



Domenico Scarlatti

Complete piano sonatas
Sonatas K. 296 – K. 325

Christoph Ullrich, piano

+ Bonus-Tracks
with Jens Josef, flute

VOLUME
9

2 CDs

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 collec-

tion. 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 (9)

Music without ornamentation cannot, indeed must not, exist. This was taken as read by all music creators of Scarlatti's time and was equally applicable to him. Perhaps the most comprehensive rationale for the use of ornamentation or "mannerisms", as musical ornaments were also called in the language of the time, comes from another important piano virtuoso of the time, Bach's second son, Carl Philipp Emanuel. "They create coherence between the notes; they enliven them; they lend them, when necessary, a certain weight and emphasis. They make them seem pleasing and consequently arouse a special attentiveness towards them and they help to elucidate their content, whether it is happy or sad or whatever else. They always contribute their share; they offer in no small measure the possibility and musical material to achieve a true and authentic performance. A moderate composition can be helped by them, whereas without them the best singing will appear empty and simplistic, and the clearest content will invari-

ably appear obscure.” (Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments, Berlin, 1753). In music, as we read in Johann Georg Sulzer’s *General Theory of the Fine Arts*, musical mannerisms are analogous to spoken language, in which “the fullness of feeling often produces a change of tone and dwells on emphatic syllables”.

Ornamentation, as Bach indicates, is not the composer’s responsibility alone. It is also an essential element of musical performance. The composer prescribes which ornaments are to be played or sung, unless it is immediately clear to anyone with an elementary understanding of musical structure where a trill should sound; for instance, to announce the end of a phrase, or where a suspension is needed to avoid the music sounding stilted. In the 18th century, however, performers were also expected to embellish a given musical text themselves, especially when a section of the piece, or even just a theme or paragraph, is repeated, as Christoph Ullrich does in his own completely personal way as a 21st century pianist. However, many authors warn against using ornaments as an end in themselves, because, according to Sulzer, they should “not serve to tickle the ear, or to show the cleverness of the singer and player, but to heighten the sentiment.”

In Scarlatti’s music, we can distinguish between two different types of ornamentation. Firstly, there are notated ornamental figures that are thus an integral part of the composition itself. Most striking are the so-called acciaccatu-

ras, which enrich chords with dissonant auxiliary notes. These “crushed notes” have long been a means of intensifying sound in the art of harpsichord improvisation and Scarlatti made it an outstanding feature of his compositional style. Rapid note repetitions, such as those used in various forms by Scarlatti in the D major Sonata K. 298, are a typical figure not only for keyboard instruments, but are also an old form of the trill, which was already familiar in Monteverdi’s day. This type of trill was still part of the repertoire of virtuoso figuration of some singers in the 18th century, such as the mezzo-soprano Faustina Bordoni and the castrato Farinelli, who was friends with Scarlatti. The ornaments, written out in small notes, include various types of appoggiaturas, where an upper or lower auxiliary note is attached to a main note, sometimes played in a short and concise manner, as in the C minor Sonata K. 302, sometimes long and melodic, as in the Sonata in E flat major K. 306. Occasionally Scarlatti also notates grace notes with two or more notes, which elegantly connect melodic notes that are further apart.

Scarlatti notated other ornaments with the help of symbols. Unlike his French contemporaries or Johann Sebastian Bach, who used a plethora of symbols for ornaments, Scarlatti is largely satisfied with a single, short, jagged wavy line. In modern ornamentation tables this sign is usually called a mordent. It denotes a figure consisting of a quick and simple alternation between the main note and the note above it. With Scarlatti,

however, the symbol is ambiguous: it can indicate both a mordent and an inverted mordent – its counterpart using the lower note – as well as longer trills, for which Scarlatti also occasionally uses the abbreviation “tr”, and sometimes the term “tremolo”.

Contrasting with the restriction to just a few symbols is the variety of ways of executing the various trill figures. They can be used in a conventional way to emphasise a cadence, as at the end of each of the two parts of the B-flat major Sonata K. 310, to underline the importance of a final note or, right at the beginning of a work, to give special brilliance to the first note of a theme, as in the sonatas in G major K. 314 and A major K. 320. Two trills lend incisiveness to the main theme of the G major Sonata K. 324, and in the C minor Sonata K. 303, trills are so present that they are understood not so much as ornaments, but more as an essential part of the main motifs. Often the trills occur in combination with acciaccaturas, as in the sonatas K. 297, 298 and 302. Finally, trills are also a way of lengthening notes that usually decay quickly on the harpsichord, as in the E-flat major Sonata K. 307. Scarlatti has by no means marked every note that could carry a trill with a corresponding symbol. The sensitive interpreter is invited to discover these empty spaces and to embellish them in his or her own way.

Were Scarlatti's sonatas to be played without the ornamentation intended by the composer, it would become immediately apparent that

the music was lacking something. Carl Philipp Emanuel Bach's commentary on mannerisms can thus also be applied comprehensively to Scarlatti's works: ornaments create additional coherence between the notes, they lend emphasis to important notes, but above all, they arouse “a special attentiveness” by “enlivening” the notes.

Thomas Seedorf

Ornamentation, Variation, Repetition

In my recordings of the complete Scarlatti sonatas, how do I address the Baroque custom indicating that repetitions at that time – and for a long time afterwards – were mostly altered, embellished and furnished with small, often improvised, reinvented variations? Especially as I generally repeat both parts of a sonata. The aforementioned practice of varying the repetitions should certainly both prevent the boredom of „oh God, the whole thing from the beginning again!“ while also allowing the performer room for his or her own creativity and virtuosity. In some of Bach's suites, in addition to the simple original version, there are, in fact, reinventions of the original text written out as an example for the repetition. As a serving suggestion, so to speak, for less imaginative players. But also as inspiration in the sense of: „You can also do it like this: anything is possible and, indeed, allowed.“

Over the course of the years that have passed by with these recordings, I have become more and more preoccupied with the problem and have, in part, found my own solutions to it. Besides added notes, trills and reinvented passages, there are also other parameters of the music which, through an imaginative approach, can give the repetitions a completely different colouring, direction and emotionality. One of these is of course dynamics, the tool that offers possibilities on a modern grand piano that are significantly different from the very limited possibilities on a harpsichord. Repetitions with a more intimate volume, with a more „romantic“ touch, can, in contrast to the objective, assertive first passage, suggest a more deeply personal commentary on the response. A different style of articulation (which, in Scarlatti's case, the interpreter must always "invent") often changes the character significantly. The tempo, or the fluctuations in tempo, fermatas etc. can likewise be varied. All of this is subject to my own particular taste, my own individual inventiveness.

My concern here is to shed a different light on the musical text on the second passage, perhaps countering the more open, clear first passage of a sonata segment with a commentary, a contrast, similar to the way in which Monet varied his pictures, for example in the Rouen Cathedral series.

The same applies to the ornaments that I add. There are also variations that have not been handed down from the Baroque period,

but which could certainly have been improvised by an overflowing musical mind like Scarlatti's. For this purpose, I occasionally use a method borrowed from jazz musicians: I lay out the broadest palette of possibilities for the same passage, which I then freely assemble from the toolbox when I reach the moment to record. This can then become a particularly inspired version or, of course, entirely miss the mark. But in a CD production, the unsuccessful version can easily be entrusted to the realms of the unheard, the discarded, the forgotten.

Christoph Ullrich

Christoph Ullrich

In his lifelong pursuit of unconventional programme formats, concert pianist Christoph Ullrich has developed a lively presentational style for his solo recitals, as well as thematically dense, genre-spanning musical-literary programmes. Within the framework of the primary school project *laterna musica*, of which he is co-founder and artistic director, he has developed children's concerts that are close to music theatre in concept.

Concert tours as a soloist, chamber musician and song accompanist have taken him to many European countries, North and South America, Africa, Asia and to various international festivals. He has performed with major orchestras and distinguished partners such as



Impressum

Recorded: Konzerthaus Liebfrauen,
Wernigerode, November 7 – 11, 2022

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

Technical equipment: TACET

Translations: Katherine Wren (English)

Cover design: Julia Zanker
Booklet layout: Toms Spogis

Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2023 TACET

ℙ 2023 TACET

www.tacet.de

Ib Hausmann, Ulrich Hübner, Jens Josef, Hans Zentgraf, Matthias Horn, Simon Bailey, Senta Berger and others.

His CD recordings include piano works by Bach, Mozart and Schubert, musical-literary programmes, works by Friedrich Kiel with cellist Hans Zentgraf and Winterreise with Matthias Horn. Since 2011 he has been working alongside the Tacet label on the first complete recording of all 555 sonatas by Domenico Scarlatti on a modern Steinway. To date, 13 double CDs have been released.

The recordings have so far been nominated for the International Classical Music Award 2015, 2016, 2018, 2021 and the Deutscher Schallplattenpreis 2017.

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 Veneziana die 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 (9)

Auch für Scarlatti galt, was alle Musikschaffenden seiner Zeit als Selbstverständlichkeit ansahen: Musik ohne Verzierungen kann, ja darf es nicht geben. Die wohl umfassendste Begründung für den Gebrauch von Verzierungen oder „Manieren“, wie die musikalischen Ornamente in der Sprache der Zeit auch hießen, stammt von einem anderen bedeutenden Clavier-Virtuosen der Zeit, dem zweitältesten Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel: „Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder fröhlich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige dazu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Composition kann durch sie aufgeholfen

werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muß.“ (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753, S. 51) In der Musik, so ist in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* zu lesen, verhalten die Manieren sich analog zur gesprochenen Sprache, bei der „die Fülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrücklichen Sylben hervorbringt“.

Für die Verzierungen ist, wie Bach andeutet, nicht allein der Komponist verantwortlich, sie sind auch ein wesentliches Element des musikalischen Vortrags. Der Komponist schreibt vor, welche Ornamente gespielt oder gesungen werden sollen, sofern nicht für alle, die etwas von Musik verstehen, anhand der Struktur der Musik ohnehin sofort zu erkennen ist, wo ein Triller erklingen soll, etwa um das Ende einer Phrase anzukündigen, oder wo es eines Vorhalts bedarf, damit die Musik nicht holprig klingt. Im 18. Jahrhundert wurde von den Ausführenden aber zusätzlich erwartet, dass sie einen vorgegebenen Notentext auch eigenständig ausschmückten, vor allem dann, wenn ein Formteil oder auch nur ein Thema oder Abschnitt wiederholt wird, so wie Christoph Ullrich es auf seine ganz persönliche Weise als Pianist des 21. Jahrhundert tut. Viele Autoren warnen aber davor, Ornamente als Selbstzweck zu verwenden, denn sie sollen laut Sulzer „nicht dienen, das Ohr zu kitzeln, oder die Geschicklichkeit des

Sängers und Spielers zu zeigen, sondern die Empfindung zu heben“.

Bei Scarlatti lassen sich zwei verschiedene Arten von Verzierungen unterscheiden. Da gibt es zunächst Verzierungsfiguren, die ausnotiert und damit integraler Bestandteil der Komposition selbst sind. Am auffälligsten sind die sogenannten *Acciaccature*, die Anreicherung von Akkorden mit dissonanten Nebennoten. Diese „Tonquetschungen“ waren als ein Mittel der Klangintensivierung lange Zeit Teil der cembalistischer Improvisationspraxis. Scarlatti hat sie zu einem herausragenden Charakteristikum seines Komponierens gemacht. Rasche Wiederholungen eines Tons, wie sie Scarlatti etwa in der D-Dur-Sonate K. 298 in verschiedenen Formen verwendet, sind nicht nur für Tasteninstrumente typische Spielfiguren, sondern auch eine alte Form des Trillers, die bereits zur Zeit Monteverdis bekannt war; diese Trillerart gehörte aber noch im 18. Jahrhundert zum virtuellen Figurenrepertoire einiger Sängerinnen und Sänger wie der Mezzosopranistin Faustina Bordoni und dem mit Scarlatti befreundeten Kastraten Farinelli. Zu den in kleinen Noten ausgeschrieben Verzierungen gehören verschiedene Arten von Vorhalten, an eine Hauptnote angebundene obere oder untere Nebentöne, die mal kurz und prägnant zu spielen sind wie in der c-Moll-Sonate K. 302, mal lang und melodisch wie in der Sonate in Es-Dur K. 306. Gelegentlich notiert Scarlatti auch zwei oder weitere Töne umfassende Schleiferfiguren, die weiter auseinanderliegende Melodietöne elegant verbinden.

Andere Verzierungen hat Scarlatti mit Hilfe von Symbolen notiert. Anders als seine französischen Zeitgenossen oder als Johann Sebastian Bach, die eine Fülle von Verzierungszeichen verwendeten, begnügt sich Scarlatti weitgehend mit einem einzigen, einer kurzen gezackten Wellenlinie. In modernen Verzierungstabellen wird dieses Zeichen meist Pralltriller genannt. Es bezeichnet eine Figur, die aus einem schnellen einfachen Wechsel von Haupt- und oberer Nebennote besteht. Bei Scarlatti ist das Zeichen aber vieldeutig, es kann sowohl einen Pralltriller wie einen Mordent – dessen Gegenstück mit unterer Nebennote – wie längere Triller anzeigen, für die Scarlatti gelegentlich auch die Abkürzung „tr“ und manchmal die Bezeichnung „tremulo“ verwendet.

Gegenstück zur Beschränkung auf wenige Zeichen ist die Vielfalt des Einsatzes unterschiedlicher Trillerfiguren. Sie können konventionell eine Schlusswendung hervorheben wie jeweils am Ende der beiden Formteile der B-Dur-Sonate K. 310, die Bedeutung einer Endnote unterstreichen oder gleich zu Beginn eines Werks dem ersten Ton eines Themas besonderen Glanz verleihen wie in den Sonaten in G-Dur K. 314 und A-Dur K. 320. Dem Hauptthema der G-Dur-Sonate K. 324 geben zwei Triller seine Prägnanz, in der c-Moll-Sonate K. 303 sind Triller sogar so präsent, dass sie nicht so sehr als Verzierungen, sondern eher als wesentlicher Bestandteil der Hauptmotive verstanden werden. Oft treten die Triller in Kombination mit kurzen Vorschlägen

auf wie in den Sonaten K. 297, 298 und 302. Und nicht zuletzt sind Triller auch eine Möglichkeit, Töne, die auf dem Cembalo üblicherweise rasch verklingen, klanglich zu verlängern, wie in der Es-Dur-Sonate K. 307. Scarlatti hat längst nicht alle Töne, die einen Triller vertragen, mit einem entsprechenden Zeichen versehen. Der verständige Interpret ist aufgefordert, solche Leerstellen zu entdecken und eigenständig auszufüllen.

Spielte man Scarlattis Sonaten ohne die vom Komponisten vorgesehenen Verzierungen, würde sofort deutlich werden, dass der Musik etwas fehlt. Carl Philipp Emanuel Bachs Erläuterungen der Manieren treffen daher voll und ganz auch auf die Werke Scarlattis zu: Die Verzierungen schaffen zusätzlichen Zusammenhang zwischen den Tönen, sie verleihen wichtigen Noten Nachdruck, sie unterstreichen den jeweiligen Affekt der Musik, vor allem aber erwecken sie „eine besondere Aufmerksamkeit“, indem sie die Noten „beleben“.

Thomas Seedorf

Verzierungen, Veränderungen, Wiederholungen

Wie gehe ich eigentlich in meiner Aufnahme sämtlicher Scarlatti-Sonaten mit dem barocken Brauch um, der besagt, dass die Wiederholungen in der damaligen Zeit – und noch lange danach – meist variiert, verziert, mit kleinen, oft improvisierten umspielenden Veränderungen versehen

wurden? Zumal ich ja beide Teile einer Sonate grundsätzlich wiederhole. Die oben erwähnte Praxis, die Wiederholungen zu variieren, sollte sicher sowohl der Langeweile eines „ach Gott, schon wieder das Ganze von vorne!“ vorbeugen, als auch dem Interpreten Raum für die eigene Kreativität und Virtuosität einräumen. Bei Bach finden sich in einigen seiner Suiten neben der einfachen Originalversion tatsächlich auskomponierte sehr kunstvolle Umspielungen des ursprünglichen Textes als Beispiel für die Wiederholung. Sozusagen als Serviervorschlag für weniger fantasiebegabte Spieler. Aber auch als Anregungen im Sinne von: „So kannst Du es auch machen, das ist alles möglich und erlaubt.“

Im Laufe der Jahre, die mit diesen Einspielungen verstrichen sind, habe ich mich mehr und mehr mit dem Problem beschäftigt und dafür teilweise eigene Lösungen gefunden: Neben hinzugefügten Noten, Trillern und umspielen den Passagen gibt es ja auch andere Parameter der Musik, die durch fantasievollen Einsatz den Wiederholungen eine ganz andere Färbung, Richtung, Emotionalität geben können: Zum einen natürlich die Dynamik, das Werkzeug, dessen Möglichkeiten auf einem modernen Flügel maßgeblich von den sehr begrenzten auf einem Cembalo verschieden sind. Wiederholungen in einer intimeren Lautstärke, mit einem „romantischeren“ Anschlag können im Gegensatz zur objektivierenden, behauptenden Version des ersten Durchgangs eine persönlich kommentierende Antwort suggerieren. Eine andere

Artikulationsweise (die der Interpret bei Scarlatti ja grundsätzlich „erfinden“ muss) können den Charakter spürbar verändern. Das Tempo, bzw. die Temposchwankungen, Fermaten etc. können ebenfalls variiert werden. Das alles ist meinem ganz eigenen Geschmack, meiner ganz eigenen Erfindungsgabe unterworfen.

Mein Anliegen ist dabei, auf den Notentext im zweiten Versuch ein anderes Licht zu werfen, eventuell dem offeneren, klaren ersten Durchlauf eines Sonatenteils einen Kommentar, einen Kontrast entgegenzusetzen, ähnlich wie es Monet mit seinen Bildvariationen – z. B. der Kathedrale von Rouen – gemacht hat.

Dasselbe gilt für die Verzierungen, die ich hinzufüge: Es sind auch Umspielungen dabei, wie sie aus der Barockzeit nicht überliefert sind, aber mit Sicherheit von einem überquellenden Musikkopf wie Scarlatti durchaus improvisiert worden sein können. Hierfür bediene ich mich hin und wieder der Methode der Jazzer: Ich lege mir eine möglichst breite Palette von Möglichkeiten für ein und dieselbe Stelle zurecht, die ich dann im Moment der Aufnahme frei aus dem Setzkasten zusammenfüge. Das kann dann eine besonders inspirierte Version werden oder natürlich auch danebengehen. Aber dafür kann man die misslungene Version bei einer CD-Produktion problemlos den Weiten des Gehörten, des Verworfenen, der Vergessenheit anvertrauen.

Christoph Ullrich

Christoph Ullrich

In seiner lebenslangen Suche nach unkonventionellen Programmformen entwickelte der Konzertpianist Christoph Ullrich lebendig moderierte Solorecitals, thematisch dichte musikalisch-literarische Programme zu genreübergreifenden Themen und die dem Musiktheater nahestehenden Konzepte für Kinderkonzerte im Rahmen des Grundschulprojekts *laterna musica*, dessen Mitgründer und künstlerischer Leiter er ist.

Konzertreisen als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter führten ihn in viele europäische Länder, nach Süd- und Nordamerika, Afrika, Asien und zu internationalen Festivals. Er trat mit bedeutenden Orchestern und renommierten Partnern wie Ib Hausmann, Ulrich Hübner, Jens Josef, Hans Zentgraf, Matthias Horn, Simon Bailey, Senta Berger u. a. auf.

Seine CD-Einspielungen umfassen Klavierwerke von Bach, Mozart und Schubert, musikalisch-literarische Programme, Werke von Friedrich Kiel mit dem Cellisten Hans Zentgraf und die Winterreise mit Matthias Horn. Seit 2011 entsteht gemeinsam mit dem Label Tacet die bisher erste Gesamteinspielung sämtlicher 555 Sonaten Domenico Scarlattis auf einem modernen Steinway. Bisher erschienen 13 Doppel-CDs. Die Einspielungen wurden bisher für den International Classical Music Award 2015, 2016, 2018, 2021 und den Deutschen Schallplattenpreis 2017 nominiert.



Zur Scarlatti-Gesamteinspielung:

„Christoph Ullrich gelingt es, den einzelnen Sonaten Klang, Mobilität, Charme, Verrücktheit oder auch lineare Klarheit zu sichern, als wäre er mit je einer einzelnen oder – wie im Konzertleben – mit einer kleinen Auswahl unterwegs. Das heißt: es gelingt ihm (...), auf einem darstellerischen und fingertechnischen Niveau zu agieren, wie es nur von wenigen „Konkurrenten“ vergangener Scarlatti-Zeiten erreicht worden ist.“ (Peter Cossé)

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

Domenico Scarlatti · Complete piano sonatas Vol. 9

K. 296 – K. 325 · Christoph Ullrich, piano

CD 1:		75:02	CD 2:		78:11
Sonatas K. 296 – K. 309			Sonatas K. 310 – K. 325		
1	Andante F Major K. 296 (L. 198)	10:07	1	Andante B Flat Major K. 310 (L. 248)	7:56
2	Allegro F Major K. 297 (L. 519)	4:30	2	Allegro B Flat Major K. 311 (L. 144)	4:01
3	Allegro D Major K. 298 (L. S 6)	5:55	3	Allegro D Major K. 312 (L. 264)	3:59
4	Allegro D Major K. 299 (L. 210)	3:38	4	Allegro D Major K. 313 (L. 192)	3:38
5	Andante A Major K. 300 (L. 92)	7:09	5	Allegro G Major K. 314 (L. 441)	4:55
6	Allegro A Major K. 301 (L. 493)	4:28	6	Allegro G minor K. 315 (L. 235)	2:58
7	Andante C minor K. 302 (L. 7)	8:30	7	Allegro F Major K. 316 (L. 299)	4:42
8	Allegro C minor K. 303 (L. 9 P. 212)	4:13	8	Allegro F Major K. 317 (L. 66)	3:55
9	Andante G Major K. 304 (L. 88)	3:33	9	Andante F Sharp Major K. 318 (L. 31)	4:54
10	Allegro G Major K. 305 (L. 322)	3:27	10	Allegro F Sharp Major K. 319 (L. 35)	4:11
11	Allegro E Flat Major K. 306 (L. 16)	4:56	11	Allegro A Major K. 320 (L. 341)	3:49
12	Allegro E Flat Major K. 307 (L. 115)	3:03	12	Allegro A Major K. 321 (L. 258)	2:54
13	Cantabile C Major K. 308 (L. 359)	7:27	13	Allegro A Major K. 322 (L. 483)	3:59
14	Allegro C Major K. 309 (L. 454)	4:00	14	Allegro A Major K. 323 (L. 95)	2:09
			15	Andante G Major K. 324 (L. 332)	5:05
			16	Allegro G Major K. 325 (L. 37)	2:31
			17	Jens Josef: Esserciz *	4:23
			18	Domenico Scarlatti/Jens Josef Dem Josef sein Scarlatti ... *	2:26
			19	Domenico Scarlatti/Jens Josef Scarlatti II *	5:27

* with Jens Josef, flute