



VOLUME
6

Domenico Scarlatti

Complete piano sonatas
Sonatas K. 206 – K. 235

Christoph Ullrich, piano

Domenico Scarlatti: Complete piano sonatas

Christoph Ullrich is recording all 555 of the surviving harpsichord sonatas by Domenico Scarlatti on a modern Steinway concert grand.

Scarlatti's sonatas, most of which are single movement works, have survived only in manuscript copies made by a third party. Most of the works are preserved in two collections, each comprising 15 volumes. These copies were most likely made by Scarlatti's student Antonio Soler on behalf of Queen Maria Bárbara of Spain. The two collections finally ended up in Venice and Parma via the estate of the famous castrato Farinelli, who worked for several decades at the Spanish court and was a friend of Scarlatti. They are still held there today, one in the famous Biblioteca Nazionale Marciana Veneziana, the other in the Biblioteca Nazionale Palatina. The approximately 500 sonatas contained in these two collections were preceded by what Scarlatti refers to as the 30 *Esercizi*. He dedicated these to Maria Bárbara's father, King João V of Portugal, in 1738 in gratitude for his knighthood. These works are included with the sonatas as they are formally similar to the later works and thus point towards the long series of late keyboard compositions by Scarlatti.

The numbering of the sonatas corresponds to Ralph Kirkpatrick's catalogue (K. 1 – K. 555), which is essentially based on the sequence of works in the volumes of the Venetian collection. The individual volumes each contain the

sonatas from one of these central 15 Venetian volumes, as well as the *Esercizi*. Additional sonatas handed down in other collections and libraries are inserted according to their chronological order – following Kirkpatrick's numbering.

The World of Domenico Scarlatti (6)

A large part of Scarlatti's life and work at the Spanish court remains unknown to us. Unlike in Portugal, where he was in the public eye as Kapellmeister, in Spain, Scarlatti remained "musicista de clavicordio y compositor de S. M." (Harpsichordist and composer of Her Majesty, Queen María Bárbara) until his death. His duties were limited to teaching his royal pupil and organising concerts in the private chambers of María Bárbara and her husband Fernando, which were not part of official court life.

In 1737 the celebrated castrato Farinelli came to the Spanish court from London. The English clergyman Edward Clarke describes in his *Letters concerning the Spanish nation* (1763), what he had heard at court during his time as chaplain of the British Embassy in Madrid, shortly after Farinelli's return to his Italian homeland in 1759. The domineering and jealous Queen Isabel tried to prevent the singer from appearing in the chambers of the heir to the throne and his wife. Farinelli is said to have responded to a corresponding message brought by a court employee, that he was so bound to the Infante

Fernando and his wife that he would only accept such an interdict if it came straight from the mouth of the queen or king – which obviously did not happen.

Farinelli was not only a court musician, but also enjoyed special privileges as a “criado familiar”, a “friend of the Royal Family”. It is very likely that, as Clarke’s report suggests, he took part in Fernando and María Bárbara’s musical events against Queen Isabel’s orders. We can also assume that he was accompanied there on the harpsichord by Scarlatti, whom he had already met in Naples in 1724.

The strength of the relationship between the Prince and Princess and the famous singer was evident when Fernando became King in 1747 and appointed Farinelli as artistic director of the court theatre in Madrid and Aranjuez. When Queen María Bárbara died in 1758, her extensive musical legacy went to Farinelli. This bequest also contained a number of works by Domenico Scarlatti, including fifteen volumes of sonatas that had been compiled for the Queen and which are now among the most important sources for this group of works.

After his move from London to Madrid, audience favourite Farinelli, who often filled opera houses, made his art exclusively available to the Spanish Royal Family. Farinelli’s magical singing has faded forever, and yet there is a source which gives us a good idea, at least, of the pieces the singer performed at court, as well as how he performed them. A richly decorated manuscript with six arias and two recitatives, which Farinelli

sent to Empress Maria Theresa in Vienna in 1753, is kept in the Austrian National Library. In the dedication text of this collection, Farinelli explains that his gift is a selection of those arias “which, through the uninterrupted series of many years, have served to offer from my mouth the most noble refreshment of those admirable rulers, my most gracious benefactors”. In the scores of some of the arias he sang, Farinelli also noted ornaments in red ink and cadenzas in blue ink, which convey an impression of his artistry in performing this music.

These sources confirm what other documents disclose about the singer: Farinelli was able to use his voice as virtuosically as an outstanding violinist uses his instrument. His extraordinary singing technique enabled him to perform with complete naturalness even the most difficult figures and passages (runs at breakneck speed, enormous leaps, arpeggios) so it wasn’t even apparent that these were highly demanding challenges for a vocalist.

In the early days of his career, Farinelli appears to have seen vocal pyrotechnics as an end in itself, as a means to amaze audiences. Later he learned that every note should have expression and that even the most virtuosic coloratura must be more than just a perfectly sung succession of rapid notes.

Scarlatti was able to experience and study Farinelli’s art from close quarters. Many figures and expressions found in the arias kept in Vienna also belong to the musical vocabulary used by Scarlatti in his sonatas. In some Farinelli arias,

an appoggiatura made up of two thirty-second notes and a dotted eighth note plays a prominent role. It underlies certain key terms such as “innamorato” (lovingly) or “caro” (dear/tender) or “agitato” (agitated). Scarlatti uses this figure very prominently at the beginning of his E major Sonata K. 215. In the A major sonata K. 219 he uses it to form the continuation of the initial idea. In both cases it evokes a sense of vocal line.

Farinelli’s almost instrumental vocal fluency enabled him to perform figures originally created in instrumental music. In the course of a contest between singers who considered themselves to be at the pinnacle of music-making and increasingly self-confident instrumentalists who wanted to emancipate themselves from the paradigm of vocal music, many singers adopted virtuosic turns of phrase from instrumental repertoire, thereby expanding the expressive possibilities of vocal music. Farinelli, for example, could sing rapid repeated notes and, if required, or even on a whim, further embellish some of those notes with a trill. He was also famous for his chains of trills; a sequence of tones that are connected to one another by trills. Scarlatti’s sonatas are full of repeated notes, for which Scarlatti often adds the instruction “Mutandi di detti” (alternate the fingers). In the A major sonata K. 211, the repeated notes are to be played at a moderate tempo. Rather than being a manifestation of virtuosity, here they represent a distinctive kind of cantabile, a keyboard counterpart to vocal vibrato, whose intensity is often replicated in Scarlatti’s music as a chain of trills.

The manuscripts that have been handed down to us are, of course, nothing more than a transcript providing information on what Farinelli sang. We do not know how he produced the notes, or what timbres, rubato or accents he employed to enthrall his audience. However, there are many reports about the unquestionably magical effect of his singing and, in the case of the troubled Spanish Royal Family, of its therapeutic qualities. How might Scarlatti have responded to the singer when he accompanied him? And what influence did Farinelli’s singing have on Scarlatti’s playing? Did the expressive lines that begin the D minor Sonata K. 213 sound like an aria sung by Farinelli in Scarlatti’s hands? Questions like these open up spaces of imagination for everyone to reflect on in their own way.

Thomas Seedorf

Scarlatti in Eltze

The first Coronavirus lockdown in March 2020 shot us freelance musicians down like birds in free flight. We lay there in the sand, our wings broken, and we didn’t know whether we were coming or going. Numerous dates cancelled, all our plans crossed out, no idea how things would pan out financially. The rug was pulled out from under our feet. But humans are tremendously adaptable and eventually it felt normal to us performing artists to be no longer needed, to be deemed irrelevant to the system for the time being. For me, making music at home was my

refuge. Like Epicurus once did in his garden, I wandered through wide-ranging musical landscapes and discovered vast continents of sound. I decided to learn Schubert's early sonatas as well as new music from the 21st century. (Jens Josef successfully recommended his cycle "Erinnerungen" (Memories). And, of course, Scarlatti, ever the loyal companion, stood continuously by my side on this stage of my journey.

At the same time, I explored the area where I live. I discovered so many new and enchantingly beautiful things there! In doing so, I connected the experience of travelling along the path with the way I play a composition: in both cases, there is a beginning and an end. Along the way there are steps that can't be skipped, a sequence of events you can't alter, just like the sequence of notes in a composition. It seems like the path is always the same, and yet each time it is so wonderfully different. There are always surprising new things to discover. One follows the same well-trodden path as the last time, and yet nothing is repeated.

For the next in our planned series of recordings of the complete works of Scarlatti, the one you're listening to here, we found a solution that worked for the strange times we find ourselves in. We met at the end of August 2020 in the village district of Eltze, which forms part of Uetze, east of Hannover. There, in the sales room of Gerd Finkenstein, overflowing with grand pianos of every make and every era, the Corona-Edition would emerge from these frugal times. The area is rural, the landscape stretches

from here to the distant North Sea. It is an idyllic, green, always familiar, and yet constantly changing natural scene, in which the sequence of cows, fields, woods, lakes, avenues, clouds and villages is constantly reshuffled in an alea-toric way. Andreas Spreer and I took up quarters in a farm in the village of Wehnsen, 7km away, where we were greeted by the colourful free-range poultry in the front garden. The centre of the village has a wonderful ensemble of old timber-framed houses and has a surprising little pond surrounded by trees, where the people of Wehnsen like to cool off in the evenings. In this country idyll, where time seemed to stand still, far away in every sense from the culture of the Spanish Royal Court and from the refined atmosphere of the Rococco, in the rays of the mild September sun of the Corona-year 2020, we would ride our bikes each day to Eltze for the recording sessions. There we dived again into the distant world of Domenico Scarlatti, who is closer to me, more familiar, more easily understood than many contemporary composers.

Finally, on the way home, a Limerick about Eltze and Uetze came to me:

An elderly couple from Eltze
Wearing furs and a hat walk to Uetze
He saw a big hole
Too late the poor soul
They fell in and now can't get to Uetze.

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

Domenico Scarlatti: Sämtliche Klaviersonaten

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

Scarlattis überwiegend einsätzigte Sonaten sind ausschließlich in handschriftlichen Kopien von fremder Hand erhalten. Die meisten Werke sind in zwei jeweils 15 Bände umfassenden Sammlungen überliefert. Angefertigt hat diese Abschriften höchstwahrscheinlich Scarlattis Schüler Antonio Soler im Auftrag der spanischen Königin Maria Bárbara. Aus dem Nachlass des berühmten Kastraten Farinelli, der über mehrere Jahrzehnte am spanischen Hof gewirkt hatte und mit Scarlatti befreundet war, gelangten die beiden Sammlungen schließlich nach Venedig und Parma, wo sie noch heute verwahrt werden, in der berühmten Biblioteca Nazionale Marciana Venedig eine, in der Biblioteca Nazionale Palatina die andere. Den rund 500 Sonaten, die in diesen beiden Sammlungen enthalten sind, gingen die von Scarlatti so bezeichneten 30 Esercizi voraus, die er 1738 dem Vater Maria Bárbaras, 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 Klavierkompositionen Scarlattis anführen.

Die Zählung der Sonaten folgt dem Verzeichnis von Ralph Kirkpatrick (K. 1 – K. 555), das sich im Wesentlichen an der Abfolge der Werke in

den Bänden der venezianischen Sammlung orientiert. Die einzelnen Volumes enthalten jeweils die Sonaten eines dieser zentralen 15 venezianischen Bände sowie die Esercizi. Zusätzliche in anderen Sammlungen und Bibliotheken überlieferte Sonaten werden entsprechend ihrer zeitlichen Zuordnung – der Zählung Kirkpatricks folgend – eingefügt.

Die Welt des Domenico Scarlatti (6)

Ein großer Teil des Lebens und Wirkens Scarlattis am spanischen Hof liegt im Dunkeln. Anders als in Portugal, wo er als Hofkapellmeister im Licht der Öffentlichkeit stand, blieb Scarlatti in Spanien bis zu seinem Tod „musicista de clavicordio y compositor de S. M.“ (Cembalist und Komponist ihrer Majestät, d. h. der Königin María Bárbara). Seine Aufgaben beschränkten sich auf den Unterricht seiner königlichen Schülerin und die Ausrichtung von Konzerten in den Privatgemächern María Bárbaras und ihres Gatten Fernando, die nicht Teil des offiziellen Hoflebens waren.

Im Jahr 1737 kam der gefeierte Kastrat Farinelli aus London an den spanischen Hof. Der englische Geistliche Edward Clarke teilt in seinen *Letters concerning the Spanish nation* (1763) mit, was er in seiner Zeit als Kaplan der britischen Botschaft in Madrid, kurz nach der Rückkehr Farinellis in seine italienische Heimat im Jahr 1759, bei Hofe gehört hatte. Die herrsch- und eifersüchtige Königin Isabel habe den Sänger daran zu hindern versucht, auch in den Gemächern des Thronfolgerpaares

aufzutreten. Auf eine entsprechende Mitteilung, die ein Hofangestellter überbrachte, soll Farinelli geantwortet haben, er sei dem Infanten Fernando und seiner Gattin so sehr verbunden, dass er ein solches Verbot nur akzeptiere, wenn er es direkt aus dem Mund der Königin oder des Königs vernehmen würde – was offenbar nicht geschah.

Farinelli war nicht nur Hofmusiker, sondern genoss als „criado familiar“, als „Freund der königlichen Familie“ besondere Privilegien. Dass er entgegen dem Befehl der Königin Isabel bei den musikalischen Veranstaltungen Fernandos und María Bárbaras mitwirkte, wie Clarkes Bericht suggeriert, ist sehr wahrscheinlich, auch ist anzunehmen, dass er dort von Scarlatti, den er bereits 1724 in Neapel kennengelernt hatte, am Cembalo begleitet wurde.

Wie gut die Beziehung des Prinzen und der Prinzessin zu dem berühmten Sänger war, zeigte sich deutlich, als Fernando 1747 König wurde und Farinelli zum künstlerischen Leiter der Hoftheater in Madrid und Aranjuez ernannte. Als Königin María Bárbara 1758 starb, ging ihr umfangreicher musikalischer Nachlass an Farinelli. Dieses Vermächtnis enthielt auch etliche Werke Domenico Scarlattis, darunter fünfzehn Sonaten-Bände, die für die Königin zusammengestellt worden waren und heute zu den wichtigsten Quellen dieser Werkgruppe zählen.

Mit dem Wechsel von London nach Madrid wurde aus dem Publikumsliebbling Farinelli, der die Opernhäuser füllte, ein Sänger, der seine Kunst fortan exklusiv dem spanischen Königshaus zur Verfügung stellte. Farinellis zauberhafter Gesang

ist für immer verklungen, und doch gibt es eine Quelle, die zumindest eine starke Ahnung davon vermittelt, welche Stücke der Sänger bei Hof getragen hat und in welcher Weise er dies tat. In der Österreichischen Nationalbibliothek wird eine reich geschmückte Prachthandschrift mit sechs Arien und zwei Rezitativen verwahrt, die Farinelli 1753 der Kaiserin Maria Theresia nach Wien geschickt hat. Im Widmungstext dieser Sammlung erklärt Farinelli, dass es sich bei seinem Geschenk um eine Auswahl jener Arien handle, „die durch die ununterbrochene Reihe von vielen Jahren in meinem Munde zur vornehmsten Erquickung jener anbetungswürdigen Herrscher, meiner gnädigsten Wohltäter gedient haben“. In die Partituren einiger der von ihm gesungenen Arien notierte Farinelli mit roter Tinte auch Verzierungen und mit blauer Tinte Kadenzen, die einen Eindruck von seiner Kunstfertigkeit im Vortrag dieser Musik vermitteln sollten.

Diese Quellen bestätigen, was auch andere Dokumente über den Sänger mitteilen: Farinelli vermochte seine Stimme so virtuos zu gebrauchen wie ein herausragender Geiger sein Instrument. Seine außerordentliche Gesangstechnik erlaubte es ihm, auch schwierigste Figuren und Passagen – Läufe in rasender Geschwindigkeit, enorm große Intervallsprünge, Dreiklangsbrechungen – mit einer solchen Selbstverständlichkeit vorzutragen, dass nie der Eindruck entstand, dass es sich um höchst anspruchsvolle sängerische Herausforderungen handle.

In der Anfangszeit seiner Laufbahn scheint Farinelli die vokale Pyrotechnik als Selbstzweck

eingesetzt zu haben, als Mittel, um das Publikum in Erstaunen zu versetzen. Später lernte er, dass jeder Ton Ausdruck sein muss und auch die virtuoseste Koloratur mehr zu sein habe als eine perfekt gesungene rasche Folge von Tönen.

Scarlatti konnte Farinellis Kunst aus nächster Nähe erleben und studieren. Viele Figuren und Wendungen, die sich in den nach Wien geschickten Arien finden, gehören auch zu jenem Noten-Vokabular, dessen Scarlatti sich in seinen Sonaten bedient. In einigen Farinelli-Arien spielt eine Schleifer-Figur aus zwei Zweiunddreißigsteln und einer punktierten Achtel eine prominente Rolle. Sie unterstreicht zentrale Begriffe wie „innamorato“ (verliebt) oder „caro“ (Teurer) oder auch „agitato“ (erregt). Scarlatti verwendet diese Figur höchst prominent zu Beginn seiner E-Dur-Sonate K. 215, in der A-Dur-Sonate K. 219 gestaltet er mit ihr die Fortsetzung des Anfangsgedankens, in beiden Fällen evoziert er die Aura des Kantablen.

Die geradezu instrumentale Geläufigkeit seiner Stimme ermöglichte Farinelli auch die Ausführung von Figuren, die ursprünglich in der Instrumentalmusik entstanden waren. Im Zuge eines Wettstreits zwischen Sängern, die für sich in Anspruch nahmen, in der Musik das Maß aller Dinge zu sein, und zunehmend selbstbewusster werdenden Instrumentalisten, die sich vom Vorbild des Gesangs emanzipieren wollten, übernahmen viele Sänger virtuose Wendungen aus dem Repertoire der Instrumentalmusik und erweiterten dadurch die Ausdrucksmöglichkeiten des Gesangs. Farinelli konnte beispielsweise rasche Tonrepetitionen singen und bei Bedarf oder Laune einige

der rasch vorzutragenden Töne zusätzlich noch mit einem Triller verzieren. Berühmt war er auch für seine Trillerketten, eine Folge von Tönen, die trillernd miteinander verbunden sind. Scarlattis Sonaten sind voll von Tonrepetitionen, für die Scarlatti oft die Anweisung „Mutandi di detti“ (die Finger abwechselnd) gibt. In der A-Dur-Sonate K. 211 sind die Tonwiederholungen in gemäßigttem Tempo zu spielen. Sie sind hier keine Erscheinungsweise des Virtuosen, sondern stellen eher eine Sonderform des Kantablen dar, ein cembalistisches Gegenstück zum sängerischen Vibrato, dessen Steigerung und Intensivierung bei Scarlatti die vielfach anzutreffenden Trillerketten sind.

Die überlieferten Noten sind freilich nicht mehr als musikalische Protokollnotizen, die Auskunft darüber geben, was Farinelli gesungen hat. Wie er die Noten zum Klingen brachte, mit welchen Klangfarben, Verzögerungen oder Akzenten er die Zuhörer in den Bann schlug, wissen wir nicht. Über die geradezu magische und im Fall der gemütskranken spanischen Könige offenbar auch therapeutische Wirkung seines Gesangs gibt es aber viele Berichte. Wie mag Scarlatti auf den Sänger reagiert haben, wenn er ihn begleitete. Und welchen Einfluss hatte Farinellis Gesang auf Scarlattis Spiel? Klangen die expressiven Linien, mit denen die d-Moll-Sonate K. 213 beginnt, in Scarlattis Händen vielleicht wie eine von Farinelli gesungene Arie? Fragen wie diese eröffnen Räume der Phantasie, die jeder auf eigene Weise füllen kann.

Thomas Seedorf

Scarlatti in Eltze

Der erste Coronalockdown im März 2020 hat uns freischaffende Musiker wie Vögel im freien Flug abgeschossen. Da lagen wir mit lahmen Flügeln im Sand und wussten nicht ein noch aus. Sämtliche Termine gestrichen, alle Pläne durchkreuzt, keine Idee, wie das alles finanziell aussehen wird. Der Boden schwankte. Aber der Mensch ist ungeheuer anpassungsfähig und irgendwann empfanden wir Bühnenkünstler es als normal: Nicht mehr gebraucht zu werden, vorläufig als systemirrelevant zu gelten. Für mich wurde das Musizieren zu Hause zur rettenden Insel. Wie Epikur einst in seinem Garten wanderte ich durch die vielfältigen Parkanlagen der Musik und entdeckte weite Kontinente des Klangs. Ich entschied mich, die frühen Sonaten Schuberts und Neue Musik des 21. Jahrhunderts zu lernen (Jens Josef hatte mir seinen Zyklus „Erinnerungen“ erfolgreich ans Herz gelegt). Und natürlich stand mir auch weiterhin Scarlatti, der treue Gefährte, auf dieser Etappe meiner Reise zur Seite.

Gleichzeitig erkundete ich die Gegend um meinen Wohnort herum. Wieviel Neues und verwunschen Schönes habe ich dabei entdeckt! Dabei brachte ich das Erleben eines durchwanderten Wegs mit dem Spiel einer Komposition in Verbindung: Hier wie dort gibt es einen Anfang und ein Ende. Dazwischen liegen die Schritte, von denen man keinen überspringen kann, deren Reihenfolge unabänderlich ist wie die Tonfolge einer Komposition. Der gleiche Spazierweg ist scheinbar immer derselbe. Und dennoch ist er jedes

Mal so wundervoll andersartig. Immer kann man überraschend Neues entdecken. Man begeht denselben ausgetretenen Pfad wie kürzlich, und doch lässt sich nichts wiederholen.

Für die nächste geplante und hier vorliegende Aufnahmeserie der Gesamteinspielung fanden wir eine dieser eigentümlichen Zeit angemessene Lösung: Wir trafen uns Ende August 2020 in dem zu Uetze gehörenden dörflichen Ortsteil Eltze östlich von Hannover. Dort, in den von Flügeln aller Marken und allen Alters überquellenden Verkaufsräumen Gerd Finkensteins sollte die Corona-Edition in Zeiten der Sparsamkeit entstehen. Die Gegend ist ländlich geprägt, die Landschaft erstreckt sich von hier bis an die weit entfernte Nordsee als idyllisches, grünes, immer ähnliches und doch wechselhaft bewegtes Naturbild, in dem die Reihenfolge von Kühen, Feldern, Wäldchen, Seen, Alleen, Wolken und Dörfern stets aleatorisch neu gewürfelt wird. Andreas Spreer und ich bezogen Quartier in einem Bauernhof im 7 km entfernten Ort Wehnsen, wo wir vom bunt gemischten freilaufenden Federvieh im Vorgarten begrüßt wurden. Das Dorf hält im Kern ein wundervolles Ensemble von alten Fachwerkhäusern bereit und überrascht durch einen von Bäumen umstandenen Weiher, in dem die Wehnsener sich abends abzukühlen pflegen. In diesem ländlichen Idyll, wo die Zeit stillzustehen scheint, innerlich und äußerlich von der Kultur der spanischen Königsschlösser, von der überfeinerten Atmosphäre des höfischen Rokoko weit entfernt, im Schein der milden Septembersonne des Coronajahres 2020 führen wir Tag für Tag auf

unseren Fahrrädern nach Eltze zu den Aufnahme-sitzungen, um dort wieder einzutauchen in die ferne Welt des Domenico Scarlatti, die mir doch näher, vertrauter, verständlicher ist als die vieler Zeitgenossen.

Auf der Heimfahrt schließlich fiel mir tatsächlich ein Limerick zu Eltze und Uetze ein:

Gingen von Eltze zwei Alte nach Uetze.
Sie trug nur Pelze, er trug ne Mütze.
Da kam das Loch!
Er sieht es noch ...
Aber schon fälltse,
und er fällt mitse.

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 Scarlatti 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

Pressestimmen

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

Martin Hoffmeister, mdr Kultur 8/2019

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

Remy Franck, pizzicato, 9/2019

(...) Christoph Ullrichs Einspielung der genannten Sonaten-Folge zeigt den Interpreten auf pianistisch-gestalterisch hohem Niveau. Es handelt sich bei ihm, da bin ich sicher, um „lesende“ Bedachtsamkeit und in der Übermittlung um eine Mischung aus gezähmter Brillanz in den raschen Partien und überlegter Gefühlsentäußerung in den ruhigen, nicht selten auch erotisch angehauchten, also brodelnden, lodernden Sonaten-Passagen. *Peter Cossé, klassik heute*

Domenico Scarlatti

Les sonates pour clavecin

Christoph Ullrich joue l'intégralité des 555 sonates pour clavecin de Domenico Scarlatti encore existantes sur un piano à queue de concert moderne Steinway.

Les sonates de Scarlatti, pour la plupart en un seul mouvement, ont été conservées exclusivement en copies manuscrites de la main de quelqu'un d'autre. La plupart des œuvres ont survécu dans deux collections de chacune 15 volumes. Ces copies ont très probablement été réalisées par l'élève de Scarlatti, Antonio Soler, sur la demande de la Reine d'Espagne Maria Bárbara. De l'héritage du célèbre castrat Farinelli, qui avait travaillé à la Cour espagnole pendant plusieurs décennies et qui était un ami de Scarlatti, les deux collections ont finalement atteint Venise et Parme, où elles sont encore conservées aujourd'hui, l'une dans la célèbre Biblioteca Nazionale Marciana Veneziana, l'autre dans la Biblioteca Nazionale Palatina. Les quelque 500 sonates contenues dans ces deux recueils ont été précédées de ce que Scarlatti appelait les 30 Esercizi, qu'il avait dédiés en 1738 au père de Maria Bárbara, le Roi João V du Portugal, pour le remercier de l'avoir fait Chevalier. Ces œuvres sont comptées parmi les sonates parce qu'elles ne diffèrent pas dans leur forme des œuvres écrites plus tard et qu'elles sont donc à l'origine de la longue série de compositions tardives pour piano de Scarlatti.

La numérotation des sonates suit le registre de Ralph Kirkpatrick (K. 1 – K. 555), essentiellement basé sur l'ordre des œuvres dans les volumes de la collection vénitienne. Chaque volume contient les sonates d'un de ces 15 volumes vénitiens centraux ainsi que les Esercizi. Les sonates supplémentaires ayant survécu dans d'autres collections et bibliothèques y sont ajoutées selon leur ordre chronologique – en suivant le comptage de Kirkpatrick.

Le monde de Domenico Scarlatti (6)

Une grande partie de la vie et du travail de Scarlatti à la Cour d'Espagne reste obscure. Contrairement au Portugal, où il se trouvait en tant que Chef d'orchestre de la Cour, au centre d'une vie dédiée au public, Scarlatti resta en Espagne jusqu'à sa mort « musico de clavicordio y compositor de S. M. ». (Claveciniste et Compositeur de Sa Majesté, c'est-à-dire de la Reine Maria Bárbara). Ses fonctions se limitaient à enseigner à son élève royale et à organiser des concerts dans les appartements privés de Maria Bárbara et de son époux Fernando, qui ne faisaient pas partie de la vie officielle de la Cour.

En 1737, le célèbre castrat Farinelli arriva de Londres à la Cour d'Espagne. Dans ses *Letters concerning the Spanish nation* (1763), l'ecclésiastique anglais Edward Clarke fit part de ce qu'il entendit à la Cour lorsqu'il était aumônier de l'Ambassade britannique à Madrid, peu après le retour de Farinelli dans sa patrie italienne en 1759. La Reine Isabel, dominante et jalouse, avait

tenté d'empêcher au chanteur de se produire également dans les appartements du couple de l'héritier du trône. En réponse à un message sur ce sujet remis par un employé de la Cour, Farinelli aurait répondu qu'il était si attaché à l'Infant Fernando et à son épouse, qu'il n'accepterait une telle interdiction que s'il l'entendait directement de la bouche de la Reine ou du Roi – ce qui n'est apparemment pas arrivé.

Farinelli n'était pas seulement Musicien de la Cour, mais bénéficiait de privilèges spéciaux en tant que « *criado familiar* », ou « faisant partie de la famille royale ». Qu'il ait participé aux événements musicaux de Fernando et María Bárbara contre les ordres de la reine Isabel, comme le suggère le rapport de Clarke, est tout à fait probable ; on peut également supposer qu'il y a été accompagné au clavecin par Scarlatti, qu'il avait déjà rencontré à Naples en 1724.

La qualité de la relation entre le Prince, la Princesse et le célèbre chanteur apparut clairement lorsque Fernando devient Roi en 1747 et nomma Farinelli Directeur Artistique des Théâtres de la Cour à Madrid et Aranjuez. À la mort de la Reine María Bárbara en 1758, le vaste patrimoine musical de celle-ci revint à Farinelli. Ce legs contenait également de nombreuses œuvres de Domenico Scarlatti, dont quinze volumes de sonates qui avaient été compilés pour la Reine et qui figurent aujourd'hui parmi les sources les plus importantes de ce groupe d'œuvres.

Avec son déménagement de Londres à Madrid, le favori du public, Farinelli, qui remplissait les salles d'opéra, devient un chanteur

qui mit désormais son art à la disposition exclusive de la Famille royale espagnole. La voix fabuleuse de Farinelli s'est éteinte à jamais, et pourtant il existe une source qui donne au moins une forte idée des pièces que le chanteur interpréta à la Cour et de la manière dont il le fit. La Bibliothèque Nationale d'Autriche conserve un somptueux manuscrit richement décoré de six arias et deux récitatifs que Farinelli envoya à l'Impératrice Marie-Thérèse à Vienne en 1753. Dans le texte dédicatoire de ce recueil, Farinelli explique que son cadeau était une sélection des arias « qui, à travers la série ininterrompue de nombreuses années, servir dans ma bouche au délassement le plus distingué de ces adorables souverains, mes très gracieux bienfaiteurs ». Dans les partitions de certains arias qu'il chanta, Farinelli nota également des ornements à l'encre rouge et des cadences à l'encre bleue qui devraient donner une impression sur son habileté à interpréter cette musique.

Ces sources confirment ce que d'autres documents nous apprennent également sur le chanteur : Farinelli était capable d'utiliser sa voix avec la même virtuosité qu'un violoniste d'exception utilise son instrument. Son extraordinaire technique vocale lui permettait d'exécuter les figures et les passages les plus difficiles – des traits d'une rapidité folle, d'énormes sauts d'intervalles, des accords brisés - avec un tel naturel qu'on n'avait jamais l'impression qu'il s'agissait de défis vocaux extrêmement ardu.

Au début de sa carrière, Farinelli semble avoir utilisé la pyrotechnie vocale comme une fin en

soi, comme un moyen pour étonner le public. Plus tard, il apprit que chaque note devait être expressive et que même la colorature la plus virtuose devait être plus qu'une succession rapide de notes parfaitement chantées. Scarlatti put découvrir et étudier de très près l'art de Farinelli. De nombreuses figures et tournures que l'on retrouve dans les arias envoyés à Vienne appartiennent également au vocabulaire musical que Scarlatti utilise dans ses sonates. Dans certains arias de Farinelli, une figure en boucle constituée de deux triple-croches et d'une croche pointée joue un rôle prépondérant. Elle souligne des termes clés comme « innamorato » (amoureux) ou « caro » (cher) ou encore « agitato » (agité). Scarlatti utilise cette figure de façon prééminente au début de sa Sonate en mi majeur K. 215, et l'utilise dans la Sonate en la majeur K. 219, pour perpétuer le motif du début, évoquant dans les deux cas l'aura du cantabile.

La fluidité presque instrumentale de sa voix permettait également à Farinelli d'exécuter des figures de notes créées à l'origine pour la musique instrumentale. Dans le cadre d'une compétition entre des chanteurs qui prétendaient être à la base de toute chose en musique et des instrumentistes de plus en plus sûrs d'eux qui voulaient s'émanciper du modèle du chant, de nombreux chanteurs adoptèrent des tours virtuoses du répertoire de la musique instrumentale et élargirent ainsi les possibilités expressives du chant. Farinelli, par exemple, pouvait chanter des répétitions de notes très rapides et, si nécessaire ou selon son humeur, agrémenter certaines des

notes exécutées rapidement d'un trille supplémentaire. Il était également célèbre pour ses chaînes de trilles, une suite de notes liées entre elles à la manière d'un trille. Les sonates de Scarlatti sont pleines de notes répétées, pour lesquelles Scarlatti donne souvent l'instruction « Mutandi di detti » (alterner les doigts). Dans la Sonate en la majeur K. 219, les notes répétées doivent être jouées à un tempo modéré. Elles ne sont pas ici une manifestation de la virtuosité, mais plutôt une forme particulière de cantabile, un pendant clavecinistique du vibrato vocal, dont l'intensification dans l'œuvre de Scarlatti sont les chaînes de trilles fréquemment rencontrées.

Les notes qui subsistent ne sont, bien sûr, que des notices de protocole musical fournissant des informations sur ce que Farinelli a pu avoir chanté. Comment il faisait sonner les notes, avec quels timbres, retards ou accents il captivait le public, nous ne le savons pas. Cependant, de nombreux rapports font état de l'effet presque magique et, dans le cas des rois espagnols souffrant de troubles émotionnels, apparemment aussi thérapeutique de son chant. Comment Scarlatti a-t-il pu réagir au chanteur lorsqu'il l'a accompagné ? Et quelle influence le chant de Farinelli a-t-il pu avoir sur le jeu de Scarlatti ? Les lignes expressives par lesquelles commence la Sonate en ré mineur K. 213 sonnaient-elles peut-être sous les doigts de Scarlatti comme un aria chanté par Farinelli ? De telles questions ouvrent des espaces d'imagination que chacun peut remplir à sa manière.

Thomas Seedorf

Scarlatti à Eltze

Le premier confinement dû au Corona en mars 2020 nous abattit, nous musiciens indépendants, comme des oiseaux en plein vol. Nous étions allongés dans le sable, nos ailes paralysées, et ne savions pas quoi faire. Toutes les dates prévues étaient annulées, tous les plans contrecarrés, aucune idée de ce que cela allait donner sur le plan financier. Le sol tremblait. Mais les êtres humains s'adaptent incroyablement à tout et, au bout d'un moment, nous, artistes de scène, avons trouvé normal : de ne plus être nécessaire, d'être considéré pour le moment comme non pertinent au système. Pour moi, faire de la musique à la maison est devenu une île salvatrice. Comme Epicure autrefois dans son jardin, j'étais dans les divers parcs de la musique et découvrais de vastes continents sonores. Je décidais de travailler les premières sonates de Schubert et la nouvelle musique du 21^e siècle (Jens Josef m'avait recommandé avec succès son cycle „Souvenirs“). Et bien entendu, Scarlatti, fidèle compagnon, continua de me soutenir dans cette étape de mon voyage.

En même temps, j'explorais les environs de mon lieu de domicile. Combien de choses nouvelles et d'une ensorcelante beauté ai-je découvertes en faisant cela ! En même temps j'associais l'expérience d'un chemin parcouru avec le jeu d'une composition : Ici, comme là-bas, il y a un début et une fin. Entre les deux se trouvent les étapes, dont aucune ne peut être sautée, et dont l'ordre est immuable comme l'ordre des notes

dans une composition. La même promenade est apparemment toujours la même. Et pourtant, elle est si merveilleusement différente à chaque fois. Vous pouvez toujours découvrir quelque chose d'étonnamment nouveau. On parcourt le même sentier battu que l'on a déjà pris récemment, et pourtant rien ne peut être répété.

Pour la prochaine série d'enregistrements prévue de l'enregistrement complet, qui est présenté ici, nous avons trouvé une solution appropriée à ce moment singulier : nous nous sommes réunis fin août 2020 dans le quartier du village d'Eltze, à l'est de Hanovre, qui appartient à Uetze. C'est là, dans les salles de vente de Gerd Finkenstein débordant de pianos à queue de toutes marques et de tous âges, que l'édition Corona devait voir le jour en période d'austérité. La région est rurale, le paysage s'étend d'ici à la lointaine mer du Nord comme une image idyllique, verte, toujours semblable et pourtant changeante de la nature, dans laquelle la succession des vaches, des champs, des petits bois, des lacs, des allées, des nuages et des villages n'est de manière aléatoire jamais la même. Andreas Spreer et moi avons emménagé dans une ferme du village de Wehnsen, à 7 km de là, où nous avons été accueillis par un mélange coloré de volailles élevées en liberté dans le jardin de la maison. Le village possède au centre un magnifique ensemble de vieilles maisons à colombages et nous surprend par un étang entouré d'arbres, où les habitants de Wehnsen aiment se rafraîchir le soir. Dans cette idylle rurale, où le temps semble s'être arrêté, loin intérieurement et extérieurement de la culture des

châteaux royaux espagnols, de l'atmosphère trop raffinée du rococo de la Cour, à la lueur du doux soleil de septembre de l'année Corona 2020, nous nous sommes rendus jour après jour sur nos bicyclettes à Eltze pour les sessions d'enregistrement, afin de nous replonger dans le monde lointain de Domenico Scarlatti, qui m'est pourtant plus proche, plus familier, plus compréhensible que celui de nombreux contemporains.

Enfin, sur le chemin du retour, je me suis souvenu d'un limerick sur Eltze et Uetze :

*Gingen von Eltze zwei Alte nach Uetze.
Sie trug nur Pelze, er trug ne Mütze.
Da kam das Loch!
Er sieht es noch ...
Aber schon fälltse,
und er fällt mitse.*

Deux vieux s'en allaient d'Eltze à Uetze.
Elle ne portait que des fourrures,
il portait une casquette.
C'est là que le trou est apparu !
Il le voit encore ...
Mais elle est déjà en train de tomber,
et il tombe avec elle.

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 par-

ticipe 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

Impressum

Recorded: Eltze, September 2020

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

© 2021 TACET

© 2021 TACET

www.tacet.de

Domenico Scarlatti · Complete piano sonatas Vol. 6

K. 206 – K. 235 · Christoph Ullrich, piano

CD 1:

77:56

Sonatas K. 206 – K. 218

[1]	Andante E Major K. 206 (L. 257)	9:23
[2]	Allegro E Major K. 207 (L. 371)	3:15
[3]	Adagio e cantabile A Major K. 208 (L. 238)	4:42
[4]	Allegro A Major K. 209 (L. 428)	4:02
[5]	Andante G Major K. 210 (L. 123)	5:37
[6]	Andantino A Major K. 211 (L. 133)	6:58
[7]	Allegro molto A Major K. 212 (L. 135)	3:54
[8]	Andante D minor K. 213 (L. 108)	9:15
[9]	Allegro vivo D Major K. 214 (L. 165)	4:46
[10]	Andante E Major K. 215 (L. 323)	7:23
[11]	Allegro E Major K. 216 (L. 273)	5:46
[12]	Andante A minor K. 217 (L. 42)	9:50
[13]	Vivo A minor K. 218 (L. 392)	3:00

CD 2:

77:34

Sonatas K. 219 – K. 235

[1]	Andante A Major K. 219 (L. 393)	5:58
[2]	Allegro A Major K. 220 (L. 342)	5:02
[3]	Allegro A Major K. 221 (L. 259)	4:40
[4]	Vivo A Major K. 222 (L. 309)	2:43
[5]	Allegro D Major K. 223 (L. 214)	4:36
[6]	Vivo D Major K. 224 (L. 268)	3:32
[7]	Allegro C Major K. 225 (L. 351)	5:10
[8]	Allegro C minor K. 226 (L. 112)	4:12
[9]	Allegro B minor K. 227 (L. 347)	4:38
[10]	Allegro B Flat Major K. 228 (L. 399)	3:07
[11]	Allegro vivo B Flat Major K. 229 (L. 199)	3:43
[12]	Allegro C minor K. 230 (L. 354)	3:52
[13]	Allegro C Major K. 231 (L. 409)	4:21
[14]	Andante E minor K. 232 (L. 62)	6:28
[15]	Allegro E minor K. 233 (L. 467)	4:33
[16]	Andante G minor K. 234 (L. 49)	6:41
[17]	Allegro G Major K. 235 (L. 154)	4:09