



Das Domenico Scarlatti-Projekt von Christoph Ullrich

„Auch Volume 14 gehört auf die Liste fürs Weltkulturerbe“

Martin Hoffmeister, mdr-Kultur

*„Jede Sonate klingt unter seinen Händen wie ein Juwel mit eigenem Lüster...“ **

Detmar Huchting, Klassik heute

„Mobilität, Charme, Verrücktheit...“

Peter Cossé, Klassik heute

„I wasn't looking forward to four hours of 3-minute sonatas; but the man is a magician, casting a spell that kept me nailed to my seat ... Ullrich plays them with jaw-dropping virtuosity, making you think that if you were watching him play, his flying fingers would be invisible. The man is an incredible musician and a world-class athlete.“

David Reznick, Fanfare

„Ullrich wartet auf den Moment, in dem die Musik zu schweben beginnt: als sei sie eins und doppelt, Goethes Gingko-Biloba-Blatt gleich.“

Mirko Weber, Die Zeit

„Es gibt in diesem mittlerweile komplett unübersichtlichen Klassik-Betrieb zunehmend weniger Maßstäbe für gut oder schlecht, für Exzellenz oder Mittelmaß. Marketing wird zunehmend wichtiger und ersetzt die kuratierte Kritik. Das sind Rahmenbedingungen, in denen man trotz höchster Expertise nicht automatisch zu reüssieren vermag, zumal wenn einem das Selbstdarstellungs-Gen fehlt. Ullrich gehört eher zu den Stillen im Lande. Seine eminente Pianistik horcht entsprechend nach innen, lotet die Welt zwischen den Noten aus, Nuancen und Details treten unter seinen beredten Händen exemplarisch hervor. Seine

* Künstlerische Qualität: Höchstnote 10 – Klangqualität: 10 – Gesamteindruck: 10

Anschlags-Schattierungen, seine Fähigkeit zur Modellierung von Tönen, seine Mittel zugleich konturiert zu spielen und die Dinge in der Schwebe zu halten. All diese Kompetenz, einen Notentext differenziert aufzufalten zeigt sich in seinen Scarlatti-Exegesen. Und solche Beweglichkeit und pianistische Distinktion, die ist eben unbedingt von Nöten, wenn man jede dieser 555 Sonaten als eigenen, solitären Kosmos abzubilden intendiert.

Martin Hoffmeister, mdr-Kultur

Der Frankfurter Pianist Christoph Ullrich spielt seit 2011 sämtliche erhaltenen 555 Cembalosonaten – und eventuell zusätzliche, später gefundene Sonaten – Domenico Scarlatti für das Label TACET auf einem modernen Steinway-Konzertflügel ein.

Bereits fünf Doppel- und zwei Dreifach-CDs sind seither erschienen: Vol. 1, 2, 3, 4, 11, 14 und 15. Volume 5 ist bereits aufgenommen und erscheint im Herbst 2020. Voraussichtlich ist das Projekt 2028 abgeschlossen.

Scarlattis einsätzliche Sonaten sind ausschließlich in – unter seiner Aufsicht entstandenen – Abschriften erhalten. Sie wurden zu seinen Lebzeiten in 15 Bänden zusammengefasst, die jeweils – bis auf zwei Ausnahmen – 30 Sonaten enthalten. Diese Bände vermachte Scarlattis langjährige Gönnerin und begabte Schülerin, die spanische Königin Maria Barbara de Bragança in ihrem Testament dem ebenfalls am spanischen Königshof wirkenden Kastraten Carlo Broschi – bekannt unter seinem Künstlernamen Farinelli –, der sie nach Bologna brachte. Nach seinem Tod wurde sein gesamter Nachlass zwar verstreut, die 15 Bände landeten aber schließlich 1835 in der Biblioteca Marciana in Venedig.

Diesem Konvolut von 496 Sonaten, deren Kopien zwischen 1742 und 1757 entstanden, gingen die von Scarlatti so bezeichneten 30 Esercizi voraus, die er 1738 dem Vater Maria Barbaras, König Jose 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). 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.

Das Projekt wird musikwissenschaftlich von Thomas Seedorf begleitet, der zu jedem Volume einen Artikel zu einem Fragenkomplex des Werks und Lebens Domenico Scarlattis als Booklettext beisteuern wird. Auf dieser Website werden in unregelmäßigen Abständen weitere Artikel und Informationen zu Leben und Zeit Domenico Scarlattis veröffentlicht.

In unregelmäßigen Abständen werden klingende Kommentare zu Scarlatti, d.h. Kompositionen zeitgenössischer Komponisten und Improvisationen von Interpreten als spielerische Zugabe den CDs hinzugefügt werden, so auf Volume 15 zwei Improvisationen zu den Sonaten gemeinsam mit dem Schlagzeuger Eric Schaefer.

Christoph Ullrich, Texte zu Scarlatti

Domingo Escarlati (Vol. 1)

Manche Künstler haben nur einen einzigen Menschen gebraucht, der ihr Werk liebt und fördert, um schaffen zu können. Die Meinung vieler, gar der Menge, war für sie vollkommen irrelevant.....So Domenico Scarlatti, genannt Domingo Escarlati, als er, fern der Heimat Italien erst im portugiesischen dann im spanischen „Exil“ seine unwahrscheinlichen Übungen für Hand und Hirn erfand. Da war eine, die hieß Barbara de Bragança, später Königin von Spanien, die hielt zu ihm, ihrem Klavierlehrer. „Domingo, hast Du heute schon geschrieben?“ war vermutlich ihre tägliche Frage in Sorge um ihre eigene musikalische Abwechslung und den posthumen Ruhm des Hauscembalisten. Der hatte mit dem Aufschreiben seiner fliegenden Klanggedanken allerdings erst im Alter von 52 Jahren – einem hohen Alter für einen Menschen im 18. Jahrhundert – begonnen.

Wie soll man sich sein tägliches Dasein vorstellen? Die überbordende Pracht der spanischen Königsschlösser, die unumschränkte Macht des Königshauses. Harte Absätze auf hartem Marmor in hallenden Gängen. Rauschende Seide. Cembaloklänge, fern aus in modernstem Stil – Rokoko! – renovierten Sälen. Und das Geschmeide, das Hals, Hände, Arme und Finger der Königin zierte: Überquellend auf ihrer weißen Haut, ihrem mit den Jahren immer runderen, immer mehr aus der Form geratenden Körpers. Dieses Geschmeide, das teuerste, neueste Europas, irisierend, blitzend in allen Farben, nach dem sie süchtig war wie eine Ertrinkende, geerntet auf den blutigen Feldern Südamerikas....Wie viel dieser schillernden Zauberkunst auf der Haut der Schülerin ist in den Sonaten Domingos Ton geworden?

„Domingo, die neue Sonata ist wirklich sehr schwierig. Willst Du mich ganz meinen Geschäften entfremden? Aber schön! und interessant! und verrückt! lieber Domingo.“ Sprach sie Portugiesisch mit ihm, dem einzigen Klavierlehrer seit ihren Kindestagen in Lissabon? Oder die Sprache *seiner* Jugend, Italienisch, das sie perfekt beherrschte? Oder in der Landessprache der spanischen Oberschicht, dem Castellano? Oder gar Französisch, der offiziellen Sprache auch des spanischen Hofes, nicht erst, seit die Bourbonen ihn – erst kürzlich – besetzten? Für sie, die polyglotte, wäre es keine Mühe gewesen, auch mit dem Thomaskantor im mütterlich wienerisch gefärbten Deutsch über Musik zu konversieren. Durfte Domingo ihr Spiel kritisieren? Wie sahen diese Klavierstunden aus? Auf welches Papier kritzelte er die nötigen Anmerkungen, Fingersätze, Artikulationszeichen? Wie ist es möglich, dass nicht ein Notenblatt mit diesen seit jeher jede Klavierstunde begleitenden Zeichen erhalten ist! Nutzten sie die Fülle der Instrumente in den Palästen? „Morgen nach dem Frühstück im blauen Salon am zweimanualigen Cembalo aus Flandern!“ – „O nein Majestät, da wird die Sonate ihre Wirkung verfehlen!“ – „Habt ihr, lieber Domingo schon das neue Pianoforte gespielt? Es ist ein wunderliches Ding mit diesen Erfindungen, die unser Jahrhundert überschwemmen. So viele Ideen der Unruhe.“

Und dann Farinelli. Wurde er bei seinen allabendlichen Arienhöhenflügen, die als besonders teures Antidepressivum dem schwer melancholischen König verabreicht wurden, hin und wieder von der Hofkapelle begleitet? Oder doch vom Hofcembalisten, von Domingo, den er sicher Domenico nannte? Wie war das Verhältnis zwischen den beiden Neapolitanern? Zum Henker, warum hat denn da keiner ein ordentliches Tagebuch geführt! Oder wenigstens Briefe geschrieben wie Mozart, Goethe und all die, über deren Tage mehr erhalten ist als über die der meisten unserer Zeitgenossen? Wieso entzieht sich diese Gestalt, dessen eindrucksvolle Gesichtszüge und musikalisches Genie doch vielen der Gäste des spanischen Königshofes –und das waren ja hunderte im Jahr – aufgefallen ist, da er ihnen oft eine kurze Zeile des Erwähnens wert war, einer plastischen Darstellung?

Ja, Einer, der immerhin erwähnt wurde. „Ach ja, meine Gnädigste, da ist doch noch dieser Cembalist, ein Neapolitaner, feines Gesicht, wie heißt er noch?“ – Einer, der sich entzieht. Ein Eremit der Geschichte.....und dabei hatte er doch ein Haus in Madrid, eine erste und nach deren Tod eine zweite Frau, wie es damals häufig vorkam, und Kinder.

Aber kein Licht, das seinen Weg bis heute erhellen könnte. Halbschatten. Unscharfe Umrisse. Verwischte Figuren. Genuschel. Türen, die sich schließen.

Nur diese sonderlichen Bewegungen der Finger und Töne, aberwitzig, neuartig, wildfröhlich, überraschend, geistreich, aus denen eine klare, unverwechselbare Stimme zu uns spricht. Ein Fingerzeig, ein Lächeln, ein Tanzschritt, ein Bonmot, ein Kichern, ein geistreiches Gespräch in Musik verpackt. Oder besser: Durch Musik ins Leben geworfen. Klang und Licht geworden. Licht durch Klang. Eines der Musikweltwunder.

Auch du, Scarlatti? (Vol. 11)

Domenico, der Sohn von Alessandro dem Großen. Er war ja wohl kein ruhiger Charakter, das hört man seiner Musik an. Ganz der Bewegung zugewandt, ganz dem Tanz, der Freude, dem Licht. Aber das alles im Bewusstsein des tiefen Grundes, der immer unter uns gähnt. Alle Leichtigkeit ist der Schwere, der Schwerkraft, der Schwermut abgerungen. Sonst wäre sie ja auch sinnlos, leer, seicht. Hirnloses Geschunkel bei Karnevalsveranstaltungen. Immer wieder schimmert das Bewusstsein der Sterblichkeit und der damit verbundenen Trauer über das Verschwinden alles Irdischen durch die scheinbar ungezwungene Heiterkeit der Musik Domenico Scarlattis hindurch. In den drei Sprachen, die sein Leben begleiteten: *Tristezza*, *saudade*, *tristeza*. War ihm, der vor seinem Übertater, dem berühmten Opernkomponisten und sizilianischen Familienpatron Alessandro mit 34 Jahren ans andere Ende der zivilisierten Welt, nach Portugal floh, vielleicht die innere graue Stadt, von deren Mauern Tag und Nacht der graue Sand rieselt, deren Sonne immer freudlos durch gelben Dunst zu dämmern scheint, nicht unbekannt? Hatte auch er sie – zumindest zeitweise – bewohnt? War auch er Opfer einer am Ende die Hellsichtigkeit fördernden Depression gewesen? Der im Alter so abgeklärte Goethe schrieb als Mann in den mittleren Jahren: Wer nie sein Brot mit Tränen aß, / wer nie die kummervollen Nächte / an seinem Bette weinend saß, / der kennt Euch nicht, ihr himmlischen Mächte.“ (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795/96) Wieso sah er das so? Ich behaupte: Nur wer das Glück hatte, eine Zeit seines Lebens in der grauen Stadt zuzubringen, um ihr dann zu entkommen, weiß um den wahren Wert, um die große Vergänglichkeit und Zerbrechlichkeit wirklicher Fröhlichkeit, Ausgelassenheit, ja Albernheit. Er ist nicht nur durch die tatsächlichen Wirrnisse des Lebens klug, sondern zusätzlich durch seine Reisen in die Düsternis weise geworden. Mir ist bewusst, dass diese Sicht auf Scarlattis Psyche zutiefst spekulativ ist. Aber selbst, falls er es nicht am eigenen Leibe, am eigenen Geiste erfahren hat: Wurde nicht am spanischen Königshof die wundervolle Stimme des größten Kastraten aller Zeiten, Carlo Broschi, genannt Farinelli, über Jahre hinweg tagtäglich als unvorstellbar teures, aber tatsächlich durchaus wirksames Antidepressivum gegen die scheinbar unbesiegbare Schwermut des Königs Philipp V. eingesetzt? War nicht der Ehemann seiner Schülerin Maria Barbara, der spätere König Ferdinand VI. ebenso von der Krankheit der Melancholie befallen wie Ihr Vater, König Joao V. von Portugal? Drückt nicht die lugubre Pracht des Escorial, in dem die Königsfamilie – und mit ihr der Hofcembalist – traditionell die Herbstmonate verbrachte (ausgerechnet!) schon dem als Tourist getarnten Besucher, dem ja der Fluchtweg jederzeit offen steht, aufs Gemüt? Scarlattis einsame Begegnungen der Finger mit den Tasten gewinnen in ihrer Zartheit, ihrem schwerelosen Flug, ihrer kichernden Heiterkeit, angesichts dieses dunklen Gemäuers einmal mehr den Kampf der Freude gegen das Nichts, von dem sie doch gleichzeitig in jedem Ton zu wissen scheinen.

Scarlatti entdecken (Vol. 14)

Diese Musik ist nicht da. Sie existiert nicht. Im Grunde ist keine „Papier-Musik“ (niedergeschriebene Musik) als Klang vorhanden. Sie muss immer anhand des Notentextes wieder neu gefunden, neu erfunden werden. Sie muss realisiert, d.h. den Gesetzen der Schwerkraft, der Materie abgetrotzt und in immateriellen Klang übersetzt werden. Und ihr muss der ihr innewohnende Sinn gefunden werden, ihr Inhalt, ihr Gehalt, ihre Stimmung, ihre Atmosphäre, ihre Aussage, ihr besonderer Klang. Das alles ist im Falle der Sonaten Domenico Scarlattis besonders schwierig. Sogar schwieriger als bei vielen seiner Barock-Kollegen. Denn was wissen wir schon über diese Musik! Wir wissen nicht, wie die Instrumente, die ihm zur Verfügung standen, klangen (es waren Cembali mit einem und zwei Manualen und frühe Hammerklaviere). Wir wissen nicht, wie sie gestimmt waren. Wir wissen nichts über seine wirklichen Tempovorstellungen. Im Grunde haben wir nur diese schwarzen Punkte auf Notenpapier. Ohne Artikulationszeichen, ohne Hinweise auf irgendeine, wenn auch grobe, Dynamik, ohne Phrasierungsbögen, ohne den geringsten Hinweis über die Ausführung von Verzierungen, ohne Wissen über die Praxis der improvisierten Ornamente im Spanien des 18. Jahrhunderts.

Außerdem gibt es für diese Musik keine Interpretationstradition. Die ersten Tonaufnahmen von Scarlatti-Sonaten sind kaum älter als 60 Jahre. Seitdem gibt es viele, auch sehr gelungene Interpretationen, aber kaum eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Werk. So sitzt man da wie der Dichter vor einem weißen Blatt Papier. Und es ist ein weiter Weg, bis diese schwarzen Punkte zu sprechen, zu tanzen, zu singen, zu jubeln und zu klagen beginnen.

Doch gibt es bei dieser langen Entdeckungsreise auch Überraschungen: Z.B., wenn man in K. 468 plötzlich auf einige Legatobögen stößt. Ganz konsequent über immer die gleichen Achtelbewegung

gesetzt. Das ist sehr außergewöhnlich bei Scarlatti. In fast allen Sonaten findet sich außer dem reinen Notentext nichts Derartiges:



Was soll man daraus schließen? Dass normalerweise eine ähnliche Figur immer legato gespielt wurde? Oder dass im Gegenteil sie nur hier legato gespielt werden soll? Dass die augenfällige Einteilung in Zweierbindungen, die man nach barocker Manier diesen Motiven fast schon automatisch geben würde, ausnahmsweise hier nicht am Platze ist? Wir wissen es nicht. Vor allem sagen uns diese Bögen doch eines: Scarlatti war ganz selten wie hier gewillt, den Interpreten eindeutig festzulegen. Ihm klare Vorschriften zu machen. Diese Bögen sollte man nicht ignorieren. Im Umkehrschluss heißt es aber: An allen anderen Stellen darf die Artikulation frei – wenn auch stilistisch angemessen – erfunden werden: Und in der Wiederholung manchmal eine neue, freiere, persönlichere Variante erfahren. Die Wiederholung ist die große Chance des Spielers, der Kommentar, die Variation, manchmal sogar im Widerspruch zum gerade Dargelegten. Sie ist die Spielwiese des Interpreten. Die Improvisationsspielwiese. Hier darf die Fantasie losgelassen werden und in immer neuen Bewegungen und Farben mit dem großen, genialen Erfinderkopf des „Zeichensetzers“ ins lebhafteste Gespräch kommen. Auch deshalb habe ich mich entschlossen, grundsätzlich alle Wiederholungen – die ja nie im Wortsinn „Wiederholungen“ sind – in dieser Aufnahme zu spielen.

So wird die Beschäftigung mit den Sonaten Domenico Scarlattis für mich immer wieder eine Geist- und Finger-, ja eine Lebenserfrischung. Er macht nicht müde, er langweilt nie. Ich freue mich auf den weiteren langen Weg mit ihm.

Scarlattis Wunderkammer: Der Band Venedig XIV (Vol. 2)

Den umfangreichsten Band der in der venezianischen Marciana-Nationalbibliothek versammelten Abschriften der Sonaten Domenico Scarlattis einzustudieren und für unsere Gesamteinspielung aufzunehmen, kostete mich zwei Jahre. 55 Werke, fast zweihundert Seiten dichte Musik, z.T. haarsträubend schwierig, waren zu bewältigen. Aber diese zwei Jahre glichen einer märchenhaften Jules-Verneschen Reise zum Mittelpunkt der Erde. Was konnte ich alles in diesen kaum jemals beleuchteten Tropfsteinhöhlen finden und bewundern! Den einzigen Variationenzyklus Scarlattis (K. 61), eine Sonate, die fast ausschließlich aus Viertelnoten besteht (K. 83), einige Tanzsätze, die aus einem verschollenen Suitenkabinett gefallen zu sein scheinen (Capriccio K. 40, Gavota K. 64, Gigha K. 78 sowie Menuette), ferner zwei fast nie gespielte Fugen. In den beiden größeren Wunderkammern aber schimmerten die eigentümlichsten Schätze: 5 Sonaten mit beziffertem Bass sowie das kleine Konvolut von ca. 10 Sonaten (K. 59, 60, 63, 67-72, 74, 75), das ich heimlich „Album für die Jugend“ zu nennen mir angewöhnte.

Die Sonaten mit Basso continuo (K. 81, K. 88 - K. 91) bereiteten mir einige Kopfschmerzen. Es sind wunderschöne mehrsätzig Barocksonaten, allerdings weder stilistisch noch formal mit den „typischen“ Sonaten Scarlattis zu vergleichen. Der hier gekonnt eingesetzte Barockstil hätte seinem Vater Alessandro gefallen. Aber wieso nimmt er diese vermutlich als Triosonaten konzipierten Werke in seine Sonatensammlung für Cembalo auf? Vielleicht sollten seine Schüler anhand ihrer üben, die fehlenden Akkordtöne in die Musik hinein zu improvisieren. Ich habe in der Sonate K. 88 versucht, dieses Modell umzusetzen. Doch für die anderen vier Basso-continuo-Sonaten hatte ich die Idee, die Akkorde von einer Gitarre spielen zu lassen. Seit längerem kenne und bewundere ich das Können des Gitarristen Stefan Hladek, und so setzten wir uns zusammen, um das Zusammenwirken von Gitarre und Klavier in diesen Stücken auszuprobieren. Einmal mehr überraschte er mich mit seiner Fantasie, was die Umsetzung betrifft. So haben wir am Ende keineswegs durchgängig dem Klavier die beiden Hauptstimmen überlassen und der Gitarre die Akkorde. Nein, es kam eine auch in den Wiederholungen sich wandelnde Mischung von allen möglichen Konstellationen, auch im Wechsel zwischen Oktavgitarre und Barockgitarre zustande. Ob wir uns damit der barocken Orthodoxie entfremden oder annähern, ob diese Mischung, dieser

„blend“ dem Klangsinn Scarlattis gefallen hätte: Wir wissen es nicht. Aber: Für uns war diese Erfahrung ein weiterer Schritt bei der Entdeckung des Scarlattischen Kosmos'. Und wir wollen den Hörer mit hinunter nehmen in diese experimentelle Höhlenforscherexpedition und unsere Instrumente als Lichtquellen nutzen.

Bei der Erkundung des „Albums für die Jugend“ erging es mir anders: Beim Spiel dieser kleinen Miniaturen, die meist nur zwei Seiten Umfang haben, kam mir immer wieder das Bild des Pädagogen Scarlatti in den Sinn. Wie häufig hat er Maria Barbara de Braganza in den 38 Jahren, in denen er ihr Cembalolehrer war, unterrichtet? Wöchentlich? Durfte sie fast 2000 Klavierstunden bei diesem sprühenden Geist genießen? Oder waren es mehr? Sind alle Sonaten auch für diese Unterrichtsstunden geschrieben? Dann muss es unter ihnen auch ein paar passende Übungsstücke für die Mittelstufe, für ihre Jahre als „Teenager“ geben. Zu den didaktisch besten zähle ich diese hier und stelle mir vor, wie er sie mit schönen Spielstücken, wirkungsvoll und nicht zu schwer (z.B. K. 71), beschenkte. Wie er sie mit Übungsstücken quälte, beispielsweise mit der Sonate K. 68, in welcher die exakte Ausführung des Mordents fantasievoll bis zur Erschöpfung behandelt wird. Wie er ihre Spieltechnik mit kleinen Etüden trainierte (K. 72). Wie er sie mit verrückt neuartigen Minimalismen überraschte – z.B. mit der Sonate K. 67, die nur aus einer Aneinanderreihung von kurzen, gerade viertönigen Sechzehntelmotiven, jeweils in der anderen Hand von Achten begleitet, besteht. Oder wie er sie in der schmerzhaften Melancholie der Sonate in f-moll K. 69 als heranwachsende junge Frau, die sie trotz aller höfischen Privilegien ja schließlich war, mit all ihrer Emotionalität ernst nahm („Fast zu ernst“ betitelte ja später auch Schumann eine seiner Kinderszenen).

Es sind dies alles Spekulationen, Seifenblasen der Fantasie. Aber was wäre unser Leben und was wäre unsere musikalische Wunderkammerforschung, wenn wir uns ihnen nicht hingeben dürften?

Zirkusakrobatik oder Naturlaut? (Vol. 15)

Gedanken zu den Verzierungen in Scarlattis Sonaten

Ein neues Programm, mit dem ich mich gemeinsam mit den Mitstreitern unseres Kinderprojektes *laterna musica* im Frühjahr 2015 intensiv auseinandersetzte, hat den Gesang der Vögel und seine „Verwertung“ in der Musik zum Thema. Schon allein die Beschäftigung mit den verschiedenen Lautäußerungen dieser fliegenden Lebensverzauberer hat meinen musikalischen Horizont ungemein erweitert. Und offenbar hatten gerade die Komponisten der Barockzeit ein besonderes Faible für die Klangwelten der Vögel. So finden sich z.B. bei französischen Komponisten wie François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Jean-Fery Rebel, Jacques Gallot u.a. zahllose Werke, die sich mit dem Vogelgesang beschäftigen. Nun hatten die Franzosen die Angewohnheit, ihren Stücken poetische Titel zu geben („Le Rossignol en amour“, „La Poule“, „Le rappel des oiseaux“, „La colombe“), so dass sich die Inspirationsquellen des Komponisten leicht identifizieren lassen. Bei der Musik von Johann Sebastian Bach oder Domenico Scarlatti wird es da schon schwieriger. Wir befinden uns im spekulativen Bereich. Und dort, in der Welt der Ahnung, der assoziativen Fantasie, der musikalischen Bilderwelten, des „Vielleicht war es ja so, vielleicht auch anders“, also im Institut der Unwissenschaft halte ich mich als Interpret besonders gerne auf. Bediene ich mich doch ihrer als Türöffner in die Innenwelt der Musik. Also tasten wir uns ruhig weiter vor im Dämmerlicht: Scarlattis Kompositionsstil weist durchaus Ähnlichkeiten mit dem Gesang der Vögel auf: Die oft impertinente Wiederholung einzelner Motive und thematischer Zellen findet sich hier wie dort. Es wird viel repetiert, ohne dass der Hörer es als störend, als unorganisch empfindet. Es gehört einfach dazu. Als musikalisches Tableau. Und erst die Triller! Wie verschwenderisch Scarlatti oft mit ihnen umgeht, dabei aber gleichzeitig dem Interpreten wenig Freiheiten zu lassen scheint, nach Gutdünken weitere hinzuzufügen, erinnert schon sehr an das Gezwitschere der Gefiederten. Gerade im Vogelgesang finden sich die an Perfektion und Schnelligkeit nicht zu überbietenden Vorbilder für unsere oft mühsam erübten musikalischen Triller. Wie lange dauert es manchmal, bis sich eine Verzierung in die Logik einer musikalischen Phrase einfügt! Bis man einen Schatten der Brillanz einer Gartengrasmücke mit den bis zur Erschöpfung auf dem Musikinstrument geübten Bewegungsabläufen wiederzugeben imstande ist! Und dennoch: Wie wenig wird das auch nach jahrelanger Praxis zur ermüdenden Routine. Wie sehr transportiert auch ein einfacher, oft technisch-mechanisch ausgeführter Triller Transzendenz. Liegt da nicht tief in unserer genetischen Erinnerung, in den gespeicherten Biophonien unserer Vorfahren ein akustisches Abbild der Natur, das wir nicht müde werden, in unseren musikalischen Bemühungen wieder zu neuem Leben zu erwecken? Vielleicht ein Überrest der ursprünglichen Musik als Mimikry, als Bann der Natur, als Beschwörung ihrer Geister und auch einfach als Überlistung der Jagdbeute?

Zeitgenosse Scarlatti (Vol. 3)

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

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

So lade ich täglich die Komponisten der Vergangenheit zu mir ins Musikzimmer ein, wir lauschen dann gemeinsam ihren Versuchen zur Weiterweiterung und Weiterheiterung. Manch einen konnte ich anfangs nicht besonders leiden. Aus Höflichkeit erduldeten ich ihn, aus Interesse, aus Neugierde, auch aus Respekt vor der Lebensleistung. Doch im Laufe unserer häufigen Treffen erkannte ich sein Wesen und wir wurden Vertraute, Freunde, Zeitgenossen. Mit Scarlatti erging es mir anders. Seine klanglichen Zauberkünste waren mir tief vertraut, nur gehorchten lange Zeit meine Finger nicht seinen ausdrücklichen Befehlen zum Flug in die Weiten des Unwahrscheinlichen. Seine oft allzu irdischen und oft schwerelos transzendentalen Klangerfindungen zum Leben zu erwecken, ihre Durchmischung von innen zu erleuchten, erschienen mir nur mit großer Mühe realisierbar. Erst Heinrich von Kleist, der in seiner Schrift „Über das Marionettentheater“ den Verlust von Anmut und Grazie durch das Bewusstmachen von Kunst beklagte, wies den Weg: Dieser geht durch den willenlosen „Gliedermann“, die vollkommene Technik eben und durch die in unermüdlicher Arbeit innerlich erklimmte göttliche Bewusstseinshöhe, die nicht mehr um Erkenntnis kämpfen muss (Ob ich sie je erreichen werde, ist ein anderes Kapitel). Seither ist mein Freund Scarlatti immer öfter zu Besuch in meinem Zimmer und trinkt dort seinen schweren spanischen Rotwein zu meinem immer leichteren Spiel. Wenn ich ihn frage, ob er mir an dieser oder jener Stelle helfen könne, sie erschließe sich mir nicht, setzt er nur sein sibyllinisches Lächeln auf, als wolle er mir bedeuten: Lass dem Gliedermann seinen freien Lauf und steige schließlich auf geistigen Adlerschwingen so hoch, dass Dir nichts Menschliches mehr fremd ist: Dann wird's schon gelingen. Ja, für ihn war's vermutlich ein Kinderspiel, der, als er noch lebte, die Leute mit seinem Cembalospiele zu ungläubigem Staunen hinriss, als hätten gerade „tausend Teufel“ über die Klaviatur getobt. Aber wie soll ein kleiner Mensch wie ich ihm folgen durch die schmalen Tasten?

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

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

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

(Rilke, Sonette an Orpheus, 3. Sonett)

Scarlattis Commedia del'arte

Goethe bereiste 1786, knapp zehn Jahre nach Scarlattis Tod, Italien und war von der Lebendigkeit der Kunst einer Theatertruppe der Commedia dell'arte zutiefst beeindruckt: „Mit unglaublicher Abwechslung unterhielt es mehr als drei Stunden... Ich habe aber auch nicht leicht natürlicher agieren sehen als jene Masken, so wie es nur bei einem ausgezeichnet glücklichen Naturell durch längere Übung erreicht werden kann... stets öffentlich lebend, immer in leidenschaftlichem Sprechen begriffen... Hinzu kommt noch eine entschiedene Gebärdensprache, mit welcher sie die Ausdrücke ihrer Intentionen, Empfindungen und Gesinnungen begleiten.“ Nicht nur in Venedig, sondern auch in Neapel waren diese Stehgreiftheatertruppen im 18. Jahrhundert überaus aktiv. Wir müssen uns Scarlattis frühe Theatererlebnisse in den Straßen seiner Geburtsstadt gesättigt von den zwischen Humor, Banalität und Abgründigkeit changierenden Figuren der Commedia del'arte vorstellen, die immer und überall aufgrund ihres durch Kostüm und Halbmaske festgelegten Äußeren zu identifizieren waren. Dabei waren einige der Darsteller durchaus berühmt und gaben häufig sogar der Figur, die sie ihr Leben lang auf der Bühne verkörperten, neue Charaktereigenschaften: Pulcinella, Arlecchino, Colombina – oder auch Pagliaccio (der später in Frankreich als Pierrot berühmt wird), um nur einige wenige zu nennen. Die Handlung war in groben Umrissen abgesprochen, die Dialoge aber und körpersprachlichen Aktionen wurden improvisiert. Wie sehr diese Charaktere in die Musik Scarlattis Einzug fanden, darüber können wir natürlich nur spekulieren. Vielleicht war es noch nicht einmal ihm selbst klar. Aber auch Scarlatti scheut in einigen seiner Sonaten nicht vor großen, plakativen Gesten zurück – „er lässt auch keinen Kalauer aus“, wie Andreas Spreer, Tonmeister und Chef des Labels Tacet, einmal treffend während einer Aufnahme über eine etwas zu simpel auftrumpfende Phrase scherzte. Scarlattis Improvisationen, die mit Sicherheit einigen der Niederschriften vorausgingen, waren geprägt durch abrupte Wechsel der Stimmungen, „unglaubliche Abwechslung“ (wie Goethe schrieb) und eine Form von manchmal fast überbordendem Plauderton, man könnte fast sagen: Geschwätzigkeit. Da er aber, wie die Figuren der Commedia del'arte, sich sein Leben lang mit diesem musikalischen Rollenspiel auseinandersetzte, darin aufging, es verschmolz mit anderen Straßeneindrücken seiner späteren Jahre wie der portugiesischen und spanischen (=arabisch beeinflussten) Musik, war es ihm aufgrund seines „ausgezeichnet glücklichen Naturells durch längere Übung“ (Goethe) vergönnt, das alles zu einem genialen Amalgam zu verschmelzen, in dem sein eigenes Auge, sein Lächeln, sein Charakter hindurchblitzen wie die tief melancholische Persönlichkeit eines Marcel Marceaus durch seine immergleiche Pantomimenmaske, die an Charaktere der Commedia del'arte erinnert.





Domenico Scarlatti

Complete piano sonatas
Sonatas K. 43 – K. 97

Christoph Ullrich, piano

**VOLUME
2**

3 CDs