



Domenico Scarlatti

Complete piano sonatas
Sonatas K. 418 – K. 453

Christoph Ullrich, piano

VOLUME
13

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 indi-

vidual 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 (13)

The history of keyboard music, from its beginnings in the Middle Ages to the present day, not only reflects the many compositional developments in instrumental music; it is also a history of the human body – above all its arms, hands and fingers. These have been used in an increasingly extensive and varied way alongside fundamental changes in instrument-making.

Scarlatti lived and composed at a time when various keyboard instruments were in use. Alongside the clavichord and the harpsichord, the fortepiano developed into an instrument that eventually became the modern concert grand in the 19th century. It is equipped with a pedal that releases the dampers on the strings, allowing notes to continue ringing even though the fingers have already left the keys. This allows further pitches to be added to notes or chords that have already been struck, which has been a basic principle of virtuoso piano playing, since at least Franz Liszt's time.

18th century fortepianos were already equipped with a mechanism for raising the

dampers. It is, however, unclear whether Scarlatti was aware of this possibility and whether he used it in his own playing or when teaching his royal pupil, Maria Bárbara. Although the texture in many of his sonatas allows for the use of the pedal, it is not strictly necessary. Scarlatti's sonatas are conceived for the harpsichord. To play his music, you need to be able to fully rely on both hands and all the fingers. Yet the composer demands so much of these in an unparalleled way for his time. Many of Scarlatti's sonatas are even more technically demanding than such challenging works as Bach's *Goldberg Variations* or Rameau's *Les Cyclopes*. Scarlatti even entered into a musical contest with the young George Frideric Handel, who was the same age as him. Both musicians had to demonstrate their artistry on the organ and the harpsichord. On the organ, Handel proved far more compelling than his rival. However, according to the account by Handel's biographer John Mainwaring, most contemporary observers considered Scarlatti to be the better harpsichord player.

In Scarlatti's music, both hands should be equally capable of playing everything: cantabile lines, arpeggios spanning several octaves, virtuosic scales in every conceivable variation, virtuosic figurations of every possible kind, rapid note reiterations, trills and other ornaments, as well as chordal and polyphonic playing. Octave passages are encountered in Scarlatti's sonatas, as are large leaps within the hand – very often

the left hand, as in the Sonata in B flat major K. 441. The hands often cross over, with the left hand reaching over the right, or the right hand venturing into the lower half of the keyboard. Sometimes Scarlatti has the hands exchange figures in rapid succession, as in the Sonata in D major K. 436, where at one point he passes a two-note motif from the left hand to the right with a gap of just one eighth note. Scarlatti even expressly indicates this change of hands using the letters M (mano manca = left hand) and D (mano destra = right hand).

Scarlatti begins many of his sonatas with a single line played by one hand. He then has the other hand repeat the passage we've just heard, also as a single line but in a different octave – a clear indication that both hands are regarded as equal. The opening section of the Sonata in C major K. 422 illustrates this perfectly. The melody – sometimes cantabile, sometimes leaping and lively – is presented in the right hand before being echoed by the left. However, it steps back as the right hand re-enters and simply accompanies an animated upper voice for many bars with straightforward chord repetitions. Later, however, the left hand again comes to the fore, introducing a figure that rises over three octaves, eventually joined by the right hand. And then there are also several cadence points in which the left hand is limited to the simplest bass notes. This frequent exchange of roles between hands is typical of Scarlatti and is found in many of his sonatas.

A variation on these single-line openings is phrases in two parts, played with one hand. In the Sonata in A major K. 429, the left hand begins with an octave leap. The movement then develops as a two-part texture, with the addition of an upper voice. The right hand repeats the phrase an octave higher, supported by a simple bassline in the left hand. Later, the movement becomes more complex across both hands: it begins as a three-part texture, then becomes four-part, before developing into a virtuosic two-part duet between the hands.

The immense variety within Scarlatti's music is also evident through the juxtaposition of different movement types. The short G major Sonata K. 431 is a kind of fast minuet in which the upper voice – consisting mainly of broken triads – is clearly dominant, whilst the left hand plays only supporting harmonies and, from time to time, chords. The following sonata in the same key, K. 432, initially seems to reverse the hierarchy of the hands with the left-hand playing moving eighth-note figures, whilst the right hand plays only harmony notes in quarter notes. After just a few bars, however, the upper voice also becomes livelier and a dialogue unfolds between the two hands.

The Sonata in G major K. 427 is structured as a continuous and lively dialogue between both hands. A wide variety of musical motifs alternate between the left and right hands at breakneck speed: Scarlatti specifies 'presto, quanto sia possibile' – as fast as possible. The large interval

leaps in the 'mano manca', so characteristic of the composer, as well as playfully crafted counterpoint can also be found in this piece, which is a true tour de force of virtuosic coordination between the hands.

Thomas Seedorf

Reading, Analysing, Practising and Interpreting Scarlatti

I have now been studying under this great master of piano music for more than 15 years and have been working on his musical scores almost every day. Translating an 18th century musical score into sound is very much like deciphering texts written in a dead language. In most cases, the composer specifies just two parameters: pitch and rhythm, and even these need to be interpreted. What was the usual pitch in Scarlatti's Spain? How many hertz was his 'A'? When should the dotted rhythm be emphasised or softened? The tempo is often only implied, most often with 'Allegro', which means nothing more than 'lively', or 'Andante', meaning 'at a walking pace'. It is left to the player to decide how to interpret these two terms. There is also a lack of other indications, such as articulation, dynamics (loud – soft), phrasing, timbre and the nuances of ornamentation, as well as any performance instructions. The player may and should add these themselves, as was customary at the time, in certain cases allowing a range of alternatives.

To give just one example, a short motif consisting of three consecutive eighth notes (a very common grouping in Scarlatti's music) can be articulated in roughly four different ways. Within these possibilities, there are many further nuances (e.g. staccato, portato, non legato, legatissimo). The three notes can also be linked to either the preceding or the following group. The player can either crescendo or diminuendo or they can emphasise one of the three notes. Often each of these individual decisions are made instinctively. However, it is inadvisable – and not merely for historical reasons – to use the pedal extensively or to play passages consistently in continuous staccatissimo.

Phrasing (the breathing patterns that create broader contextual meaning corresponding to phrases in speech) also needs to be explored. Within the phrase, the emphasis placed on key individual notes is also crucial. Scarlatti likes to play a game of cat and mouse here. He is the master of every conceivable – and inconceivable – phrase length. If dynamics and tempo are also added as variables, then the range of possible interpretations increases almost infinitely.

Then there are burning questions such as where the bass should come to the fore, where the upper voice has the say, or where the middle voices – often treated contrapuntally – should be highlighted. Scarlatti has a way of drawing the ear in different directions through constant, often unexpected, shifts of emphasis between the voices that never offer the listener

a moment's respite to simply sit back and enjoy the sound.

With so many individual pieces, there is also a risk that the tried and tested echo effect (a stylistic device typical of Scarlatti involving the frequent repetition of individual motifs and phrases) might eventually become tedious. There are, of course, other possibilities: for example, reversing the echo (responsory), crescendoing (emphasising a statement) or diminuendoing (calming, soothing), or simply sticking to the script in these repetitive passages, creating a perhaps desirable, almost litanical, meditative effect.

How does the player make all these decisions? By constantly trying out new possibilities, by only discarding things that seem 'wrong' late in the process: in other words, through tireless, joyful experimentation. Then the real dialogue with each individual sonata begins: you've 'cracked' it and each note has something to say. Ultimately, though, it is always instinct and spontaneity that prevail, along with the free interplay of possibilities explored whilst practising.

The so-called interpretation is always in flux and is context-dependent. I follow the musical flow, the sound, the various colours and their combinations, and the musical statement that feels right for this particular sonata in this moment, according to my experience and deep affinity with the music and its composer. That doesn't mean I don't also enjoy being surprised

by other performers who offer me a different interpretation, which I then find just as instinctively compelling. Nevertheless, I almost never listen to other people's recordings, so as not to distort my own voice by following an enticing approach that isn't my own.

And this is precisely where the problem – as well as the appeal – of engaging with Scarlatti lies: there is no interpretative history handed down over the centuries. No Czerny to say, 'This is how Beethoven played it.' My esteemed teacher Leonard Hokanson, for example, was a pupil of Artur Schnabel, who studied under Theodor Leschetizky, who in turn studied under Czerny, and just like that we're back at Beethoven. Thus what has been passed down through this short ancestral line is worthy of respect and is perhaps valid.

But there is no route leading from Scarlatti to the present day. And that, at the same time, is the great and enduring adventure of this complete recording: the path to Scarlatti is not well-trodden. There are few remnants left behind by other walkers, hardly any traces of those who felt the need to immortalise themselves on trees and benches. No monuments. On the contrary, you often have to use your hands to fight your way through the undergrowth. You are alone with the rare birds of his forest and if you listen carefully, you may, if you are lucky, hear their chirping straight from the source.

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 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 Kirkpatrick's folgend – eingefügt.

Die Welt des Domenico Scarlatti (13)

In der Geschichte der Musik für Tasteninstrumente spiegeln sich nicht nur viele kompositorische Entwicklungen der Instrumentalmusik von den Anfängen im Mittelalter bis in die jüngste Zeit wider. Sie ist auch eine Geschichte des menschlichen Körpers, seiner Arme, Hände und Finger vor allem, deren Einsatz, auch im Zusammenwirken mit fundamentalen Veränderungen im Instrumentenbau, von Jahrhundert zu Jahrhundert umfangreicher und vielfältiger wurde.

Scarlatti lebte und komponierte in einer Zeit, in der verschiedene Tasteninstrumente im Gebrauch waren. Neben dem Clavichord und dem Cembalo entwickelte sich der Hammerflügel zu einem Instrument, das im 19. Jahrhundert schließlich zum modernen Konzertflügel wurde. Der verfügt über ein Pedal, das die Dämpfung der Seiten aufhebt und die Möglichkeit bietet, Töne weiterklingen zu lassen,

obwohl die Finger die Taste bereits verlassen haben. Dadurch können bereits angeschlagenen Tönen oder Akkorden weitere Klänge hinzugefügt werden, so wie es spätestens seit Franz Liszt zum Standard virtuosen Klavierspiels gehört.

Schon die Hammerflügel des 18. Jahrhunderts verfügten über eine Vorrichtung zur Aufhebung der Dämpfung. Es ist aber ungewiss, ob Scarlatti diese Möglichkeit kannte und bei seinem eigenen Spiel oder im Unterricht seiner königlichen Schülerin Maria Bárbara nutzte. Die Faktur vieler seiner Sonaten lässt den Gebrauch des Pedals zwar zu, setzt ihn aber nicht zwingend voraus. Scarlattis Sonaten sind vom Cembalo her gedacht, um seine Musik zu spielen, muss man sich ganz auf beide Hände und deren Finger verlassen können. Die aber werden vom Komponisten auf eine Weise gefordert, die zu seiner Zeit ohne Vergleich ist. Viele Scarlatti-Sonaten übertreffen in ihrem spieltechnischen Anspruch selbst so herausfordernde Werke wie Bachs *Goldberg-Variationen* oder Rameaus *Les Cyclopes*. Gegen den jungen Georg Friedrich Händel ist der gleichaltrige Scarlatti sogar zu einem musikalischen Wettstreit angetreten. Beide Musiker mussten ihre Kunst auf der Orgel und auf dem Cembalo vorführen. Auf der Orgel konnte Händel weit mehr als sein Konkurrent überzeugen, auf dem Cembalo aber sahen nach dem Bericht des Händel-Biographen John Mainwaring die meisten Zeitzeugen Scarlatti vorn.

Für Scarlattis Musik gilt, dass beide Hände alles spielen können müssen: kantable Linien, Arpeggien über mehrere Oktaven, virtuose Tonleitern in allen nur denkbaren Varianten, virtuose Figurationen unterschiedlichster Art, schnelle Tonwiederholungen, Triller und andere Ornamente, aber auch akkordisches und polyphones Spiel. Oktavpassagen begegnen in Scarlattis Sonaten ebenso wie große Sprünge in einer Hand, besonderes oft in der linken wie in der B-Dur-Sonate K. 441, oftmals überkreuzen sich die Hände, indem die linke Hand über die rechte greift oder die rechte Hand Ausflüge in die linke Hälfte der Tastatur unternimmt. Manchmal lässt Scarlatti die Hände sich bei Figuren kurz nacheinander abwechseln wie in der D-Dur-Sonate K. 436, bei der er an einer Stelle ein Zweitmotiv im Abstand von nur einer Achtelnote von der linken Hand an die rechte Hand weiterreicht. Scarlatti zeigt diesen Wechsel der Hände sogar durch die Buchstaben M (*mano manca* = linke Hand) und D (*mano destra* = rechte Hand) ausdrücklich an.

Scarlatti lässt viele Sonaten einstimmig in nur einer Hand beginnen und dann das bereits Gehörte ebenfalls einstimmig in einer anderen Oktavlage von der anderen Hand noch einmal spielen – ein deutlicher Hinweis auf die Gleichberechtigung der Hände. Der Eingangsabschnitt der Sonate in C-Dur K. 422 veranschaulicht dies beispielhaft. Die von der rechten Hand vorgestellte, teils kantable, teils

sprunghafte Melodie wird von der linken Hand nachgespielt, tritt aber mit dem Wiedereintritt der rechten Hand zurück und spielt über viele Takte nur einfache Akkordwiederholungen als Begleitung zu einer bewegten Oberstimme. Später tritt die Linke aber wieder prominent hervor und exponiert eine über drei Oktaven aufsteigende Figur, in die die Rechte schließlich einfällt. Und dann gibt es noch einige Kadenzakte, in denen die linke Hand sich auf einfachste Bassschritte beschränkt. Dieser vielfache Wechsel der Funktion der Hände ist typisch für Scarlatti und begegnet in vielen seiner Sonaten.

Eine Variante der einstimmigen Eröffnungen besteht aus zweistimmigen Phrasen, die von nur einer Hand zu spielen sind. In der Sonate in A-Dur K. 429 beginnt die linke Hand mit einem Oktavsprung, dann wird der Satz durch das Hinzutreten einer Oberstimme zweistimmig. Die rechte Hand spielt die Phrase eine Oktave höher nach, unterstützt von fundamentalen Bassschritten in der linken Hand. Später verdichtet sich der Satz in beiden Händen, er wird erst drei-, dann vierstimmig, um sich später zu einem virtuellen zweistimmigen Duettieren zwischen den Händen weiterzuentwickeln.

Die ungeheure Vielfalt der Musik Scarlattis zeigt sich auch in dem Nebeneinander unterschiedlicher Satzarten. Die kurze G-Sonate K. 431 ist eine Art schnelles Menuett, in dem die überwiegend aus Dreiklangsbrechungen bestehende Oberstimme klar dominiert, wäh-

rend die linke Hand nur harmonische Stütztöne und hin und wieder auch Akkorde spielt. Die folgende Sonate K. 432 in der gleichen Tonart scheint zu Beginn die Hierarchie der Hände umzudrehen: Die Linke spielt bewegte Achtelfiguren, die Rechte lediglich harmonisch passende Viertelnoten. Nach wenigen Takten wird aber auch die Oberstimme lebhafter und es entspinnt sich ein Dialog zwischen beiden Händen.

Wie ein durchgehendes und erregtes Zwiegespräch beider Hände ist die G-Dur-Sonate K. 427 angelegt. In rasendem Tempo – Scarlatti schreibt „presto, quanto sia possibile“ vor, so rasch wie möglich – wechseln sich Spielfiguren unterschiedlichster Art zwischen links und rechts ab. Auch die für den Komponisten typischen großen Intervallsprünge in der „mano manca“ und spielerisch inszenierte Kontrapunkte finden sich in diesem Stück, einer wahren Tour de force des virtuellen Zusammenwirkens beider Hände.

Thomas Seedorf

Scarlatti lesen, deuten, üben, interpretieren

Jetzt bin ich mehr als 15 Jahre bei diesem Großmeister der Klaviermusik in die Lehre gegangen und habe mich fast täglich mit seinem Notentext beschäftigt. Einen Notentext des 18. Jahrhunderts in Klang umzusetzen,

ist durchaus mit dem Entziffern von Texten erloschener Sprachen zu vergleichen. Vom Komponisten sind in den meisten Fällen nur zwei Parameter festgelegt: die Tonhöhe und der Rhythmus. Und auch die müssen interpretiert werden. Welche Stimmung war im Spanien Scarlattis üblich? Wieviel Hertz hatte sein „a“? Wann darf man den punktierten Rhythmus schärfen oder aufweichen? Das Tempo wird nur angedeutet, meist mit Allegro, was nicht mehr als „munter“ bedeutet, oder Andante, also „gehend“. Es bleibt dem Spieler überlassen, was er mit diesen beiden Begriffen dann anfängt. Andere Angaben wie Artikulation, Dynamik (laut – leise), Phrasierung, Klangfarbe, Differenzierung der Verzierungen, jegliche Spielanweisungen fehlen. Die darf und soll der Spieler, wie damals üblich, selbst hinzufügen. Was im Einzelfall viele Alternativen zulässt.

Hier nur ein Beispiel: Ein kleines Motiv aus drei aufeinanderfolgenden Achtelnoten, eine sehr häufige Gruppierung bei Scarlatti, kann man grob auf vier verschiedene Arten artikulieren. Innerhalb dieser Möglichkeiten gibt es dann noch viele Schattierungen (z. B. staccato, portato, non legato, legatissimo). Man kann die drei Noten zusätzlich an die vorausgehende Gruppe oder an die folgende anbinden. Man kann crescendo oder diminuendo spielen. Man kann einen der drei Töne betonen. All diese Einzelentscheidungen werden oft instinktiv getroffen. Es verbietet sich nicht nur aus historischen Gründen, großflächiges Pedal einzu-

setzen oder Passagen immer im Dauerstaccatissimo zu spielen.

Auch die Phrasierung, d. h. der Atem für größere Sinnzusammenhänge, die den Phrasen in der Sprache entsprechen, muss gefunden werden. Innerhalb einer Phrase spielt auch die Betonung einzelner wichtiger Zieltöne eine ganz entscheidende Rolle. Hier spielt Scarlatti gerne ein Katz- und Maus-Spiel. Er kennt jede mögliche und unmögliche Phrasenlänge. Wenn nun Dynamik und Tempogestaltung als Variablen hinzukommen, potenzieren sich die Interpretationsmöglichkeiten ins schier Unendliche.

Dann die brennenden Fragen, wo der Bass hervortreten soll, die Oberstimme das Sagen hat oder die oft kontrapunktisch geführten Mittelstimmen hervorzuheben sind. Scarlatti hat die Eigenheit, durch ständige, oft unvermutete Wechsel der Priorisierung der Stimmen das Ohr mal hierhin, mal dorthin zu lenken und dem Hörer keine Ruhe, kein zurückgelehntes Klängenießen zu gönnen.

Bei so vielen Einzelstücken besteht auch die Gefahr, dass man das probate Mittel des Echoeffekts bei der häufigen Wiederholung einzelner Motive und Phrasen, ein für Scarlatti typisches Stilmittel, irgendwann ermüdend überstrapaziert. Es bieten sich ja auch andere Möglichkeiten an, z. B. die Umkehrung des Echos (Responsorium), crescendo (das Beharren auf einer Aussage) oder diminuendo (Beruhigung, Besänftigung) einzusetzen oder

eben das gleichförmige Schriftbild dieser repetitiven Stellen gar nicht zu verändern, sodass ein vielleicht erwünschter litaneihaft meditativer Effekt entsteht.

Wie trifft man all diese Entscheidungen? Durch immer wieder neues Ausprobieren verschiedener Möglichkeiten, durch spätes Verwerfen des an dieser Stelle vermutlich „Falschen“, also durch unermüdliches, lustvolles Experimentieren. Dann beginnt der eigentliche Dialog mit der einzelnen Sonate, dann hat man sie „geknackt“ und sie spricht in jedem Ton. Am Ende allerdings siegt immer der Instinkt und der spontane Moment, das freie Jonglieren mit den beim Üben erprobten Varianten.

Die sogenannte Interpretation ist immer im Fluss und situativ bedingt. Ich folge dem Sprachduktus, dem Klang, der Farbgebung und -mischung, der Aussage, die meiner Erfahrung, meiner tiefen Sympathie zu dieser Musik und ihrem Schöpfer entsprechend für diese einzelne Sonate in diesem Augenblick das Richtige sind. Das bedeutet nicht, dass ich mich nicht auch gerne von anderen Interpreten überraschen lasse, die mir eine andere Lesart anbieten, die ich dann ebenso instinktiv überzeugend finde. Dennoch höre ich fast nie die Aufnahmen anderer, um meine eigene Stimme nicht durch eine lockende Fährte, die nicht die meine ist, zu verfälschen.

Und hier liegt auch das Problem und der Reiz der Beschäftigung mit Scarlatti: Es gibt keine Interpretationsgeschichte durch die

Jahrhunderte. Keinen Czerny, der sagt: So hat Beethoven das gespielt. Mein verehrter Lehrer Leonard Hokanson war beispielsweise Schüler von Artur Schnabel, der lernte bei Theodor Leschetizky, dieser bei Czerny, und schon sind wir bei Beethoven. Also ist das, was über diese kurze Ahnenreihe weitergereicht wird, verehrgswürdig und eventuell gültig.

Doch von Scarlatti aus führt kein Weg ins heute. Und das ist gleichzeitig das große und bleibende Abenteuer bei dieser Gesamtein-spielung: Der Weg zu Scarlatti ist nicht ausgetreten. Da liegen wenige Überbleibsel anderer Wanderer herum, kaum Spuren derer, die sich in Bäumen und Bänken verewigen mussten. Keine Monumente. Man schlägt sich im Gegenteil oft mit den Händen durchs Dickicht. Man ist allein mit den seltenen Vögeln seines Waldes. Und kann, wenn man lauscht, ihr Gezwitscher im besten Fall aus erster Hand erfahren.

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)

Impressum

Recorded: Konzerthaus Liebfrauen,
Wernigerode, June 24 – 29, 2025

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

Technical equipment: TACET

Translations: Katherine Wren (English)

Cover design: Julia Zancker
Booklet layout: Toms Spogis

Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2026 TACET

ℙ 2026 TACET

www.tacet.de

Domenico Scarlatti · Complete piano sonatas Vol. 13

K. 418 – K. 453 · Christoph Ullrich, piano

CD 1:		76:07	CD 2:		72:24
Sonatas K. 418 – K. 435			Sonatas K. 436 – K. 453		
1	Allegro F Major K. 418 (L. 26)	4:33	1	Allegro D Major K. 436 (L. 109)	3:24
2	Presto C Major K. 419 (L. 279)	3:33	2	Andante comodo F Major K. 437 (L. 278)	4:52
3	Allegro C Major K. 420 (L. S 2)	5:26	3	Allegro F Major K. 438 (L. 381)	4:14
4	Allegro C Major K. 421 (L. 252)	4:20	4	Moderato B Flat Major K. 439 (L. 47)	7:01
5	Allegro C Major K. 422 (L. 451)	5:46	5	Minuet B Flat Major K. 440 (L. 97)	2:39
6	Presto C Major K. 423 (L. 102)	4:09	6	Allegro B Flat Major K. 441 (L. S39)	4:18
7	Allegro G Major K. 424 (L. 289)	3:58	7	Allegro B Flat Major K. 442 (L. 319)	3:33
8	Allegro molto G Major K. 425 (L. 333)	3:42	8	Allegro D Major K. 443 (L. 418)	4:30
9	Andante G Minor K. 426 (L. 128)	8:28	9	Allegro D Minor K. 444 (L. 420)	3:53
10	Presto quanto sia possibile K. 427 (L. 286)	2:35	10	Allegro o presto F Major K. 445 (L. 385)	3:37
11	Allegro A Major K. 428 (L. 131)	3:40	11	Allegro D Minor K. 446 (L. 433)	4:26
12	Allegro A Major K. 429 (L. 132)	3:14	12	Allegro F Sharp Minor K. 447 (L. 294)	3:33
13	Non presto D Major K. 430 (L. 463)	3:04	13	Allegro F Sharp Minor K. 448 (L. 485)	3:41
14	Allegro G Major K. 431 (L. 83)	0:50	14	Allegro G Major K. 449 (L. 444)	3:49
15	Allegro G Major K. 432 (L. 288)	2:57	15	Allegro G Minor K. 450 (L. 338)	3:48
16	Vivo G Major K. 433 (L. 453)	4:58	16	Allegro A Minor K. 451 (L. 243)	2:24
17	Andante D Minor K. 434 (L. 343)	6:42	17	Andante Allegro A Major K. 452 (-)	4:15
18	Allegro D Major K. 435 (L. 361)	4:03	18	Andante A Major K. 453 (-)	4:20