L. 464)	3:43
9	Presto C minor K. 139 (L. 6)	4:44
10	Allegro D major K. 140 (L. 107)	4:00
11	Allegro D minor K. 141 (L. 422)	3:53
12	Allegro F sharp minor K. 142 (L. -)	4:21
13	Allegro C major K. 143 (L. -)	3:58
14	Cantabile G major K. 144 (L. -)	5:03
15	D major K. 145 (L. 369)	4:09
16	G major K. 146 (L. 349)	3:17

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 (III)

In the foreword to his 1839 edition of 200 Sonatas by Scarlatti, Carl Czerny stated that "Scarlatti can be considered the true founder of the now flourishing art of fortepiano playing." This same volume laid the foundation for the composer's posthumous fame in the 19th century. A few years earlier, the Swiss music scholar Hans Georg Nägeli had pointed to "the many daring leaps, unheard of at that time" with which Scarlatti "often exceeded the usual melodic range, both high and low." For Nägeli, Scarlatti was one of the pioneers of purely instrumental music, which was constantly evolving right up until Beethoven and "was striving to break free from that false cantabile, which is nothing more (and desires nothing more) than to imitate song."

Many Scarlatti sonatas seem to confirm Nägeli's description. For example, the D minor K. 141 is a veritable compendium of highly virtuosic keyboard music. Fast and furious repeated notes stand alongside widely spaced broken chords. Scarlatti's typical hand-crossing is also encountered here. Even the greatest vocal artists would find it difficult to sing such music. In the G major

Sonata K. 104, the nimble switching of left and right hands is practically the main theme of the sonata. Like most of Scarlatti's sonatas, it wasn't created as an autonomous work of art but was instead written for the instruction of the Portuguese Princess, later the Spanish Queen, Maria Barbara and these pieces bear impressive witness to her extraordinary ability.

The prevalence of fast or even very fast tempi seems to confirm the impression that Scarlatti's sonatas are above all virtuoso pieces, whose musical language is primarily influenced by the specific possibilities of the keyboard instrument. In addition to many Allegro, Allegrissimo and Presto pieces, there are still some sonatas in which Scarlatti specifies a slow tempo. The A minor Sonata K. 109 is marked "Adagio" and instead of virtuosic figuration, Scarlatti employs arching melodies that seem to have sprung from a vocal work. In several sonatas he even refers explicitly to the model of vocal music by selecting the performance direction "Cantabile" (in a singing style). In the G major Sonata K. 144, the instrumental cantabile unfolds with the combination of a voluptuously melodic upper voice in the right hand and an essentially chordal accompaniment in the left hand. The C major Sonata K. 134 displays another facet of the cantabile style. It begins with arpeggios in contrary motion in both hands from which a vocal figure develops. At many points in this sonata Scarlatti uses more broken chords, the single notes of which, due to the slow tempo, condense into rhythmically displaced melodic lines.

Unlike Nägeli, who found and criticised a "false cantabile" in sonatas such as this, Scarlatti felt that incorporating songlike elements did not contradict the instrument's own idiom, but on the contrary supplemented its virtuosic aspect. He also went along with the rules formulated in 1713 by the composer and music theorist Johann Mattheson as the "first and foremost" of the "general rules of composition that a *galant homme* needed to know": "That one composes in a *Cantabile* style. *h.e.* [hic est = that means] that everything one does, whether it be *vocal or instrumental music*, should be singable." Two decades later, Mattheson conceded that instrumental music could employ its own means of expression, providing it did not stray too far from the model of vocal music. The Italian violinist and music theorist Giuseppe Tartini juxtaposed "Cantabile" with "Sonabile" as contrasting concepts. Cantabile is characterised by predominantly small intervals, calm linear movement, and a moderate pitch range. The characteristics of Sonabile, on the other hand, include the frequent use of large intervals, short, detached, articulated notes, rapid movement and an altogether very large range. The German music theorist Joseph Riepel calls figures that correspond to the Cantabile criteria "Singer"; those connected with Sonabile he called "Rauscher" and, like Tartini, he points out that both forms should alternate in fast movements.

Long before he composed the majority of his sonatas, first of all in Portugal and then in Spain, Scarlatti had composed works in most of the common vocal genres of his era, from strictly

polyphonic church music in the old style, through chamber cantatas and on to several operas. But several vocal works were also created on the Iberian Peninsula, including many cantatas, which rival the sonatas in their audacity. Scarlatti's idea of the expressive possibilities of the human voice was shaped by the outstanding vocal virtuosi of his day, not least the art of Farinelli, probably the most important castrato of his time who, like Scarlatti, worked at the Spanish court from 1737.

The basic experience gained by Scarlatti as a vocal composer flowed into his sonatas in a variety of ways. In sonatas with an underlying slow tempo the music's roots in song are obvious, but Scarlatti's music also sings in Allegro movements. In the G minor Sonata K. 108, the predominant movement in the melody line is stepwise – it would be easy to write an Italian opera text under the notes. In any case, in several sonatas a proximity to opera is discernible; in some pieces Scarlatti even seems like he wants to imagine small scenes in a wordless musical drama. For example, at the start of the second part of the G minor Sonata K. 121, the musical flow is interrupted abruptly by a furious descent over two octaves– as though someone was breaking into a conversation. The gesture of musicalised speech, which prevails as *parlando* in Opera Buffa (Italian comic opera), permeates many of Scarlatti's sonatas and is particularly striking in the Sonata in C major K. 133.

For Scarlatti, it is not only arias that act as models for instrumental music without a text but also vocal ensembles found in every opera,

in particular duets. The A flat major Sonata K. 130 begins like an aria but after only a few bars a second voice joins in, moving with the upper part in thirds and sixths for long stretches of the movement. The D minor Sonata K. 120 represents a passionately serious counterpart to this cheerful duet. Furthermore, Scarlatti makes rich use of hand-crossing – and thus shows that even virtuosic keyboard playing can display a theatrical element for the observer. Songlike elements in the score are not always immediately apparent. In the A major Sonata K. 113, a favourite work of Clara Schumann, many of the main melody notes are contained in swirling quaver figures, which permeate the piece. As in many other Scarlatti sonatas, they must be revealed by the player and allowed to sing.

Thomas Seedorf

Contemporary Scarlatti?

“For the poet, any poet who speaks directly to him is a contemporary, no matter in which mythical, faraway century, in which long-forgotten provincial nest he lived. From that moment on, because his voice was so uniquely recognisable, it will be close to him: as close as if the person to whom it once belonged stood before him in the flesh, relocated in time and space. Even with his eyes closed, the poet's word will be more present to him than any from his own time, more easily discernible than his own breathless wheezing.”

(Durs Grünbein, *Das erste Jahr, Berliner Aufzeichnungen*, page 208).

"Yes!" I find myself shouting out when I read words like this, yes! and yes again! my dear Durs Grünbein. Naturally this is true also for composers or "tone poets" – perhaps to an even greater extent. Their music must actually be brought to life, to be made to sound anew each time by a soulmate of the composer, someone who is not only a trained instrumental virtuoso but must also be a kindred spirit who can reawaken the sound. This is why the historical location of the music and its creators must always be seen in the context of its realisation and the way in which the sound is brought back to life. As an end in itself, this is tedious. That is why there will always be an irreconcilable tension between scholarship and art, because scientific thinking uses language as though it is an ally of mathematics rather than as a window onto immateriality.

And so I invite the composers of the past into my music room each day, and together we eavesdrop on their attempts to enhance and enliven our world. Some of them I didn't particularly like at first! Out of courtesy I tolerated them; out of interest, out of curiosity, and out of respect for their lives' work. But in the course of our frequent meetings, I grew familiar with their nature and we became close friends. I felt differently about Scarlatti. His musical magic was deeply familiar to me, but for a long time my fingers would not obey his explicit instructions to fly into the wide realms of the improbable. It seemed to me that to bring to life his often all too earthly, and yet often weight-

less, transcendental concept of sound, and to highlight this blend from within, was only achievable with a great deal of effort. It was Heinrich von Kleist who first showed me the way when, in his essay "On the Marionette Theatre", he bemoaned the loss of charm and grace resulting from the heightened consciousness of art. This essay passes through the insentient „marionette," on to perfect technique and through the internal mastery of a divine heightened awareness attained through tireless work, which no longer needs to strive for knowledge. Since then, my friend Scarlatti has been visiting my room more and more often, drinking his heavy Spanish red wine as an accompaniment to my increasingly effortless playing. If I ask him if he could help me with some place or other that won't reveal itself to me, he just adopts his sibylline smile as though he wishes to tell me, "Give the marionette free rein and then you will soar so high on the spiritual wings of an eagle that nothing human is alien to you anymore – then you will succeed." Yes, it was probably all child's play for him: during his lifetime he enraptured people with his harpsichord playing, as if "a thousand devils" were cavorting on the keyboard. But how should a mere mortal such as I follow him through the slim keys?

*A god has the potency. But tell me, how shall
A man pursue him on the slim lyre?
His senses are in disarray. At the crossroads of the
Heart there is no temple for Apollo.*

*Song, by your example, is not desire,
Nor an affirmation of attainment;*

*Song is existence. Effortless for a god.
But when shall we be? And when does he orient
The earth and the stars to our existence?
This is not about love, youth, though
Your voice belches forth from your mouth, – learn
To forget that you sang out. It is ephemeral.
In truth singing is but another breath.
A breath of nothing. A waft of god. A zephyr.*
(Rilke, Sonnets to Orpheus, 3rd sonnet)

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.

"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 einsätzige 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 (III)

„Scarlatti kann man als den eigentlichen Gründer des jetzt so blühenden Fortepianospiels betrachten,“ stellte Carl Czerny im Vorwort zu seiner 1839 erschienen Ausgabe von 200 Sonaten Scarlattis fest, mit der er das Fundament für den Nachruhm des Komponisten im 19. Jahrhundert legte. Bereits einige Jahre zuvor hatte der Schweizer Musikgelehrte Hans Georg Nägeli auf „die vielen kühnen, damals unerhörten Sprünge“ hingewiesen, mit denen Scarlatti „das gewöhnliche melodische Maaß vielfach auf- und abwärts überschritt.“ Für Nägeli gehörte Scarlatti zu den Pionieren einer bis Beethoven sich kontinuierlich weiterentwickelnden genuinen Instrumentalmusik, die „sich von jener falschen Cantabilität, die nichts weiter ist und nichts weiter seyn will, als Nachahmung des Gesanges, loszureißen strebten“.

Viele Sonaten Scarlattis scheinen Nägelis Darstellung zu bestätigen. Die d-Moll-Sonate K. 141 etwa ist ein wahres Kompendium hochvirtuoser Tastenmusik. Rasend schnelle Tonrepetitionen stehen hier neben weiten Dreiklangbrechungen, auch das für Scarlatti so typische Überschlagen der Hände ist hier anzutreffen – selbst den größ-

ten Stimmkünstlern dürfte es schwerfallen, derlei Musik zu singen. In der G-Dur-Sonate K. 104 ist der flinke Wechsel von rechter und linker Hand so etwas wie das eigentlich Hauptthema der Sonate, die, wie die meisten Sonaten Scarlattis, nicht als autonome Kunstwerke entstanden, sondern für den Unterricht der portugiesischen Prinzessin und späteren spanischen Königin Maria Barbara, von deren außergewöhnlichem Können die Stücke beeindruckend Zeugnis ablegen.

Der Eindruck, dass es bei Scarlattis Sonaten vor allem Virtuosenstücke handle, deren Tonsprache primär von den spezifischen Spielmöglichkeiten des Tasteninstruments geprägt seien, scheint durch das Vorherrschen schneller bis sehr schneller Tempi bestätigt zu werden. Neben vielen Allegro-, Allegro- und Presto-Stücken finden sich aber immer wieder auch Sonaten, für die Scarlatti ein langsames Tempo vorschreibt. Die a-Moll-Sonate K. 109 ist „Adagio“ zu spielen und statt virtuosen Figurenwerks verwendet Scarlatti hier Melodiebögen, die einem Vokalwerk entsprungen zu sein scheinen. In mehreren Sonaten macht er den Bezug auf das Vorbild von Vokalmusik sogar explizit, indem er die Vortragsbezeichnung „Cantabile“ (singbar) wählt. In der G-Dur-Sonate K. 144 entfaltet sich instrumentale Gesanglichkeit im Miteinander einer weit ausschweifenden melodischen Oberstimme in der rechten und einer im Wesentlichen akkordisch unterstützenden Begleitung in der linken Hand. Eine andere Facette des Cantabile zeigt die C-Dur-Sonate K. 134. Sie beginnt mit gegenläufigen Arpeggien in beiden Händen, aus denen

sich eine gesangliche Figur entwickelt. An vielen Stellen dieser Sonate verwendet Scarlatti weitere Akkordbrechungen, deren Einzeltöne sich aufgrund des langsamen Tempos zu rhythmisch in sich verschobene Melodielinien verdichten.

Anders als Nägeli, der in Sonaten wie dieser eine „falsche Cantabilität“ entdeckt und kritisiert hätte, war die Einbeziehung gesangsähnlicher Elemente für Scarlatti kein Widerspruch zur Idiomatik des Instruments, sondern im Gegenteil die notwendige Ergänzung der virtuoson Seite. Auch für ihn galt, was der deutsche Komponist und Musiktheoretiker Johann Mattheson 1713 als die „erste und vornehmste“ der „General-Regeln der Composition, die einem *galant homme* zu wissen nötig sind“, formulierte: „Daß man *Cantabile* setze. h.e. [hic est = das bedeutet] daß man alles / was man machet / es *sey vocal-* oder *Instrumental-Music* wohl singen lasse.“ Zwei Jahrzehnte später gestand Mattheson der Instrumentalmusik freilich zu, dass sie durchaus ihre eigenen Ausdrucksmittel einsetzen dürfte, vorausgesetzt sie entferne sich nicht allzu sehr vom Vorbild der Vokalmusik. Der italienische Geiger und Musiktheoretiker Giuseppe Tartini stellte dem „Cantabile“ das „Sonabile“ als Kontrastbegriff gegenüber. Für das Cantabile sind überwiegend kleine Intervalle, gebundener Vortrag, ruhige Bewegung und ein gemäßigter Tonumfang charakteristisch, Merkmale des Sonabile sind dagegen der häufige Gebrauch großer Intervalle, kurze und abgesetzt artikulierte Töne, schnelle Bewegung und ein insgesamt sehr großer Ambitus. Der deutsche Musiktheoretiker Joseph Riepel

nennt Figuren, die den Kriterien des Cantabile entsprechen, „Singer“, dem Sonabile verpflichtete Figuren heißen bei ihm „Rauscher“ und wie Tartini er weist darauf hin, dass sich beide Formen in schnellen Sätzen abwechseln sollen.

Lange bevor er zunächst in Portugal, dann in Spanien den größten Teil seiner Sonaten komponierte, hatte Scarlatti Werke in den meisten der zu seiner Zeit üblichen Vokalgattungen komponiert, von streng polyphoner Kirchenmusik im alten Stil über Kammerkantaten bis hin zu mehreren Opern. Aber auch auf der Iberischen Halbinsel entstanden Vokalwerke, darunter viele Kantaten, die es an Kühnheit mit den Sonaten aufnehmen können. Scarlattis Vorstellung von den Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme wurde von den herausragenden Gesangsvirtuosen seiner Zeit geprägt, nicht zuletzt von der Kunst Farinellis, des wohl bedeutendsten Kastraten seines Zeitalters, der seit 1737 wie Scarlatti am spanischen Hof wirkte.

Die grundlegenden Erfahrungen, die Scarlatti als Vokalkomponist gemacht hatte, sind auf vielfältige Weise in seine Sonaten eingeflossen. In den Sonaten mit langsamen Grundtempo ist die Verwurzelung im Gesang offenkundig, aber auch in den Allegrosätzen singt es. In der g-Moll-Sonate K. 108 herrschen Sekundbewegungen in der Melodiestimme vor – es wäre ein Leichtes, den Noten einen italienischen Operntext zu unterlegen. Ohnehin ist in vielen Sonaten eine Nähe zur Oper zu erkennen, in manchen Stücken scheint Scarlatti sogar kleine Szenen eines wortlosen musikalischen Schauspiels ima-

ginieren zu wollen. In der g-Moll-Sonate K. 121 etwa wird der musikalische Ablauf zu Beginn des zweiten Teils unvermittelt von einem rasenden Abwärtslauf über zwei Oktaven unterbrochen – als würde jemand eine Unterhaltung stören. Der Gestus musikalisierten Sprechens, wie er als *Parlando* vor allem in der *Opera buffa*, der komischen Oper Italiens vorherrscht, durchdringt viele Sonaten Scarlattis, besonders lebhaft die Sonate in C-Dur K. 133.

Modell einer textlosen Instrumentalmusik sind für Scarlatti nicht nur Arien, sondern auch Vokalensembles, wie sie sich in jeder Oper finden, insbesondere Duette. Die As-Dur-Sonate K. 130 beginnt wie eine Arie, doch schon nach wenigen Takten gesellt sich eine zweite Stimme hinzu, die sich über weite Strecken des Satzes mit der Oberstimme in Terzen und Sexten fortbewegt. Ein leidenschaftlich-ernstes Gegenstück zu diesem heiteren Zwiesengesang stellt die d-Moll-Sonate K. 120 dar, in der Scarlatti zudem reichen Gebrauch vom Überschlagen der Hände macht – und damit verdeutlicht, dass auch das virtuose Spiel auf den Tasten für den Betrachter ein Moment des Szenischen darstellt. Nicht immer ist das Moment des Gesanglichen in den Noten sofort ersichtlich. In der A-Dur-Sonate K. 113, einem Lieblingswerk Clara Schumanns, sind viele melodietragende Haupttöne in wirbelnden Achtelfiguren enthalten, die das Stück durchziehen. Sie müssen, wie in etlichen anderen Sonaten Scarlattis, vom Spielenden entdeckt und zum Singen gebracht werden.

Thomas Seedorf

Zeitgenosse Scarlatti?

„Für den Dichter ist jeder Dichter, der ihm was zu sagen hat, ein Zeitgenosse, ganz gleich, in welchem mythenfernen Jahrhundert, in welchem längst vergessenen Provinznest er gelebt hat. Von dem Augenblick an, da seine Stimme sich als unverwechselbare zu erkennen gab, wird sie ihm nah sein, so nah, als stünde der Mensch, dem sie einmal gehörte, leibhaftig vor ihm, ausgeschnitten aus Raum und Zeit. Noch bei geschlossenen Augen wird ihm sein Wort gegenwärtiger sein als jede aktuelle Gegenwart, deutlicher vernehmbar als das eigene kurzzeitige Schnaufen.“ (Durs Grünbein, Das erste Jahr, Berliner Aufzeichnungen, S. 208).

Ja! kann ich beim Lesen solcher Sätze nur ausrufen, ja! und ja! lieber Durs Grünbein, so verhält es sich natürlich auch, und vielleicht in stärkerem Maße, bei den Tondichtern. Ihre Musik muss nämlich erklingen, immer erneut und frisch zum Klingen gebracht von einem Geistesverwandten des Komponisten, der nicht nur ein instrumental ausgebildeter Virtuose, sondern ein kongenialer Klangwiedererwecker sein muss. Weshalb die historische Verortung der Musik und ihrer Schöpfer immer im Zusammenhang mit der Vergegenärtigung, des Zu-neuem-Leben-Erweckens des Klangs gesehen werden muss. Als Selbstzweck ist sie öde. Darum wird es auch immerwährend ein unüberbrückbares Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Kunst geben. Denn das wissenschaftliche Denken bedient sich der Sprache als Zenos-

sin der Mathematik und nicht als Fenster ins Immaterielle.

So lade ich täglich die Komponisten der Vergangenheit zu mir ins Musikzimmer ein, wir lauschen dann gemeinsam ihren Versuchen zur Welterweiterung und Welterheiterung. Manch einen konnte ich anfangs nicht besonders leiden. Aus Höflichkeit erduldete ich ihn, aus Interesse, aus Neugierde, auch aus Respekt vor der Lebensleistung. Doch im Laufe unserer häufigen Treffen erkannte ich sein Wesen und wir wurden dicke Freunde. Mit Scarlatti erging es mir anders. Seine klanglichen Zauberkünste waren mir tief vertraut, nur gehorchten lange Zeit meine Finger nicht seinen ausdrücklichen Befehlen zum Flug in die Weiten des Unwahrscheinlichen. Seine oft allzu irdischen und oft schwerelos transzendentalen Klangerfindungen zum Leben zu erwecken, ihre Durchmischung von innen zu erleuchten, erschienen mir nur mit großer Mühe realisierbar. Erst Heinrich von Kleist, der in seiner Schrift „Über das Marionettentheater“ den Verlust von Anmut und Grazie durch das Bewusstmachen von Kunst beklagte, wies den Weg: Dieser geht durch den willenlosen „Gliedermann“, die vollkommene Technik eben und durch die in unermüdlicher Arbeit innerlich erklommene göttliche Bewusstseinshöhe, die nicht mehr um Erkenntnis kämpfen muss. Seither ist mein Freund Scarlatti immer öfter zu Besuch in meinem Zimmer und trinkt dort seinen schweren spanischen Rotwein zu meinem immer leichteren Spiel. Wenn ich ihn frage, ob er mir an dieser oder jener Stelle helfen könne, sie

erschließe sich mir nicht, setzt er nur sein sibyllinisches Lächeln auf, als wolle er mir bedeuten: Lass dem Gliedermann seinen freien Lauf und steige schließlich auf geistigen Adlerschwingen so hoch, dass Dir nichts Menschliches mehr fremd ist: Dann wird's schon gelingen. Ja, für ihn wars vermutlich ein Kinderspiel, der, als er noch lebte, die Leute mit seinem Cembalospiel zu ungläubigem Staunen hinriss, als hätten gerade „tausend Teufel“ über die Klaviatur getobt. Aber wie soll ein kleiner Mensch wie ich ihm folgen durch die schmalen Tasten?

*Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.*

*Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber sind wir? Und wann wendet er*

*an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies ist nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne
vergessen, daß du aufangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.*

(Rilke, Sonette an Orpheus, 3. Sonett)

Christoph Ullrich

Christoph Ullrich

Ullrichs Suche nach einer lebendigen und unkonventionellen Auseinandersetzung mit dem Publikum führte ihn zur Entwicklung neuer Programmformen. Dafür stehen die thematisch sehr dichten musikalisch-literarischen Programme mit dem Ensemble BonaNox, die dem Musiktheater nahestehenden Konzepte für Kinderkonzerte im Rahmen von Laterna Musica (ehemals Ohrwurm-Projekt) und seine Konzertidee „Alchemie des Klangs“.

In Göttingen geboren, studierte Ullrich bei Leonard Hokanson in Frankfurt, Claude Frank in den USA und Rudolf Buchbinder in Basel. Er verfügt über ein facettenreiches Repertoire, das Werke aller Epochen und Stile seit Bach umfasst.

Konzertreisen als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter führten ihn in viele europäische Länder, nach Süd- und Nordamerika, Asien und zu vielen internationalen Festivals wie dem Schleswig-Holstein-Musik-Festival, dem Rheingau-Musik-Festival, dem Beethovenfest Bonn, den Ludwigsburger Schlossfestspielen, der Bachwoche Ansbach, dem Bachfest Leipzig, der Schubertiade Feldkirch, dem Mozartfest Würzburg, dem Schwetzingen Mozartfest, dem Cambridge Music Festival, den Niedersächsischen Musiktagen, den Brandenburgischen Sommerkonzerten und dem Nordhessischen Musiksommer. Er trat mit bedeutenden Orchestern auf.

Neben Konzertmitschnitten für Rundfunk und Fernsehen wirkte Ullrich in mehreren TV-



Produktionen als Pianist mit: So z. B. im Spielfilm „Klavier/komplex“ und der Dokumentation über den amerikanischen Komponisten Louis Moreau Gottschalk „Tod in Rio“.

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

Seit 2011 verfolgt Ullrich den Plan, gemeinsam mit dem Label TACET sämtliche 555 Sonaten Domenico Scarlattis auf CD einzuspielen. Erstmals wird die Serie in der von Scarlatti vorgesehenen Reihenfolge in Gruppen von 30 Sonaten pro Doppel-CD zu hören sein. Die ersten CDs erschienen 2013.

www.christophullrich.de

Domenico Scarlatti

Les sonates pour clavecin

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

Les sonates composées d'un seul mouvement de Scarlatti ont uniquement été conservées sous forme de copies – qui ont été faites sous sa surveillance. Elles furent regroupées durant sa vie en 15 volumes comprenant chacun – à part deux exceptions – 30 sonates. La protectrice durant de longues années et élève douée de Scarlatti, la Reine d'Espagne Maria Bárbara de 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 (III)

«Scarlatti peut être considéré comme le véritable fondateur du jeu du pianoforte, aujourd'hui si florissant», déclara Carl Czerny dans la préface de son édition parue en 1839 de 200 sonates de Scarlatti, avec laquelle il posa les bases de la renommée posthume du compositeur au XIX^e siècle. Quelques années auparavant, le musicologue suisse Hans Georg Nägeli avait déjà souligné «les nombreux sauts audacieux et scandaleux à l'époque» avec lesquels Scarlatti «dépassait à de nombreuses reprises vers le haut et vers le bas le degré mélodique habituel». Pour Nägeli, Scarlatti fut l'un des pionniers d'une véritable musique instrumentale qui continua de se développer jusqu'à Beethoven, «s'efforçant de se libérer de cette fausse cantabilité qui n'est rien de plus et ne veut rien être de plus que l'imitation du chant».

De nombreuses sonates de Scarlatti semblent confirmer la description de Nägeli. La Sonate en ré mineur K. 141, par exemple, est un véritable recueil de musique pour clavier hautement virtuose. On y trouve des répé-

titions de notes extrêmement rapides ainsi que des accords brisés très étalés, et aussi les croisements de mains si typiques chez Scarlatti - même les plus grands chanteurs pourraient avoir des difficultés à chanter une telle musique. Dans la Sonate en sol majeur K. 104, l'alternance rapide de la main droite et de la main gauche est quelque chose comme le thème principal de la sonate, qui, comme la plupart des sonates de Scarlatti, n'était pas écrite comme une œuvre autonome, mais pour l'enseignement de la princesse portugaise et plus tard reine espagnole Maria Barbara, les pièces témoignant de façon impressionnante des extraordinaires capacités de celle-ci.

L'impression, que les sonates de Scarlatti sont avant tout des pièces virtuoses dont le langage musical est principalement influencé par les possibilités de jeu spécifiques de l'instrument à clavier, semble être confirmée par la prédominance des tempos rapides à très rapides. Outre de nombreuses pièces Allegro, Allegroissimo et Presto, il existe aussi des sonates pour lesquelles Scarlatti prescrit un tempo lent. La Sonate en la mineur K. 109 est à jouer «Adagio» et au lieu de figures virtuoses, Scarlatti utilise des arcs mélodiques semblant être nés d'une œuvre vocale. Dans plusieurs sonates, il fait même explicitement référence au modèle de la musique vocale en choisissant le terme de jeu «Cantabile». Dans la Sonate en sol majeur K. 144, le chant instrumental se déploie, coexistant avec une voix supérieure mélodique de grande portée à la main droite et

d'un accompagnement comme soutien essentiellement en accords à la main gauche. Une autre facette du Cantabile est la Sonate en do majeur K. 134. Elle commence par des arpèges opposés dans les deux mains, à partir desquels se développe une figure cantabile. Dans de nombreux passages de cette sonate, Scarlatti utilise d'autres brisures d'accords, dont les notes individuelles, en raison du tempo lent, se concentrent en lignes mélodiques rythmiquement décalées en elles-mêmes.

Contrairement à Nägeli, qui aurait découvert et critiqué une «fausse cantabilité» dans de telles sonates, l'inclusion d'éléments ressemblant au chant n'était pour Scarlatti aucune contradiction avec l'idiome de l'instrument, mais au contraire le complément nécessaire au côté virtuose. Pour lui valait aussi, ce que le compositeur et théoricien allemand Johann Mattheson formula en 1713 comme la «première et la plus noble» des «Règles générales de composition que doit connaître *un homme galant*» : «Que l'on mette Cantabile. h.e.[hic est = cela signifie] qu'on laisse tout / quoique l'on fasse / que la musique soit vocale ou instrumentale, bien chanter». Deux décennies plus tard, Mattheson admettait que la musique instrumentale pouvait utiliser ses propres moyens d'expression, à condition qu'elle ne s'éloigne pas trop du modèle de la musique vocale. Le violoniste et musicologue italien Giuseppe Tartini mit face à face comme termes contraires «cantabile» et «sonabile». Le cantabile se caractérise par de petits intervalles, une exécution limitée, des mouvements calmes

et une amplitude modérée, tandis que la sonabile se caractérise par l'utilisation fréquente de grands intervalles, des notes courtes, articulées et détachées, des mouvements rapides et un ambitus dans l'ensemble très large. Le musicologue allemand Joseph Riepel nomme les figures qui répondent aux critères du cantabile «Singer», les figures typiques de la sonabile portent chez lui le nom de «Rauscher» et, comme Tartini, il souligne que les deux formes doivent s'alterner dans les mouvements rapides.

Bien avant de composer la plupart de ses sonates, d'abord au Portugal, puis en Espagne, Scarlatti avait composé des œuvres dans la plupart des genres vocaux courants à son époque, de la musique religieuse strictement polyphonique à l'ancienne jusqu'à des cantates de chambre et même plusieurs opéras. Mais des œuvres vocales furent également écrites sur la péninsule ibérique, y compris de nombreuses cantates pouvant tout à fait rivaliser d'audace avec les sonates. L'idée de Scarlatti sur les possibilités expressives de la voix humaine fut marquée par les virtuoses du chant de son époque, notamment par l'art de Farinelli, probablement le castrat le plus important de l'époque, qui, depuis 1737, travaillait comme Scarlatti à la Cour espagnole.

Les expériences fondamentales de Scarlatti en tant que compositeur vocal furent incorporées de façons diverses dans ses sonates. Dans les sonates au tempo de base lent, l'enracinement dans le chant est évident, mais il est aussi chanté dans les mouvements allegro. Dans la

Sonate en sol mineur K. 108, les mouvements de secondes prédominent dans la partie mélodique - il serait facile d'ajouter un texte d'opéra italien sous les notes. Quoi qu'il en soit, dans de nombreuses sonates, on reconnaît une proximité avec l'opéra, dans certaines pièces Scarlatti semble même vouloir imaginer de petites scènes d'un spectacle musical sans paroles. Dans la Sonate en sol mineur K. 121, par exemple, la séquence musicale du début de la deuxième partie est soudainement interrompue par un mouvement descendant très rapide sur deux octaves, comme si quelqu'un dérangeait une conversation. La gestuelle de parole musicalisée, qui prédomine comme parlando, surtout dans l'opéra buffa, l'opéra-comique d'Italie, imprègne de nombreuses sonates de Scarlatti, et de manière particulièrement vivante la Sonate en do majeur K. 133.

Pour Scarlatti, les modèles d'une musique instrumentale sans texte ne sont pas seulement les arias, mais aussi les ensembles vocaux tels qu'on les trouve dans tout opéra, surtout les duos. La Sonate en la bémol majeur K. 130 commence comme un air, mais après quelques mesures seulement, une deuxième voix se joint à elle, se déplaçant dans de longs passages du mouvement avec la voix supérieure en tierces et en sixtes. La Sonate en ré mineur K. 120 est un pendant passionné et sérieux à ce chant joyeux, dans lequel Scarlatti se sert énormément du croisement des mains - et indique ainsi clairement que le jeu virtuose sur les touches représente aussi pour le spectateur

un moment théâtral. Le moment du chant n'est pas toujours immédiatement apparent dans les notes. Dans la Sonate en la majeur K. 113, l'une des œuvres préférées de Clara Schumann, de nombreuses notes principales de la mélodie sont enveloppées dans des figures virevoltantes de croches qui sillonnent le morceau. Comme dans plusieurs autres sonates de Scarlatti, elles doivent être découvertes et faites chantées par l'interprète.

Thomas Seedorf

Scarlatti, un contemporain ?

« Pour le poète, tout le monde est un poète qui a quelque chose à lui dire, un contemporain, quel que soit le siècle mythique dans lequel il a vécu et dans quel nid provincial oublié depuis longtemps. À partir du moment où sa voix a été identifiée comme indubitable, elle sera proche de lui, aussi proche que si la personne à qui elle appartenait autrefois se tenait devant lui, coupée de l'espace et du temps. Même Les yeux fermés, sa parole lui sera plus présente que n'importe quelle présence actuelle, plus audible que sa propre courte respiration. » (Durs Grünbein, La première année, Ecrits Berlin, p. 208).

Oui ! je ne peux que m'exclamer en lisant de telles phrases, oui ! et oui ! Cher Durs Grünbein, c'est bien sûr aussi le cas, et peut-être encore même dans une plus large mesure, chez les compositeurs. Leur musique doit sonner, être

jouée toujours renouvelée et fraîche par un esprit proche de celui du compositeur, qui doit être non seulement un virtuose sur son instrument, mais aussi un résurrecteur de sonorités partageant le même esprit. C'est pourquoi la localisation historique de la musique et de son créateur doit toujours être prise en considération dans la visualisation du rappel à la vie du son. En tant que fin en soi, elle est ennuyeuse. C'est pourquoi il y aura toujours un champ de tension infranchissable entre la science et l'art. Car la pensée scientifique utilise le langage comme ami des mathématiques et non comme fenêtre sur l'immatériel.

J'invite donc tous les jours les compositeurs du passé dans ma salle de musique, où nous écoutons ensemble leurs tentatives d'élargir et d'amuser le monde. Certains d'entre eux ne m'ont pas beaucoup plu au début. Par politesse, je l'ai toléré, par intérêt, par curiosité, aussi par respect pour le travail de sa vie. Pourtant au cours de nos fréquentes réunions, j'ai reconnu sa nature et nous sommes devenus de très grands amis. Avec Scarlatti, ce fut différent pour moi. Je connaissais très bien ses tours de magie sonores, mais pendant longtemps mes doigts n'ont pas obéi à ses ordres explicites de voler dans l'immensité de l'improbable. Donner vie à ses inventions sonores souvent trop terrestres, souvent en apesanteur, transcendantes, éclairer leur mélange de l'intérieur, ne me paraissait qu'avec beaucoup de difficultés réalisable. Seul Heinrich von Kleist, qui dans son écrit « Sur le théâtre de marionnettes »

déplorait la perte de l'élégance et de la grâce à travers la prise de conscience de l'art, montra la voie : Elle passe par la « marionnette » dépourvue de volonté, cette technique parfaite justement, et par le sommet de la conscience divine atteint dans son for intérieur par un travail sans relâche ne devant plus combattre pour être reconnu. Depuis, mon ami Scarlatti vient de plus en plus souvent dans ma chambre, buvant son lourd vin rouge espagnol alors que de mon jeu devient toujours plus léger. Quand je lui demande s'il peut m'aider à tel ou tel endroit, parce que je n'y arrive pas, il me fait seulement son sourire sibyllin comme s'il voulait me dire : Laisse la marionnette courir à son grès et élève-toi enfin si haut sur les ailes d'un aigle spirituel que plus rien de ce qui est humain ne te paraîtra étranger : alors tu y arriveras. Oui, c'était probablement un jeu d'enfant pour lui qui, de son vivant, stupéfiait les gens par son jeu au clavecin, comme si « mille diables » venaient de se déchaîner sur les touches. Mais comment une petite personne comme moi peut-elle le suivre à travers les touches étroites ?

*Un dieu le peut. Mais comment, dis,
l'homme le suivrait-il sur son étroite lyre ?
Son esprit se bifurque. Au carrefour de deux
chemins du cœur il n'est nul temple d'Apollon.*

*Le chant comme tu enseignes n'est point désir :
ni un espoir, enfin comblé, de prétendant.
Chanter c'est être. C'est au dieu facile.
Mais quand sommes-nous ? Et quand met-il*

en nous la terre et les étoiles ?

*Non, ce n'est rien d'aimer jeune homme, même si
ta voix force ta bouche, – mais apprend*

à oublier le sursaut de ton cri. Il passe.

Chanter vraiment, c'est un autre souffle.

Une brise autour de rien. Un souffle en Dieu. Un vent.

(Rilke, Sonnets à Orphée, 3^{ième} sonnet)

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 nom-

breux 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 » 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)

Selten einmal hat man diese Preziosen dermaßen leicht, federnd, zugleich licht, transparent und dynamisch differenziert vernommen. Auf allen Ebenen ein Plädoyer für die Nuance, für Spielfreude und Durchdringung.

Martin Hoffmeister, mdr FIGARO Das Kulturradio: Take 5 – Klassikempfehlungen (24. 02. 2014)

(...) Bei alledem ist es stets eine fantastische Musik voller Gemüts- und Stimmungswechsel, die Christoph Ullrich nach seinem jahrzehntelangen Scarlatti-Studium präzise einfängt. Seine Artikulation ist fein und auf penible Genauigkeit abgestimmt. Die Triller perlen und die Schlussphrasen scheinen oft im Raum zu schweben, niemals aber schwere Trennmarken darstellen zu wollen. Auch die Finali verklingen leicht, als wollten sie die Sonaten wie kleine Aphorismen verhauchen lassen. Schön gestaltet Ullrich die oft auf kleinem Raum angelegten Steigerungen.

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

(...) Alle 555 Cembalo-Sonaten von Domenico Scarlatti aufzunehmen, klingt das nach einem guten Plan? Was irgendwann frischen Muts begonnen wurde, kann schnell in reiner Pflicht-

erfüllung enden. Aber Christoph Ullrich wäre der richtige Kandidat. Die Interpretationen des in der Kulturgeschichte so beschlagenen Pianisten (mit lesenswertem eigenen Booklet-Beitrag) wirken nie verknüpft, sondern tragen immer das Merkmal des Spielerischen und der Spontaneität. Es versteht sich von selbst, dass ihm damit ein vom Intellekt gesteuerter Gestaltungswille nicht abgesprochen werden soll. Doch – warum Scarlatti auf einem modernen Konzertflügel? Überspitzt gesagt, befreit ihn vielleicht gerade die historisch „unkorrekte“ Entscheidung dazu, sich auf die Suche nach all’ jenen Klängen zu begeben, die ein Steinway D-274 für jemanden bereithält, dem an polierter Perfektion nicht alles und an der Suche nach Farben, Klängen und Wirkungen, insbesondere aber an der Hervorhebung und Charakterisierung von Stimmen im kontrapunktischen Geflecht eine Menge gelegen ist. Fortsetzung unbedingt erwünscht!

Heinz Gelking, image hifi 3/2014 (01. 03. 2014)

(...) Aus Scarlattis Sonaten leuchtet eine Welt, die es im 18. Jahrhundert noch gar nicht gibt.

(...) Ständig hat man das Gefühl, dass Ullrich selber gespannt ist, welches Geheimnis die nächste Sonate wohl birgt. (...) [Er] wartet auf den Moment, in dem die Musik zu schweben beginnt: als sei sie eins und doppelt (...)

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

Impressum

Recorded: Jesus-Christus-Kirche Dahlem,
Berlin 2017 / 2018

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

Technical equipment: TACET

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

Cover design: Julia Zancker
Booklet layout: Toms Spogis

Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2019 TACET

ℙ 2019 TACET

www.tacet.de

Domenico Scarlatti · Complete piano sonatas Vol. 3

Venedig XV K. 98–138; Worgan 27, 37, 41–44 K. 139–144; Fitzwilliam 5, 7 K. 145–146

CD 1: 74:08

I–II Sonatas K. 98–K. 114

CD 2: 76:39

I–II Sonatas K. 115–K. 130

CD 3: 72:54

I–II Sonatas K. 131–K. 146

Christoph Ullrich, piano

Christoph Ullrich records the complete preserved 555 harpsichord sonatas of Domenico Scarlatti on a modern Steinway concert grand piano. The individual volumes each contain the sonatas, or essercizi, of one of the central 15 Venetian volumes. Additional sonatas handed down in other collections and libraries are included in accordance with their chronological classification.

"Seldom do you hear these priceless works played as lightly and flexibly as this, not to mention the clarity, transparency and differentiation between dynamics." (MDR Kultur Figaro)