Domenico Scarlatti

von Johannes Rövenstrunck

Deutsch - English - Nederlands - Español

Scarlatti-Porträt, gemalt von Antonio Velasco

© 2004 - 2021 by

Johannes Rövenstrunck

Farben: Janine Zijdel

Biographie

Diese biografischen Daten wurden mir freundlicherweise von Siegfried Holzbauer, österreichischer Medienkünstler, zur Verfügung gestellt. Seine Beschäftigung mit Domenico Scarlatti ist hier zu verfolgen: Sein Blog

1685

geb. am Freitag, 26.Oktober um 20:57 Uhr in Neapel als Sohn des Alessandro Scarlatti (* 2.Mai 1660, Palermo, † 22.Okt.1725, Neapel) und der Antonia Anzalone, als das sechste von 10 Kindern, getauft auf Giuseppe Domenico (Giuse Domco) am 1.November in der Parrochia della Carita (S.Liborio, Chiesa di Montesanto), genannt Mimo

1701

Organist und Komponist an der neapolitanischen Hofkapelle, Unterricht bei Francesco Gasparini

1702

Scarlatti verbringt die 2.Jahreshälfte mit seinem Vater am Hofe der Medici in Florenz, wo Alessandro für Prinz Fernando de Medici arbeitet, auf der Rückreise halten sich beide einen Monat in Rom auf

1703

Aufführung seiner ersten beiden Opern l'Ottavia ristituita al trono im Teatro San Bartolomeo, Neapel und Il Giustino am 19.Dezember im Palazzo Regio, Neapel. Sein Vater arbeitet in Rom, Domenico lebt und arbeitet zum ersten Mal unabhängig von seinem Vater

1704

Zur Karnevalszeit Aufführung seiner dritten Oper l´Irene im Teatro San Bartolomeo, Neapel

1705

verläßt er Neapel und geht zu seinem Vater nach Rom, dieser schickt ihn bald nach Venedig

1707

Begegnung und Freundschaft mit Georg Friedrich Händel, den er in den folgenden drei Jahren immer wieder bei dessen Reisen durch Italien begleitet

1708

Scarlatti geht wieder zu seinem Vater nach Rom, Orgelwettstreit mit Händel im Palazzo della Cancelleria des Kardinal Ottoboni

1709

in Diensten von Königin Maria Casimira von Polen, er komponiert 7 Opern für sie (1710 La Silvia, 1711 L´Orlando overo la Gelosa Pazzia und Tolomeo et Alessandro, 1712 Tetide in Sciro, 1713 Ifigenia in Aulide und Ifigenia in Tauri, 1714 Amor d'un ombra)

1710

Begegnung und Freundschaft mit Thomas Roseingrave bei einem Aufenthalt in Venedig

1711

wird Domenico Kapellmeister am Privattheater Königin Maria Casimiras im Palazzo Zuccari

1713

Vice-Maestro di Capella an der vatikanischen Capella Giulia, Roseingrave kehrt nach England zurück

1714

Scarlatti begibt sich zusätzlich in die Dienste des portugiesischen Botschafters im Vatikan Marquis de Fontes, steigt schließlich zum Maestro di Capella im Petersdom auf

1715

erste Aufführung einer seiner Opern (Ambleto) in einem öffentl.Theater (Capranica Theater, Rom), eine weitere Oper, La Dirindina, wird in Lucca aufgeführt

1717

Domenico erlangt durch einen Notariatsakt die juristische Selbstständigkeit von seinem Vater

1718

seine letzte Oper: Berenice, aufgeführt ebenfalls im Capranica Theater

1719

Scarlatti gibt im August seine Stellung im Vatikan auf, geplante Reise nach England, am 29.November Ankunft in Lissabon, bis 1728 rege Reisetätigkeit

1720

Aufenthalt in Palermo/Sizilien, am 30.Mai Aufführung seiner Oper Narciso (Neufassung von Amor d´un´ ombra e la gelosia d´un´aura) durch Th.Roseingrave am Haymarket Theatre in London, Beginn der Komposition und Aufführung von Vokalwerken („serenate“ z.B. Contesa delle stagioni) anläßlich von Geburts- und Namenstagen des portugiesischen Königspaares, für das Scarlatti auch selbst singt

1723

Scarlatti ist mestre de capela am Hof Joãos V. (Capellmeister der Königl.Portugiesischen Capelle zu Lissabon), er unterrichtet die 12-jährige Infantin Maria Barbara de Braganza (geb.1711) und ihren Bruder Don Antonio, mit Maria Barbara, ab 1746 Königin von Spanien, bleibt er sein ganzes Leben verbunden

1724

Aufenthalt in Paris, Romreise um die Wiederaufführung seiner Oper Tolomeo et Alessandro im Palast von Graf André de Melo e Castro zu überwachen, er trifft

Johann Quantz und macht die Bekanntschaft mit Carlo Broschi, besser bekannt als Farinelli

1725

Scarlatti kehrt, nach 20 Jahren, nach Neapel zurück, lernt dort Johann Adolf Hasse kennen und besucht seinen Vater, der am 22.Oktober in Neapel verstirbt, neuerlicher Aufenthalt in Paris

1728

am 15. Mai Heirat mit der 16-jährigen Maria Catarina Gentili (geb. 13.Nov.1712 in Rom) in der St.Pancratiuskirche in Rom, mit ihr hat er später 5 Kinder

1729

Vermählung Maria Barbaras mit dem span.Thronfolger Fernando, Übersiedlung nach Sevilla, Andalusien (auf Befehl König Joãos V.), Scarlatti unterrichtet weiterhin Prinzessin Maria Barbara (Maestro de Musica de la Prinzesa nra.Sra.) sowie Prinz Fernando, Geburt seines ersten Sohnes Juan Antonio

1731

Geburt seines zweiten Sohnes Fernando (die weiteren Kinder: Mariana, Alexandro und Maria)

1733

Übersiedlung nach Madrid, am Hof des span.Königs Felipe V. verbringt Scarlatti ab nun den Frühling in Aranjuez, den Sommer im Palacio Real La

Granja de San Ildefonso in Segovia (bis 1747, dann in Buen Retiro) und den Rest des Jahres im Escorial

1737

Farinelli (Carlo Broschi) wird an den königl.span.Hof engagiert, Domenico wohnt in der Calle Ancha de San Bernando, Madrid

1738

am 21.April Erhebung in den Adelsstand als Ritter des Santiago-Ordens (Cavallero del orden de Santiago / Cavaliere di S.Giacomo) durch den portugiesischen König João V., als erste Veröffentlichung seiner Werke erscheinen 30 Sonaten für Cembalo als Essercizi per gravicembalo in London – er widmet sie João V. in Dankbarkeit für die Ritterwürde, Porträt Domenicos von Antonio de Velasco (Instituiçao José Relvas, Alpiarça, Portugal)

1739

seine Frau Maria Cathilina stirbt 27-jährig am 6.Mai in Aranjuez, die 5 unmündigen Kinder kommen in die Obhut ihrer Großmutter Margarita Gentili, ein um 12 Sonaten erweitertes Reprint der Essercizi mit einem Vorwort von Th.Roseingrave erscheint unter dem Titel XLII Suites de pieces pour le clavecin bei Cooke in London, zu seinen Lebzeiten erscheinen zehn weitere gedruckte Sammlungen seiner Sonaten (verlegt in London, Paris und Nürnberg)

1741

Heirat mit der Spanierin Anastasia Maxarti Ximenes (geb. in Cadiz), mit der er 4 weitere Kinder hat (Maria Barbara, Rosa, Domingo und Antonio)

1742

Scarlatti wohnt nun in der Calle de Leganitos, Madrid

1746

Tod Felipe V., Krönung Maria Barbaras zur Königin und Fernandos als Fernando VI zum König von Spanien, bei Hof hat Farinelli Scarlatti, in aller Freundschaft, mittlerweile den Rang abgelaufen

1749

Scarlattis letztes Kind, Antonio wird geboren

1752

Scarlatti ist mit Farinelli auf einem (Kupferstich von Joseph Flipart nach einem) Gemälde von Jacopo Amiconi zu sehen, es ist das einzige weitere Scarlattibildnis, das aus seinen Lebzeiten erhalten ist, Scarlatti ist krank, kann sein Haus nicht mehr verlassen, Beginn der Sammlung seiner Werke (Sonaten) in Abschrift und nach seinem Diktat in den je 15-bändigen Codices von Venedig und Parma

1753

erhält er von Papst Benedikt XIII. einen vollständigen Ablaß für sich und seine Familie

1754

komponiert Scarlatti die Missa quatuor vocum in g-moll

1756

komponiert er sein letztes Werk: Salve Regina in A-Dur für Sopran und Streicher

1757

Scarlatti verstirbt am Samstag, 23.Juli in seinem Haus in der Calle de Leganitos 35 in Madrid, er wird im Convento de San Norberto beigesetzt (das Kloster wurde 1845 aufgelöst)

Vorwort

Diese Website ist in verschiedene Bereiche gegliedert. Unter "Essay" sind die Inhalte des Essays über Domenico Scarlattis Sonaten aufgelistet. Unter "Aufnahmen" finden Sie die Inhalte der 19 CD's mit allen Sonaten Domenico Scarlattis sowie die YouTube-Links zu den jeweiligen CD's. Unter "Faksimile" finden Sie Kopien einiger Handschriften Domenico Scarlattis. Unter "Partituren" sind die Noten aller 555 Sonaten Scarlattis verlinkt sowie pro Sonate ein Hörbeispiel. Impressum und Startseite verstehen sich von selbst.

Auf dem Gebiete der Musik gibt es viele ungehobene Schätze. Nur von sehr wenigen dieser Schätze jedoch sind die Existenz und der Fundort so allgemein bekannt wie im Falle der Sonaten Domenico Scarlattis. Doch ist auch dieser Schatz zum größten Teil bis heute nicht gehoben. Das gehört zweifellos zu den Unerklärlichkeiten des Lebens.

Scarlatti, im selben Jahr geboren wie Bach und Händel, war in mehrerer Hinsicht der Revolutionär von den dreien.

Es ist Aufgabe dieser Abhandlung, diesen Schatz zu heben und zugänglich zu machen.

Was die Quellen betrifft, auf die ich mich bezogen habe, so sind das im Wesen vier, und zwar drei Urtextausgaben und weiterhin einige Faksimiledrucke von Scarlattis Manuskripten. Die Unsitte der Spätromantik, wo alle möglichen (und unmöglichen) Pianisten Scarlattis Sonaten "verbessern und an die Anforderungen der Zeit" anpassen wollten, durch Oktavierungen, Hinzufügung von Terzen und Sexten und sogar - man höre und staune - durch Einfügung von selbst erfundenen Kadenzen, also Ergebnisse der in dieser Hinsicht unsäglichen Liszt-Schule, gehört glücklicherweise der Vergangenheit an. Man könnte hier nur mit viel Wohlwollen von Scarlatti-Paraphrasen sprechen. Was Scarlatti vorgeschwebt hat, ist im Urtext deutlich und unmissverständlich durch ihn selbst niedergeschrieben und somit für alle Zeiten dokumentiert und bedarf keiner der genannten "Verbesserungen", die

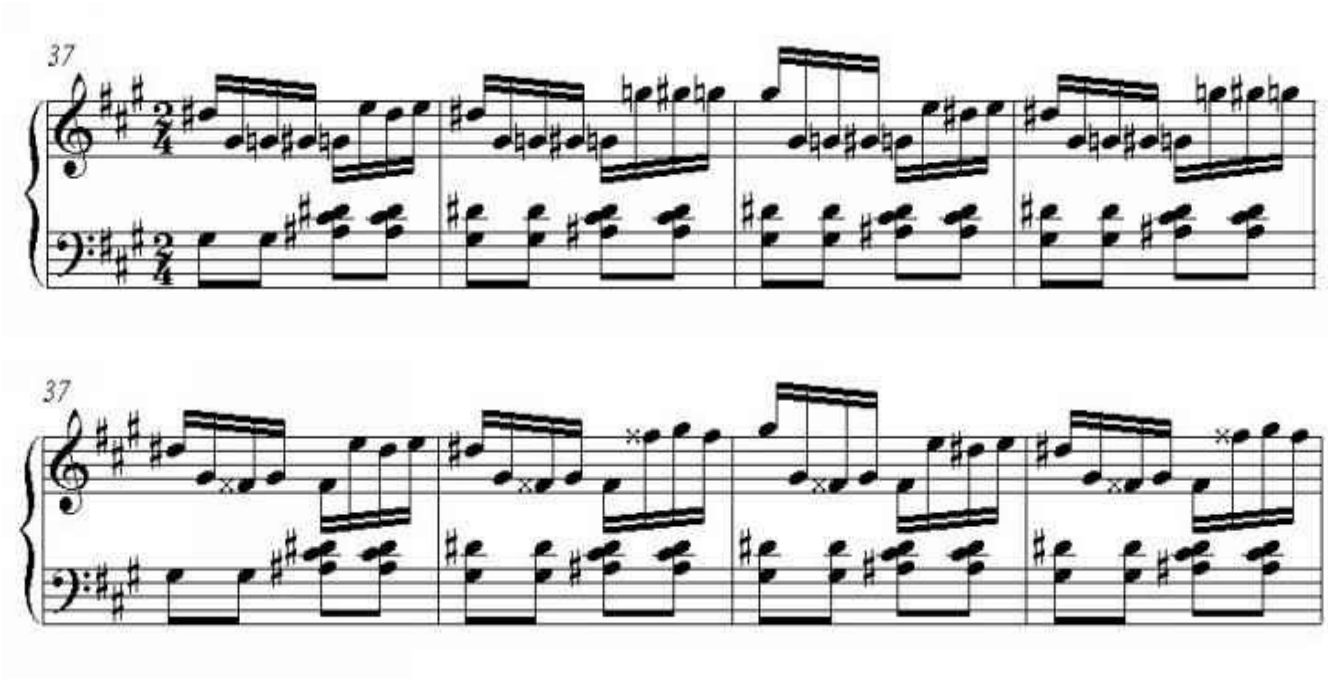
von Leuten vorgenommen wurden, die von den Intentionen und der Bedeutung Scarlattis keine Ahnung hatten.

Die erste meiner Quellen war die Internetausgabe des kanadischen Cembalisten John Sankey. An dieser Ausgabe kleben leider einige Nachteile, die zum Teil mit dem verwendeten Notationsprogramm zu tun haben. Dieses Programm verfügt über keine Pausenzeichen, sodass die entsprechenden Stellen einfach leer gelassen sind. Vor allem für den Musikliebhaber, der theoretisch nicht allzu versiert ist, bedeutet dies an vielen Stellen Rätselraten und kann leicht zu Fehlinterpretationen führen. Ein weiterer Nachteil besteht darin, dass die Töne eis, his, ces und fes offenbar in diesem Programm nicht bestehen, von Doppelkreuzen ganz zu schweigen. Das hat zur Folge, dass enharmonische Töne notiert werden mussten, was in vielen Fällen zu verwirrenden Ergebnissen geführt hat. Ein Beispiel aus der

Sonate K25 (in fis-moll)

Zur Partitur

möge dies verdeutlichen. Erst Sankeys, dann die korrekte Notation:



Daneben besteht noch der Nachteil, dass die Vorschläge offensichtlich ebenfalls nicht korrekt zu notieren sind. Sankey hat die Vorschläge also zusammen mit dem Hauptton ebenfalls als Hauptton notiert. Abgesehen davon, dass viele der Vorschläge in der Tat zusammen mit dem Hauptton als acciaccatura angeschlagen werden sollten, man würde sich doch eine korrekte Notation wünschen.

Nimmt man diese Nachteile in Kauf, hat diese Ausgabe den Vorteil, dass sie kostenlos aus dem Internet herunter geladen werden kann. Allerdings reicht sie nur bis K176. Vielleicht wurde im Jahre 2000 eingesehen, dass das verwendete Notationsprogramm nicht zureichend war. Man kann sich jedoch fragen, warum nicht eines der kompletten Notationsprogramme verwendet wurde. (Vielleicht zu teuer?)

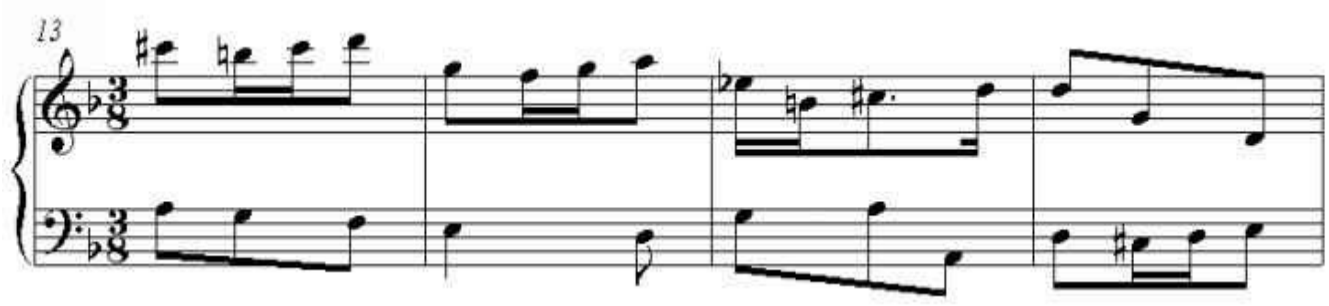
Ein weiterer Punkt der Kritik an dieser Ausgabe ist dieser: Herr John Sankey hat sich an gewissen Stellen nicht an den Urtext gehalten, sondern Fallen eingebaut, also vermutlich wissentlich Fehler hineingesetzt, obwohl diese Ausgabe den Anspruch erhebt, eine Urtextausgabe zu sein. über den Begriff Urtext gibt es ja wohl keine Diskussion: es betrifft die getreue Reproduktion des Manuskriptnotentextes. Vielleicht hat er das darum getan, um irgendwann einmal beweisen zu können, dass jemand, ohne Sankeys Namen zu nennen, seine Ausgabe für eine eigene ausgibt, ohne jedoch zu bedenken, dass er sich damit selbst als Fälscher entlarvt. Dass eine solche Vorgehensweise den Kenner nicht täuschen kann, den Komponisten jedoch missachtet, macht diese Ausgabe und deren Herausgeber letztendlich wiederum fragwürdig.

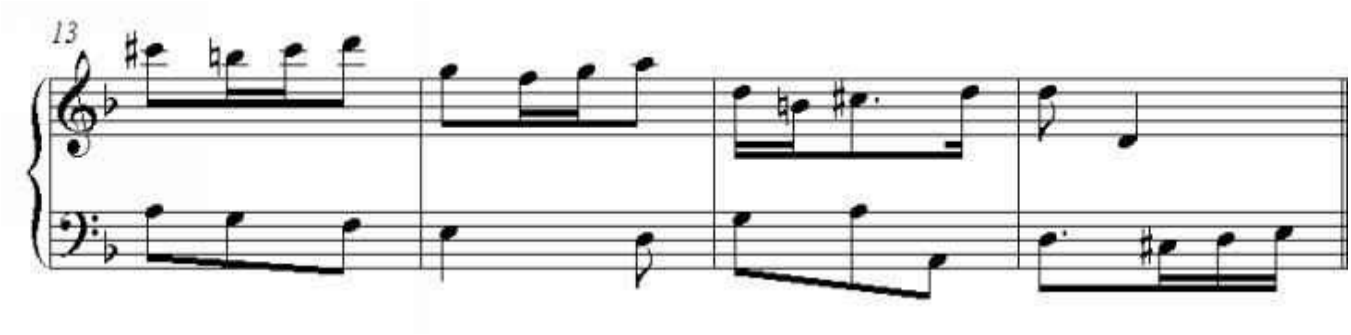
Dasselbe gilt übrigens für seine ebenfalls im Internet erhältlichen Midi-Aufnahmen, die jedenfalls das gründliche Studium wert waren, vor allem, wo es die vorbildliche Behandlung der Triller betrifft. Seine Einsichten in die Behandlung der Triller decken sich mit den meinen. Aber auch dort sind leider an vielen Stellen Fehlerfallen eingebaut, und das vermutlich absichtlich. Und das von einem, der selbst schreibt, dass die Verbreitung der Musik Scarlattis eines seiner höchsten Ziele ist!

Als eines der vielen Beispiele führe ich die Takte 13 - 16 aus der

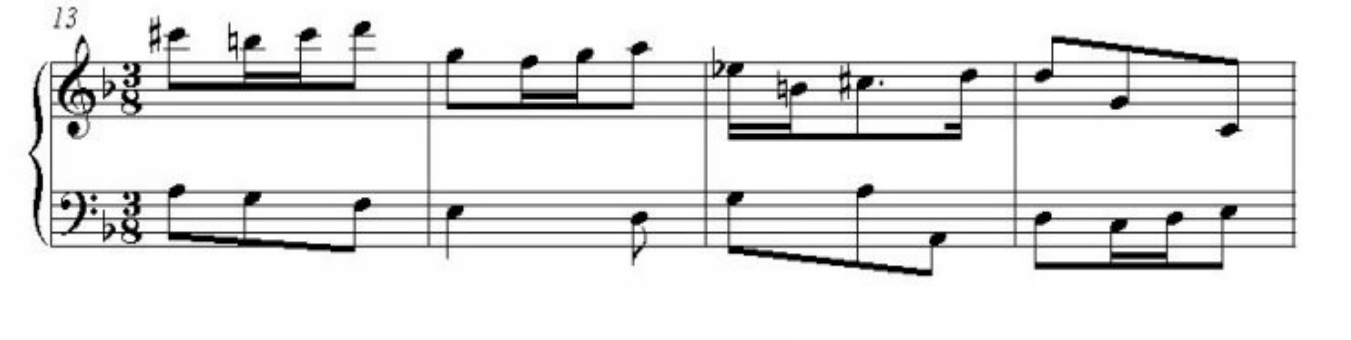
Sonate K94

an. Erst die Partitur, danach die Midi-Aufnahme:





Man beachte die feinen und doch groben Unterschiede. Der Ton es in Takt 15 der Midi-Aufnahme ist ebenso eine Irreführung wie der gesamte Takt 16. Es bleibt unerklärlich, warum jemand Scarlatti so verschandelt. Ich kann mir kaum vorstellen, dass es sich hier um Flüchtigkeitsfehler handelt. Als Experte erkläre ich, dass in diesem Falle weder die Midi-Aufnahme noch die Partitur korrekte Versionen sind. Die korrekte Version ist diese:



Weiterhin standen mir zwei vierbändige Ausgaben ausgewählter Sonaten Scarlattis zur Verfügung, die eine vorbildlich und die andere unter dem Motto "braver geht es nicht".

Vorbildlich ist die ungarische Ausgabe (Edition Musica, Budapest). Aus allen vier Perioden in Scarlattis Schaffen ist eine Auswahl getroffen worden. Der eine oder andere wird bedauern, dass die eine oder andere Sonate nicht aufgenommen wurde - jede Auswahl ist eine Wahl. Musiktheoretisch kontroversielle Sonaten (darüber später mehr) sind nicht gescheut, sondern verstanden und aufgenommen worden.

Das kann man von der Ausgabe der Edition Schott nun wahrlich nicht behaupten. Es hat den Anschein, dass die besonders auffälligen Sonaten Scarlattis nicht verstanden und irgendwie als musiktheoretisch nicht haltbar eingestuft worden sind und darum gemieden wurden wie die Pest. Es ist und bleibt solange ein Rätsel, bis man bedenkt, dass hier offensichtlich die Unbedarftheit am Werke war. Also: brav, braver, am bravsten. Der beste Junge in der Klasse! Das ist sehr schade, aber auch sehr typisch. Immerhin enthält diese Ausgabe einige Sonaten, die die ungarische Ausgabe, die ich

ohne Zögern für weitaus wichtiger und ehrlicher erachte als die Schott-Ausgabe, ergänzen.

Eine ganz vorbildliche Gesamtausgabe des Urtextes ist die von Kenneth Gilbert versorgte und bei Heugel - Paris erschienene. Mit großer Sorgfalt redigiert, ist sie als der wichtigste Brunnen in der heutigen Zeit anzusehen. Sie gründet sich auf die Venedig-Manuskripte und verweist an verschiedenen Stellen auf die Abweichungen gegenüber den Parma-Manuskripten. Die Originalmanuskripte sind leider verschollen. Schade und auch unverständlich ist nur, dass bei solcher Sorgfalt und so viel gutem Willen nicht auch die Vorzeichnungsweise Scarlattis übernommen wurde. Es scheint, als ob sich niemand Gedanken macht um die Gründe, die Scarlatti in vielen Sonaten (hauptsächlich bis etwa K150, aber auch gelegentlich später) zu seiner Art der Vorzeichnung bewogen haben. Im Vorwort dieser Ausgabe heißt es dazu ganz lapidar:

"..verlangen Interpreten und Musikologen immer dringender eine quellenkritische Neuherausgabe der 555 überlieferten Sonaten, die die heutigen herausgeberischen Standards zugrunde legt."

Ein Hinweis auf dieses Phänomen wäre am Platze gewesen. Doch darüber später mehr.

Als ursprünglichen Brunnen hatte ich einige Zeit Zugang zu einer kleinen Sammlung von Faksimiledrucken der Manuskripte Scarlattis, also der für die spanische Königin Maria Barbara angefertigten Kopien, die in Venedig und Parma aufbewahrt liegen. Dass das Studium dieser Faksimiledrucke sehr lehrreich war, dürfte deutlich sein. Hier werden auf wunderbare Art und Weise die Intentionen Scarlattis deutlich. Abgesehen von der Verzauberung, die diese Manuskripte zuwege bringen, die einem ganz von selbst eine vergangene Welt erschließen, sie sind der einzige Brunnen, der nicht umgedeutet werden kann. Was dort steht, ist durch Scarlatti selbst niedergeschrieben worden. Und also gültiger als alle späteren Ausgaben zusammen. Jedoch muss gesagt werden, dass Scarlattis Notationsart in unseren heutigen Augen nicht immer glücklich gewesen ist. Er hat so notiert, dass der Ton c' die Scheidungslinie zwischen den beiden Notenbalken war. Vermutlich darum, um soviel möglich Hilfslinien zu vermeiden. In den folgenden Beispielen ist dies, wo nötig, in eine modernere Notationsweise transformiert worden.

Allgemeine Bemerkungen

Im Allgemeinen kann festgestellt werden, dass es bei der Komposition der Sonaten vier deutlich zu unterscheidende Perioden gegeben hat. Schon diese Tatsache ist ungewöhnlich für einen Komponisten seiner Zeit. Ungewöhnlich darum, weil Komponistenkollegen die Tonalität als eine wesentliche Erneuerung gesehen und sich ihrer völlig gewidmet haben, ohne stilistisch große Entwicklungen durchlaufen zu haben. Das kann in seinem Falle so nicht gesagt werden. Scarlatti hatte ein inniges Verhältnis zur noch nicht so lange zurückliegenden Modalität, was auch sein Interesse an der spanische Volksmusik erklärt, die ebenfalls modaler Art ist.

Was nun diese vier zu unterscheidenden Perioden betrifft, folgt hier zuerst einmal eine Einteilung:

- Bis etwa K100 (um genau zu sein, K95) die "italienischen" Sonaten, die trotz aller Genialität und unglaublicher Details noch stark in der Tradition der italienischen Barockmusik verwurzelt sind.
- Bis etwa K300 die "spanischen" Sonaten, bei vielen von diesen Sonaten sind Einflüsse der spanischen Volksmusik, insbesondere des Flamenco, evident.
- Bis etwa K400 eine Periode im Komponieren Scarlattis, die vom Streben nach größtmöglicher Einfachheit geprägt ist. Auffällig ist, dass die meisten Stücke dieser Periode in Dur stehen. In den anderen Perioden halten sich Dur und Moll in etwa die Wage. In vielen Sonaten dieser Periode tritt auch die Virtuosität etwas in den Hintergrund, obwohl der Virtuose Scarlatti sich nie verleugnet.
- Ab K400 der "Spätstil". Alle genannten Elemente erscheinen gleichzeitig und ineinander verflochten, also auch die Virtuosität und sind zu absoluter Musik

abstrahiert. K427 und K517 z.B. sind die ersten Konzertetüden, die jemals geschrieben worden sind.

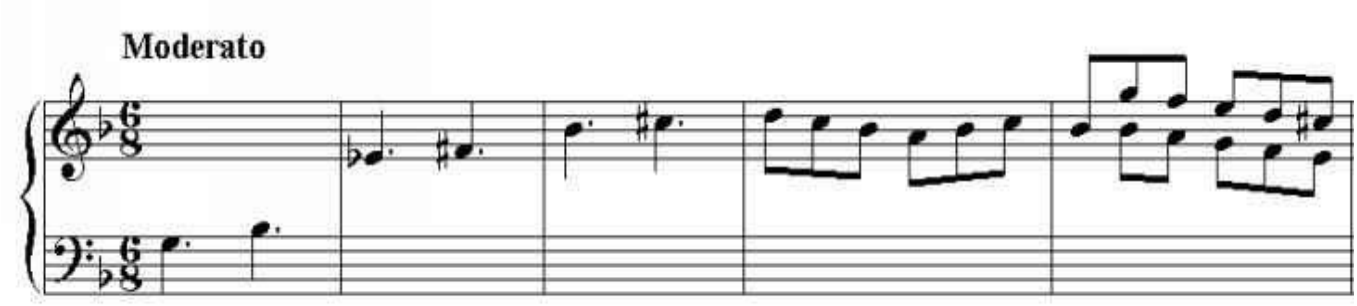
Scarlatti war kein unbedingt polyphon denkender Komponist wie etwa Bach es war. Die polyphonen Elemente seiner Musik beschränken sich meistens auf Imitation außer in der frühen Periode und in einigen Kompositionen der späten Periode, es handelt sich hierbei um Fugen. Diese weisen nicht die polyphonische Strenge im Sinne Bachs auf, dem größten Polyphonisten überhaupt, sondern repräsentieren Scarlattis Ansichten zur Polyphonie. Auffallend ist z.B. die

Fuge K41

Der Einsatz der zweiten Stimme bringt nicht das Thema, wie es sich "gehören" würde, sondern den in diesem Falle vorgezogenen Kontrapunkt. Das ist gegen alle Gesetze der Fuge. Diese Vorgehensweise verdeutlicht jedoch Scarlattis Ansichten über musikalische Freiheit. Wann immer er es für musikalisch nötig befunden hat, hat er die damals durch seinen Zeitgenossen Jean Philippe Rameau (1683-1764) schon formulierten Gesetze der Tonalität und der Formenlehre "missachtet". Auch diesen Freiheitsbegriff hat er aus der Modalität herübergerettet. Einige Fugen wie etwa die

Sonate K30

besitzen eine auffallende Thematik. Der Anfang dieser Fuge ist beim Hören weder tonal noch modal einzuordnen. Erst im vierten Takt nimmt die harmonische Struktur Gestalt an. Daher wurde diese Fuge später "Katzenfuge" genannt. Hier die ersten Takte:



Gelegentlich erscheinen auch in späteren Perioden Fugen, von denen

Sonate K417

ein meisterliches Beispiel ist. Diese Fuge ist am Anfang dreistimmig angelegt, wandelt sich dann aber zur Zweistimmigkeit, unterlegt von einer perpetuum-mobile-artigen 8tel-Begleitung (alla-breve-Takt) in der linken Hand und gehört mit ihren beinahe 5 Minuten Länge zu den Sonaten von größerem Umfang. Diese Sonate wie auch die

Sonate K434

zeigen Scarlatti auf der Höhe einer ganz eigenen polyphonischen Meisterschaft.

In dieser ersten Periode erscheinen auch einige Male die Modetänze der Zeit wie etwa das Menuett. Scarlattis Menuette sind immer kurze Stücke von großer melodischer Schönheit. Spätere Menuette, von denen es einige gibt, sind schon weitgehend stilisiert und nicht mehr ohne weiteres als Menuette zu erkennen.

Dabei ist Scarlattis Musik immer äußerst rhythmisch gedacht und somit zum Tanz prädestiniert. Ab der

Sonate K96

jedoch sind die spanischen Tanzformen größtenteils die Grundlage seiner Musik geworden. Hierbei ist bei weitem nicht nur die Rede vom Flamenco, den Scarlatti bei seinem vierjährigen Aufenthalt in Sevilla kennen gelernt hat und der für ihn ein wichtiger Brunnen der Inspiration geworden ist. Auch Tänze wie die Seguedilla,

Sonate K239

,

aber auch in der

Sonate K380

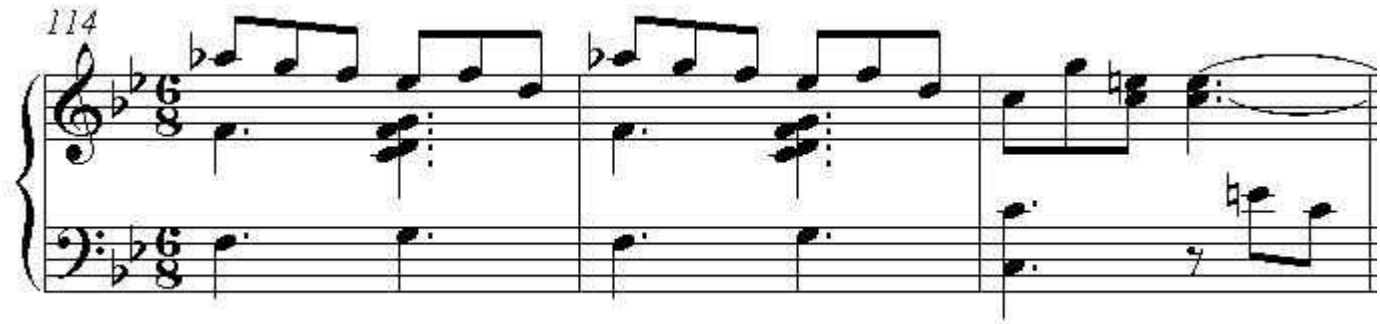
finden in seiner Musik ihren Widerhall. Dasselbe gilt für etwa die Dorfsfanfaren der Bauern, die zum ersten Male in K96 als Hauptmotiv erscheinen. Auch die "Todsünde" Quintenparallelen wird immer wieder strukturell eingesetzt, das heißt ganz bewusst. Alle diese Elemente stammen also aus der Modalität, in diesem Falle aus der spanischen Volksmusik, die ja ebenfalls modal von Charakter ist. Es ist die große Leistung Scarlattis, dass er diese Elemente nicht zitiert, sondern sie sich zu eigen gemacht und nahtlos in seinen eigenen Stil eingefügt hat, der damit Tonalität und Modalität zu einer einzigartigen Einheit verbunden sieht. Das geschah in einer Zeit, in der die "hochgelehrten" Komponistenkollegen für die Volksmusik nur ein müdes Lächeln der Verachtung aufbringen konnten. Scarlatti war also der erste Komponist überhaupt, der eine nationale Kunstmusik geschaffen hat. Das ist eine revolutionäre Tat. Dabei sollte jedoch immer bedacht werden, dass der Hauptakzent auf "Kunstmusik" liegt.

Dazu kommt noch, dass hauptsächlich zu Beginn der spanischen Periode die größten musikalischen Gegensätze ohne jeden übergang blockartig gegeneinander gesetzt wurden, eine Sehensweise, die auch aus der Modalität stammt. Es gibt hier um Dur - Moll, um tonal - modal, um polyphon - homophon, um plötzliche Tonartwechsel, vor allem bei Halbschlüssen (z.B. in der

Sonate K174

:

Halbschluss G-Dur, weiter in Es-Dur). In dieser Sonate erscheint wie auch in vielen anderen auch eine Kadenz Dominante - Tonika, wo der Dominantseptimakkord ein Vorhaltakkord ist, der nicht aufgelöst wird. An Stelle der Terz erscheint die Quarte:

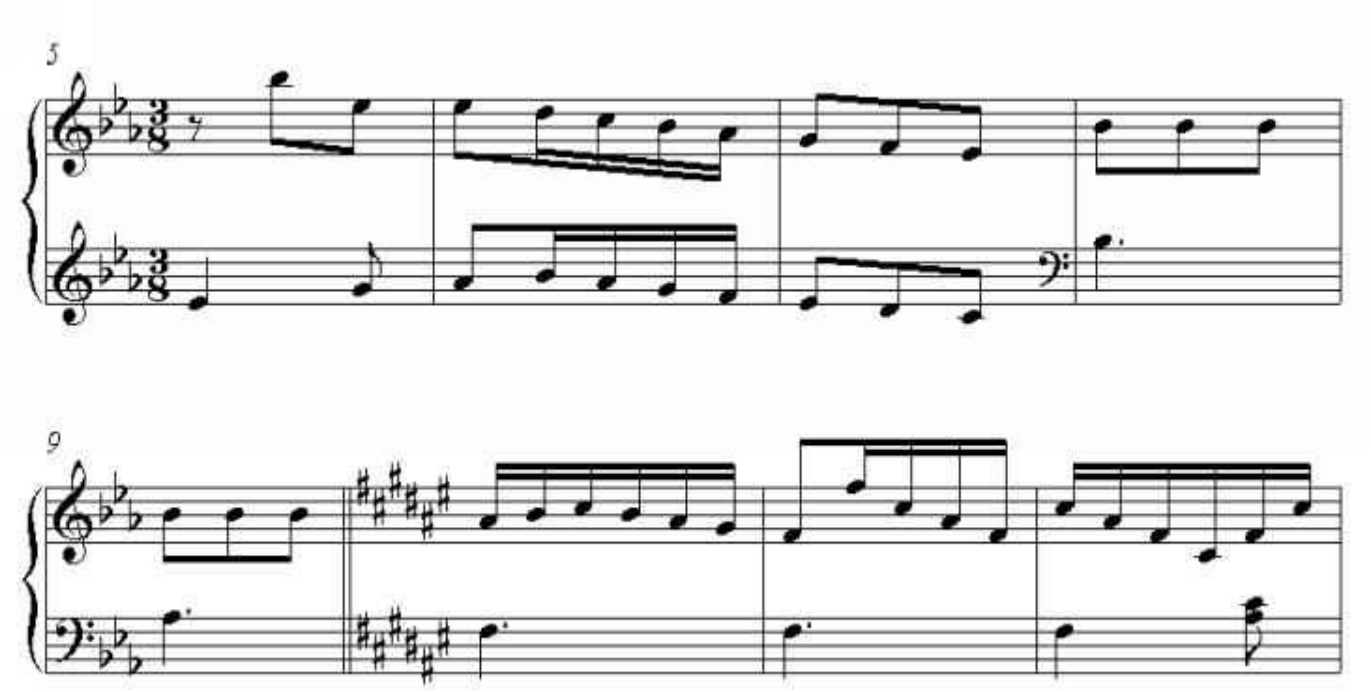


In der Gilbert-Ausgabe fehlt Takt 114. Ich bin sicher, dass dieser Takt hierhin gehört.

Auch in de

Sonate K371

kommt ein unerwarteter Tonartwechsel vor, und zwar von Es-Dur nach Fis-Dur:



Der Grund dieses Tonartwechsels besteht darin, dass auf Fis-Dur eine Sequenz beginnt, die über gis-moll, b-moll und es-moll wieder zur Grundtonart führt. Die Sequenz bewegt sich also nicht von der Grundtonart weg, sondern beginnt an einem entlegenen Punkt, um von dort zur Grundtonart zurück zu führen. Diese Vorgehensweise ist auch wiederum einzigartig für die Barockzeit, kein anderer Komponist jener Epoche hat so verfahren.

Die meisten Sonaten Scarlattis sind im Wesen zweistimmig konzipiert. Dieses dient der Transparenz und Klarheit der Musik. Als Beispiel diene die

Sonate K363

,

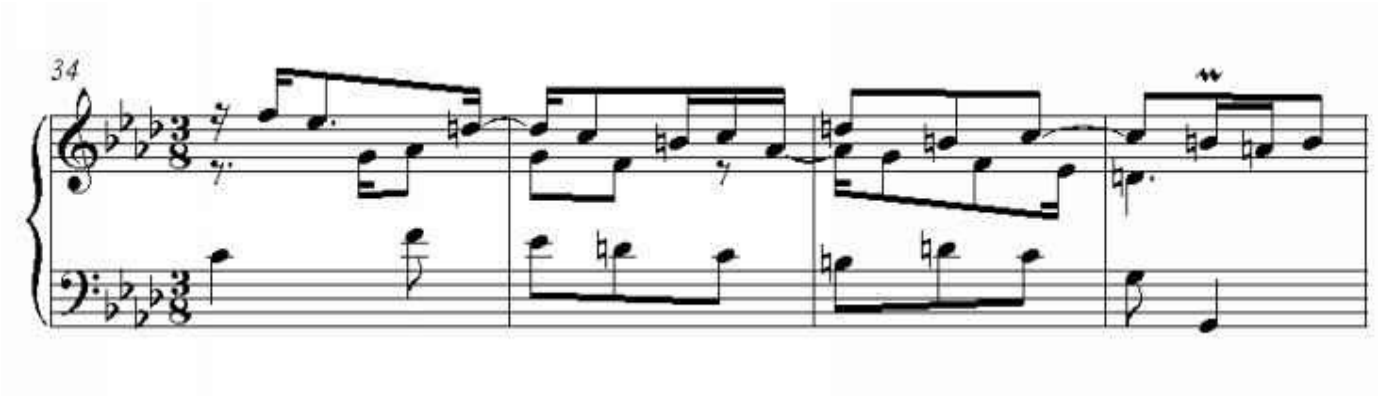
eine Sonate, die konsequent rein zweistimmig gehalten ist.

Zur Intensivierung des musikalischen Geschehens wird manchmal zur Dreistimmigkeit übergegangen, hin und wieder auch zu akkordischen Strukturen.

So manches Mal geht Scarlatti zur Dreistimmigkeit über, indem er die Töne einer Linie so verlängert, dass sie einander überlagern, z.B. in der

Sonate K365

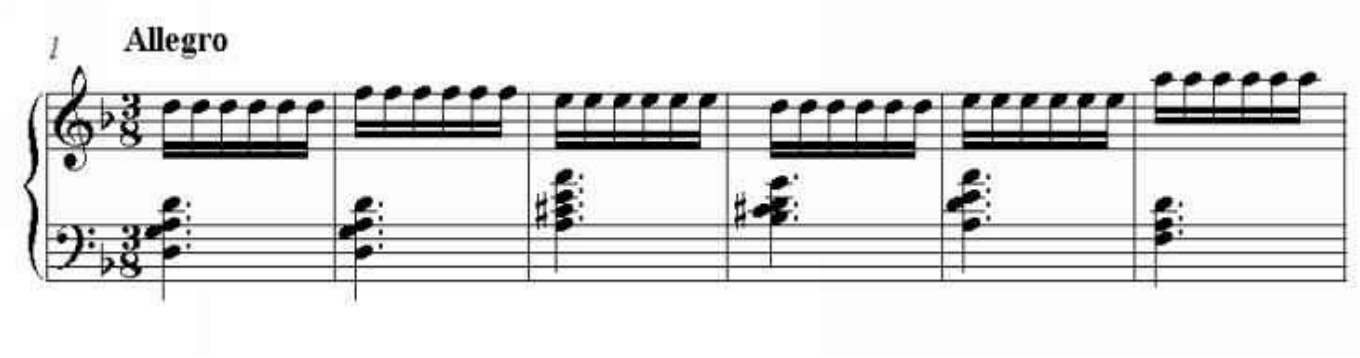
:



In anderen Sonaten werden die Vorhaltakkorde strukturell als Grundakkorde gebraucht, z.B. in der

Sonate K141

:

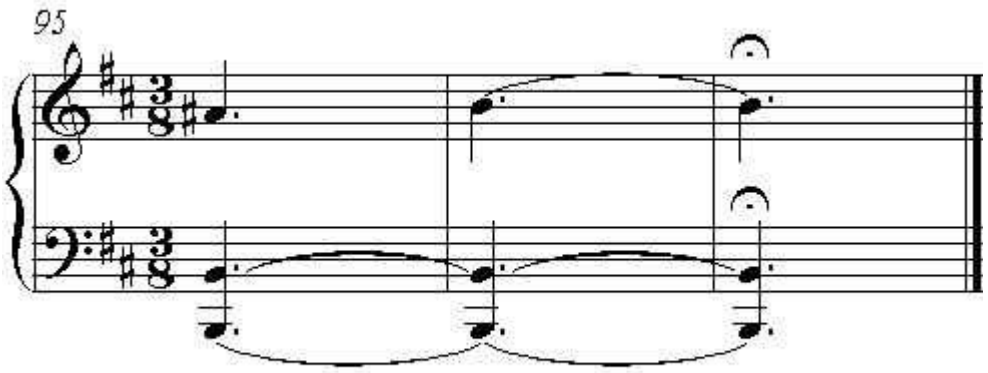


Eine andere und nicht weniger wichtige revolutionäre Tat bestand in den Erneuerungen der Spieltechnik. Diese werden in einem eigenen Kapitel näher untersucht. Zeitgenossen haben sein eigenes Spiel beschrieben als ein Erlebnis einer bis dahin unbekannten Klangfülle. Zum Teil kann dies den technischen Erfindungen Scarlattis zugeschrieben werden. Immerhin wurde ein größerer Teil des Umfanges des Instrumentes gleichzeitig gebraucht als jemals zuvor. Das geschah durch ständiges überkreuzen der Hände, durch Arpeggios, die manchmal den gesamten Umfang des Cembalos in rasantem Tempo durchlaufen haben und durch den Gebrauch der schon genannten dissonanten Vorhaltakkorde, die interessanterweise nicht aufgelöst wurden. Das Letztere deutet auch wieder auf ein mehr modal gerichtetes Harmonieverständnis hin. Daneben war seine Spielart sicher nicht staccato, weil so die Klangfülle doch wiederum verpufft wäre, sondern legato und sogar molto legato. Des Weiteren muss hier auf die Spielweise der Vorschläge hingewiesen werden, die so genannten "acciaccaturas". Diese wurden durch Scarlatti gleichzeitig mit dem Hauptton angeschlagen, also in jedem Falle als Dissonanz. Aus allen diesen Elementen und nur so ist die neue Klangfülle zu erklären, die seine Zeitgenossen, unter anderem seinen Freund fürs Leben, Händel, so fasziniert hat. Bedenkt man dabei, dass der größere Teil von Scarlattis Musik zweistimmig gehalten ist, so ist diese Folgerung ohne Zweifel berechtigt.

Für das mehr modale Begreifen der Musik spricht auch, dass es in den Sonaten kaum Schlussakkorde gibt und wenn, dann sind sie in den Moll-Sonaten meistens Mollakkorde und nur selten, wie es die überwiegende Praxis der Zeit war, Durakkorde. Man findet solche Schlussakkorde am ehesten noch in der ersten Periode. Die meisten Sonaten enden entweder mit einem Einzelton, einer Oktave oder einer Doppeloktave. Also mit einer harmonischen Illusion, die darin besteht, dass die vorhergehenden Töne noch im Gehör liegen. Oft wird der obere Schlusston durch einen langen Vorhalt auf der Septime vorbereitet (Spannung - Lösung), während der untere Schlusston schon klingt. Als Beispiel die Schlusstakte der

Sonate K173

in der klingenden Version:



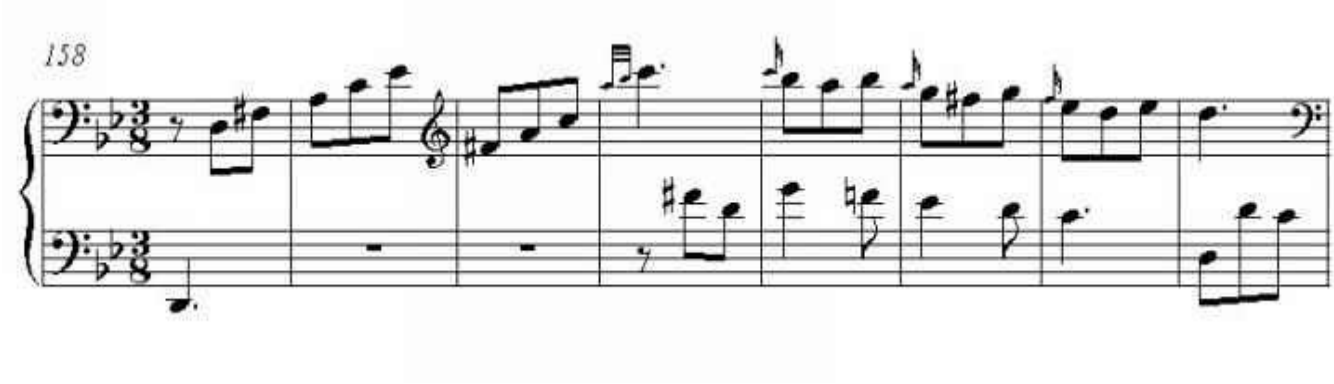
Was nun die Vorschläge betrifft, so sind hier zwei Formen zu unterscheiden:

- die acciaccatura, also der zusammenklingende Vorschlag und
- der melodische Vorschlag, dessen Länge relativ ist, weil abhängig vom Kontext.

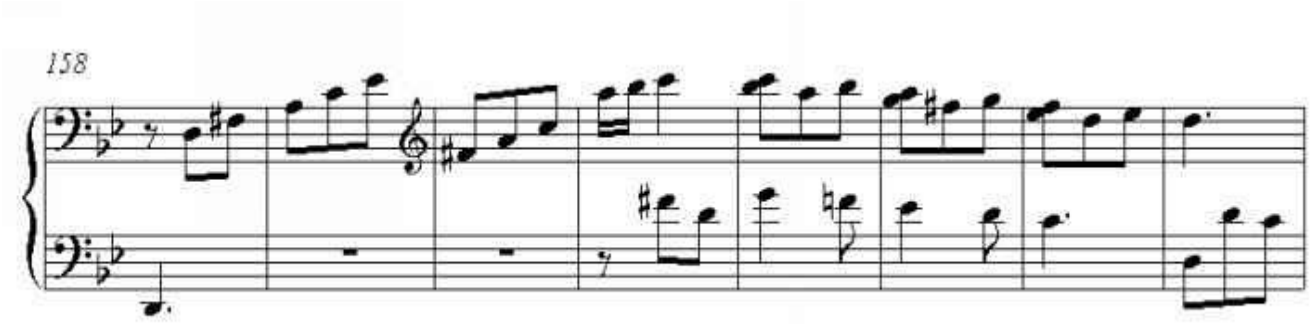
Die acciaccatura erscheint in Passagen von Noten gleichen Wertes und wird zusammen mit dem ihr folgenden Ton angeschlagen, was in jedem Falle eine Dissonanz bedeutet. Ein Beispiel aus der

Sonate K121 (g-moll - Allegrissimo)

:



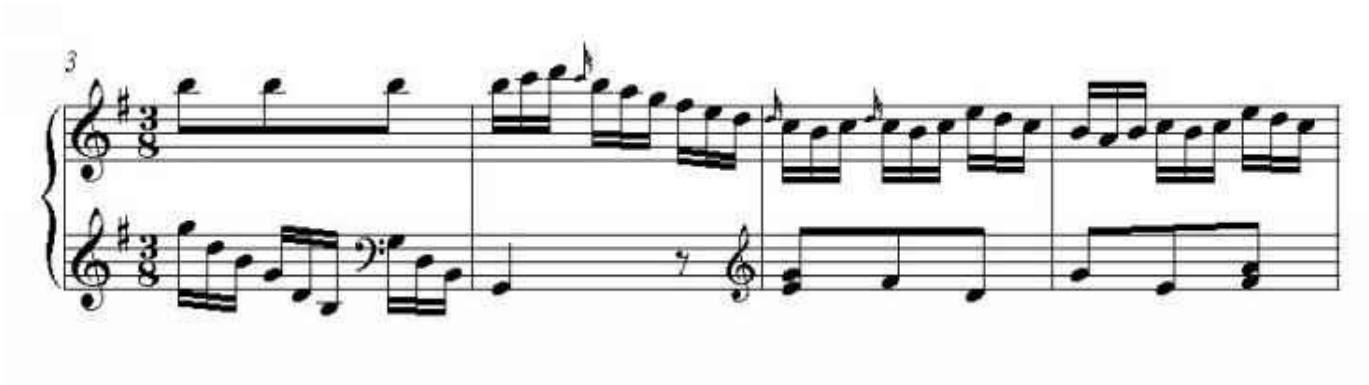
Die Spielweise dieser Stelle ist als folgt:



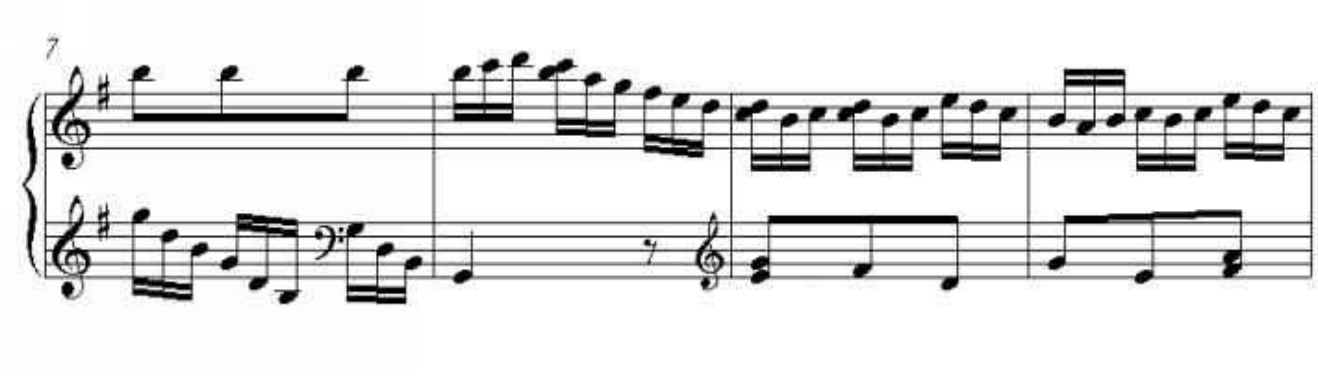
Ein anderes von vielen Beispielen für die acciaccatura ist in der

Sonate K124 (G-Dur - Allegro)

zu finden:



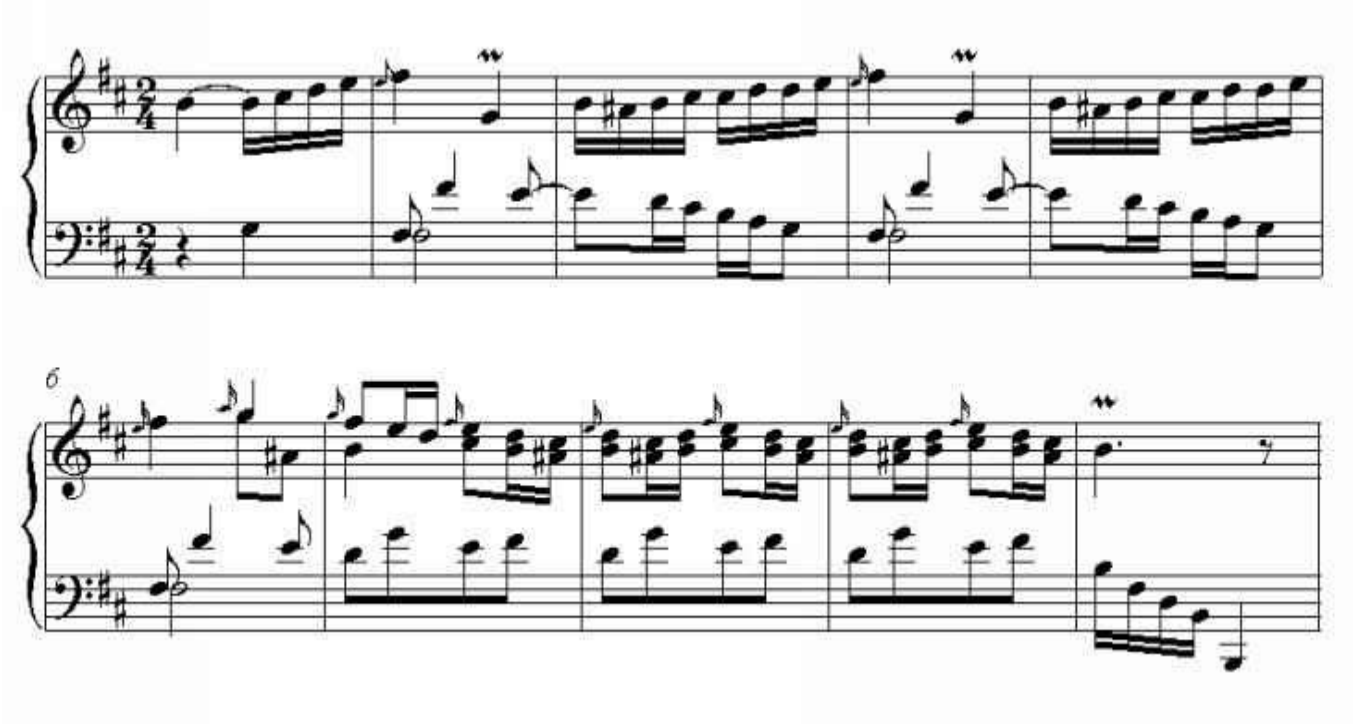
Die Spielweise ist als folgt:



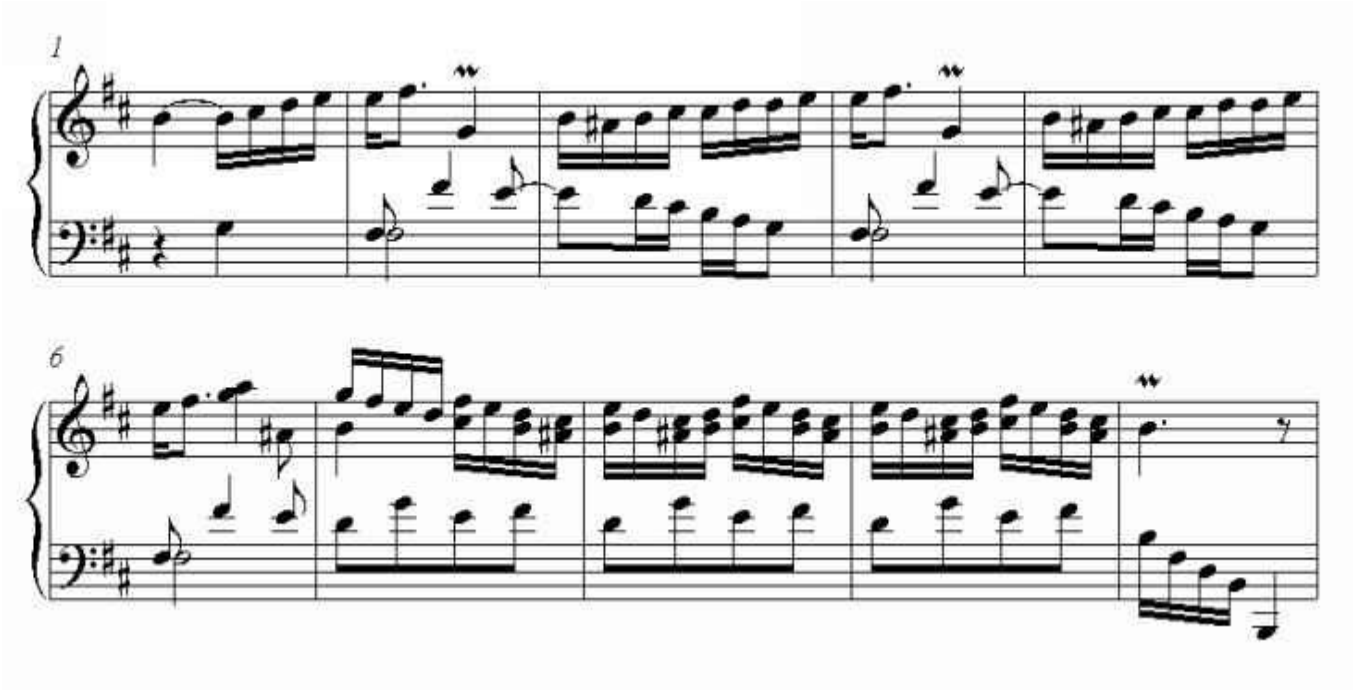
Als "Faustregel" für den melodischen Vorschlag gilt:

Der Notenwert eines solchen Vorschlages beträgt entweder 1/3 oder 1/4 der Hauptnote, abhängig von deren Länge. Für beide Formen jeweils ein Beispiel:

Sonate K173 (h-moll - Allegro)

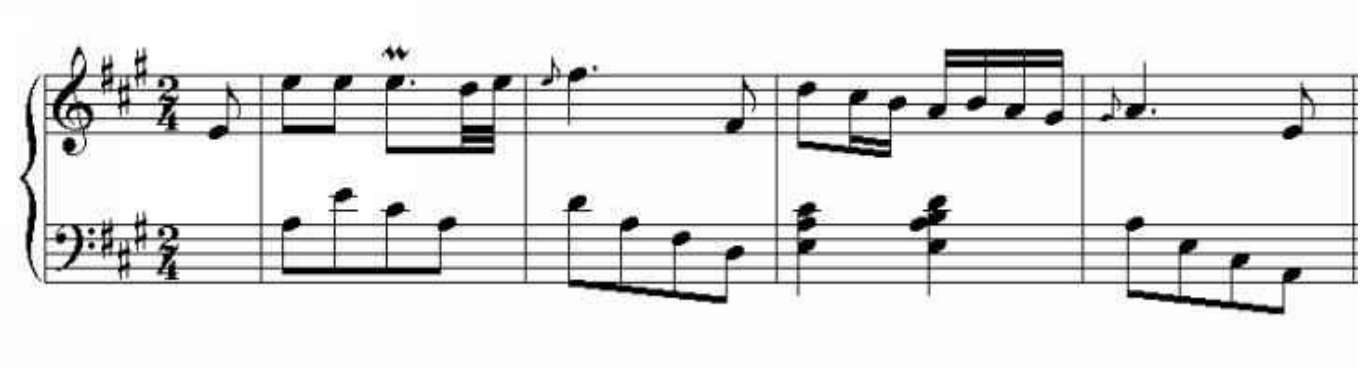


Die Spielweise ist als folgt:

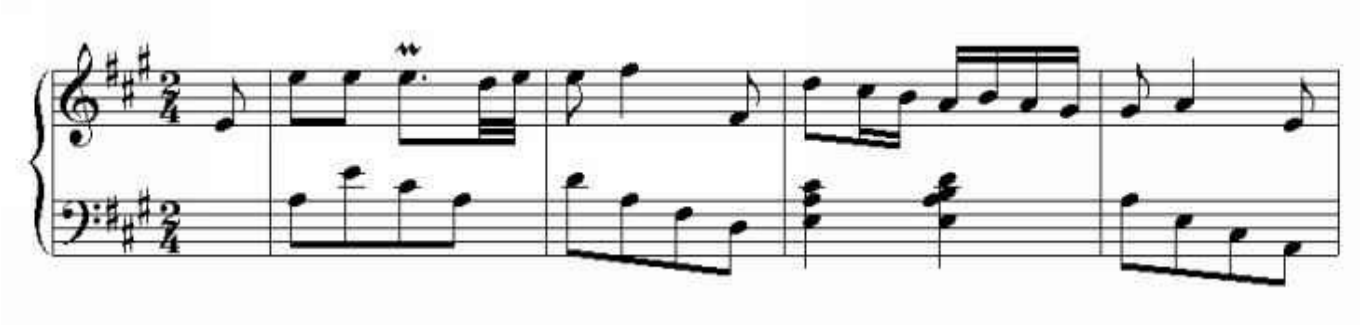


In diesem Falle hat die Hauptnote den Wert von 4 Sechzehnteln. Also bekommt der Vorschlag den Wert einer Sechzehntel und der Hauptton wird um eben diesen Wert verkürzt. Der Sinn solcher Vorschläge besteht darin, dass der agogische Akzent auf dem Hauptton liegen bleibt und in solchen Fällen nicht auf der Zählzeit steht. Das sorgt für ein lebendiges rhythmisches und klangliches Bild.

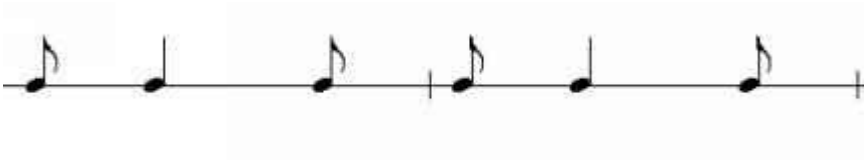
Sonate K181 (A-Dur - Allegro)



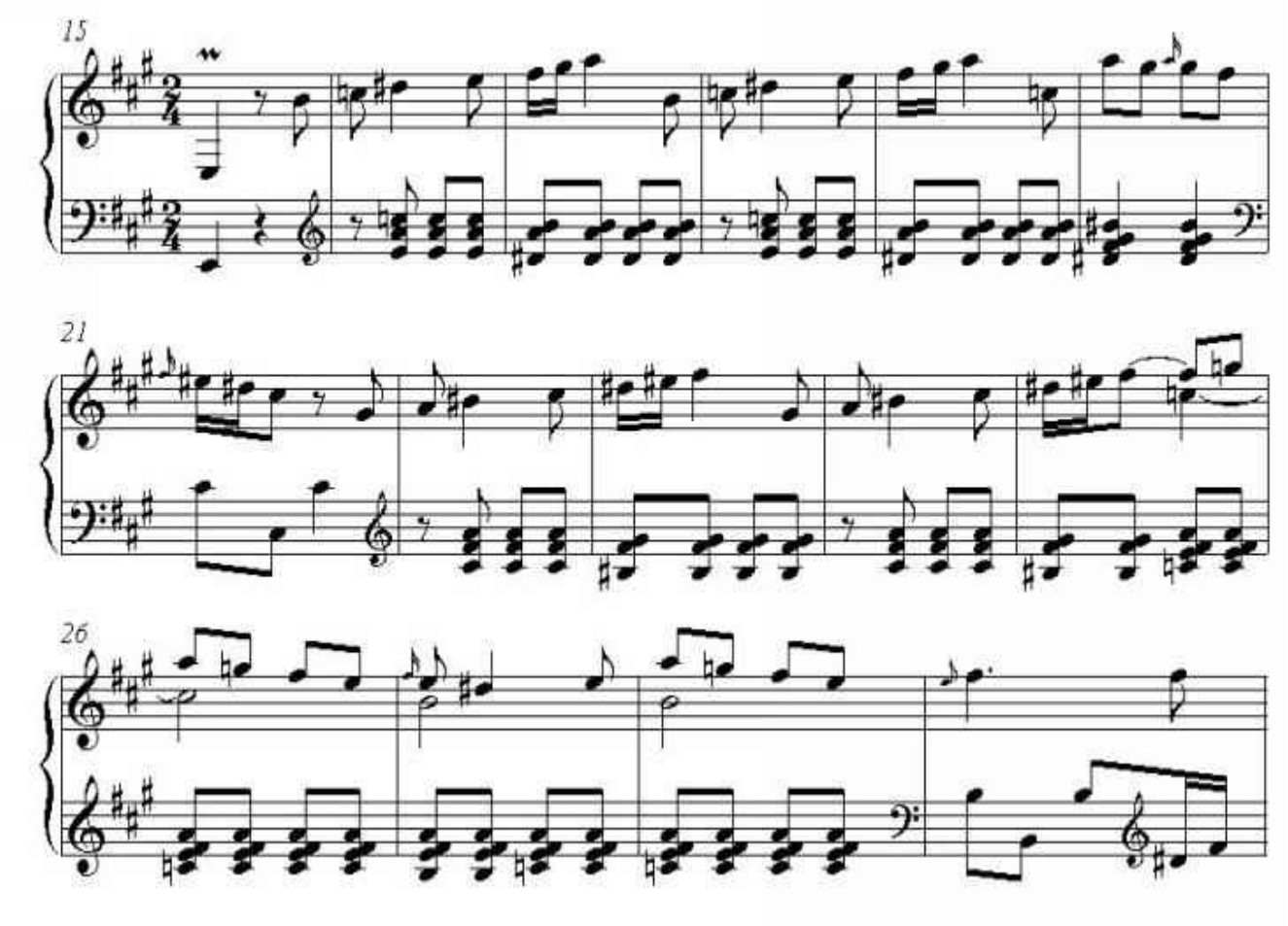
Die Spielweise ist als folgt:



Der Hauptton hat eine Länge von drei Achtelnoten. So bekommt der Vorschlag den Wert einer Achtelnote und der Hauptton wird um eben diesen Wert verkürzt. Für die agogischen Akzente gilt das oben Gesagte. Das rhythmische Hauptmotiv in dieser Sonate ist dieses:



Diese Sonate verfügt über ein ganz deutlich definiertes zweites Thema, das insgesamt sechsmal erscheint, und zwar auf fünf verschiedenen Tonstufen. Hier das Beispiel für das erste und das zweite Erscheinen:



Scarlatti hatte schon vor seiner spanischen Periode ein Cembalo in Gebrauch, dessen Umfang nach unten um eine Quarte erweitert war. In den Sonaten

K6

und

K7

oder auch in

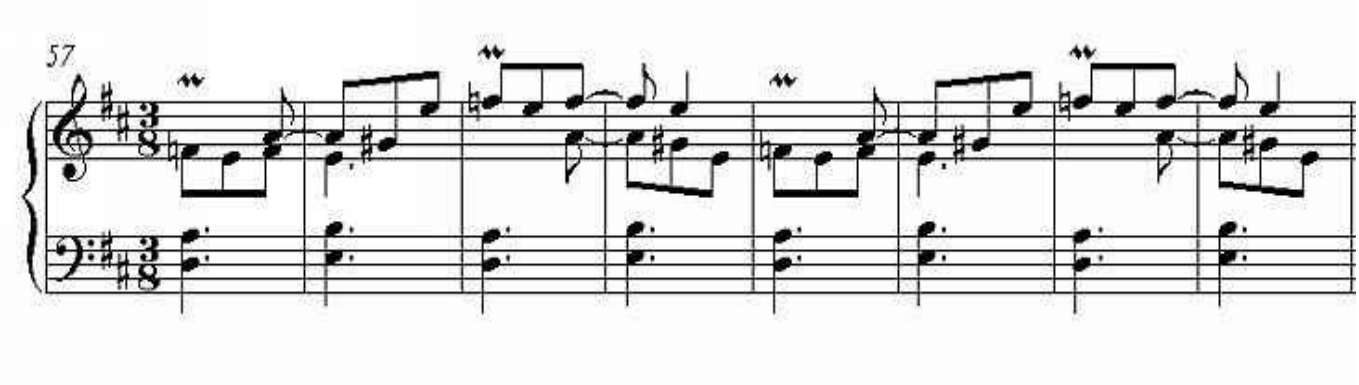
Sonate K26

z.B. ist das deutlich zu sehen.

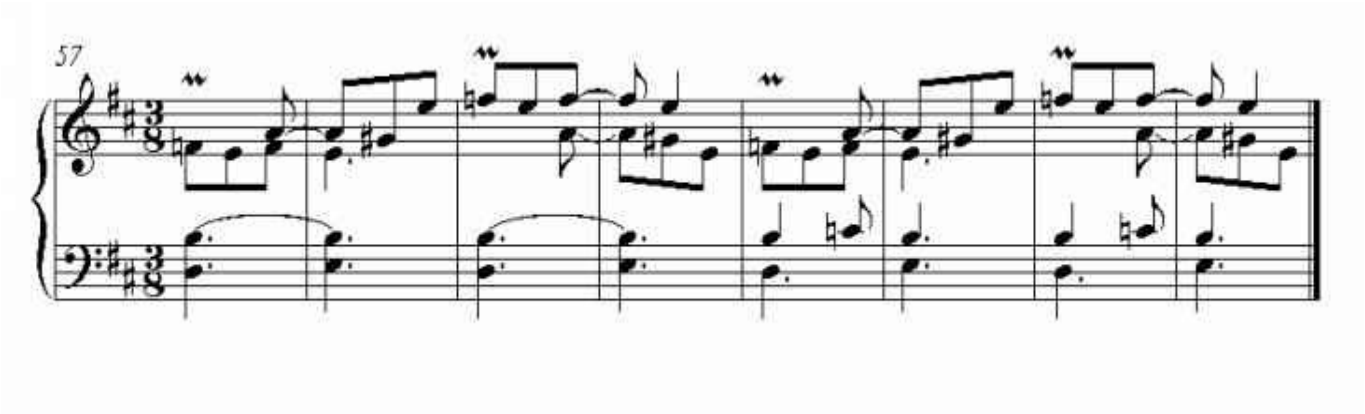
Ab den spanischen Sonaten (also ab K96) wurde ein größerer Umfang des Cembalos vorgeschrieben als der gebräuchliche (C-c'''), und zwar nach oben um eine Quinte und nach unten um eine Quarte (G'- g'''). Es ist bekannt, dass der spanische Hof über viele Instrumente verfügt hat, unter anderem auch über Klavichorde, die Vorläufer des Klaviers. Das einzige Instrument am spanischen Hofe, das den vorgeschriebenen Umfang tatsächlich aufzuweisen hatte, ist ein einmanualiges Cembalo. So ist anzunehmen, dass dieses Scarlattis Lieblingsinstrument gewesen ist. Ab K387 ist der Umfang dieses Cembalos in der Tiefe bis zum F' erweitert worden. Am portugiesischen Hof hatte es ein solches Instrument nicht gegeben. Warum sollte übrigens ein Komponist Töne vorschreiben, die auf einem Instrument nicht bestehen? Seine Sonaten ab K96 sind also vermutlich für dieses Instrument komponiert worden. Es ist leider unbekannt, über welches Instrument Scarlatti in seinen vier Jahren in Sevilla verfügt hat. So kann aufgrund des Umfanges doch nicht genau festgestellt werden, ab welcher Sonate Scarlatti am spanischen Hof verweilt hat.

Ein anderer Hinweis auf Scarlattis mehr modales Denken sind die schon kurz erwähnten und von Anfang an regelmäßig und strukturell erscheinenden Quintparallelen, die in der Tonalität bekanntlich verboten sind. Es ist Unsinn, zu glauben, dass ein Komponist mit seinen Qualitäten so oft "unbewusst" solche "Fehler" gemacht haben sollte. Diese Quintparallelen sind ganz bewusst eingesetzt worden. Ein herausragendes Beispiel, stellvertretend für viele, aus

Sonate K96 (D-Dur - Allegrissimo)



Als Beispiel für den geistigen Zustand gewisser musikalischer Kreise sei hier eine Vergewaltigung eben dieser Stelle mitgeteilt, die aus dem Internet herunter geladen ist und offensichtlich einer gedruckten Ausgabe entnommen ist:



Beim "Bearbeiter" handelt es sich also um einen Musiktheoretiker, der sich bemüßigt gefühlt hat, die "primitiven Fehler" (=Quintparallelen) Scarlattis zu "verbessern". Musiktheoretiker zeichnen sich dadurch aus, dass sie von der Tonalität nichts und von der Modalität rein gar nichts verstehen. So geraten sie laufend in Erklärungsnöte und wissen sich nicht zu helfen. Er hat also dazu "komponiert", was seiner Ansicht nach Scarlatti vorgeschwebt haben muss. Scarlatti selbst scheint jedoch zur Umsetzung dieser ihm angedichteten Ideen glücklicherweise nicht in der Lage gewesen zu sein. Das Ergebnis ist - gelinde gesagt - eine Missachtung des großen Komponisten und eine bewusste Fälschung und Vergewaltigung seines Werkes. Leider ist die Quelle im Internet nicht angegeben. Es handelt sich jedoch vermutlich um eine ältere Ausgabe, was schon daraus zu schließen ist, dass die Sonaten alle möglichen Titel tragen, nur nicht den einzig richtigen, nämlich "Sonate".

Ein weiteres Beispiel für strukturelle Quintenparallelen ist in der später zu besprechenden

Sonate K394

zu finden.

Andere, mehr versteckte Beispiele findet man z.B. in der

Sonate K21

in den Takten 30 und 34**.**

In einigen Sonaten gibt es kadenzartige Passagen wie z.B. in der

Sonate K33

oder auch wieder in der **Sonate K394**, wo eine wirkliche Kadenz erscheint, ein Unikum in Scarlattis Werk und auch für die Zeit. Diese Kadenzen und kadenzartigen Passagen sind rhythmisch frei zu interpretieren.

In einigen Sonaten wie etwa der

Sonate K33

,

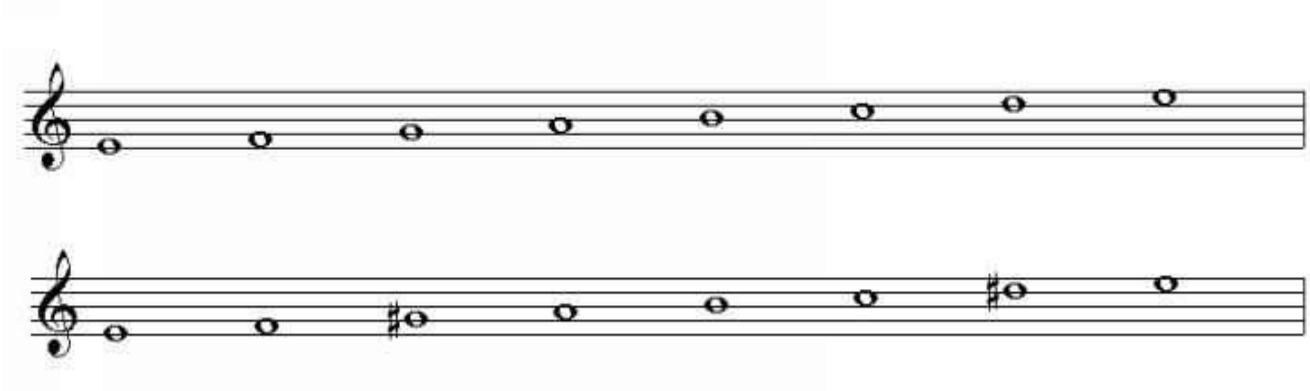
der

Sonate K101

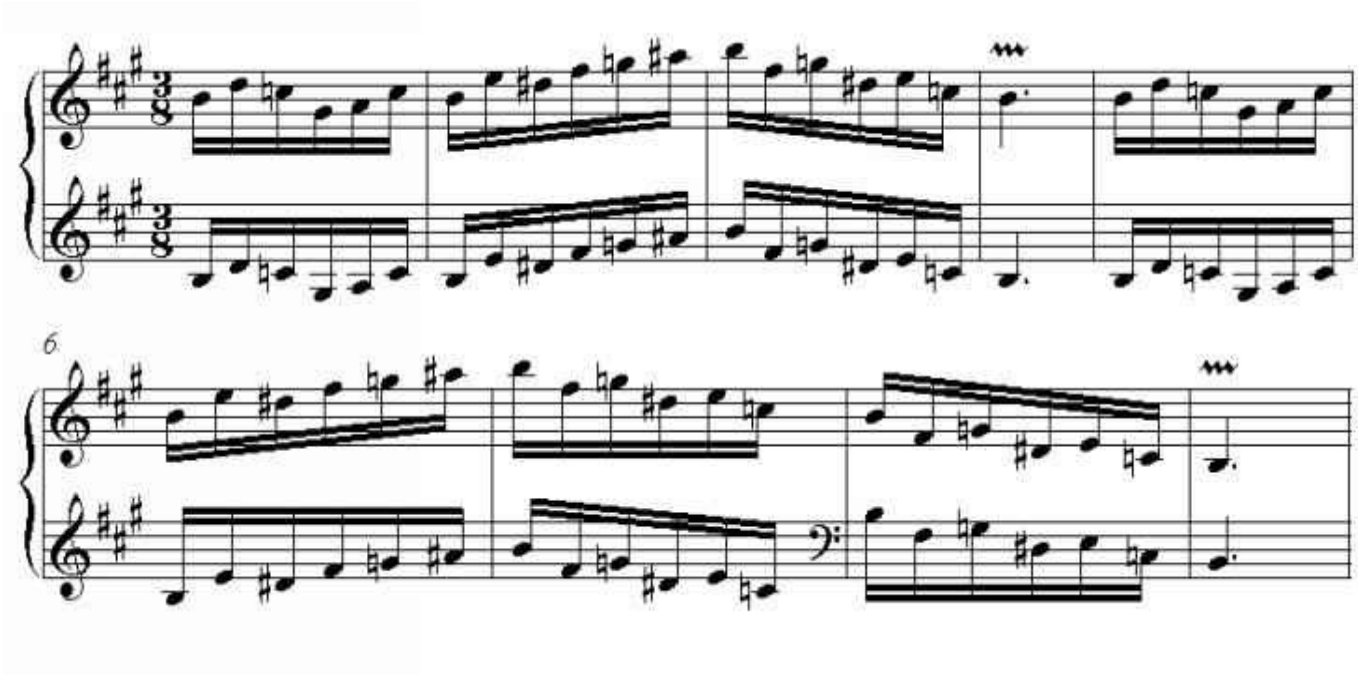
oder der

Sonate K155

trifft man merkwürdige Unisono-Passagen an. Im Falle von K101 erklären diese bei ihrem ersten Erscheinen die spanische Zigeunertonleiter, die anders strukturiert ist als die ungarische. Die spanische Zigeunertonleiter ist eine Alteration des phrygischen Modus:



E und A sind die Haupttöne, wobei E der Grundton ist. Auch das stammt natürlich aus der Modalität. Die Töne G und D wurden hochalteriert, um als Leittöne zu den Haupttönen fungieren zu können. Schon die Tatsache, dass die spanische Zigeunertonleiter älter ist als die Tonalität, beweist deren Modalität. Hier das Beispiel aus der Sonate **K101 (A-Dur - Allegro)**:



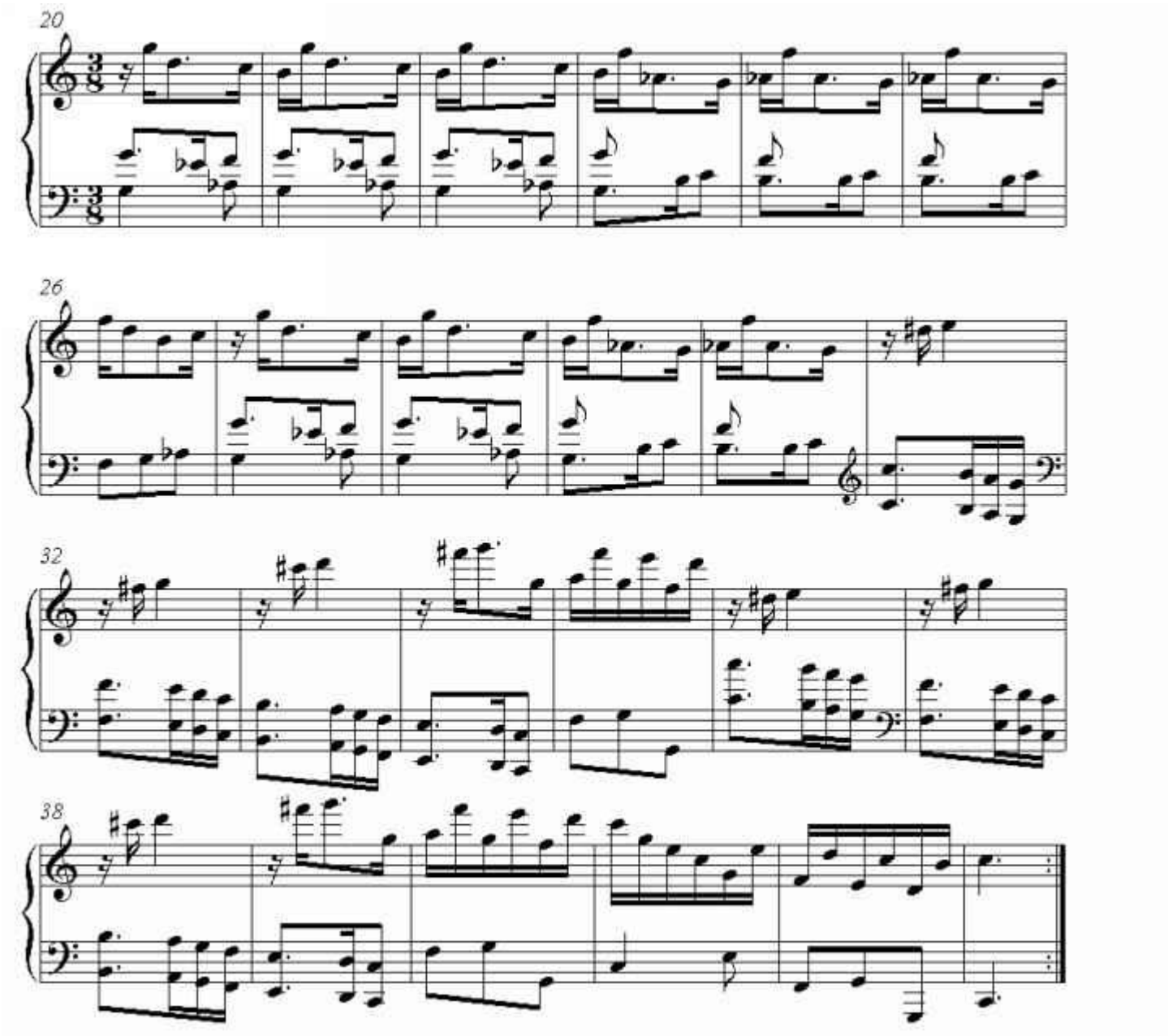
Im übrigen ist die Wechselwirkung zwischen Dissonanten und Konsonanten eine der meisterlichsten Eigenschaften in Scarlattis Musik.

Die "normale" Einteilung der Musik seiner Zeit in vier- oder achttaktige Perioden wird von Scarlatti öfter als bei anderen Komponisten der Fall war, durch asymmetrische Perioden ersetzt, also drei- oder fünftaktig z.B. Im Beispiel aus K101 wird das deutlich. Die Wiederholung der ersten viertaktigen Periode ist zu einer fünftaktigen erweitert. Solche Erweiterungen oder Verkleinerungen von mehrtaktigen Perioden kommen sehr häufig vor und sind eines der Stilmittel Scarlattis, der dieses Mittel zur Erhöhung der musikalischen Spannung einsetzt. Das ist vor allem dem unkonventionellen Denken Scarlattis zuzuschreiben, findet jedoch auch wieder seine

Entsprechung in der spanischen Volksmusik. Er war in der Tat der unkonventionellste aller Komponisten seiner Epoche und auch darum wohl der interessanteste. Ein Beispiel aus der

Sonate K383

zeigt die Irregularität in der Einteilung nach Takten:



Die erste siebentaktige Periode wird in ihrer Wiederholung auf vier Takte verkürzt. Danach folgt eine fünftaktige Periode, die in ihrer Wiederholung auf eine siebentaktige erweitert wird und dann durch einen Schlusstakt abgeschlossen wird.

In einigen Sonaten erweist sich Scarlatti als Visionär und blickt weit in die Zukunft, zum Beispiel in der

Sonate K127

Zur Partitur

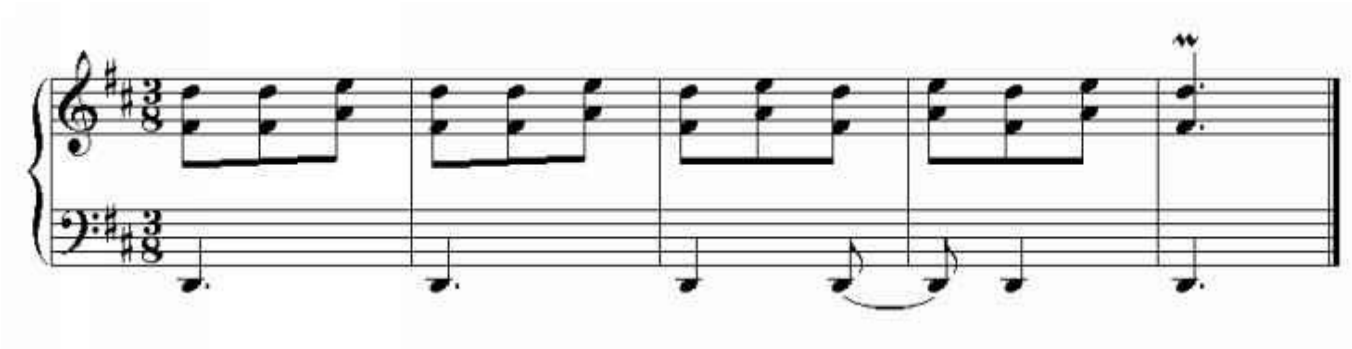
oder in der

Sonate K551

Zur Partitur

Diese wie auch einige andere Sonaten sind stilistisch eher der Wiener Klassik als dem Barock zuzuordnen.

Zur Metrik der Sonaten ist zu sagen, dass bei Scarlatti die ternären Metren weitaus in der überzahl sind (3/8, 3/4, 6/8, manchmal 9/8 oder 12/8, wobei der 3/8-Takt am häufigsten erscheint). Regelmäßig erscheint die Hemiole 3/4 auf 6/8, z.B. in K96 (am Ende), in K153 oder K159, im Falle des 3/8-Taktes auf zwei Takte verteilt. Als Beispiel die letzten Takte der **Sonate K96:**



Im weiter obenstehenden Beispiel aus derselben Sonate beachte man die Hemiolen in der Oberstimme.

Es gibt eine Theorie, die behauptet, dass das ternäre Element dem menschlichen Grundgefühl am nächsten kommt. Andere Theorien bestreiten das. Vielleicht gibt es ja von Volk zu Volk gewisse Unterschiede. Wie dem auch sei, im Falle Scarlattis scheint hierför ein Hinweis zu liegen. Auch andere Komponisten in späteren Epochen hatten eine Vorliebe für ternäre Metren, zum Beispiel Frederic Chopin oder Alexander Skriabin.

Ein anderes wichtiges Element in Scarlattis Musik ist vielleicht am besten zu umschreiben mit dem Begriff "pausenlose Musik". Lediglich auf den Schlusstönen bei

Halb- und Ganzschluss kommt der Fluss der Musik eben zur Ruhe. In einigen Sonaten erscheinen jedoch mehrere Halbschlüsse. Eine kurze Periode, bestehend aus wenigen Takten, wird ein- oder zweimal wiederholt, und zwar jedes Mal um einen Ganzton höher, gelegentlich um jeweils einen Ganzton tiefer. Diese Stellen erscheinen meistens zu Anfang des zweiten Blockes und kommen in jeder Periode in Scarlattis Komponieren vor.

Zur Form

Bei Scarlattis Sonaten kann natürlich noch nicht die Rede sein von der klassischen Sonatenform, die erst durch Haydn und Mozart entwickelt wurde. Jedoch sind Ansätze zur Sonatenform oft erkennbar. So gibt es durchführungsartige Passagen, in manchen Sonaten zwei musikalisch gegensätzliche Themen, hier und da deutliche Codas usw.

Bei Scarlattis Sonaten sind einige Formtypen zu unterscheiden:

1. Die zweiteiligen Formen

Das ist die Grundform der meisten Sonaten, im Sinne von A - A'. Hier ist jedoch zu unterscheiden zwischen zwei Formtypen.

Der Typus mit einem Hauptmotiv

Das ist der am häufigsten erscheinende Formtypus. Ein Hauptmotiv, das oft in der zweiten Stimme als Imitation erscheint, bildet das wesentliche musikalische Material einer ganzen Sonate. Oft werden aus diesem Hauptmotiv kleinere Motive abgeleitet, die dann sequenzartig durchgeführt werden.

Der Typus mit zwei gegensätzlichen Hauptmotiven

Dieser Typus erscheint hauptsächlich zu Beginn der "spanischen" Periode, wo Scarlatti seine eigenen musikalischen Anschauungen hart konfrontiert mit den faszinierenden Einflüssen, denen er ausgesetzt war. Die Gegensätze, die sich daraus ergeben haben, sind sicher äußerst interessant. In einigen Sonaten dieser Periode werden pur tonal angelegte Teile ohne jeden übergang konfrontiert mit pur modalen Teilen. Als Beispiele nenne ich die Sonaten **K105 und K107**. Aus dieser Konfrontation ist Scarlatti der Symbiose-Gedanke erwachsen, der in späteren Sonaten so intrigierende Ergebnisse gebracht hat. Ebenso intrigierend sind jedoch die eben

genannten Beispiele und andere ähnlich angelegte Sonaten. Dass eine solche Vorgehensweise für seine wie für spätere Zeiten eine äußerst ungewöhnliche war, müsste jetzt deutlich sein. In einer Zeit, in der die Tonalitätsdefinition von Philippe Rameau hohe Wellen geschlagen hat und durch beinahe jeden Komponisten als ein neues Credo begrüßt und nachvollzogen wurde, war gerade Scarlatti derjenige, der an dieser neuen Definition zutiefst gezweifelt hat. Es könnte sein, dass Scarlatti den übergang von der Modalität zur Tonalität als ebenso revolutionär erfahren hat, wie die Komponisten der Nachkriegszeit die Abkehr von der Tonalität. Seine Leistung lag im Erkennen des Neuen, aber er hat dieses Neue mit traditionellen Werten kombiniert. Dass dadurch Ergebnisse entstanden sind, die kein einziger anderer seiner Zeitgenossen vorzuweisen hat, müsste auch heutigen Komponisten zu denken geben.

Wie um dieser Dualität noch extra Nachdruck zu verleihen, sind später sehr viele Sonaten in Paaren angelegt.

2. Die dreiteiligen Formen

Im Formenreichtum Scarlattis fehlt natürlich nicht die dreiteilige Liedform A - B - A. Allerdings erscheint diese Form nur wenige Male, und zwar in den Sonaten **K202, K235, K273,** oder **K282**. Die A-Teile von **K202** z.B. sind schnell, brillant, spielerisch und virtuos. Der kontrastierenden B-Teil dahingegen, eine Pastorale und eines der tiefsten Zeugnisse für den Flamenco-Einfluss, repräsentiert eine ganz andere Welt. Dieser extreme Gegensatz ist jedoch meisterlich zu einer Einheit verbunden. Vor allem die überleitung vom B-Teil zum letzten A-Teil ist in ihrer Einfachheit und Prägnanz einmalig. Die harmonischen Wendungen des B-Teiles gehören zu den weitestgehenden, die Scarlatti jemals geschrieben hat. Einige Modulationen in diesem Teil sind so ungewöhnlich, dass eine Parallele mit Wagner sich aufdrängt. Das seherische Vermögen, das bei Scarlatti stellenweise sich bemerkbar macht, feiert hier einen seiner Höhepunkte.

In einigen Sonaten wie z.B. der **Sonate K513** ist die dreisätzige Anlage der späteren klassischen Sonate vorweggenommen, also die Mehrsätzigkeit. Es geht hier um den Typus A - B - C, in diesem Falle Andante - Allegro - Presto.

3. Die vierteiligen Formen

Die einige Male erscheinende vierteilige Form A - B - A - B wie z.B. in K176 gehört eigentlich in die Kategorie der zweiteiligen Form mit zwei Hauptmotiven. Die Elemente A und B sind so gegensätzlich, wie sie überhaupt sein können. Im genannten Fall bestehen die Gegensätze aus Dur-Moll und Andante-Allegro. Dieser

A-B-Block wird dann variiert wiederholt. Es ist also eine weitergehende Variation des zweiteiligen Typus mit zwei Hauptmotiven.

4. Einteilige Sonaten

Einige von Scarlattis Sonaten sind einteilig wie etwa die **Sonate K112.** Diese Sonate hat keinen echten Halbschluss. An der Stelle des Halbschlusses läuft die Musik einfach ohne Unterbrechung weiter.

In den Kapiteln zu den vier Schaffensperioden wird näher auf diese Materie eingegangen.

Zur harmonischen Struktur

Das "gewöhnliche" Modulationsschema der Barockzeit ist auch bei Scarlatti oft anzutreffen, es geht dabei um das Halbschluss-Ganzschluss-Prinzip. Dabei stehen der Halbschluss auf der Dominante und der Ganzschluss auf der Tonika. Scarlatti wäre jedoch nicht Scarlatti, wenn es auch auf diesem Gebiete nicht zahlreiche Ausnahmen geben würde, die sehr eigenwillig und sicher für die Zeit äußerst ungewöhnlich sind. Es handelt sich hier um harmonische Strukturen, die auch in späteren Epochen der Musikgeschichte in ihrem Erscheinen einmalig sind. Alle im Folgenden besprochenen Ausnahmen sind eingegeben durch musikalische Logik, die für Scarlatti deutlich einen höheren Stellenwert hatte als die strengen Regeln der Musiktheorie, an die er scheinbar nie richtig geglaubt hat. Er war wohl der erste, der überzeugt war, dass Verbote die kreative Freiheit nur einschränken können. Durch sein Werk hat er die Musiktheorie oft hart in Frage gestellt. Auch hier liegt wieder der Bezug zur Modalität, die sich ja in aller Freiheit entfalten konnte. Dieses Recht hat Scarlatti auch für sich in Anspruch genommen und konsequent durchgesetzt. Einige seiner Erneuerungen auf diesem Gebiet sind nach ihm nie wiederholt worden. Das ist bezeichnend für seinen Mut und seine unkonventionelle Einstellung, die im Wesen jedoch konventioneller ist als die aller seiner Zeitgenossen, da sie sich auf Prinzipien der Modalität gründet. Man kann sich fragen, ob Scarlattis Musik wirklich ohne Vorbehalte der Tonalität zugeordnet werden kann. Für viele dort erscheinende Elemente stimmt das sicher, für viele andere ebenso sicher nicht. So ist Scarlatti für die Musiktheorie zum Problem geworden, die jedoch solange ihren Namen zu Recht trägt, als die Praxis ihre Unfähigkeit erweist.

Was nun die genannten Ausnahmen betrifft, will ich mich in diesem Rahmen auf einige markante Beispiele beschränken. Alle diese Beispiele sind in der Geschichte der Tonalität ungewöhnlich und oft einmalig, solange man sich darauf beschränken will, diese Musik als rein tonal einzuordnen. Hier ist eine einmalige Chance durch alle Besserwisser nicht erkannt worden. Es betrifft die Chance der Symbiose zwischen modaler und tonaler Musik, die Scarlatti (als Einziger) realisiert hat. Die Bedeutung dieser Folgerung kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Obwohl die Musiktheorie und auch die Verleger außerstande sind, damit etwas Vernünftiges anzufangen, liegt genau an diesem Punkt die Einmaligkeit Scarlattis. Die offizielle Musiktheorie beschäftigt sich am liebsten gar nicht mit Scarlatti, und die Wertschätzung, die er von seinen Zeitgenossen Händel und Bach erfahren hat, wird totgeschwiegen. So weit, so gut. Was jetzt die Verleger betrifft, komme ich noch einmal kurz zurück auf die Ausgabe ausgewählter Sonaten der Edition Schott. Alle Sonaten, in denen Elemente erscheinen, die nicht unzweideutig der Tonalität zugeordnet werden können, sind eliminiert - beinahe, um Scarlatti für ihre eigene Ignoranz zu strafen. Er muss genannt werden, man kommt leider nicht drum herum, die Leute fragen danach und schließlich ist es ein Markt, aber nicht genannt sollen seine wirklich außerordentlichen Leistungen sein!

Es verhält sich ja leider so, dass die Tonalitätsschwätzer, die sich dadurch auszeichnen, dass sie rein gar nichts von der Tonalität verstehen, sich nicht auf das unsichere Gebiet der Modalität wagen und sich darauf schon gar nicht einlassen. Es ist bis heute unbegreiflich, dass die gängige Musiktheorie sich nicht anders zu helfen weiss, als Phänomene der Musik, die sowohl vor als auch nach der Tonalität angesiedelt sind, nur durch die Tonalitätsbrille unter die Lupe nehmen zu können oder besser umgekehrt: dass sie sie durch die Tonalitätslupe unter ihre Brille nehmen, was wohl die wahrscheinlichere Lösung des Rätsels ist.

Nachdem diese unvermeidlichen Dinge ein für allemal geklärt sind, kehren wir zu Scarlatti zurück und halten ihn fortan frei vom Odium der Theoretiker und gewisser Verleger.

1. Die Tonalität des Halbschlusses

Es gibt Dur-Sonaten, deren Halbschluss auf der Dominante endet, jedoch in Moll. Als Beispiele von mehreren nenne ich die **Sonaten K518 und K545**. Die Idee hinter dieser Art des Umganges mit Modulationen, die auch für die Dur-Sonaten, deren beiden Teile in Moll enden, gilt, ist schon im Kapitel über Form erklärt worden. Es betrifft Sonaten mit zwei gegensätzlichen Hauptmotiven, die in diesen Fällen aus Dur und Moll bestehen. Konsequent angewendet, ist kein anderes Ergebnis möglich als bei Scarlatti. Und er war konsequent. Das wird vielleicht noch deutlicher beim Typus

der Dur-Sonaten, deren beide Teile in Moll enden. Herausragendes Beispiel ist die **Sonate K107**.

2. Dur - Moll

Der erste hier zu besprechende Typus sind zweiteilige Dur-Sonaten, deren beide Blöcke in Moll enden. Die schon genannte **Sonate K107** setzt nicht nur Dur und Moll gegeneinander, sondern auch Tonalität und Modalität, die letztere inspiriert vom Flamenco. Das konsequente musikalische Denken Scarlattis liess ihn beide Blöcke in Dur beginnen und in Moll enden. Es betrifft hier eine Prozedur, die in der Geschichte der Tonalität sehr selten vorkommt. Nach Scarlatti hat nur noch Chopin in seiner 2. Ballade eine ähnliche Prozedur angewendet. Es ist leider unbekannt, ob Chopin Scarlattis Musik gekannt hat.

Einige Male kommt auch der umgekehrte Typus vor: Sonaten in Moll, die mit Dur-Blöcken enden (z.B. die **Sonaten K174 oder K519**).

Daneben existiert noch ein vierteiliger Typus A - B - A - B, wie schon im Kapitel zur Form der Sonaten erklärt, wobei z.B. die A-Teile in Moll und die B-Teile in Dur stehen (z.B. die **Sonate K176).** Zur weiteren Unterscheidung voneinander sind die A-Teile langsam und die B-Teile schnell.

3. Plötzliche unvorbereitete Tonartwechsel

Eines der überraschungselemente in Scarlattis Musik sind plötzliche unvorbereitete Tonartwechsel nach sehr entlegenen Tonarten. Oft finden diese nach dem Halbschluss statt wie z.B. in der Sonate **K488** in **B-Dur.** Der Halbschluss endet in F-Dur, also der Dominante. Der zweite Teil beginnt in Des-Dur. Der Ton f, Grundton des Halbschlusses, wird zur Terz von Des-Dur transformiert.

Dieser hier nur kurz gestreifte Reichtum in Form und harmonischer Struktur ist in der Musikgeschichte der Barockperiode absolut einmalig. Neben "normalen" Strukturen gibt es auch Strukturen, die nicht wegzuleugnen sind, weil sie eben da sind. Und doch werden diese ignoriert. In den Kapiteln zu den vier Schaffensperioden wird näher auf diese Materie eingegangen.

Technische Erneuerungen

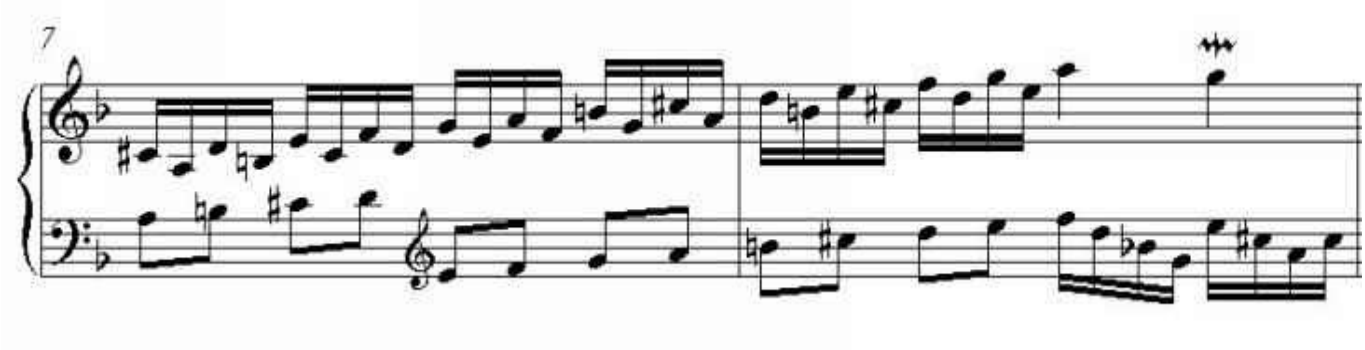
Scarlattis eigenes Spiel wird durch Zeitgenossen beschrieben als ein Erlebnis einer bis dato unbekannten Klangfülle. Dies hat zwei Ursachen:

Die neu erfundenen Spieltechniken des Virtuosen par excellence, Scarlatti, sind sicher ein wichtiger Beitrag zu dieser Klangfülle. Ein viel größerer Teil des Umfanges des Cembalos wird gleichzeitig genutzt, als es bis dahin und auch danach noch üblich war. Das kann jedoch nicht die einzige Erklärung sein. Der Schluss liegt nahe, dass Scarlatti kaum oder gar nicht staccato, sondern legato bis molto legato gespielt hat. Eine Kombination dieser zwei Elemente kann die für seine Zeitgenossen faszinierende Klangfülle erklären.

Zunächst sei auf den spieltechnischen Aspekt eingegangen. Schon in den frühen Sonaten sind diese neuen Spieltechniken ausgereift. Es steht außer Frage, dass Scarlatti auf diesem Gebiet geradezu Revolutionäres geleistet hat. Für jede technische Erneuerung gebe ich ein oder zwei Beispiele, wohlgemerkt von vielen oder beinahe zahllosen. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang:

- Die Tonwiederholungen in hohem Tempo, oft zwischen beiden Händen verteilt.

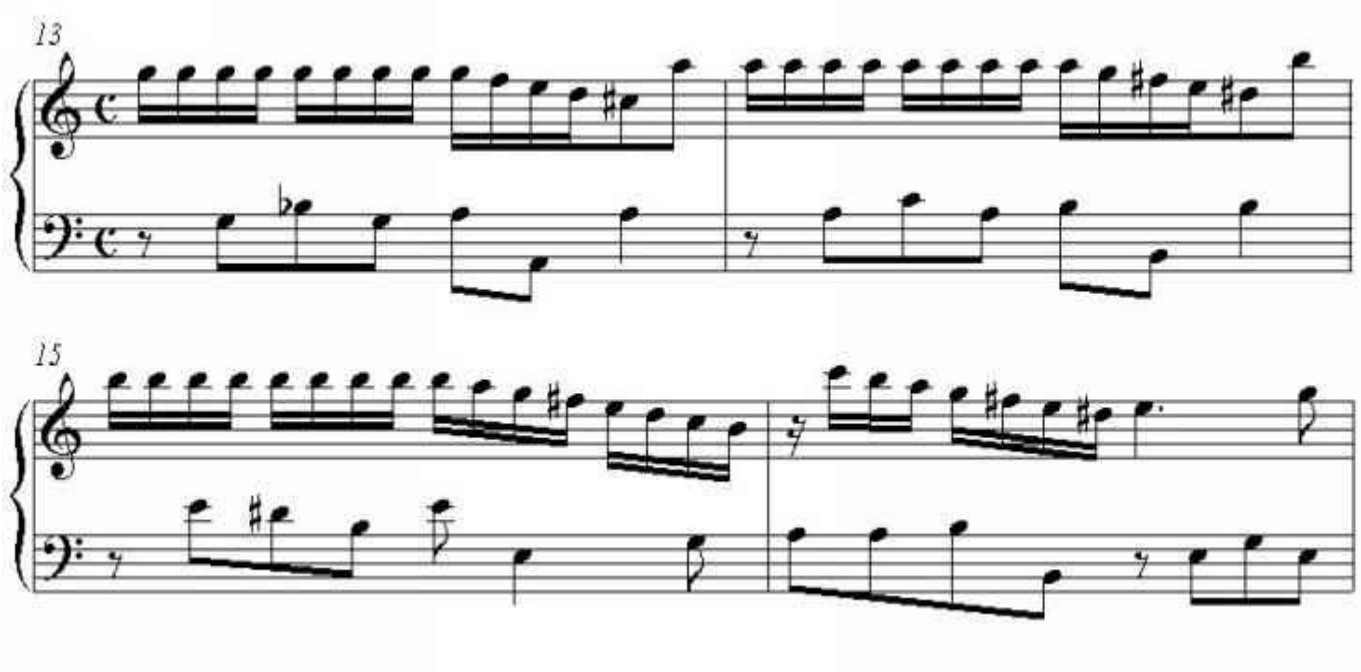
Sonate K1 - d-moll - Allegro



Interessant an dieser wie auch an den Parallelstellen ist der Gebrauch von Nonenakkorden, die sich in einen Septimakkord auflösen (Takt 8, 3. und 4. Zählzeit). Hier zeigt sich schon sehr früh ein Harmonieverständnis, das seiner Zeit weit voraus war.

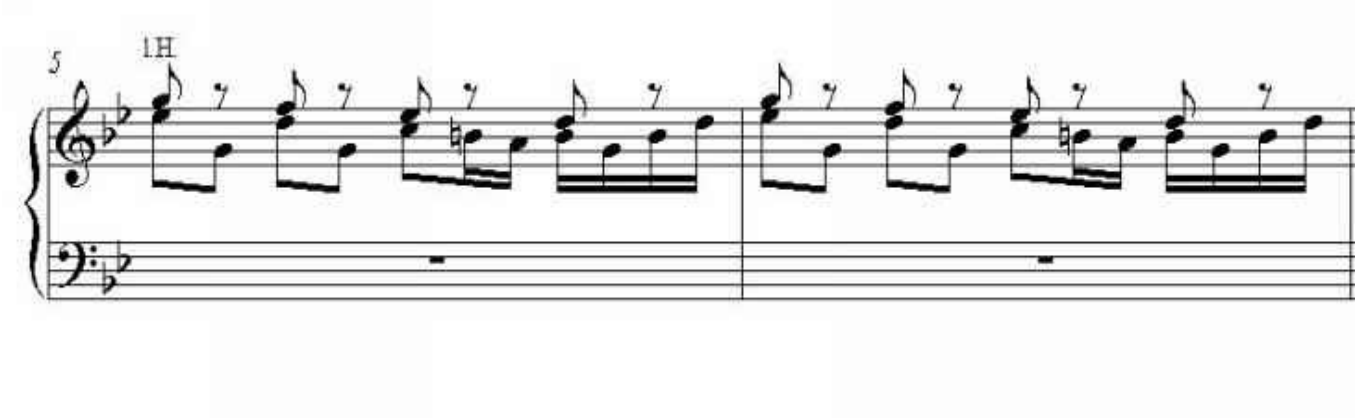
Ein Beispiel für Tonwiederholungen in der rechten Hand:

Sonate K149 - a-moll - Allegro<

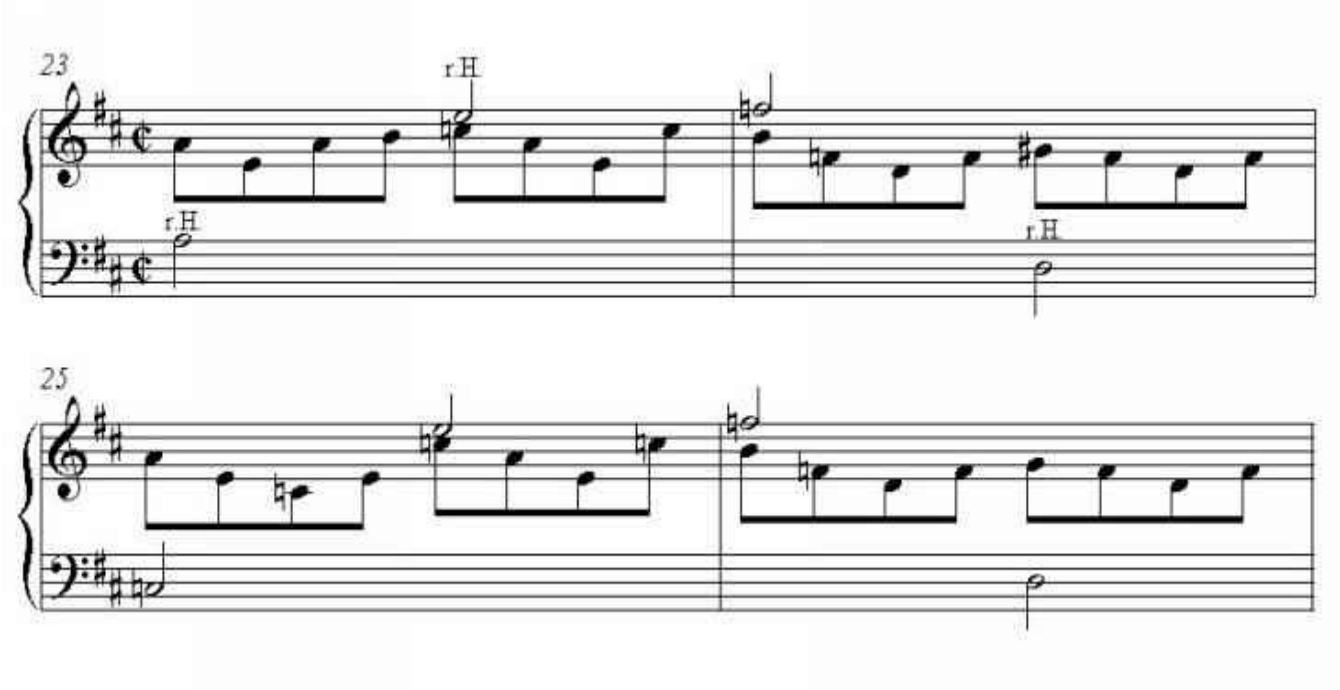


übergreifen der Hände, sowohl rechts wie links. Hierfür zwei Beispiele:

Sonate K11 - c-moll - keine Tempoangabe

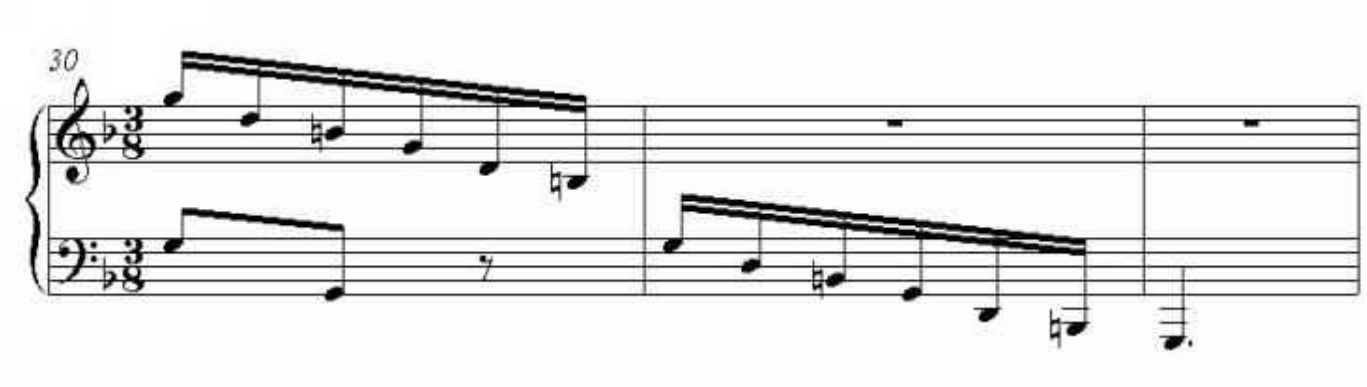


Sonate K53 - D-Dur - Presto



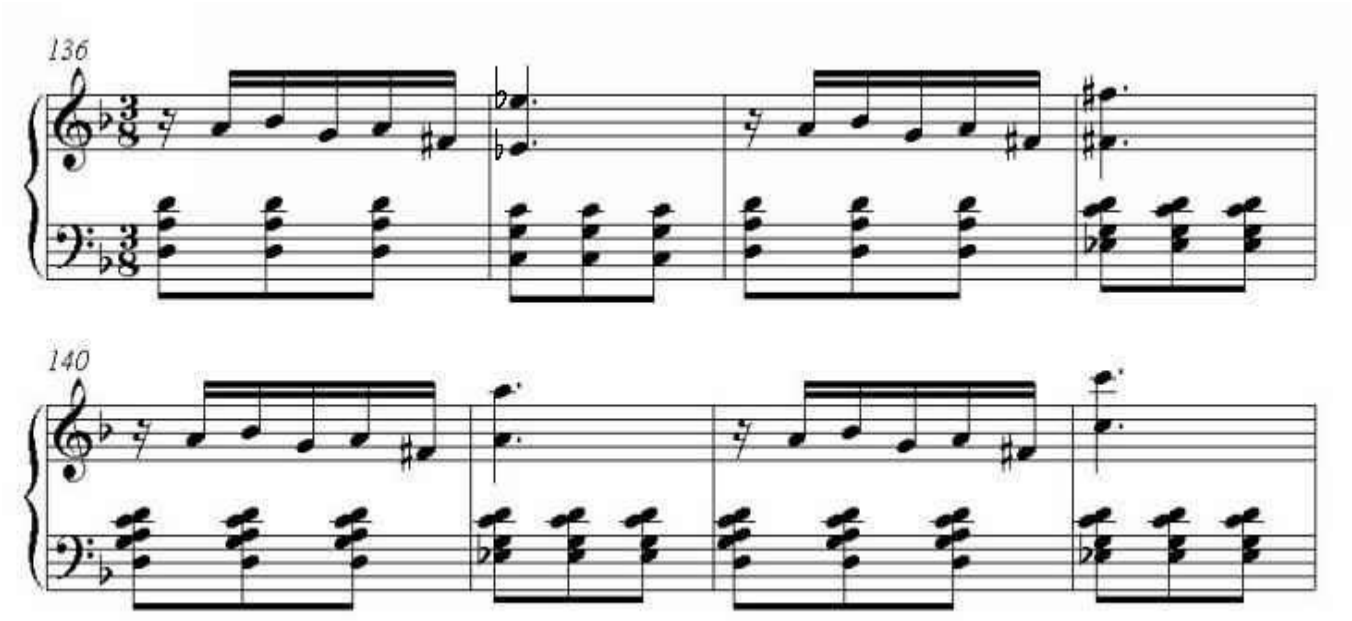
Arpeggios über mehrere Oktaven hinweg:

Sonate K107 - F-Dur - Allegro

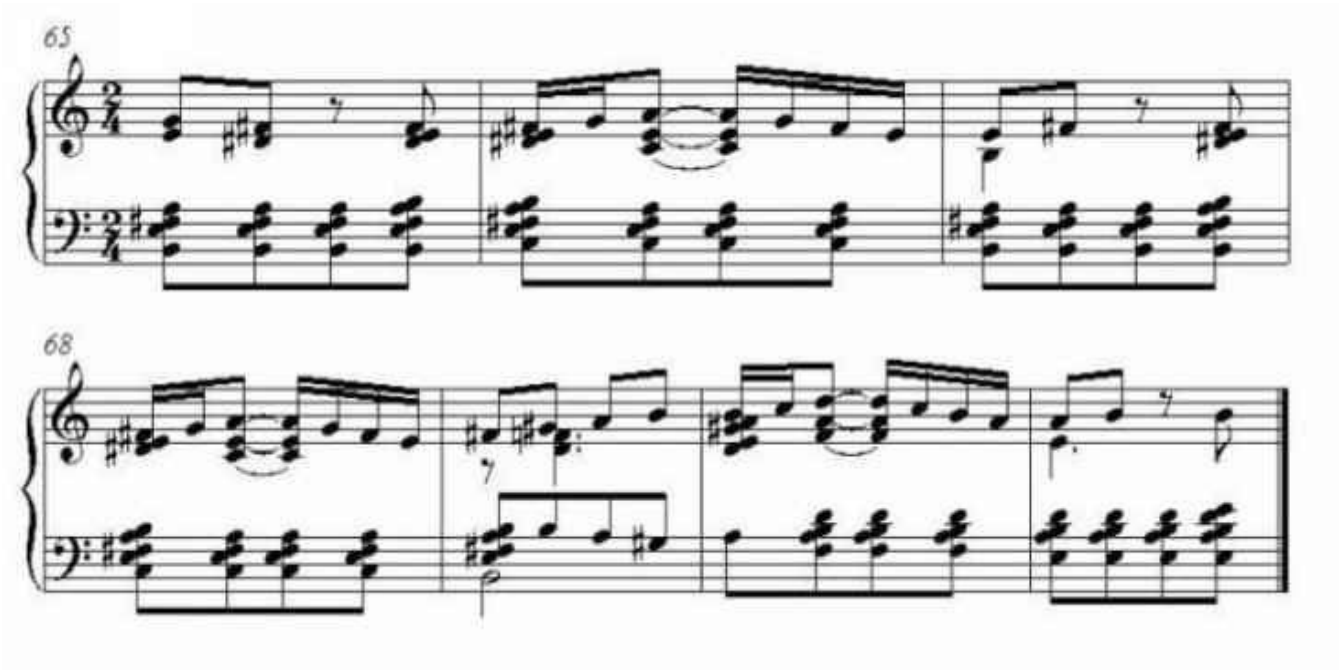


Blockartige Akkorde, die in den meisten Fällen sehr dissonant angelegt sind und interessanterweise oft nicht in einen konsonanten Klang aufgelöst werden. Auch dieses Phänomen findet seine Erklärung in der im Wesen modalen Musikanschauung Scarlattis. Zwei Beispiele:

Sonate K105 - G-Dur - Allegro

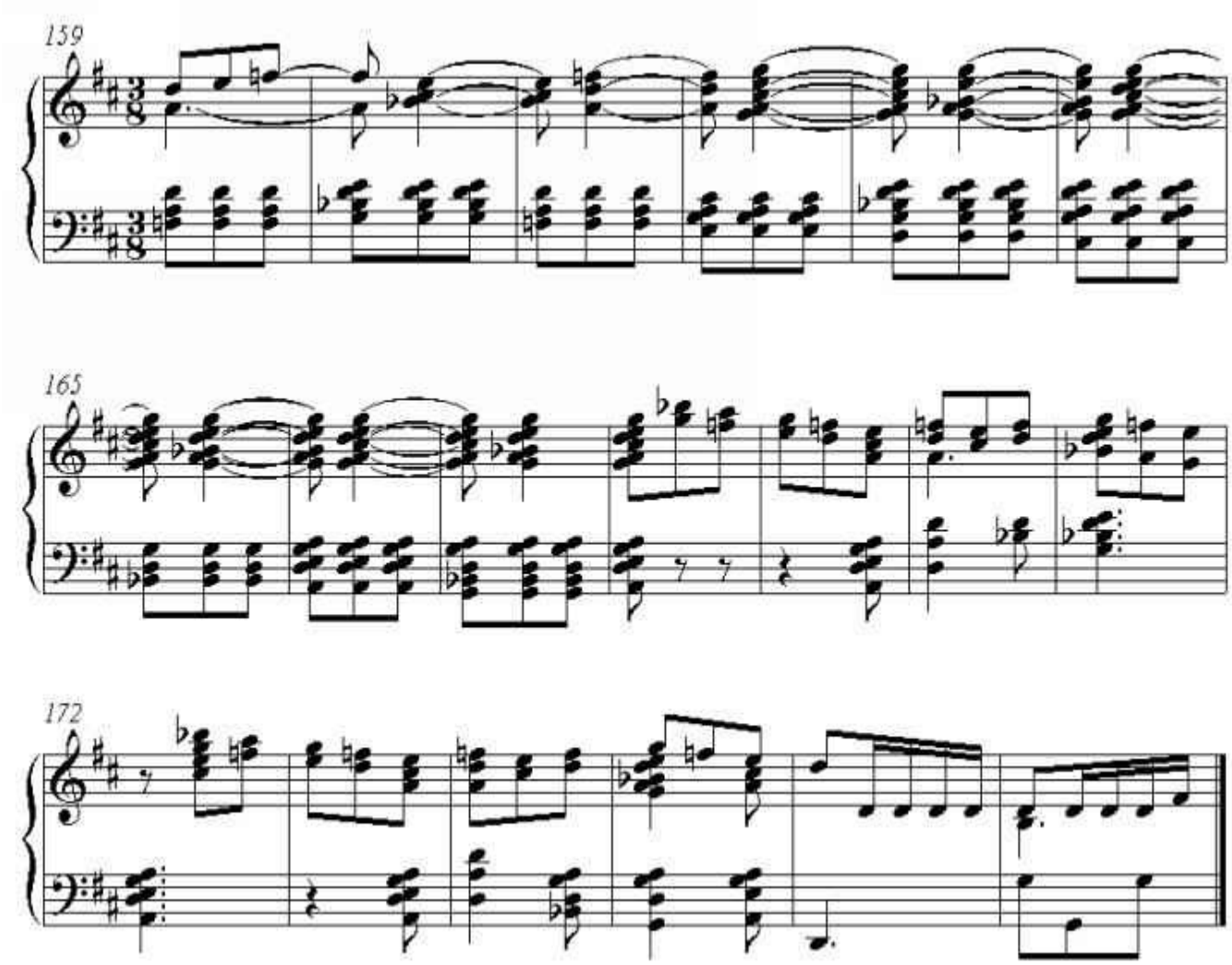


Sonate K175 - a-moll - Allegro



Blockartige Akkorde mit einem Umfang von mehr als einer Oktave:

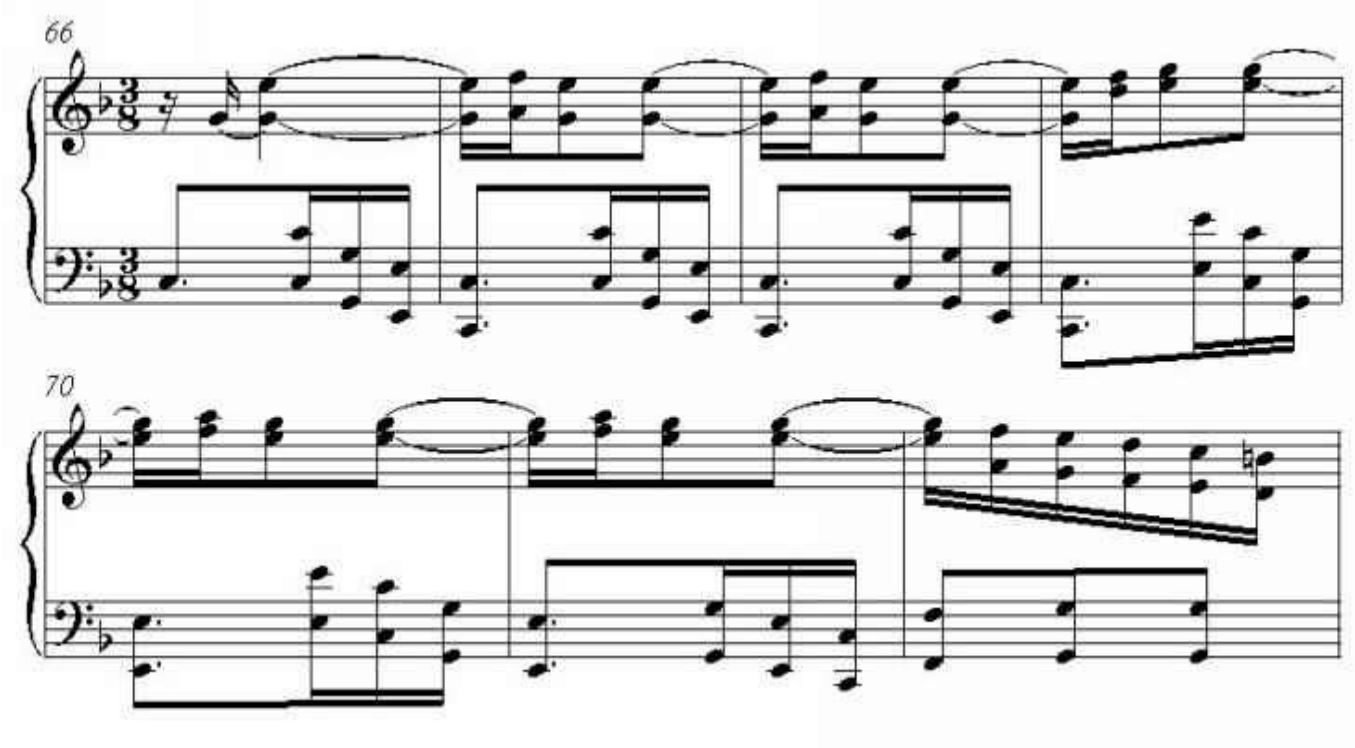
Sonate K119 - D-Dur - Allegro



Passagen in Terzen und Sexten, die letzteren immer in einer Hand.

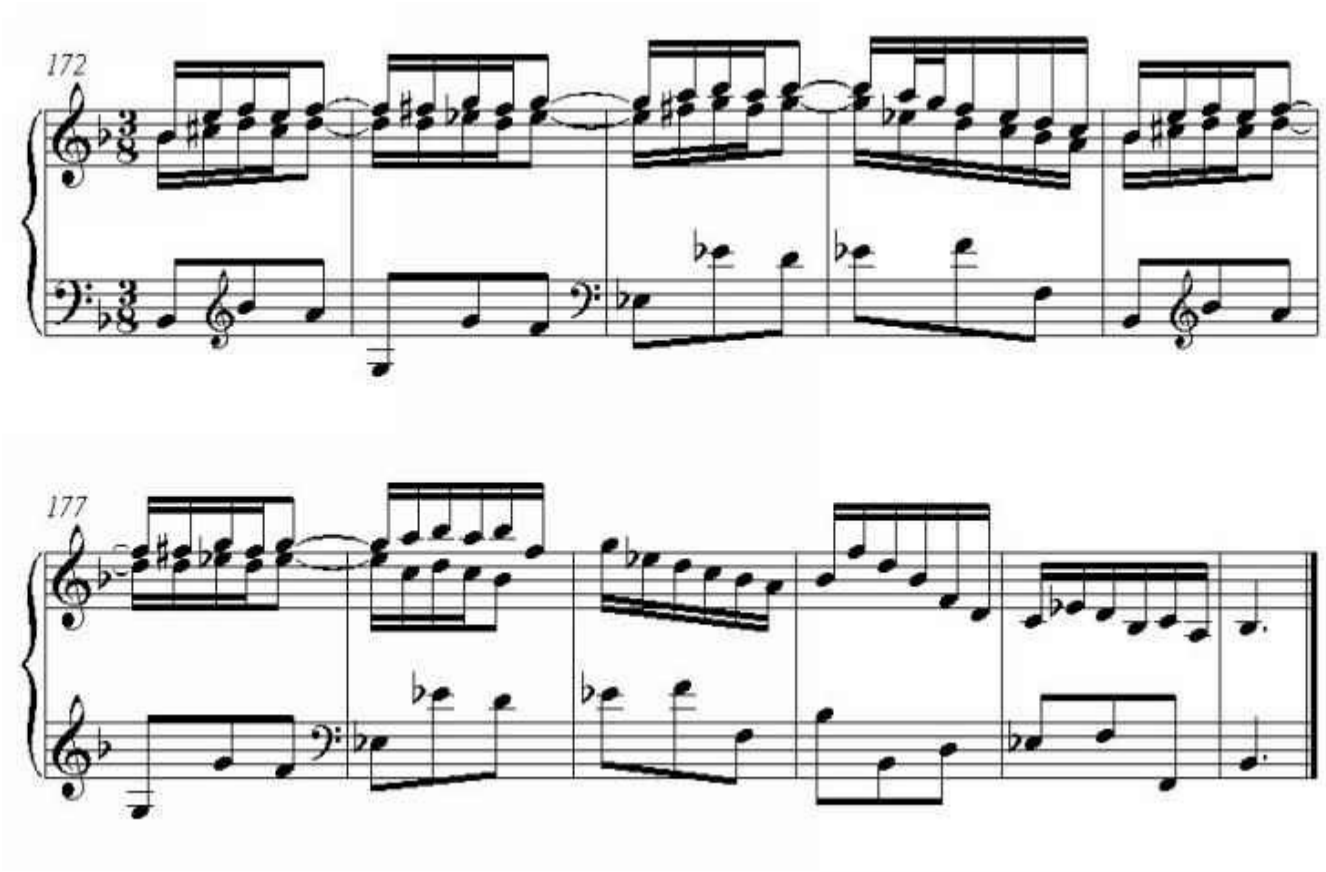
Zwei Beispiele:

Sonate K44 - F-Dur - Allegro



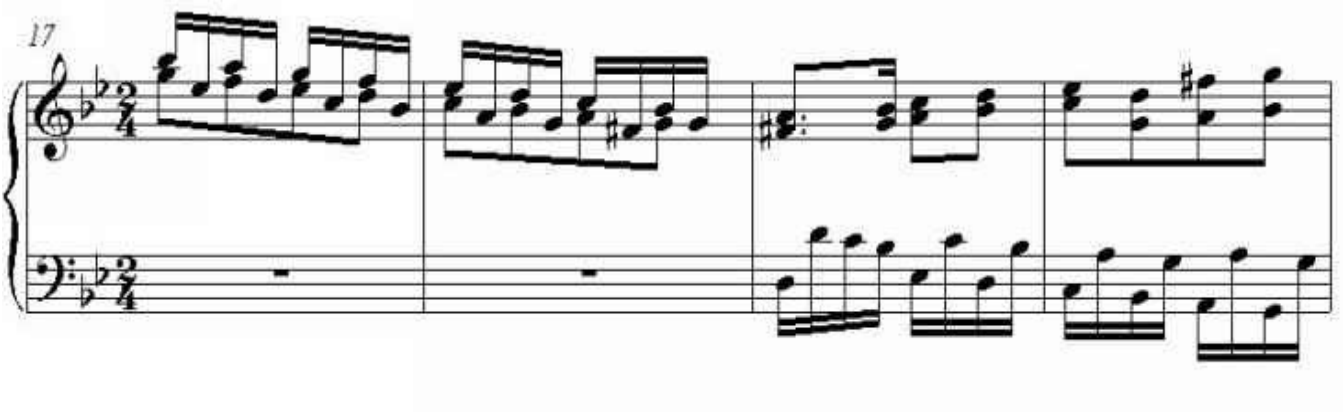
In diesem Beispiel wird der Klangreichtum vor allem durch die Oktaven der linken Hand erreicht.

Sonate K57 - B-Dur - Allegro



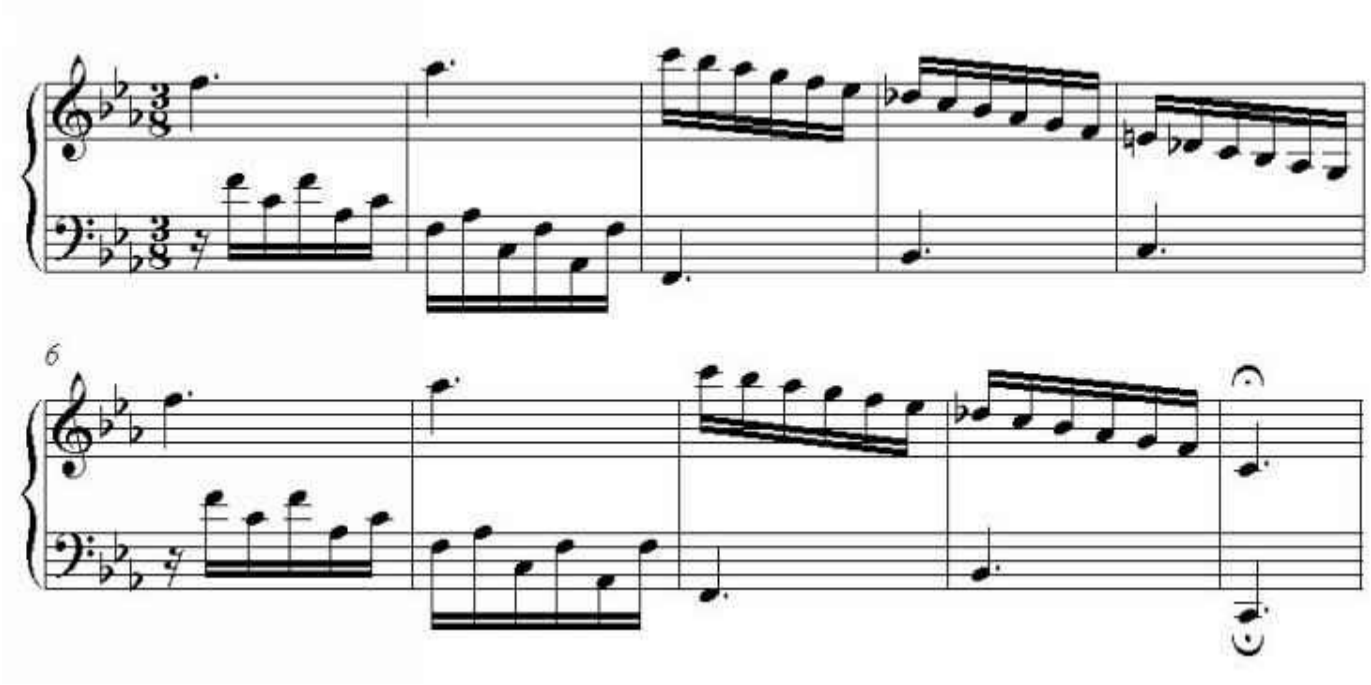
Ineinander verzahnte Hände:

Sonate K22 - c-moll - Allegro



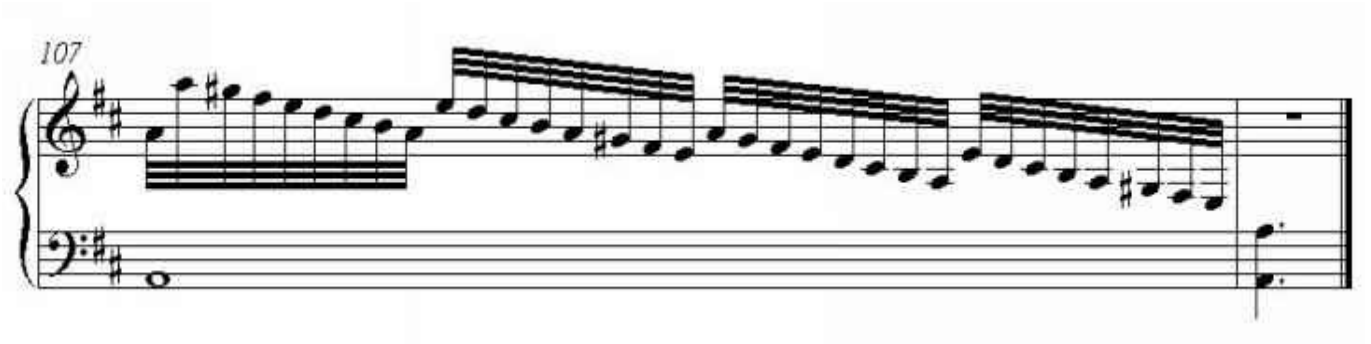
Gebrochene Akkorde und Tonleitern, beide über mehrere Oktaven hinweg:

Sonate K50 - f-moll - Allegro



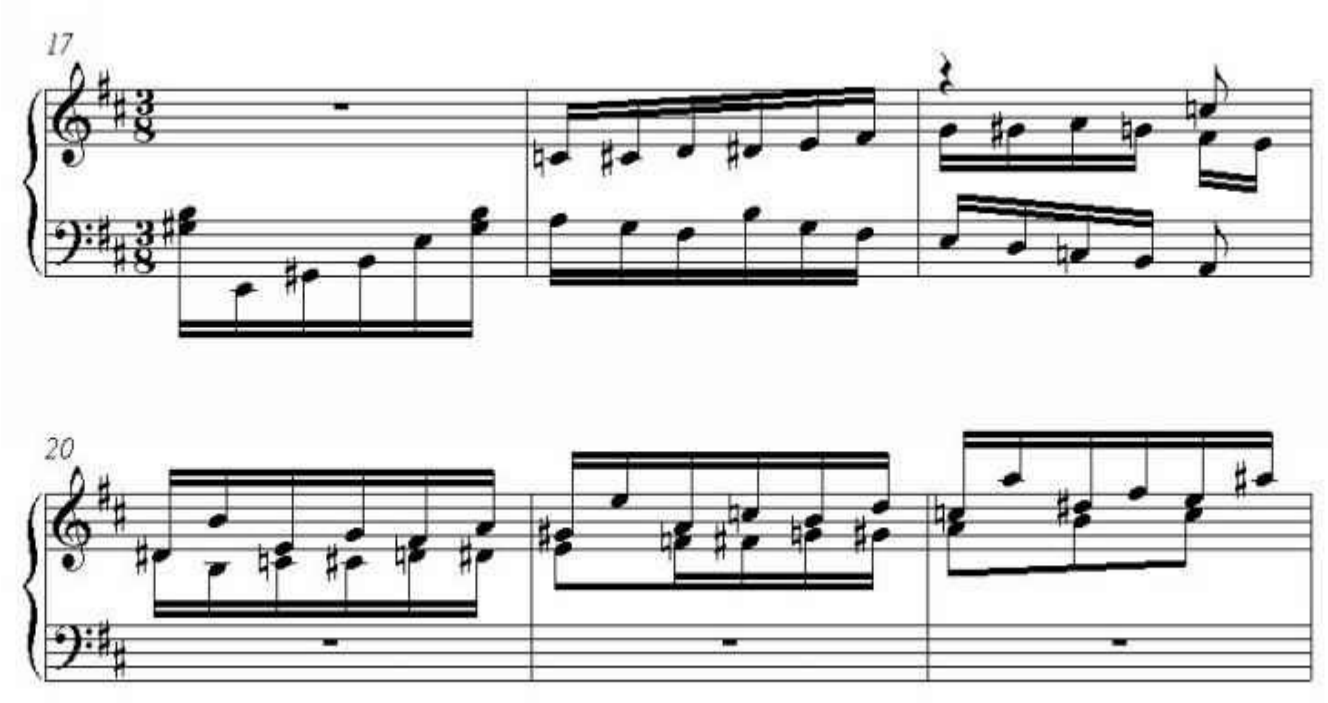
Tonleitern in höchstem Tempo:

Sonate K62 - A-Dur - Allegro



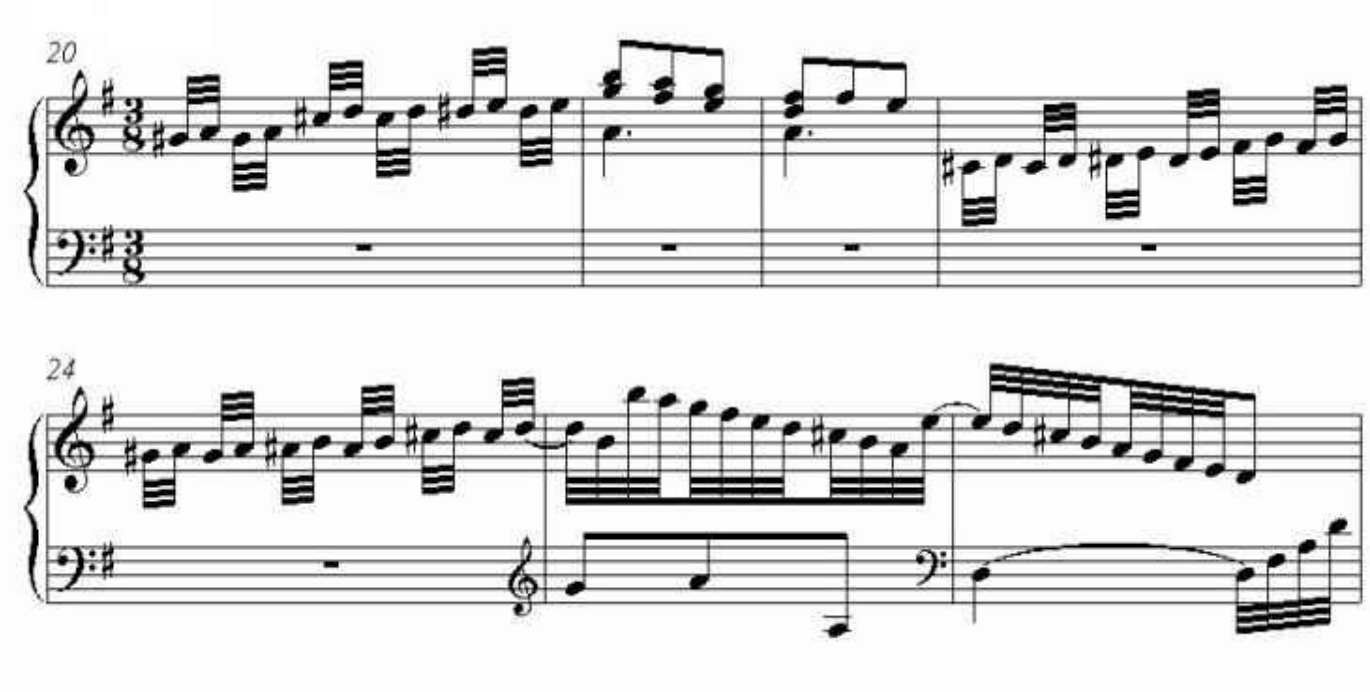
Chromatische Passagen:

Sonate K65 - A-Dur - Allegro



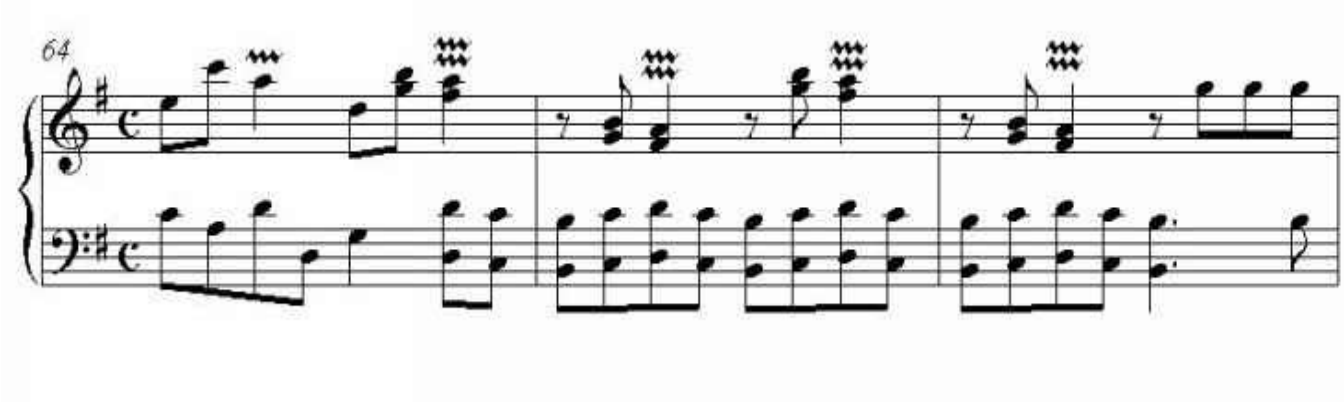
Triller, zwischen den Händen abwechselnd:

Sonate K146 - G-Dur - keine Tempoangabe



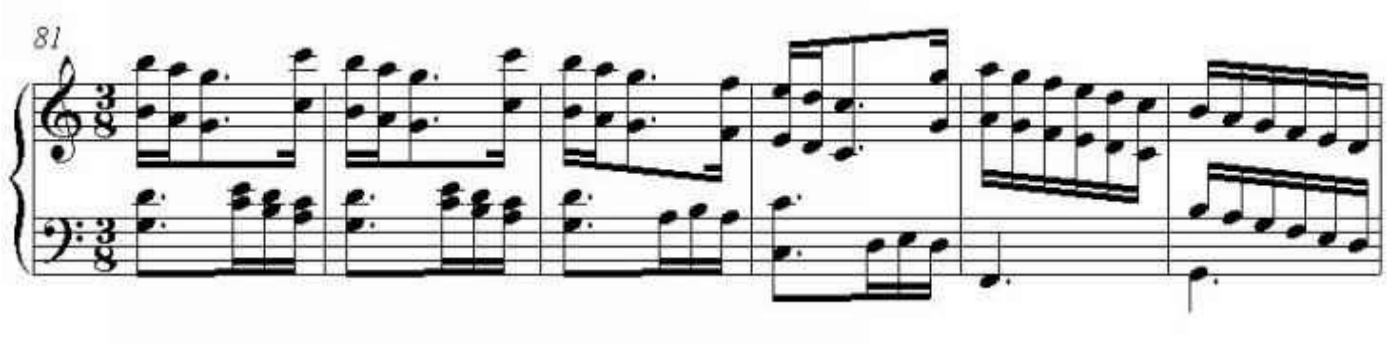
Doppeltriller:

Sonate K169 - G-Dur - Allegro con spirito<



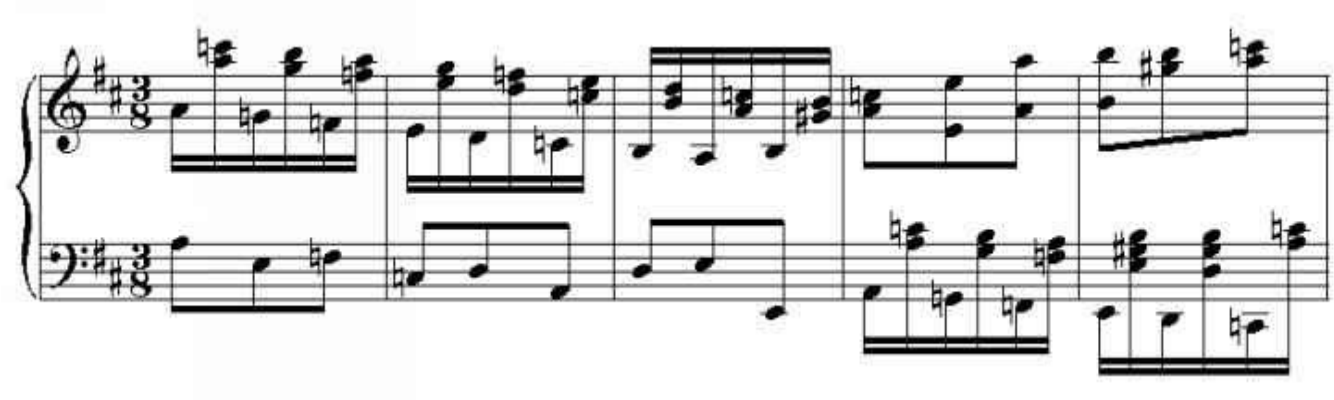
Oktavpassagen (in den Beispiel 8 und 15 waren schon Oktavpassagen in der linken Hand zu sehen):

Sonate K143 - C-Dur - Allegro



Grosse Sprünge:

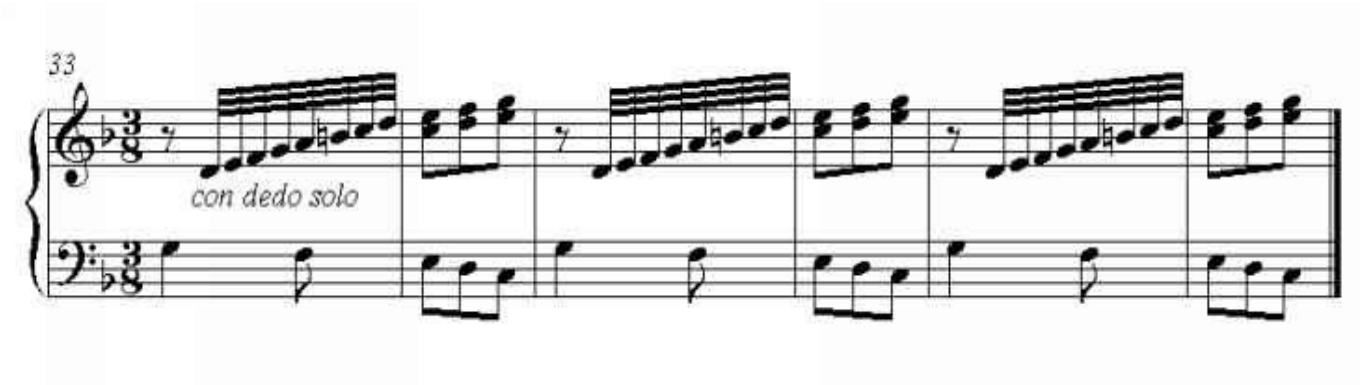
Sonate K299 - D-Dur - Allegro



Diese Sonate gehört zu den technisch anspruchvollsten im gesamten Werk Scarlattis.

Glissandos:

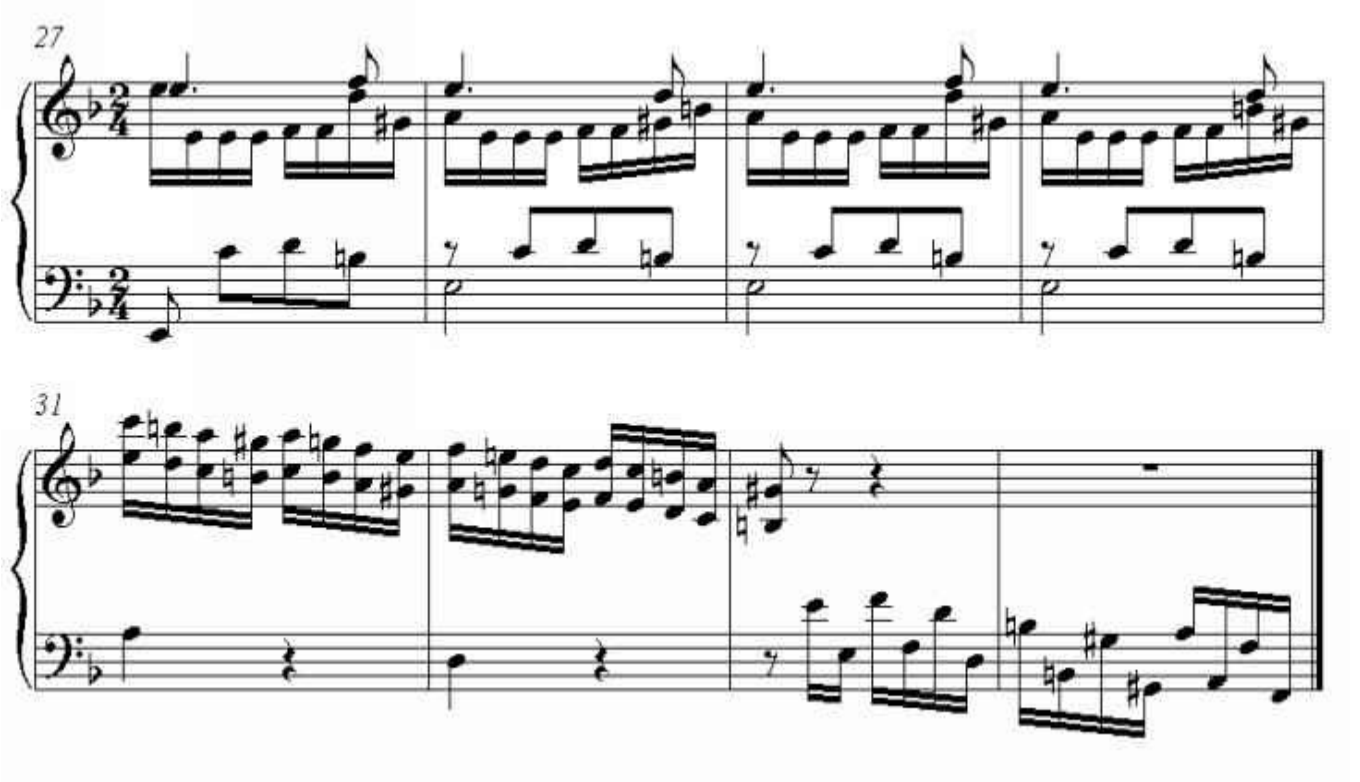
Sonate K379 - F-Dur - keine Tempoangabe



"Con dedo solo" bedeutet "mit einem Finger", also gleitend oder glissando.

Das folgende Beispiel vereinigt einige der technischen Erneuerungen, nämlich Tonwiederholungen, große Sprünge, Sextenpassagen und gebrochene Oktaven:

Sonate K366 - F-Dur - Allegro



Alle diese technischen Erneuerungen dienen der Bereicherung und Verbreiterung des Klangbildes. Dabei sollte auch bedacht werden, dass es nur eine Spielart gibt, die dies unterstützt. Das ist die Spielart legato bis molto legato. Wenn man die Zeugnisse seiner Zeitgenossen hinzuzieht, die von einer bis dato unbekannten Klangfülle berichten, gibt es nur eine logische Folgerung: Scarlatti hat selbst so gespielt.

Die frühen Sonaten

Man stelle sich vor: Soeben ist die Tonalität entstanden, die allen Komponisten der Barockepoche zum neuen Standard erwachsen ist. Rameau hatte gerade als erster die strengen Gesetze der Tonalität formuliert. Auch Scarlatti gab sich in der frühen Periode ganz der Tonalität hin. Diese frühe Periode im Komponieren Scarlattis reicht von K1 bis K95. Es ist auch die einzige Periode seines Schaffens, in der Stücke für ein Soloinstrument mit Cembalobegleitung entstanden sind, nämlich die Sonaten **K73, K77, K78, K80, K81, K88, K89, K90** und **K91.** Es ist anzunehmen, dass diese Sonaten am portugiesischen Hof entstanden sind, wo offensichtlich ein Mitglied der königlichen Familie ein Melodieinstrument bespielte. Bei dem Soloinstrument hat es sich um eine Violine gehandelt, wie aus den wenigen Doppelgriffen und Akkorden in der Solostimme deutlich ersichtlich ist. Als einzige Sonaten sind diese Duosonaten in der Begleitung im Generalbass konzipiert. Sie sind die am meisten barocken Sonaten in Scarlattis Gesamtwerk. Das legt den Schluss nahe, dass sie Auftragswerke sind. Wo Scarlatti frei komponieren konnte, weisen seine Werke ganz andere Qualitäten auf. Diesen Punkt sollte man deutlich im Auge behalten. Durch seine Anstellungen zuerst am portugiesischen und danach am spanischen Hofe als Musiklehrer war Scarlatti in der Lage, völlig frei komponieren zu können, was immer er für richtig erachtet hat. Im übrigen sind unter diesen Duosonaten einige, die mehrsätzig angelegt sind, ein Unikum bei Scarlattis Sonaten.

Viel interessanter sind schon in dieser frühen Periode die Sonaten für Cembalo solo.

Ursprünglich nannte Scarlatti diese Kompositionen "Essercizi" - also übungen, der Terminus "Sonate" taucht erst danach in seinen Manuskripten auf. Das legt den Schluss nahe, dass diese Kompositionen zunächst zu Unterrichtszwecken entstanden sind. Ihr musikalischer Gehalt reicht jedoch viel weiter als der der landläufigen Etüden späterer Epochen - man denke etwa an Czerny oder Cramer, vor allem die Etüden Czernys, des Beethovenschülers, sind ohne großen musikalischen Wert. Die

Sonaten Scarlattis - soweit man sie als übungen verstehen will - sind übungen sowohl in spieltechnischer als auch in musikalischer Hinsicht. Beide Elemente sind völlig gleichberechtigt.

Zum musikalischen Aspekt ist zunächst einmal festzustellen, dass in dieser ersten Periode Scarlattis Tonalitätsbegriff oft noch auf die mittelalterlichen Modi gegründet ist. Das heißt, dass Scarlatti die Dur-Tonleiter als eine Alteration des mixolydischen und die Molltonleiter als eine Alteration des dorischen Modus begriffen hat. Das geht schon aus der Vorzeichnung hervor:

- Die Sonaten **K4** und **K8** z.B. stehen in g-moll und haben ein b als Vorzeichen;

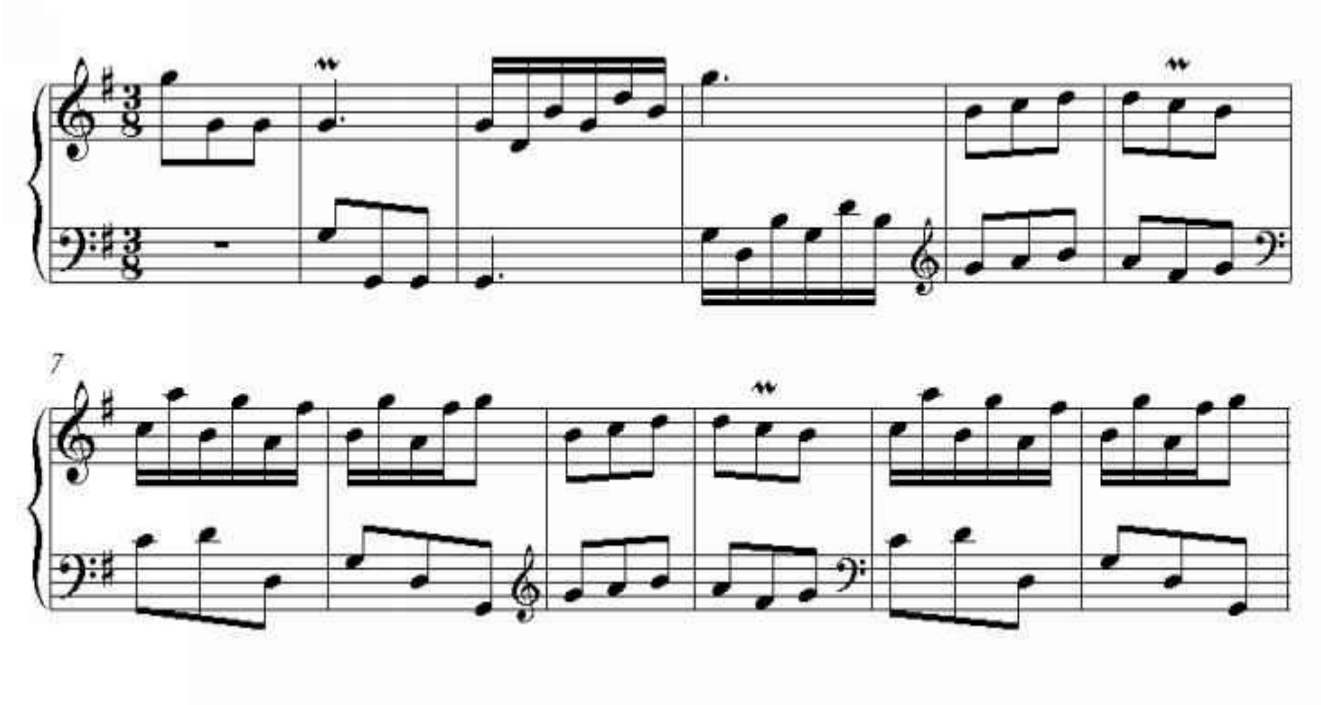
- Die Sonate **K20 z.B.** steht in E-Dur und hat drei Kreuze als Vorzeichen, K26 steht in A-Dur und hat zwei Kreuze vorgezeichnet. Usw.

Scarlatti hat die genannten Modi nicht wirklich verwendet, sein Verständnis von Dur und Moll als Ableitungen aus der Modalität ist jedoch sicher interessant und gibt Stoff zum Nachdenken, auch wo es die Interpretation betrifft.

Auch in den späteren Perioden taucht diese Vorzeichnungsweise noch gelegentlich auf, vor allem zu Beginn.

Der Formplan der meisten Sonaten der frühen Periode ist denkbar einfach. Die Stücke sind zweiteilig angelegt, der zweite Teil ist eine Variation des ersten. Oft erscheint zu Beginn das Hauptmotiv, das dann in der zweiten Stimme imitatorisch behandelt wird. Ein Beispiel:

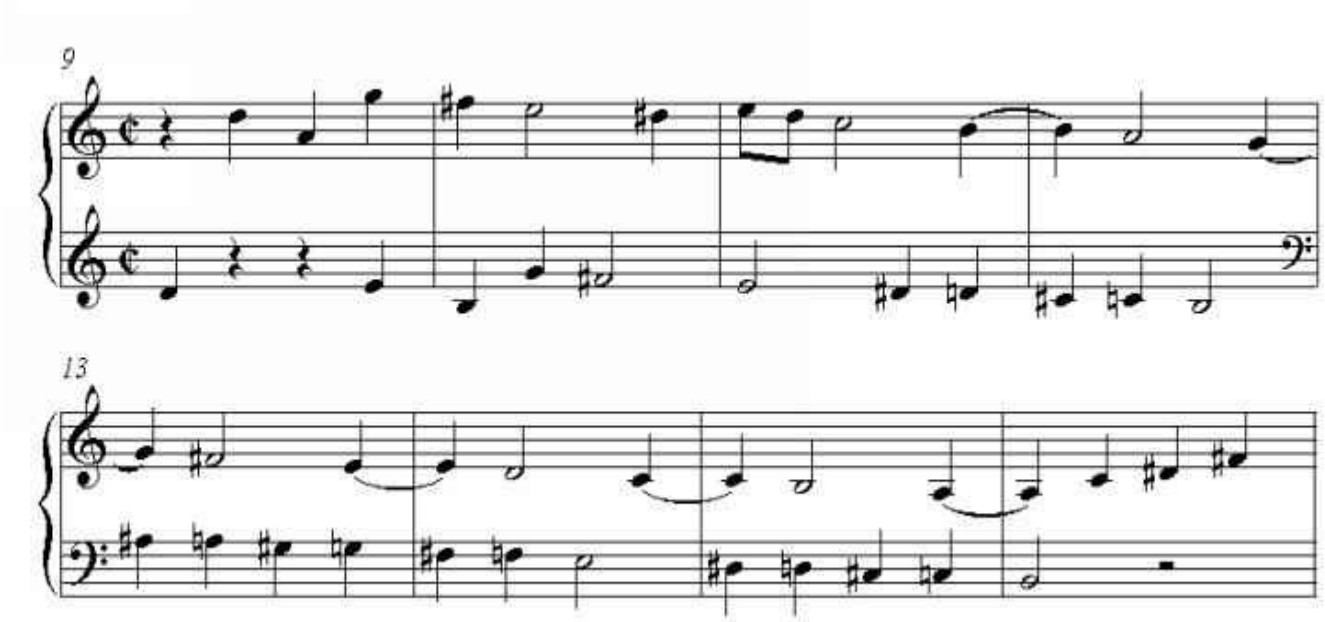
Sonate K2 (G-Dur - Presto)



Die Takte 9-12 sind das Echo der Takte 5-8. Diese Echowirkungen spielen bei Scarlatti eine große Rolle. Im Folgenden wird öfters darauf verwiesen werden.

In der Barockperiode wurde unterschieden zwischen dem "genus diatonicum" und dem "genus chromaticum". Die Begriffe sprechen für sich selbst. Im genus diatonicum wurden hauptsächlich die Töne der jeweils vorherrschenden Tonleiter gebraucht, im genus chromaticum alle chromatischen Töne. Das genus chromaticum wurde verwendet, um Gefühlen großen Schmerzes Ausdruck zu verleihen. Scarlatti hat das genus chromaticum sehr selten verwendet und wenn, dann nur stellenweise. Ein Beispiel findet sich in

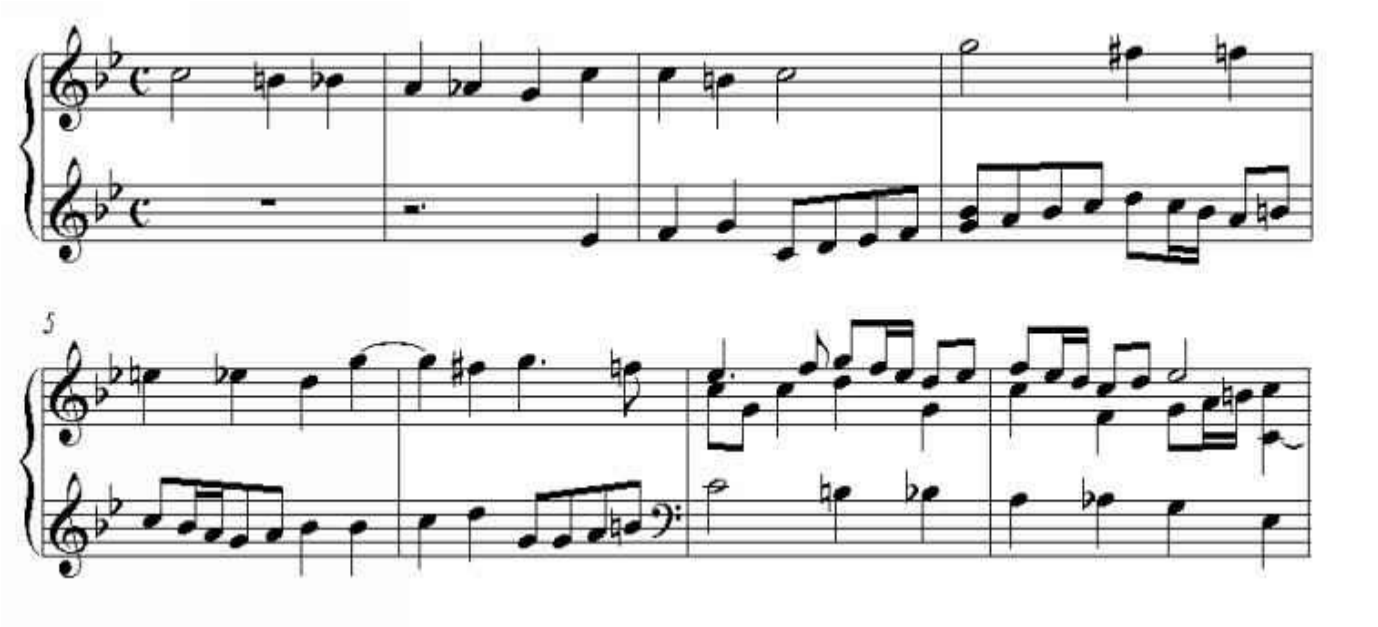
K3 (a-moll - Presto)



Ein weiteres Beispiel für das genus chromaticum ist in der

Fuge K58

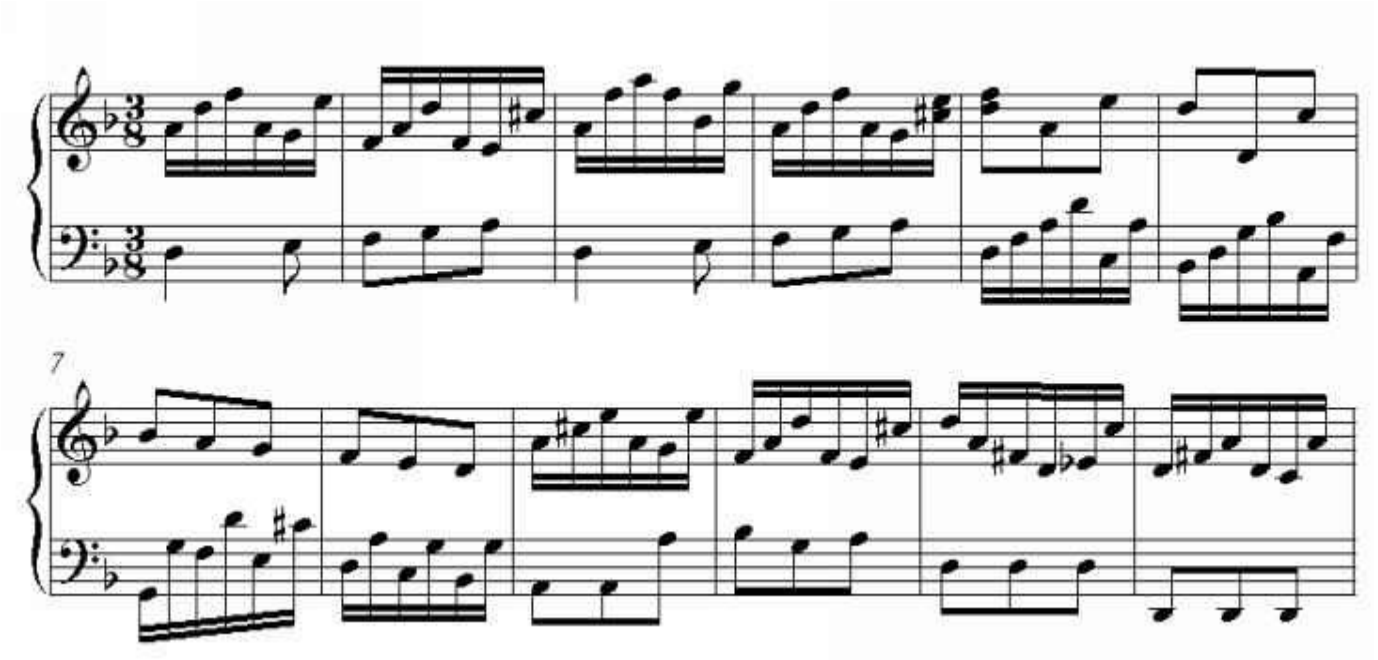
zu finden. Diese Sonate ist im übrigen eine wahre polyphonische Meisterleistung und außerdem eine der ganz wenigen Moll-Sonaten, die mit einem Dur-Akkord enden. Als Beispiel die ersten Takte:



Als Beispiel für die virtuose Behandlung von Akkordbrechungen möge die

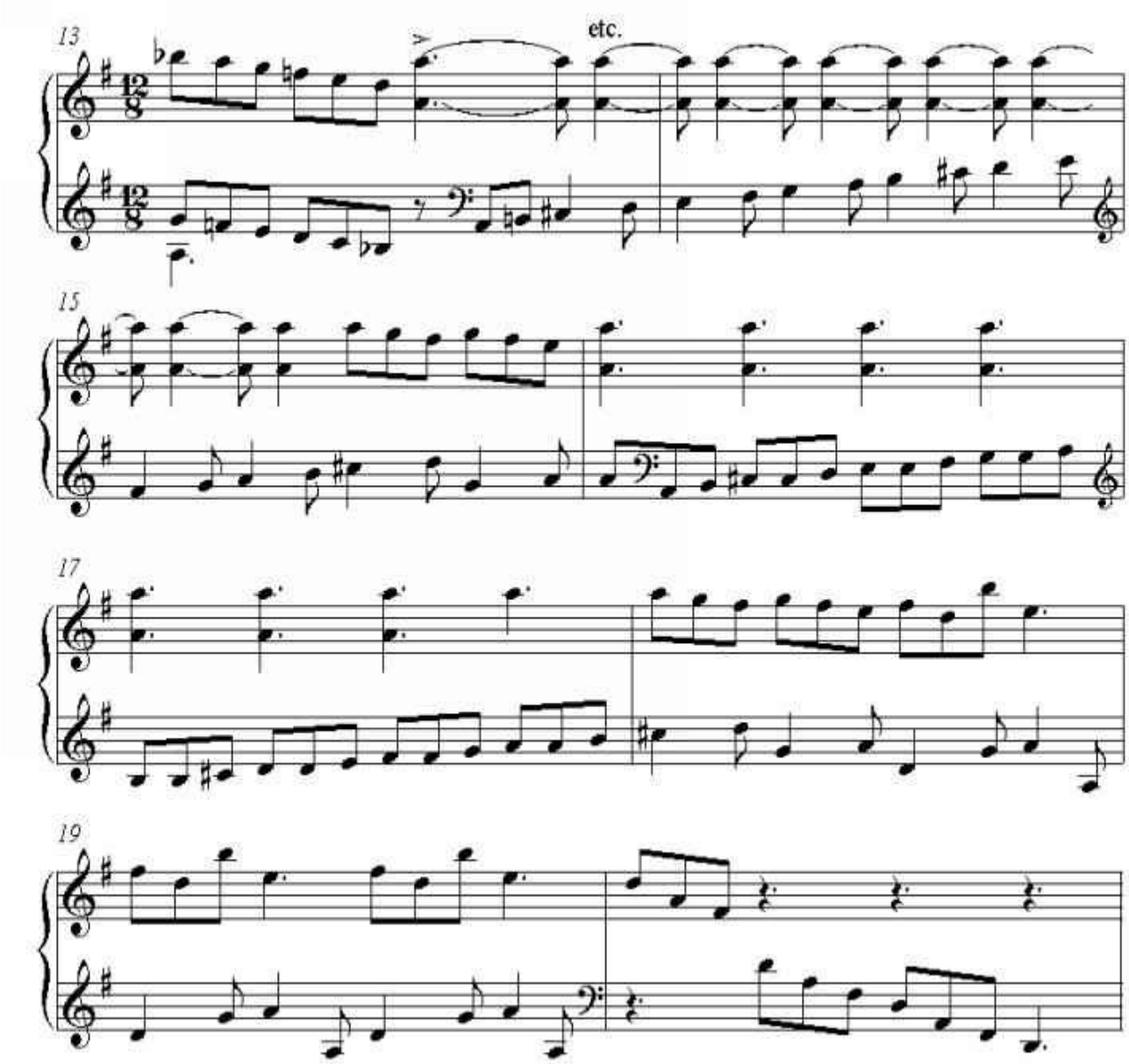
Sonate K10 (d-moll - Presto)

dienen:



Regelmäßig erscheinen in Scarlattis Sonaten Stellen, wo die eine Hand im absoluten Gegenrhythmus zur anderen steht. Ein frühes Beispiel ist die

Sonate K14 (G-Dur - Presto):



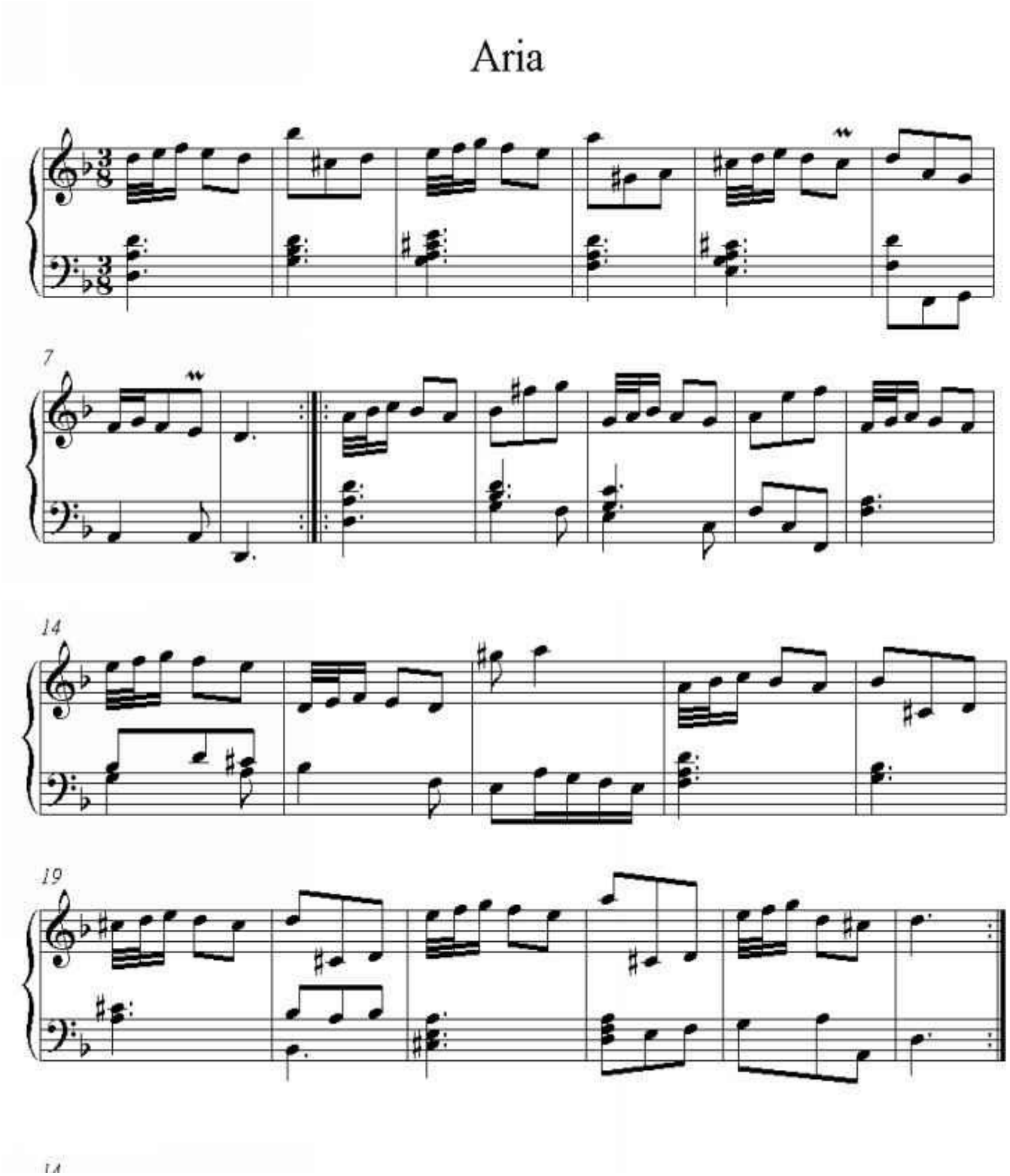
Diese Sonate ist im übrigen die erste Tarantella in Scarlattis Werk.

In der

Sonate K32 (d-moll)

erscheint zum ersten Mal in Scarlattis Sonaten der Typus des Menuetts. Dieses kurze Stück ist von einer solchen melodischen Schönheit, dass Scarlatti es "Aria" und nicht

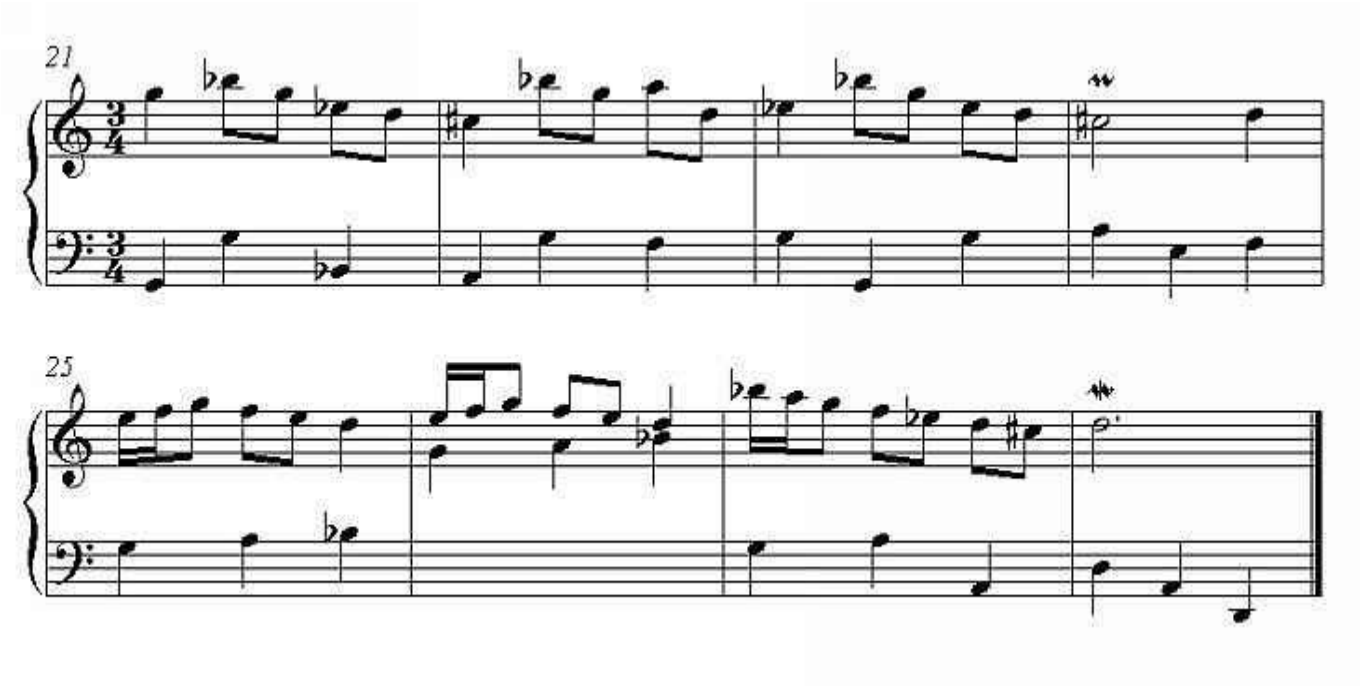
"Menuett" genannt hat. Dieses wunderschöne Stück verdient es, um ungekürzt zitiert zu werden:



In einigen der frühen Sonaten erscheint die "neapolitanische Sexte", jedoch nicht als nur als Kadenz, sondern auch, was bemerkenswert ist, als los stehender Melodieton. Beide Formen erscheinen in der

Sonate K34 (d-moll - Larghetto)

:

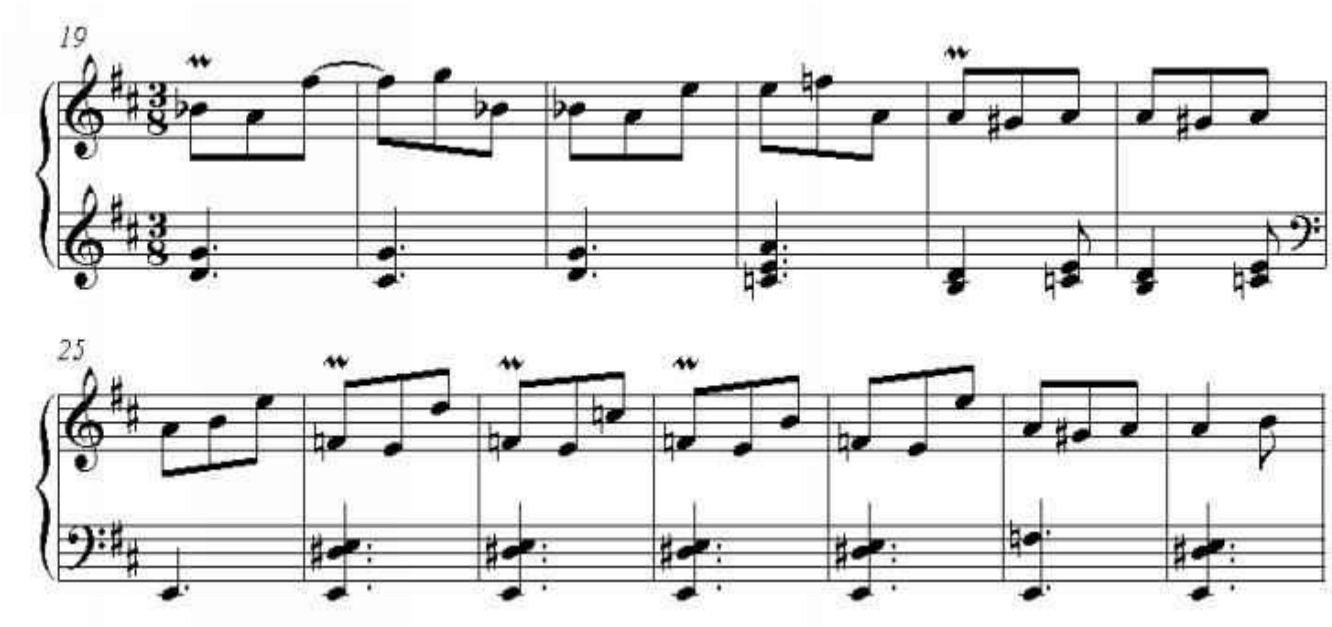


In den Takten 21 - 24 erscheint die Kadenz, im Takt 27 der losstehende Melodieton.

Die

Sonate K62

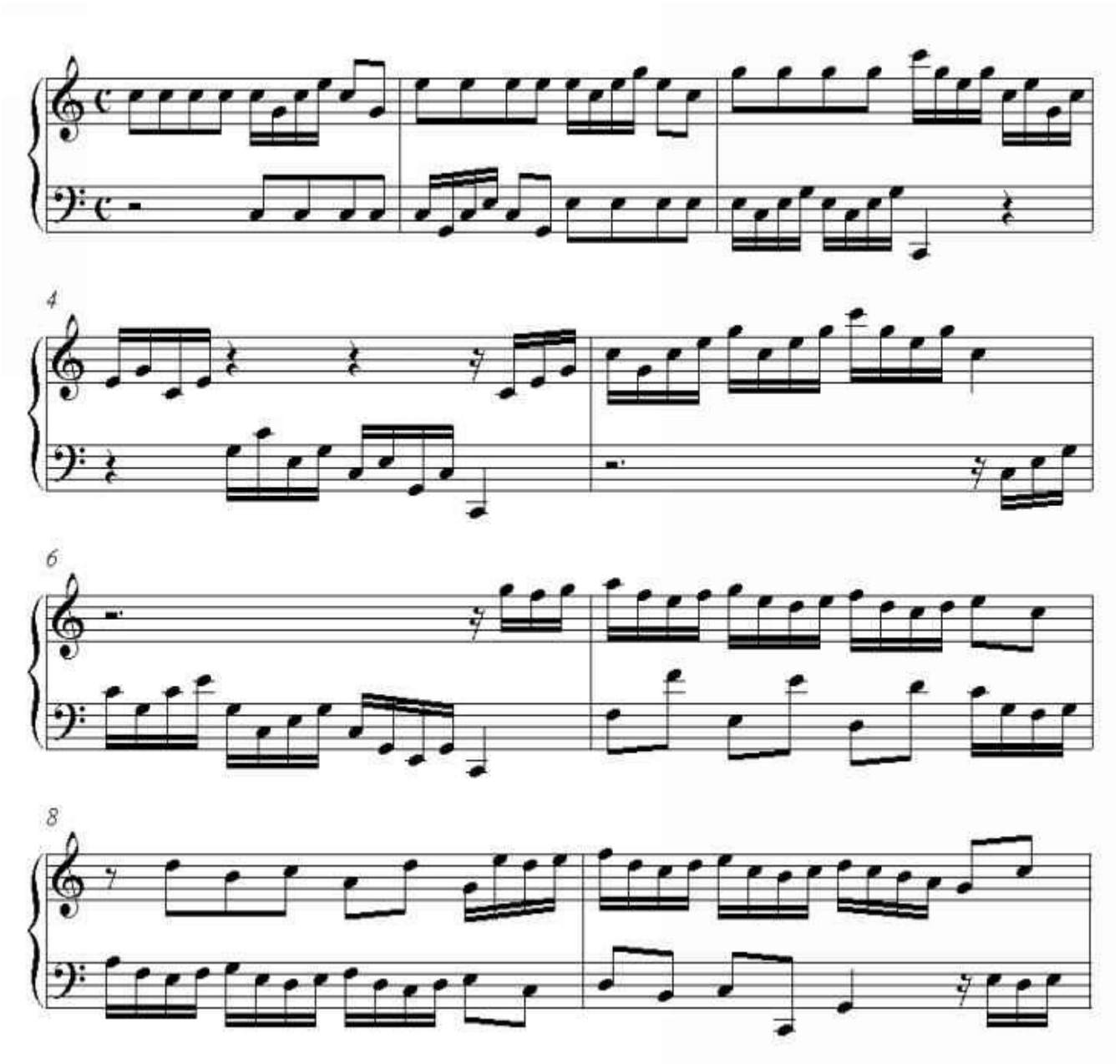
steht im Kirkpatrick-Katalog nicht auf dem richtigen Platz. Stilistisch gesehen, gehört diese Sonate einer späteren Periode an, nämlich der frühen spanischen Periode. Die Takte 19-30 beweisen das:



Typisch für die frühe Periode ist eher die

Sonate K72,

ein Fest der Spielfreude:



Die

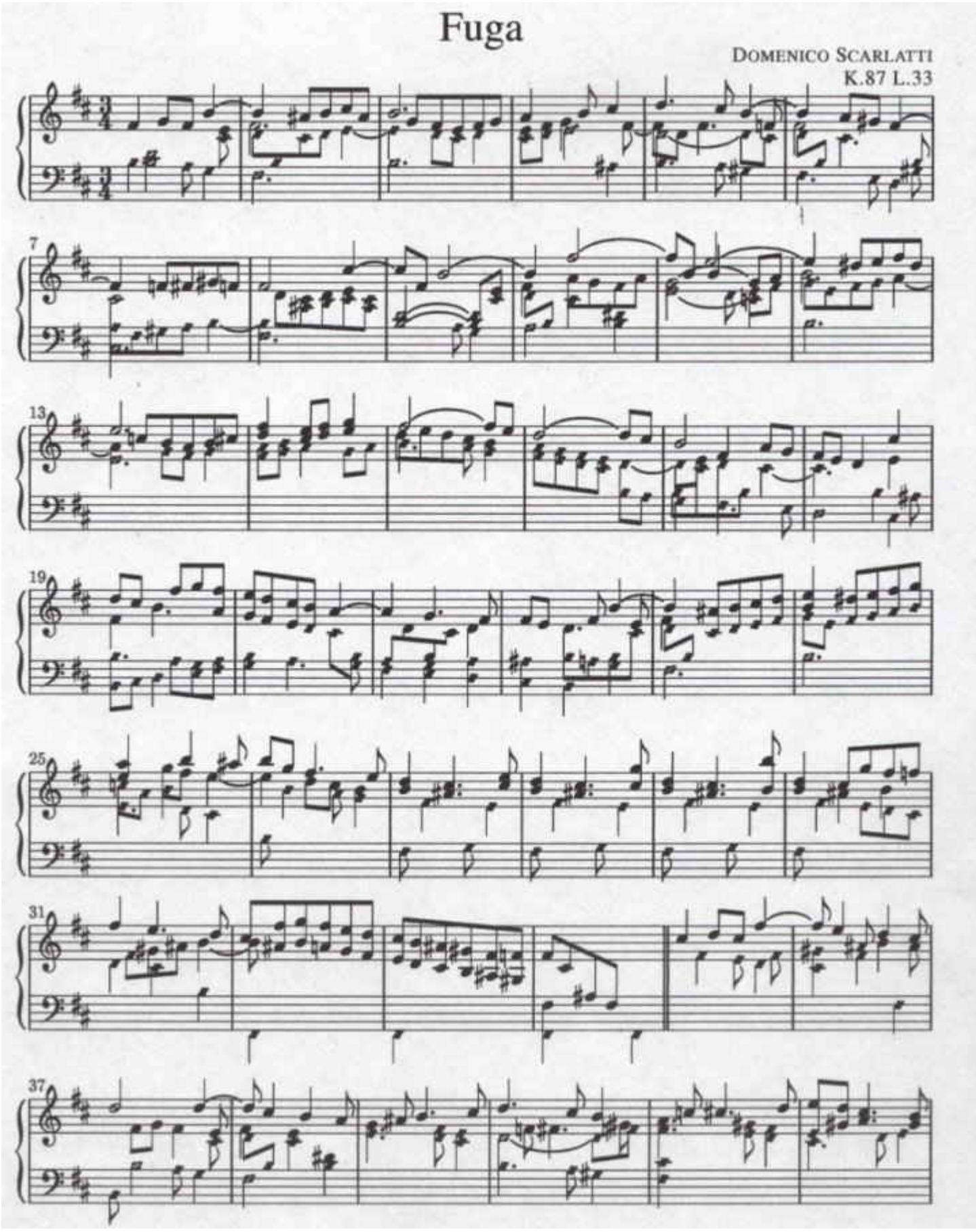
Fuge K87

ist zweifellos eine der merkwürdigsten Kompositionen Scarlattis. Den gewöhnlichen Fugenaufbau (einstimmig, zweistimmig, dreistimmig, vierstimmig) sucht man hier vergebens. Von Anfang an herrscht Vierstimmigkeit. Daneben gibt es mehrere Themen. Dieses Stück ist zugleich eine Fuge und auch wieder keine Fuge:

Fuga

DOMENICO SCARLATTI

K.87 L.33



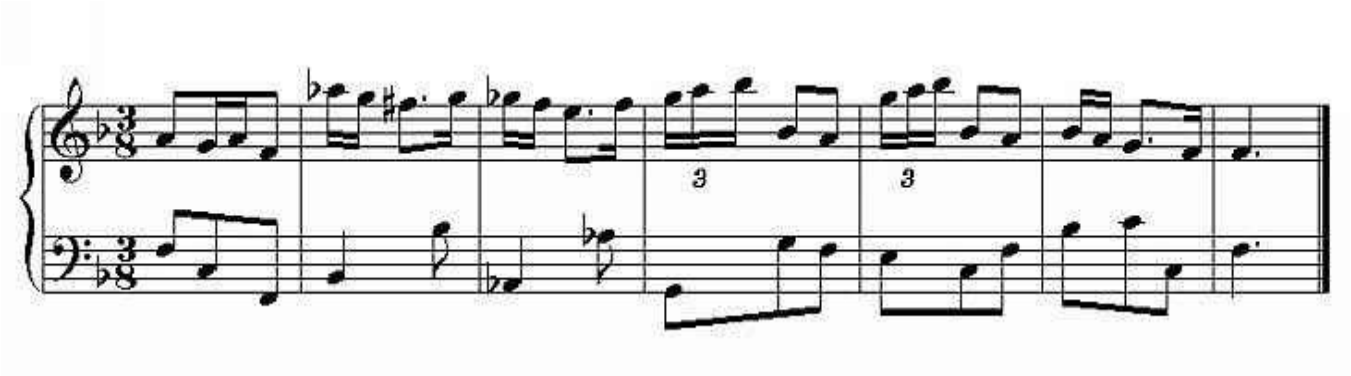
Copyright © John Sankey 1999

Die Nachteile von Sankeys Notationsart werden hier noch einmal deutlich.

Nicht unvermeldet darf eine merkwürdige Stelle aus dem

Menuett K94

bleiben. Wie aus dem Nichts erscheint im völlig "normalen" Verlauf der Musik plötzlich eine Stelle, wo der eigenartige chromatische Melodieverlauf die an sich "gewöhnliche" Harmonisierung in einem irisierenden Licht erscheinen lässt:



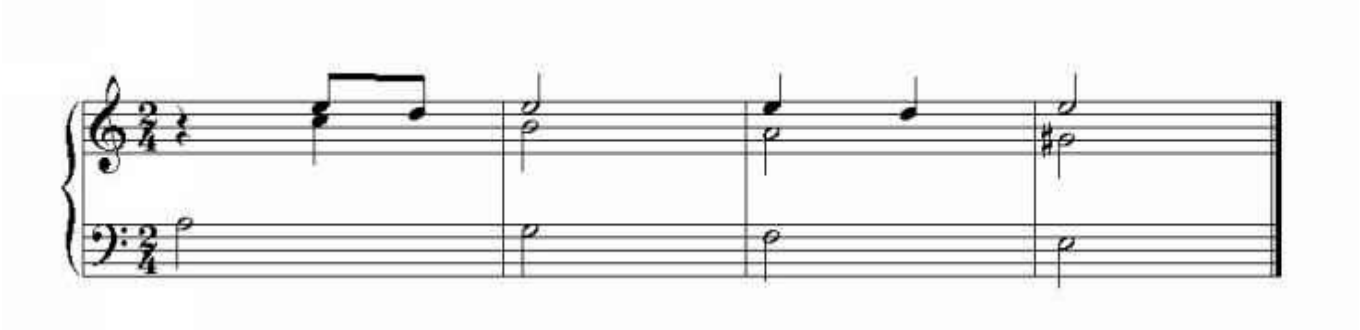
Vergleicht man die Sonate K95, die letzte Sonate der frühen Periode, mit der Sonate K96, der ersten Sonate der spanischen Periode, so könnte man bei einigem bösen Willen von einem Stilbruch sprechen. Das ist jedoch nicht der Fall, man sollte von einer Stilbereicherung sprechen. Was Scarlatti der Kenntnis der spanischen Volksmusik und damit die musikalische Welt Scarlatti zu verdanken hat, wird im folgenden Kapitel untersucht.

Die "spanischen" Sonaten

Es würde sicher zu weit gehen, wolle man behaupten, Scarlatti habe sich von einem Barockkomponisten zu einem Flamenco-Komponisten gewandelt, eine Behauptung, die manchmal im Internet zu lesen ist. Im Wesen gibt es relativ wenige Sonaten, die direkt an den Flamenco oder andere spanische Tanzformen referieren. Das kommt dadurch, dass Scarlatti alle diese Elemente sich zu eigen gemacht und nahtlos in seinen Stil integriert hat. Als Beispiele für die so genannten Flamenco-Sonaten mögen die Sonaten **K105, K107 oder K175** dienen. Dabei ist jedoch anzumerken,

dass auch in diesen Sonaten ganze Blöcke erscheinen, die rein tonal gehalten sind und mit dem Flamenco nichts zu tun haben. Das wird oft übersehen, ebenso wie die Bedeutung des Gegenüberstellens von solchen sehr gegensätzlichen Blöcken. Es handelt sich in diesen Fällen um die harte Konfrontierung von tonal und modal. Dass es Scarlatti gelungen ist, daraus doch eine Einheit zu schmieden, spricht für seine Genialität. Ab etwa der **Sonate K136** (mit Ausnahme der **Sonate K175**, wo die Konfrontierung noch einmal und noch konsequenter als zuvor vorgenommen wird) geht es Scarlatti immer weniger um die Konfrontierung tonaler und modaler Elemente, sondern in zunehmendem Maße um die Integration der ihn so faszinierenden spanischen Volksmusikelemente in seinen eigenen Stil, also um eine Assimilation. Lediglich in einer Sonate der späten Periode erscheint noch einmal ein pures Flamencozitat, nämlich in der (**Sonate K492,** später zu besprechen).

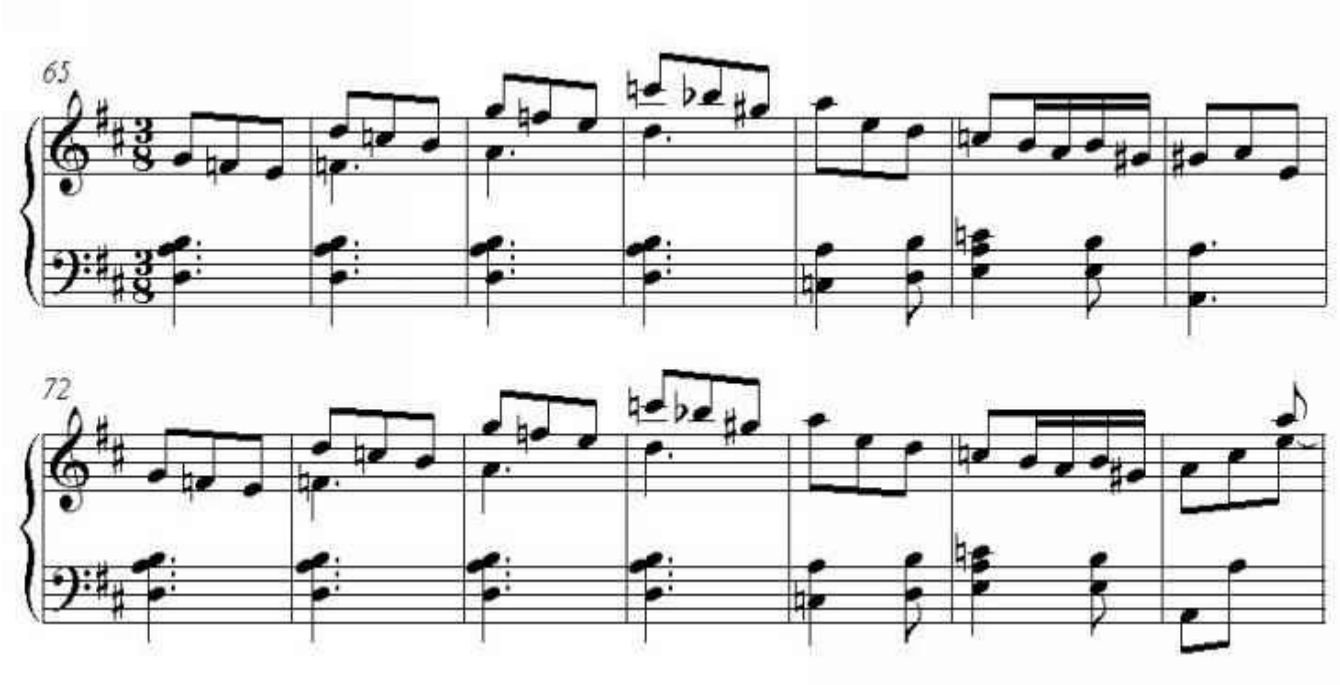
Spanische Musikwissenschaftler stehen heute auf dem Standpunkt, dass schon Komponisten wie Antonio Cabezon die Flamencoformel verwendet haben, was zweifellos richtig ist, z.B. In dieser Form:



Scarlatti hat jedoch besagte Flamencoformel selten verwendet, ein Beispiel folgt später.

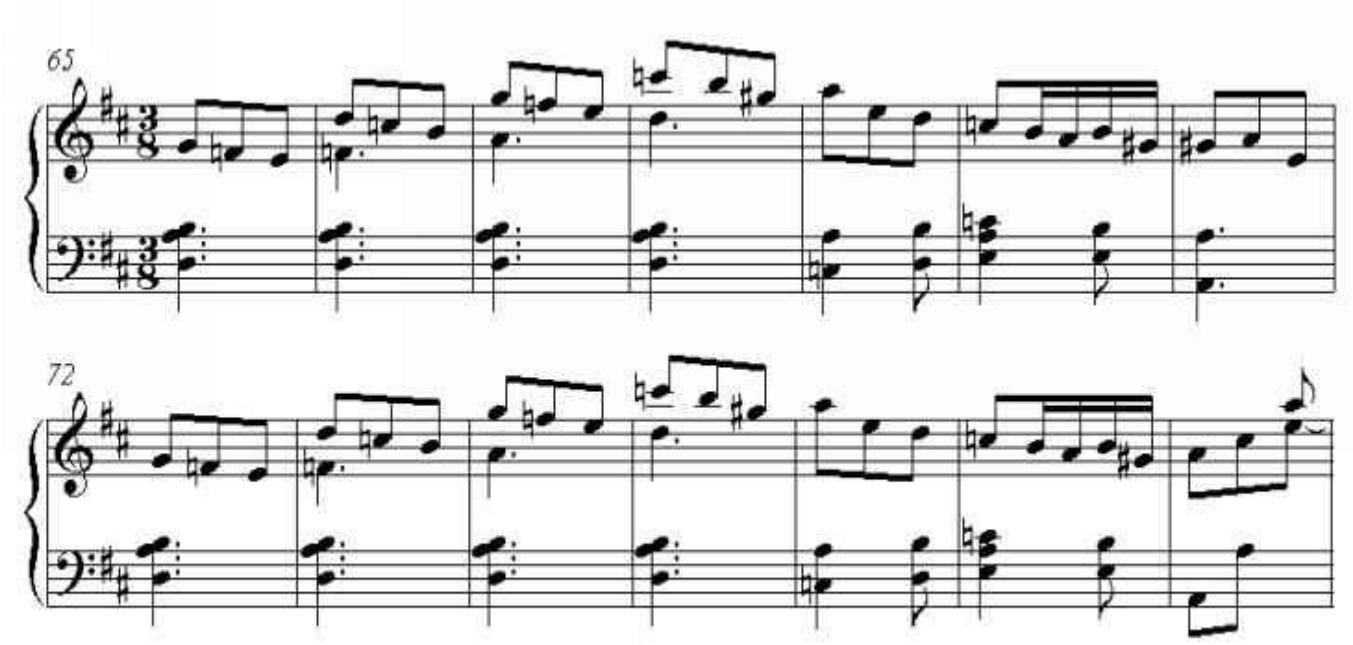
Ganz zu Beginn der spanischen Periode kommt noch einmal der als reiner Melodieton gebrauchte neapolitanische Ton vor, und zwar in der

Sonate K96:



Interessant an diesem Beispiel ist die Tatsache, dass in den Takten 68 und 75 alle drei Melodietöne inklusive dem neapolitanischen Ton in völliger Dissonanz zum gebrauchten Akkord stehen. Das ist ein Mittel der Erzeugung einer Spannung, die erst in den folgenden Takten aufgelöst wird. Auch hier ist wieder das Mittel des asymmetrischen Aufbaus gebraucht. Von Takt 65 bis 72 eine siebentaktige Phrase, die in der Wiederholung auf sechs Takte verkleinert wird.

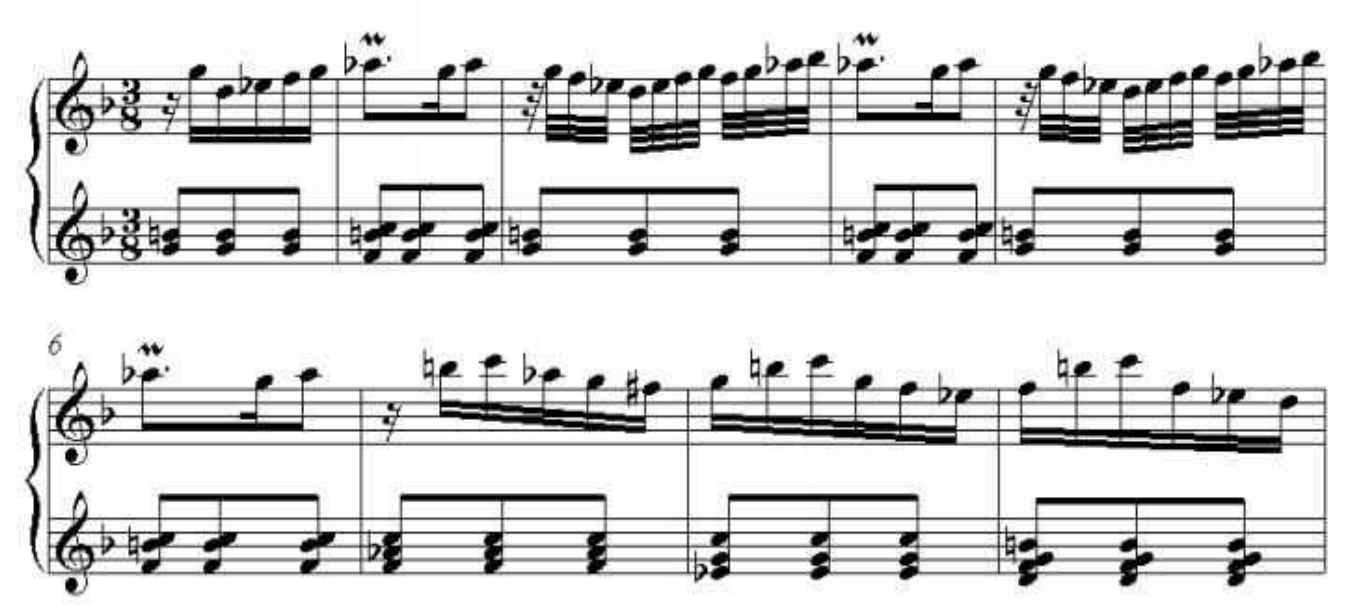
In der schon zitierten Vergewaltigungsausgabe lautet diese Stelle so:



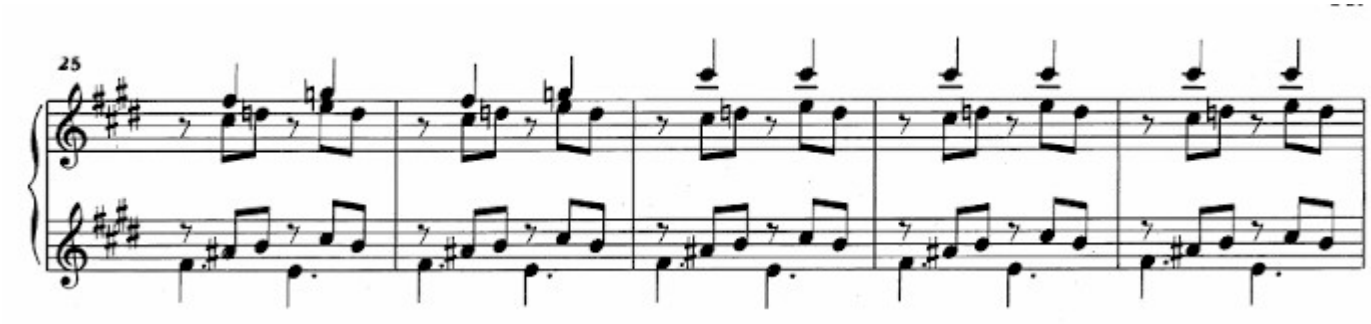
Der neapolitanische Melodieton b ist zugunsten des Tones h einfach gestrichen worden.

Es gibt jedoch zahlreiche Beispiele von Stellen, wo diese spanischen Elemente kurzzeitig in aller Purheit zum Vorschein kommen. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen.

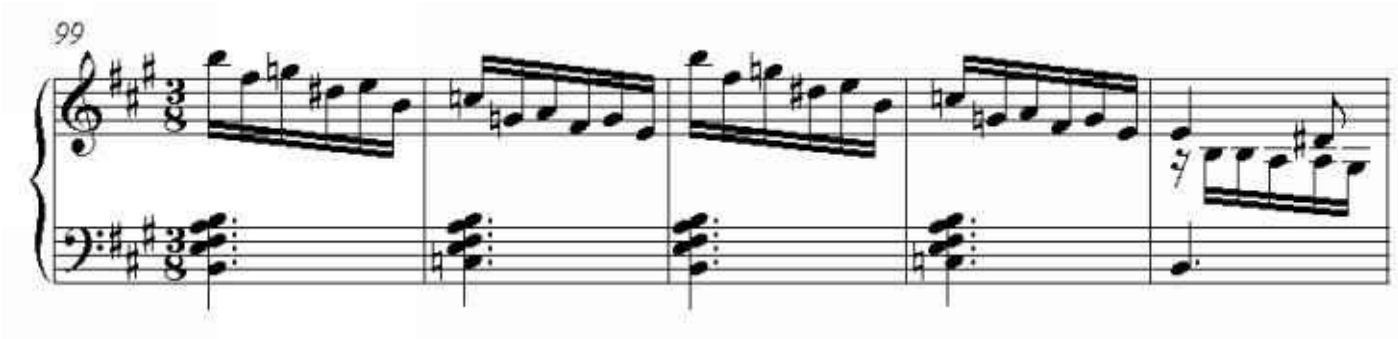
Sonate K107 (F-Dur - Allegro)



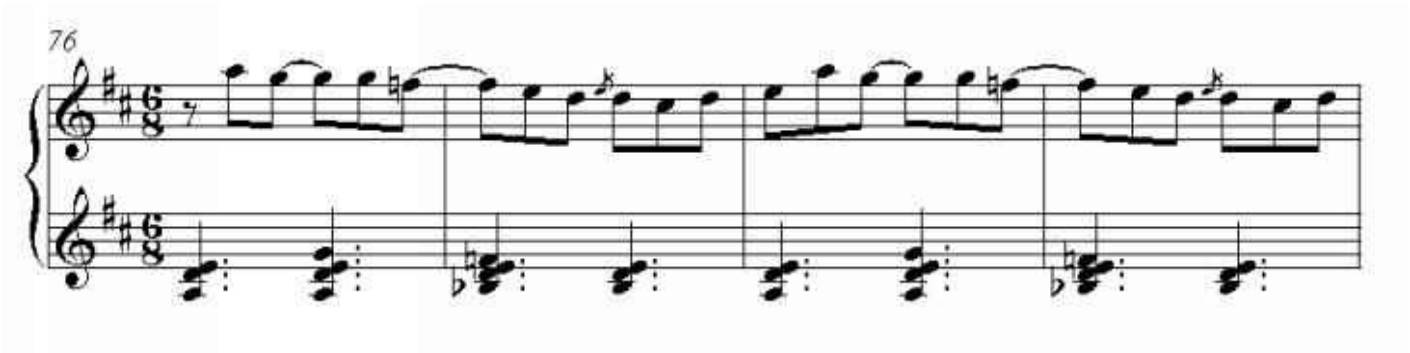
[Sonate K135 (E-Dur - Allegro)]



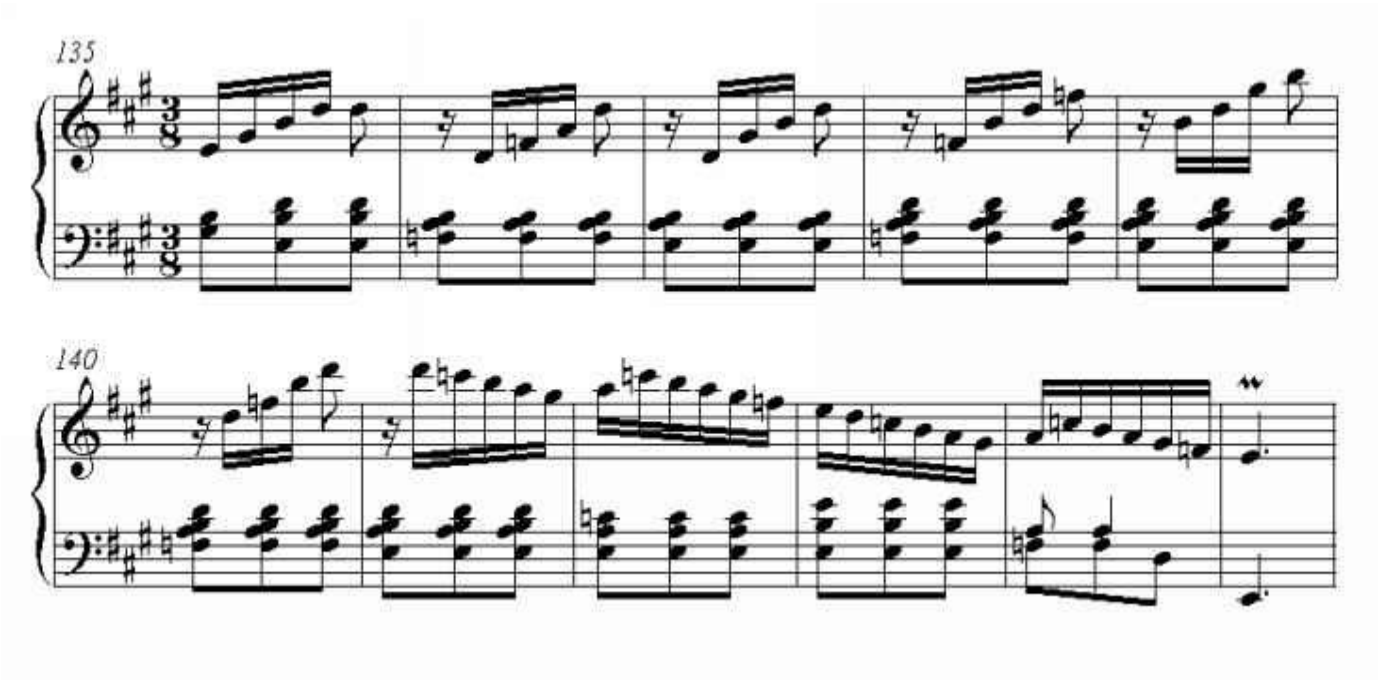
[Sonate K136 (E-Dur - Allegro)]



[Sonate K137 (D-Dur - Allegro)]



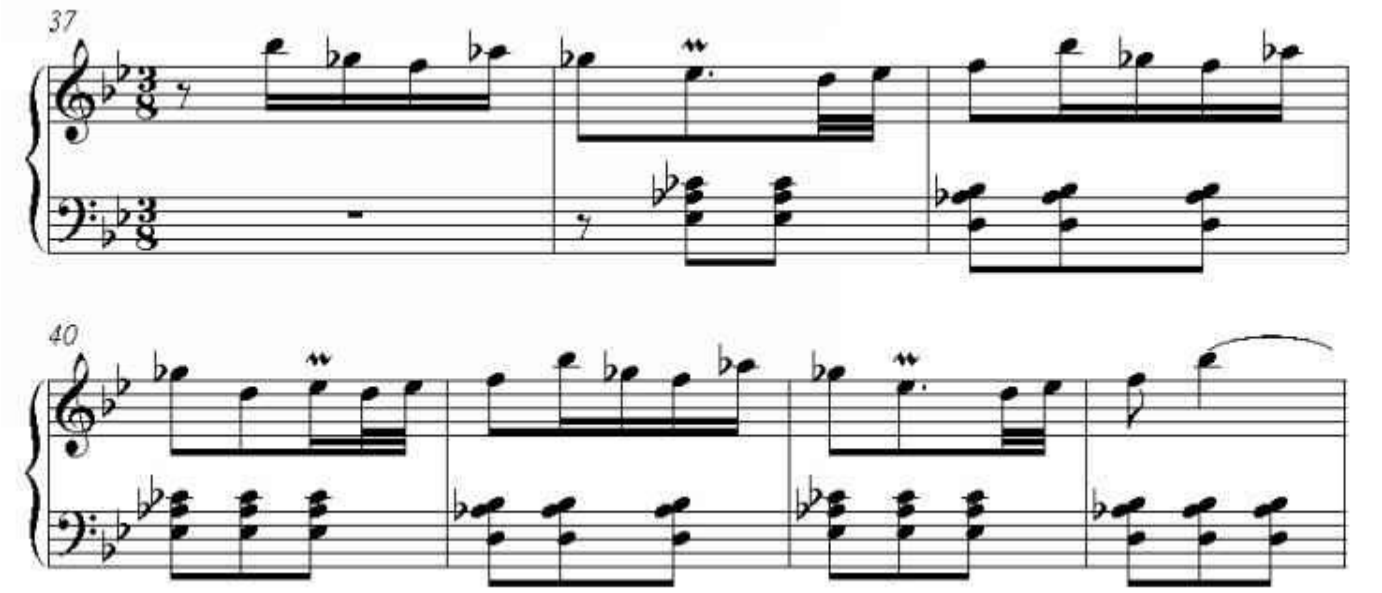
[Sonate K114 (A-Dur - Con spirito e presto)]



Auffallend an diesen Beispielen ist erstens die Modalität des Materials. Darauf kann nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden. Nach tonalen Prinzipien sind solche Stellen nicht zu erklären. Das beginnt schon bei den unaufgelösten Vorhaltakkorden. (In der harmonischen Struktur fungiert die kleine Sekunde als Leitton zum Grundton. Dieses Phänomen stammt aus der phrygischen Modalität.)

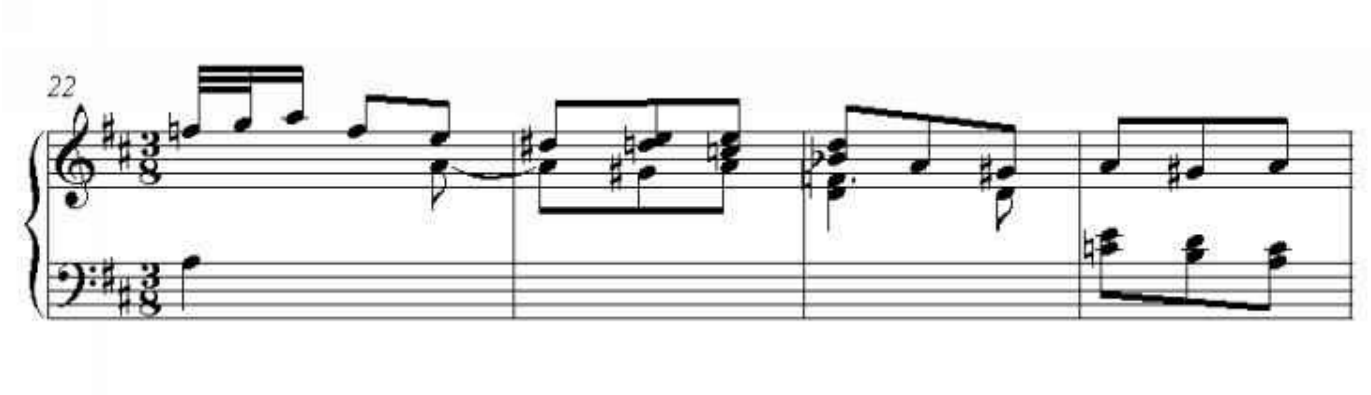
Hier folgen einige weitere Beispiele.

Sonate K116 (c-moll - Allegro)



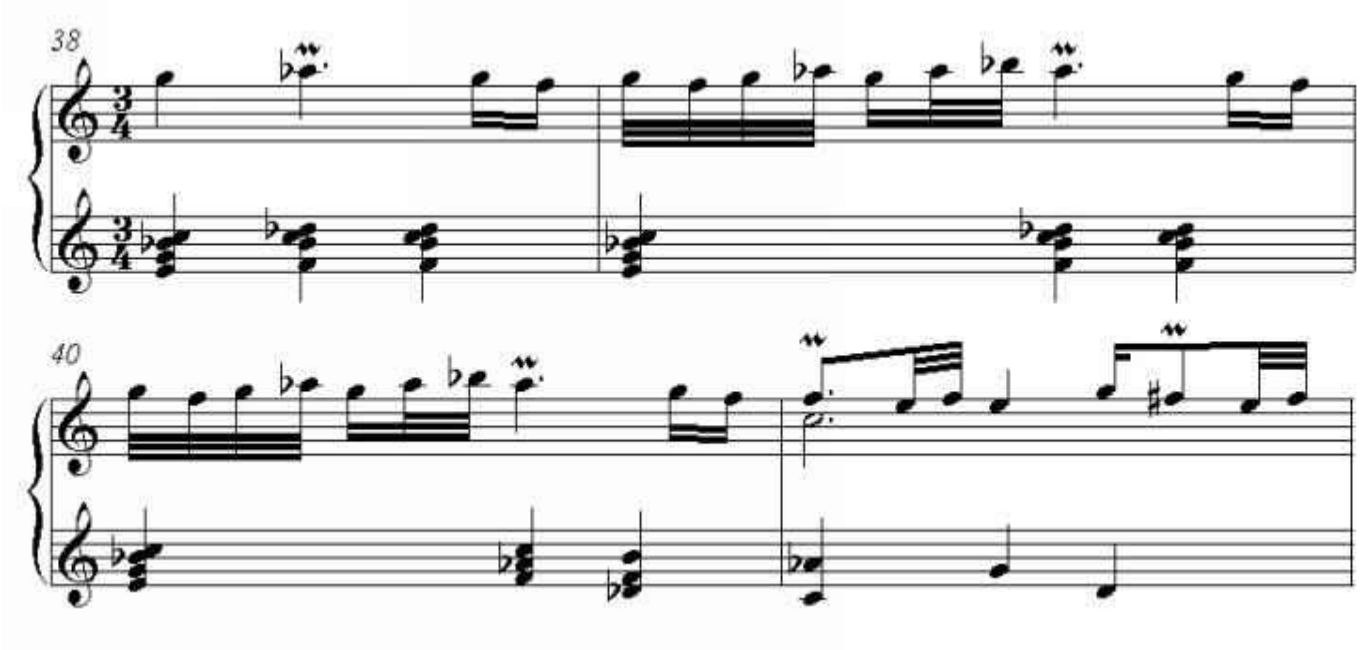
Ein weiteres Beispiel für den neapolitanischen Melodieton findet sich in Takt 24 der

Sonate K122 (D-Dur - Allegro)



Noch ein Beispiel für die Flamenco-Modalität, aus der

Sonate K132 (C-Dur - Andante):

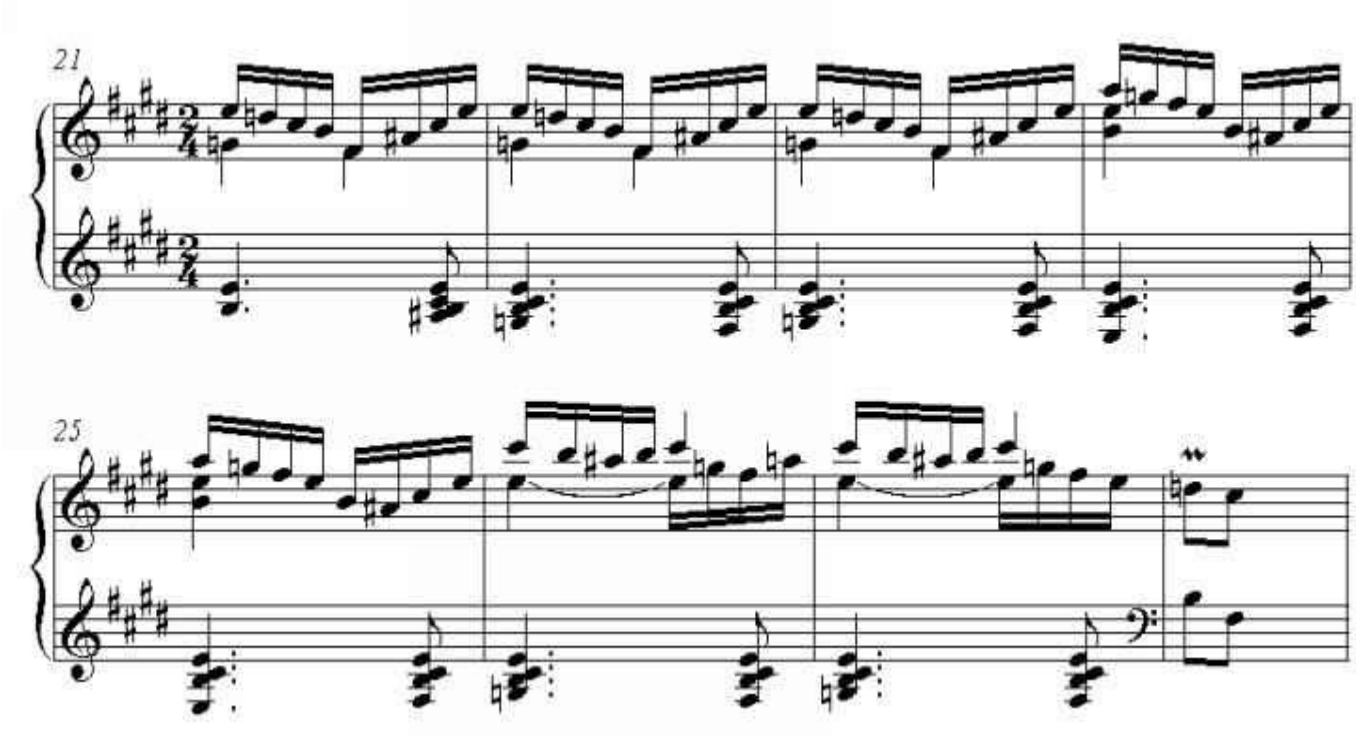


Die Melismen in diesem Beispiel stammen ebenso wie die harmonische Struktur direkt aus der Flamencokultur. Man beachte die b-moll-Nonenakkorde in den Takten 38 und 39. Der Ton c in der linken Hand fungiert als Ostinato. Im weiteren Verlauf der spanischen Sonaten werden die Volksmusikelemente immer stärker stilisiert und treten darum nicht mehr so deutlich zutage. Diese Entwicklung kennt nur einige wenige Ausnahmen wie z.B. K175 oder den Mittelteil von K202, über diese Sonaten

wird noch zu sprechen sein. Als erstes Beispiel dieser Stilisierung ist eine Stelle aus der

Sonate K134 (E-Dur - Allegro)

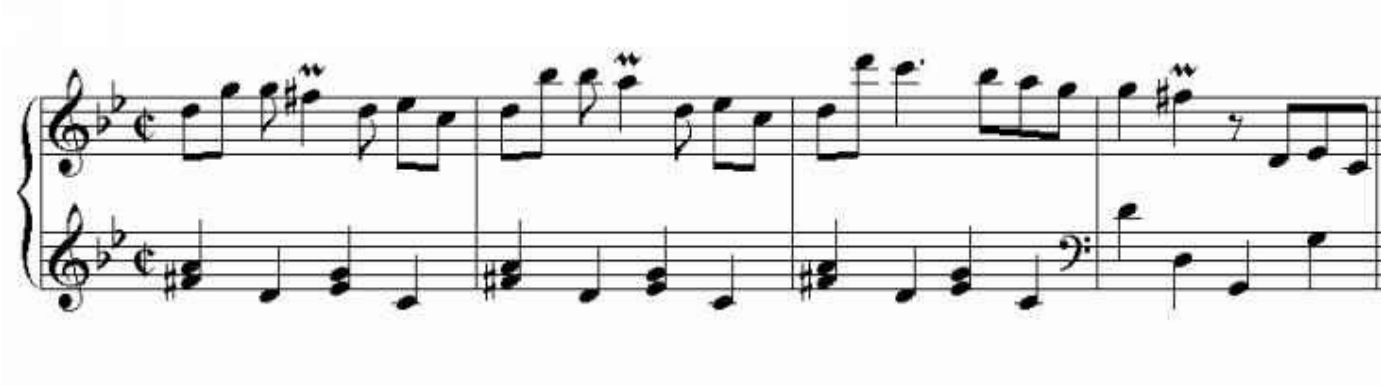
zu nennen:



Nach dieser Sonate werden die kompakten Blockakkorde immer seltener, was zu einer Vereinfachung der musikalischen Struktur führt. Für diese Art der Stilisierung des Flamenco-Einflusses ein Beispiel aus der

Sonate K139 (c-moll - Presto)

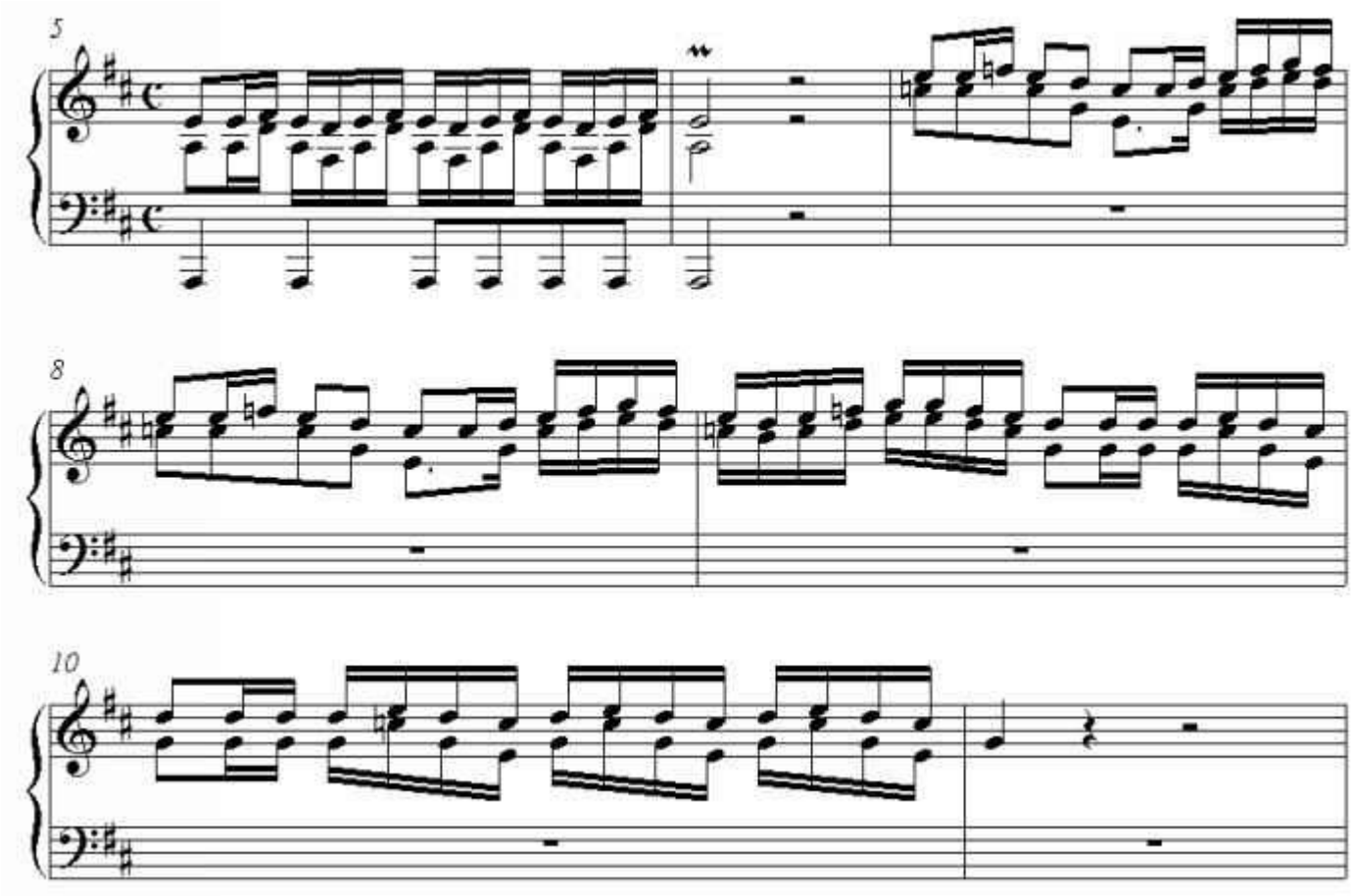
:



Ein weiteres Beispiel für sowohl die merkwürdigen plötzlichen Tonartwechsel als auch für die Dorfsfanfaren ist in der

Sonate K140 (D-Dur - Allegro)

zu finden. Nach dem Halbschluss in A-Dur geht es in C-Dur weiter:

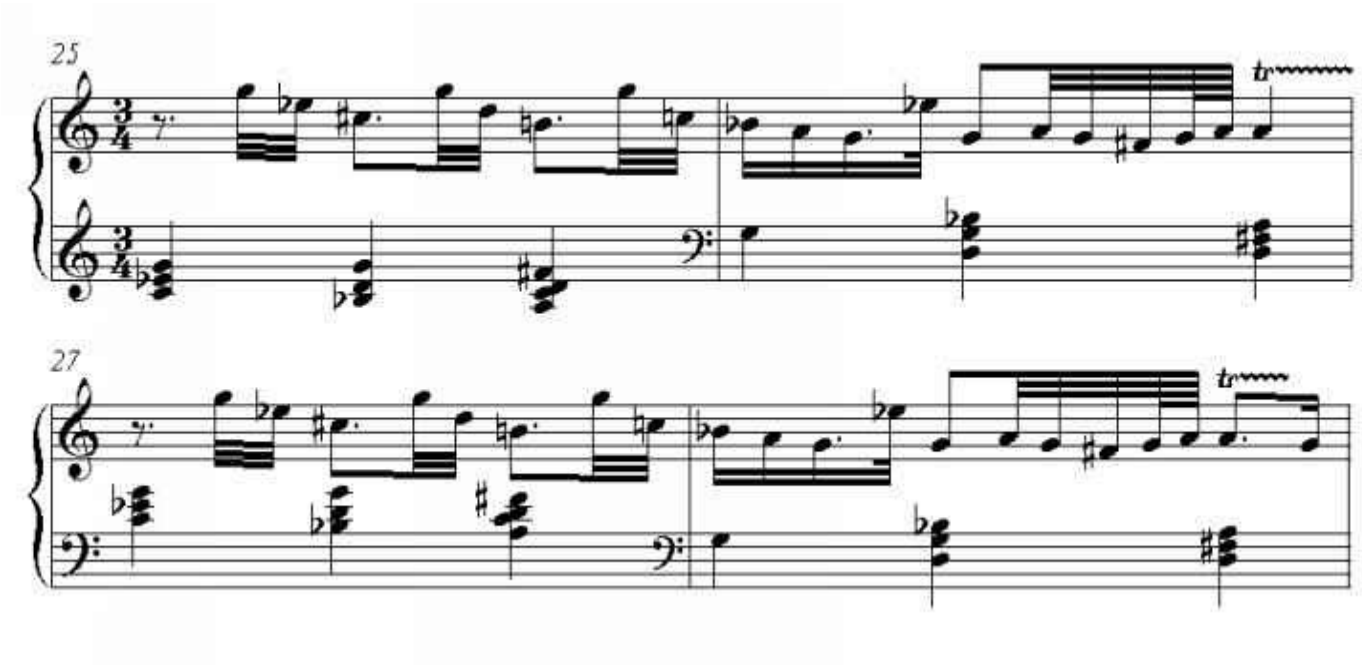


Zu den anderen bemerkenswerten Elementen in Scarlattis Stil gehören zum Beispiel die unaufgelösten dissonanten Melodietöne in der

Sonate K132 (C-Dur - Andante)

,

die in dieser Sonate mehrere Male erscheinen:



Es betrifft die Töne cis und h in den Takten 25 und 27. Es sind indirekte Vorhaltstöne, die ihre Auflösung in der letzten 32-tel-Note derselben Zählzeit finden. Das geht jedoch indirekt und so schnell, dass die Auflösung gar nicht wahrgenommen wird und diese Töne als unaufgelöst wahrgenommen werden.

Die

Sonate K140 (D-Dur - Allegro)

ist eine der zahlreichen Dur-Sonaten, deren beide Blöcke in Moll enden, ebennso wie z.B. die

Sonate K182 (A-Dur - Allegro)

oder die

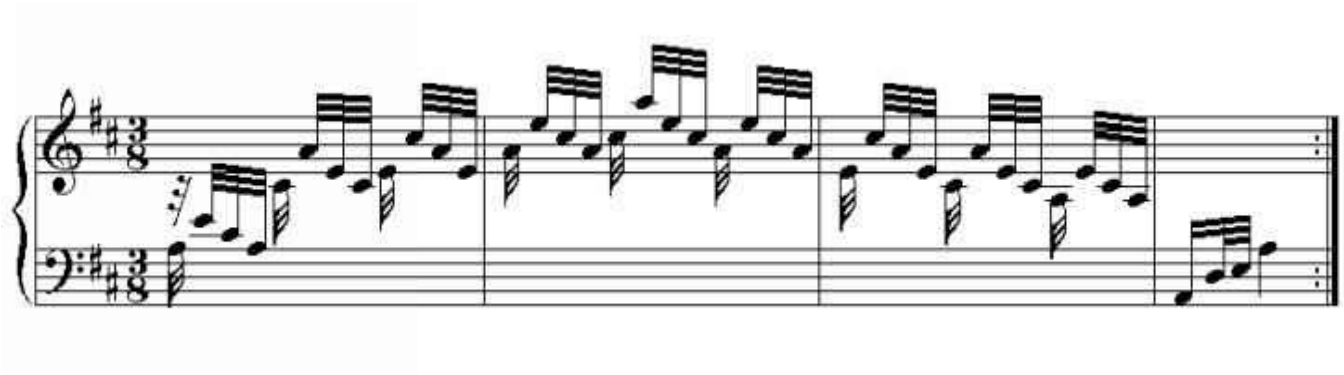
Sonate K297 (F-Dur - Allegro)

.

In der

Sonate K145 (D-Dur - keine Tempoangabe)

bestehen sowohl der Halb- als auch der Ganzschluss aus einem gebrochenen Vorhaltsakkord. Hier der Halbschluss:



Zu den formal und harmonisch sehr interessanten Sonaten gehört die

Sonate K162 (E-Dur - Andante - Allegro)

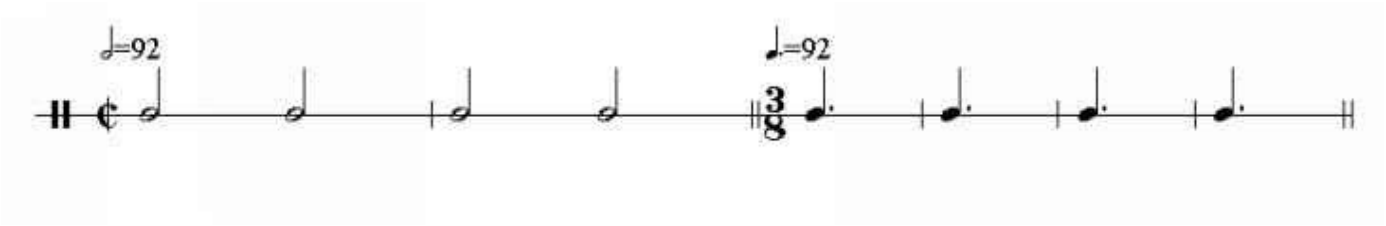
Auch diese Sonate ist in der großen Form zweiteilig, die Teile an sich sind jedoch auch wiederum gegliedert. Der A-Teil ist zwei-, der B-Teil dreiteilig. Der A-Teil besteht aus einem Andante und einem Allegro. Das Andante steht im 3/4-Takt und moduliert von der Grundtonart E-Dur nicht zur Dominante H-Dur, sondern nach h-moll. Das Allegro steht in H-Dur und endet mit dem Halbschluss. Der zweite Teil ist dreiteilig im Sinne von A - B - A'. A ist die Weiterführung des Allegros aus dem ersten Teil und moduliert von H-Dur nach E-Dur. B ist eine variierte Wiederholung des Andantes aus dem ersten Teil und steht in e-moll. A' ist eine variierte Wiederholung des Allegros aus dem ersten Teil. Dieser Reichtum in Form und harmonischer Färbung bildet jedoch eine perfekte Einheit.

Ein anderer zweiteiliger Sonatentypus erscheint in der

Sonate K170 (C-Dur - Andante - Allegro)

Der A-Teil ist Andante moderato e cantabile bezeichnet. Das Tempo sollte jedoch keineswegs zu langsam genommen werden, es liegt ein Alla-breve-Takt vor. Eine

moderato-Zählzeit ist also eine halbe Note. Der zweite Teil ist als Allegro bezeichnet und steht im 3/8-Takt. Die richtige Interpretation des Tempos, die auch für viele ähnliche Takt- und Tempowechsel in anderen Sonaten gilt, ist diese:

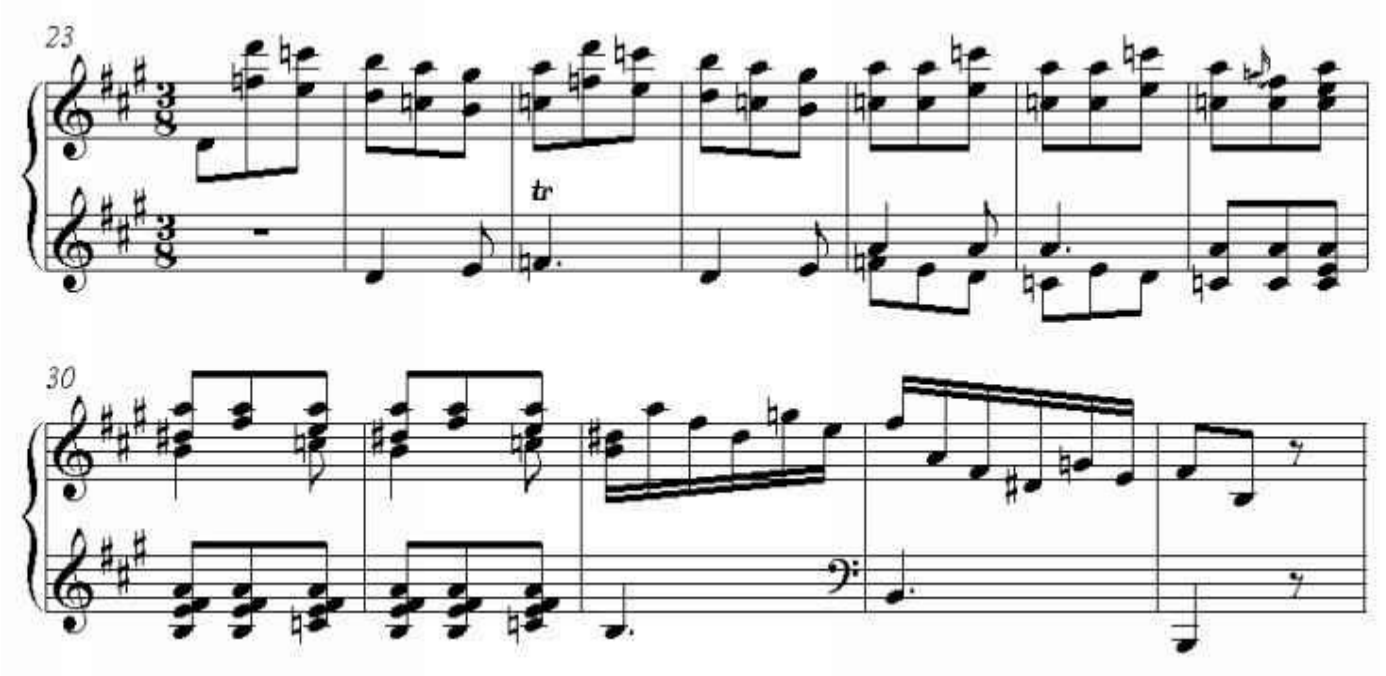


Eine Zählzeit des A-Teiles entspricht einem Takt des B-Teiles. So ist die Verschnellung realisiert, während ein Grundmetrum beibehalten wird.

Die

Sonate K182 (A-Dur - Allegro)

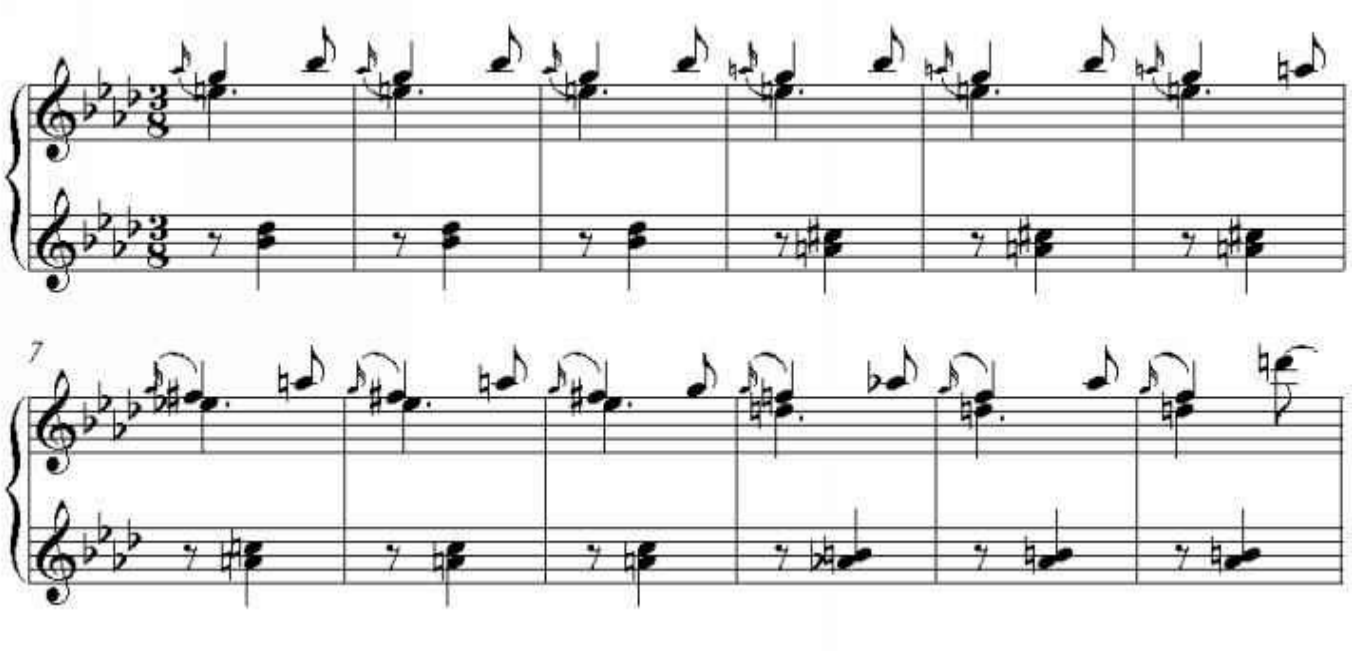
ist wieder eine Dur-Sonate, deren beide Blöcke in Moll enden. Auch in dieser Sonate ist die Flamenco-Modalität präsent:



In der Sonate

K184 (f-moll - Allegro)

erscheint zweimal eine Stelle, die harmonisch gesehen hauptsächlich aus verminderten Septimakkorden aufgebaut ist. Darum ist in dieser Stelle ein deutlicher tonaler Bezug gar nicht mehr wahrzunehmen:



In der

Sonate K190 (B-Dur - Allegro)

erscheint wieder die italienische Tanzform Tarantella. Diese steht in einem sehr schnellen 12/8-Takt. Es ist die einzige nicht-spanische Tanzform, die bei den Sonaten regelmäßig erscheint. Andere Beispiele für Tarantellas sind die

Sonate K214,

die Sonate K253

oder

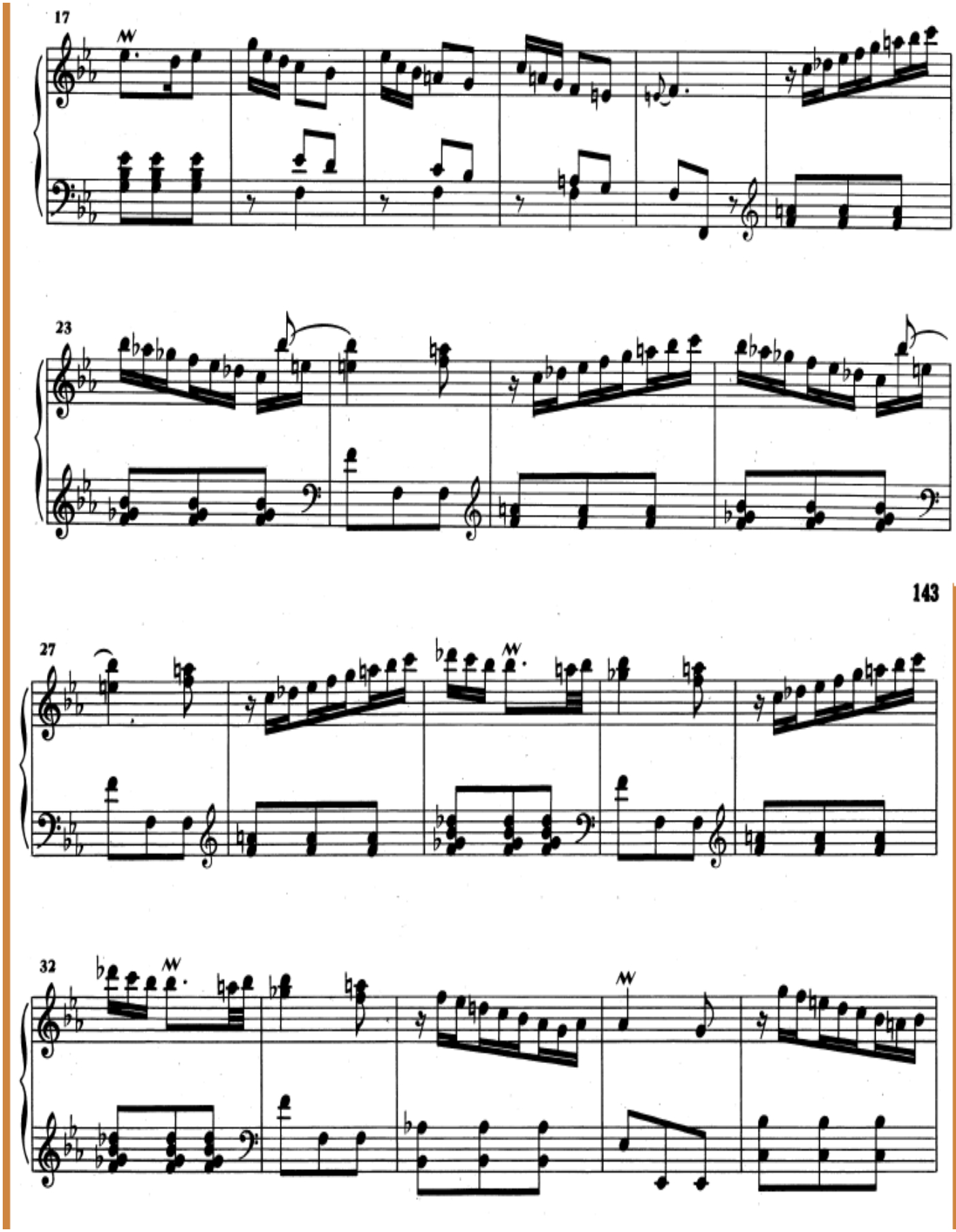
die Sonate K262

.

In der

Sonate K193

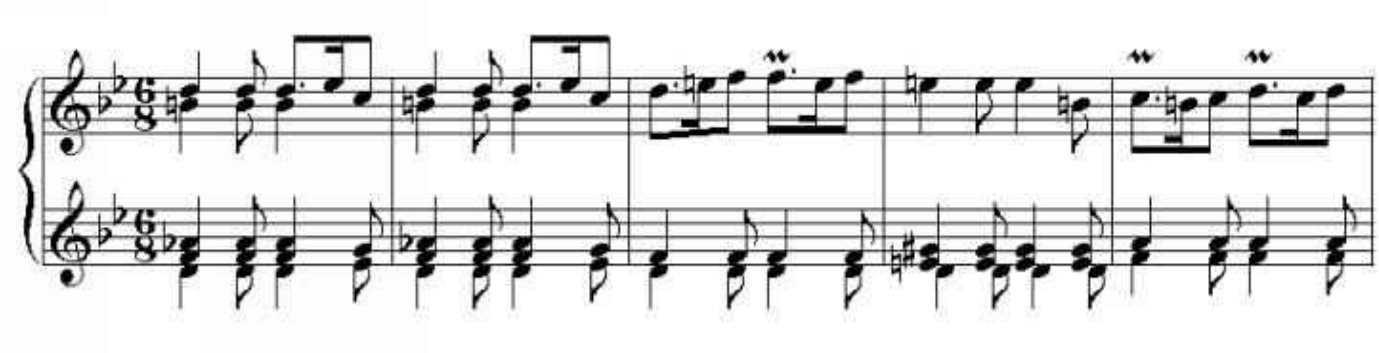
tritt der Flamenco-Einfluss noch einmal in aller Purheit zutage, und zwar in den Takten 22 - 33:



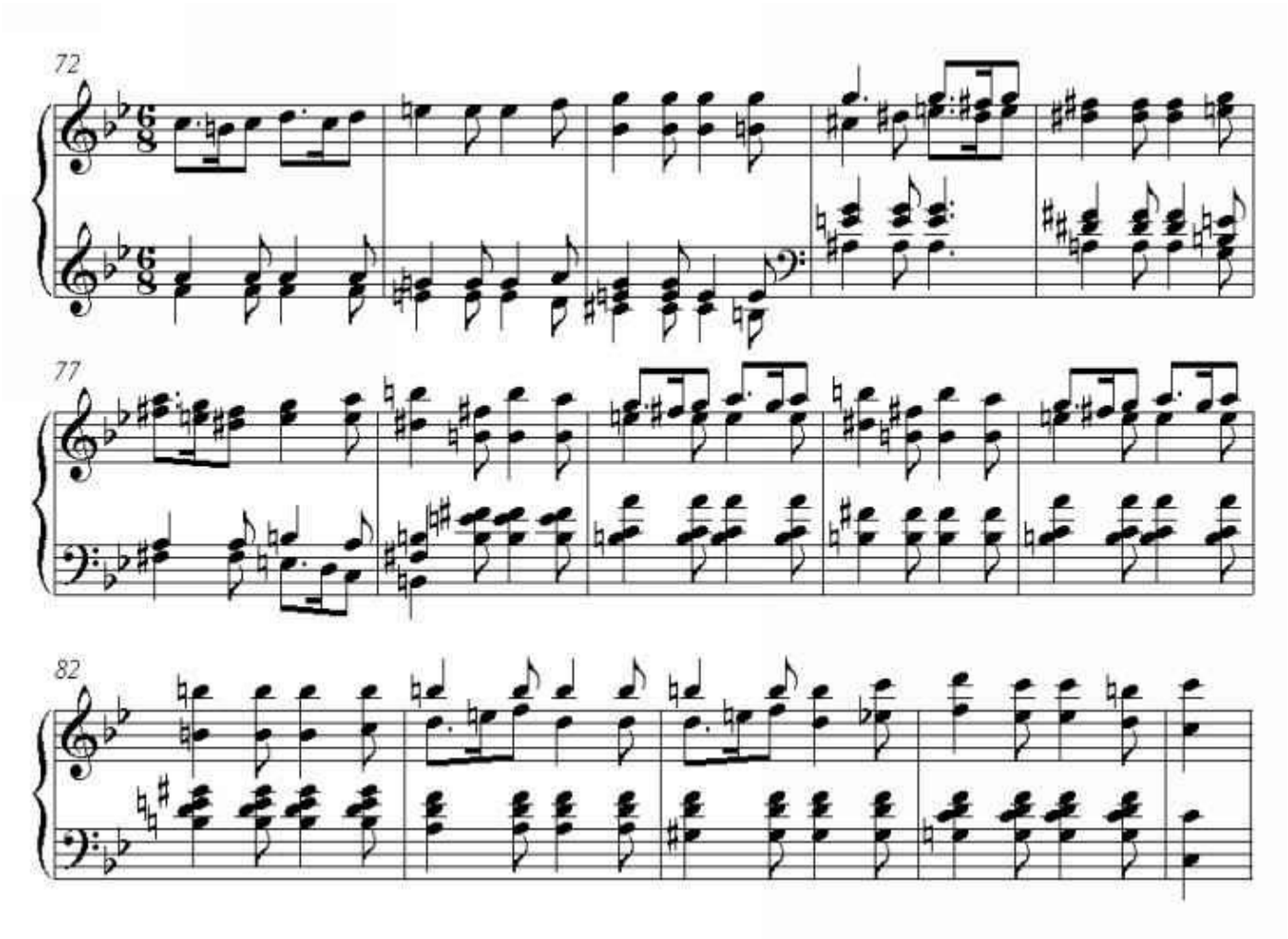
Die schon erwähnte

Sonate K202 (B-Dur - Allegro - Pastorale - Vivo)

zeigt Scarlatti im Mittelteil als einen harmonischen Revolutionär. Er war der erste Komponist, der durch enharmonische Umdeutung des verminderten Septimakkordes in entlegene und eigentlich unlogische Tonarten gelangt ist. Das erste Beispiel findet sich in den Takten 66 - 70:



Die Modulation geht von c-moll nach a-moll. Der verminderte Septimakkord der 7. Stufe in c-moll b,d,f,as wird enharmonisch umgedeutet zu b,d,f,gis, also zur ersten Umkehrung des verminderten Septimakkordes der 7. Stufe in a-moll. Dieselbe Prozedur wird noch zweimal verwendet und zwar in den Takten 72 - 86. Die ganze Stelle sei hier mitgeteilt:



Die Modulationen verlaufen von d-moll (Takt 73-74) nach e-moll (ab Takt 75) und von a-moll (Takt 82-84) nach c-moll (Takt 85-86). Der verminderte Septimakkord von Takt 75 (ais, cis, e, g) fungiert als Zwischendominante zum Dominantseptimakkord (h, dis, fis, a).

Andere dreiteilige Sonaten, die sich eines ähnlichen Formschemas bedienen, sind z.B. die Sonaten

K235

,

K273

oder

K282

.

In der

Sonate K205 (F-Dur - Vivo)

erscheint derselbe Formtypus wie in der schon besprochenen Sonate K162. Die Typisierung der einzelnen Teile ist jedoch anders. Der A-Teil beginnt in einem schnellen Alla-breve-Takt in F-Dur, der von einer Tarantella in f-moll abgelöst wird. Was zur Interpretation der unterschiedlichen Metren und den dazugehörigen Tempi zu **K170** gesagt ist, gilt auch hier. Der B-Teil führt zuerst die Tarantella weiter, dann erscheint wieder der Alla-breve-Takt, diesmal in Es-Dur und danach wieder die Tarantella in f-moll, die am Ende nach F-Dur moduliert, der Grundtonart.

Ein weiteres Beispiel für die Varietät in Form und harmonischer Struktur findet sich in der

Sonate K206 (E-Dur - Andante)

Diese Sonate steht in E-Dur und der A-Teil endet "ganz normal" auf der Dominante H-Dur. Der B-Teil jedoch moduliert ungefähr auf der Hälfte nach e-moll, um diese Tonart auch nicht mehr zu verlassen und die Sonate endet auch in e-moll. Es kann nicht oft genug betont werden, dass solche Prozeduren in der Geschichte der Tonalität absolut einmalig sind und nur erklärt werden können, wenn man bedenkt, dass Scarlatti zur Modalität ein inniges Verhältnis unterhielt.

Eine weitere eigentümliche Formgebung ist in der

Sonate K212 (A-Dur - Allegro molto)

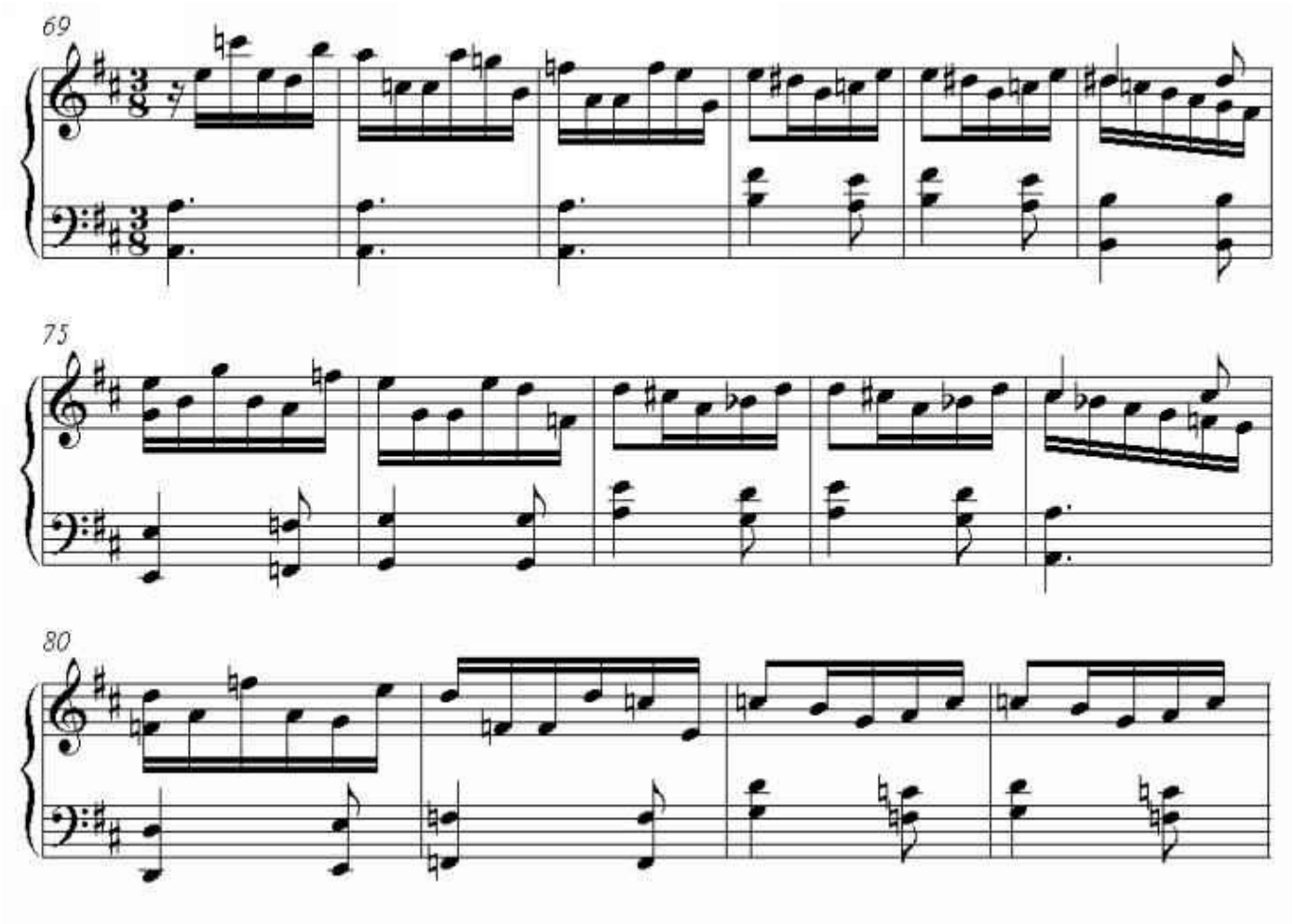
zu finden. Es betrifft auch hier eine zweiteilige Sonate und der A-Teil verläuft "ganz normal". Dieser Teil beginnt in A-Dur und endet auf der Dominante E-Dur. Der B-Teil

steht in a-moll und beginnt auf der parallelen Tonart C-Dur. A-moll ist schnell erreicht und ist die Haupttonart dieses Teiles. Lediglich am Ende erscheint eine kurze Coda, die zu A-Dur zurückkehrt.

Ein weiteres Beispiel für den Flamenco-Einfluss ist in der

Sonate K224 (D-Dur - Vivo)

zu finden, und zwar am Anfang des zweiten Blockes. Auch hier sind die "verbotenen" Quintparallelen mehr oder weniger die Hauptsache, weil diese ein Klangbild erzeugen, das in der "gelehrten" Musik verpönt ist und deshalb nicht vorkommt:



In der

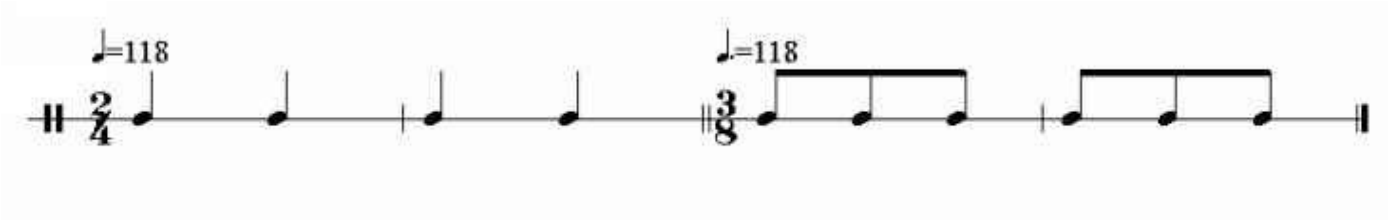
Sonate K226 (c-moll - Allegro)

erscheinen wieder plötzliche Tonartwechsel, und zwar im zweiten Teil. Eine kurze Episode in C-Dur wechselt nach a-moll und endet auf der Dominante E. Diese 8-taktige a-moll-Periode wird dann in g-moll und f-moll wiederholt, ohne eine wie immer auch geartete Modulation dazwischen.

In der

Sonate K227 (h-moll - Allegro)

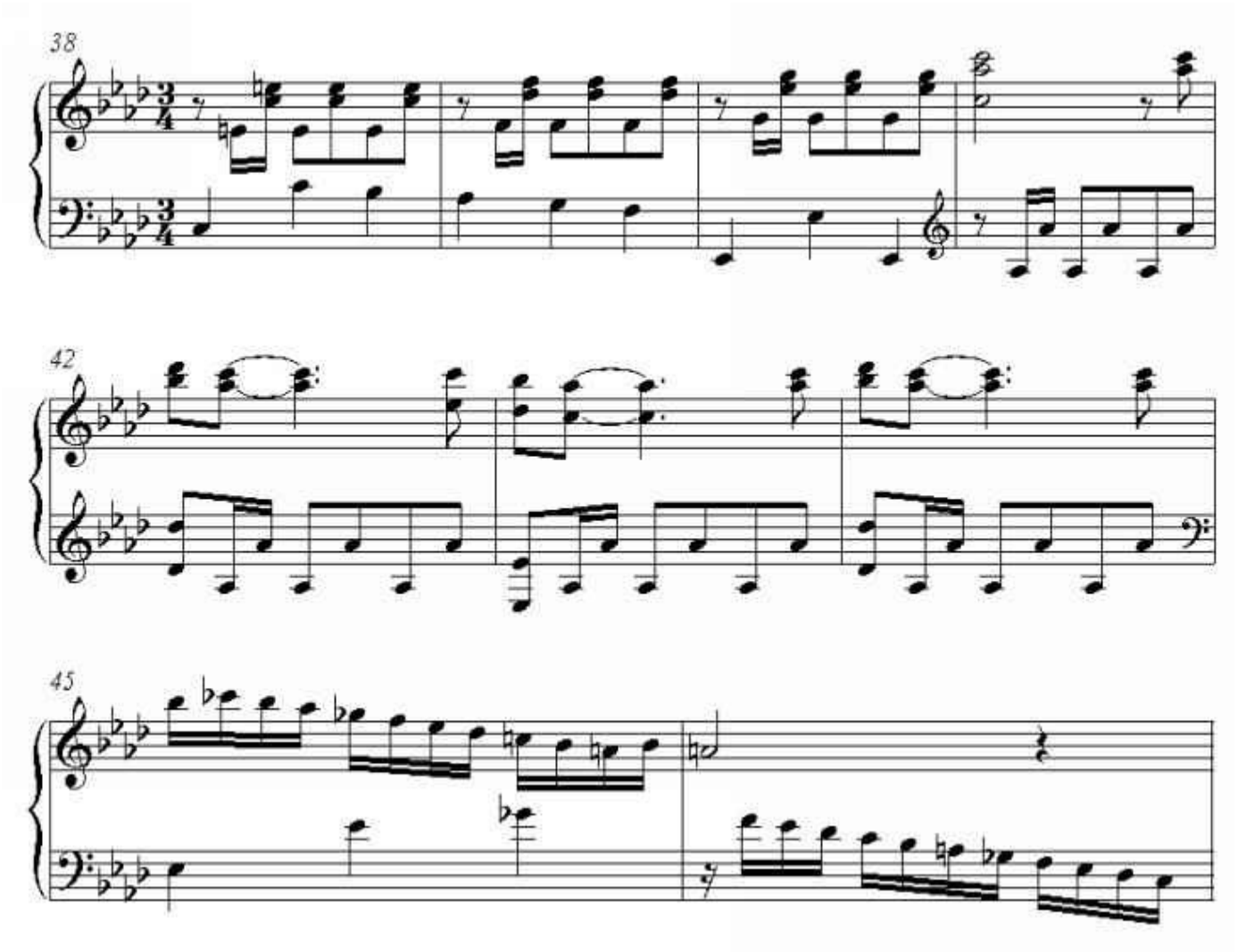
stehen beide Blöcke in verschiedenen Taktarten und Tempi. Der erste Block steht im 2/4-Takt, der zweite im 3/8-Takt. Eine Zählzeit des ersten Blockes entspricht auch hier wieder einem Takt des zweiten Blockes:



In der

Sonate K239 (f-moll - Allegro)

erscheint eine andere spanische Tanzform, die Seguedilla. Der Rhythmus dieses Tanzes erinnert an die Polonaise. Als Beispiel einige Takte aus dieser Sonate:



Der Rhythmus der Seguedilla erscheint auch in den Sonaten

K380 (E-Dur - Andante comodo)

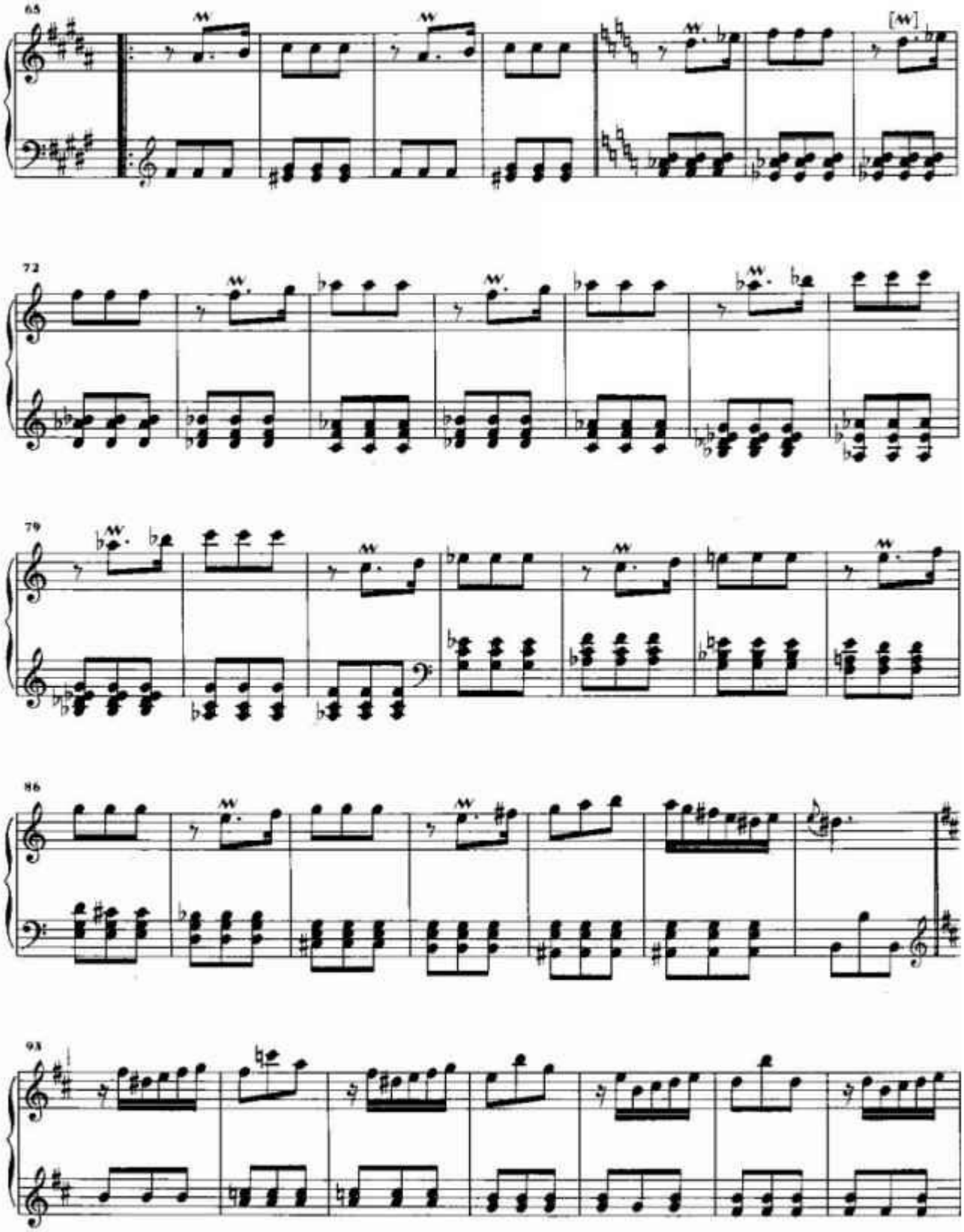
und

K491 (D-Dur - Allegro)

Kein Barockkomponist ist in seinen Modulationen so weit gegangen wie Domenico Scarlatti bei vielen Gelegenheiten. Als Beispiel folgt hier eine Seite aus der

Sonate K244 (H-Dur - Allegro),

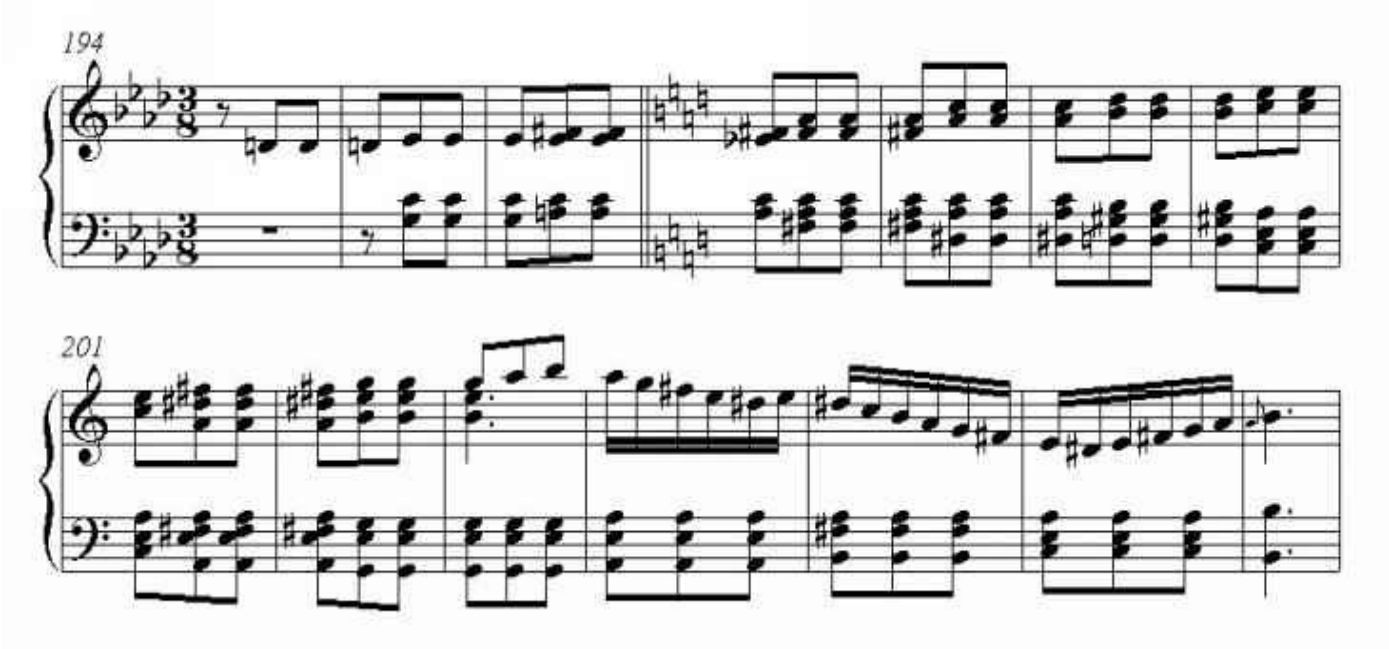
und zwar der Beginn des zweiten Blockes**:**


65
72
79
86
93

Dass die enharmonische Umdeutung des verminderten Septimakkordes in K202 kein Einzelfall ist, sondern zu den kompositorischen Mitteln Scarlattis gerechnet werden darf, beweist diese Stelle aus der

Sonate K264 (E-Dur - Vivo)

:



In Takt 196 und 197 erscheint der verminderte Septimakkord es, fis, a, c. Dieser wird in Takt 198 enharmonisch umgedeutet nach dis, fis, a, c und fungiert als Zwischendominante zum Dominantseptimakkord e, gis, h, d, der zu a-moll gehört. Sofort danach wird nach e-moll moduliert.

In der Sonate

K270 (C-Dur - ohne Tempoangabe)

erscheint ein interessantes harmonisches Schema. Im ersten und zweiten Teil, die beide dreiteilig sind, werden harmonische Blöcke ohne jedwede Modulation gegeneinander gesetzt:

1. Teil:

C-Dur - Halbschluss auf der Dominante G-Dur, Es-Dur (ohne übergang) - Modulation nach g-moll - Halbschluss auf der Dominante D-Dur - weiter in G-Dur.

2. Teil:

2 Takte G-Dur, As-Dur (ohne übergang) - Modulationen nach Des-Dur, f-moll und c-moll - Halbschluss auf der Dominante G-Dur, weiter in C-Dur.

In der

Sonate K282 (D-Dur - Allegro - Andante - Allegro)

ist die Dreisätzigkeit, die später der Sonatenstandard wurde, vorweggenommen.

Der erste Teil weist schon zwei gegensätzliche Themen auf und Ansätze zu einer Durchführung. Eine kurze Coda leitet zum Andante in d-moll über. Die Sonate wird durch ein kurzes Allegro-Finale in D-Dur abgeschlossen.

Die Sonate

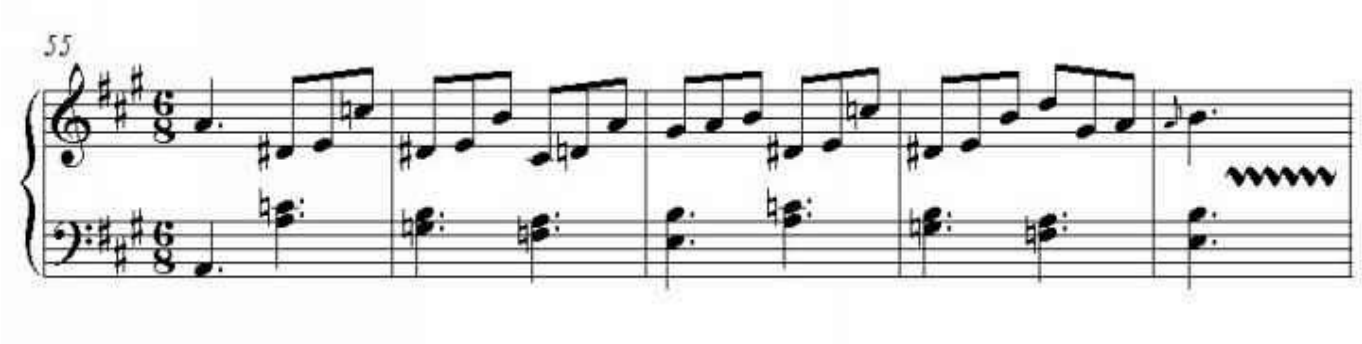
K284 (G-Dur - Allegro)

ist, formal gesehen, eines der ersten Rondos, die jemals komponiert worden ist (A - B - A - C - A). Auch hier hat Scarlatti Neuland betreten.

In der Sonate

K286 (A-Dur - Allegro)

erscheint die schon erwähnte Flamencoformel. Dies ist jedoch eher die Ausnahme als die Regel:



Die

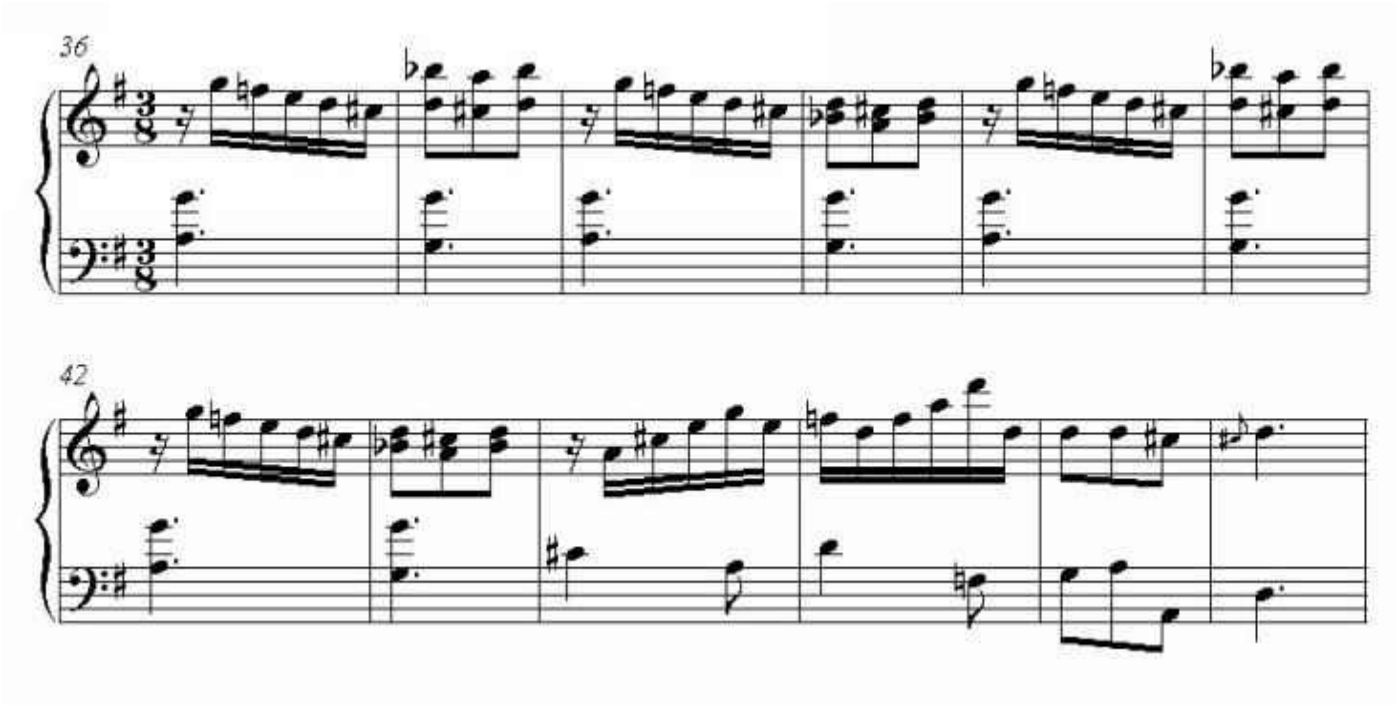
Sonate K287 (D-Dur - Andante allegro)

ist für eine zweimanualige Hausorgel komponiert worden. In der Sammlung der Parmamanuskripte findet sich folgender Hinweis: "Per Organo da Camera con due Tastatura Flautato e Trombone".

Die

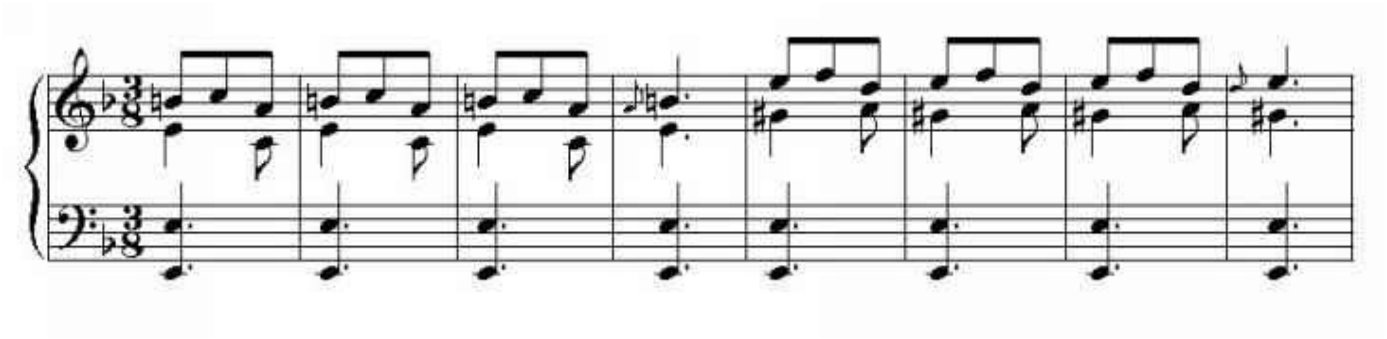
Sonate K290 (G-Dur - Allegro)

enthält ein wunderbares Beispiel für die weitgehende Stilisierung des Flamencoeinflusses:



Ein weiteres Beispiel hierfür findet sich in der

Sonate K295 (d-moll - Allegro):



Die Sonate

K296 (F-Dur - Andante)

eine der längsten Sonaten Scarlattis, verfügt über ein besonders interessantes harmonisches Grundschema. Auch diese Sonate ist in der großen Form zweiteilig angelegt.

Der erste Teil ist in drei Abschnitte gegliedert:

Erster Abschnitt:

F-Dur - Modulation nach C-Dur - Halbschluss auf G-Dur,

zweiter Abschnitt:

As-Dur (wieder ohne übergang) - Des-Dur - des-moll - E-Dur,

dritter Abschnitt:

a-moll.

Der zweite Teil ist in zwei Abschnitte gegliedert:

Erster Abschnitt:

d-moll - Modulationen nach g-moll, F-Dur, c-moll, g-moll, c-moll, b-moll, As-Dur, Es-Dur, b-moll und C-Dur,

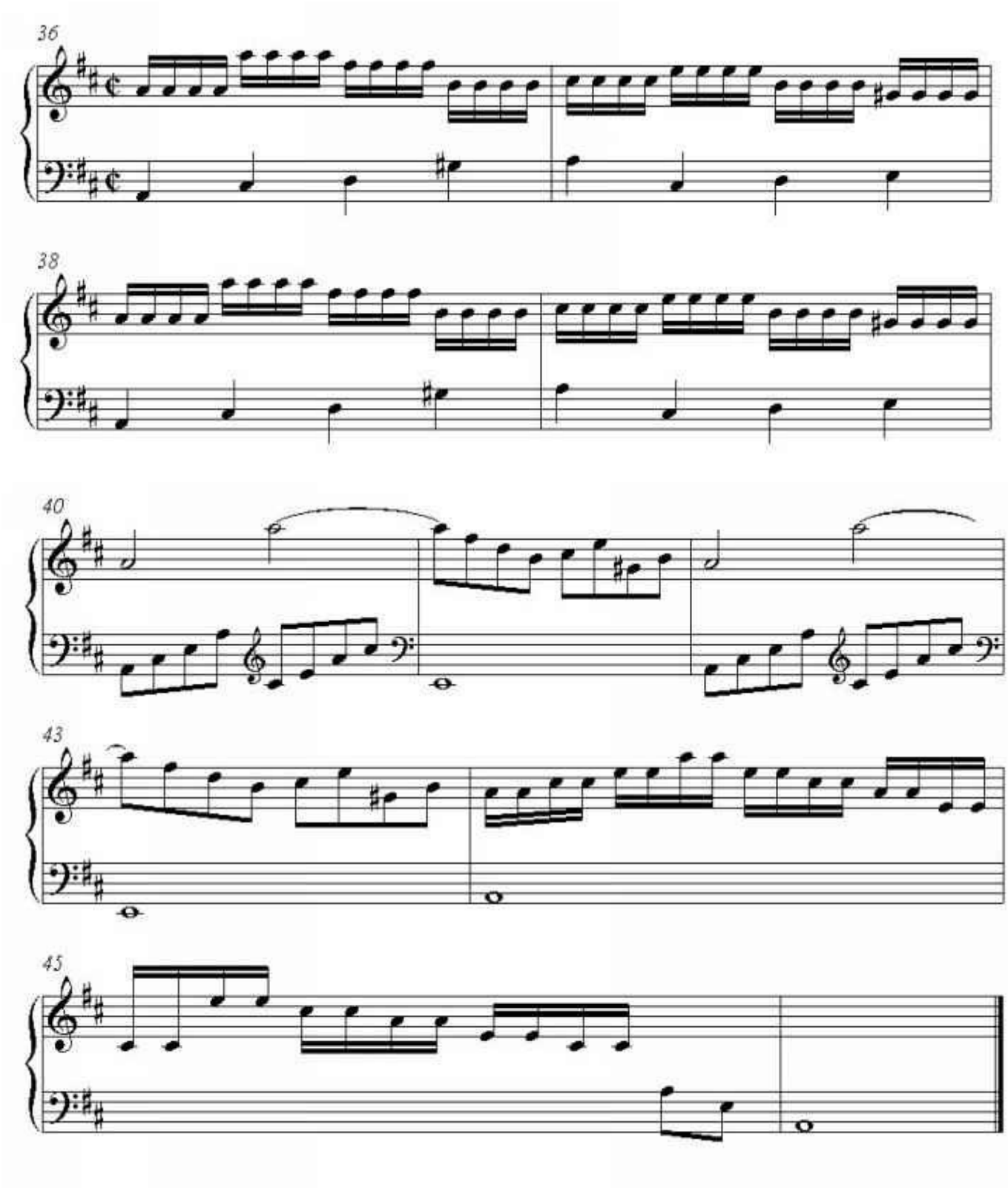
Zweiter Abschnitt:

Coda in F-Dur.

In der Sonate

K298 (D-Dur - Allegro)

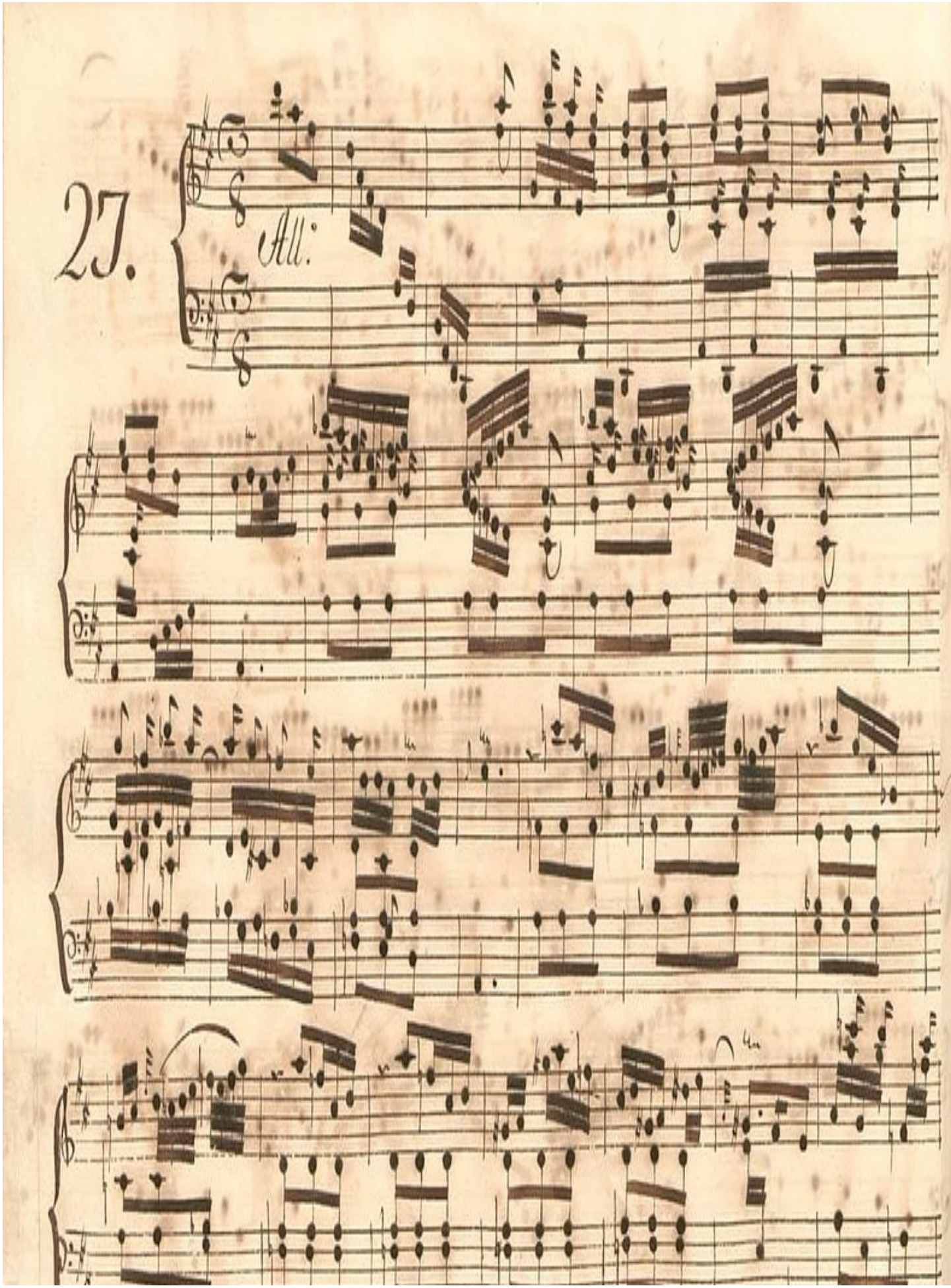
kommen regelmäßig Tonwiederholungen in hohem Tempo vor (Alla-breve-Takt):



Zum Abschluss dieses Kapitels zitiere ich eine Seite aus der

Sonate K299 (D-Dur - Allegro)

zweifellos eine der technisch schwierigsten Sonaten Scarlattis:


27.
All.

Die mittlere Periode

Ab **K300 bis K399** sprechen wir über eine Periode im Komponieren Scarlattis, die vom Streben nach der größtmöglichen musikalischen Durchsichtigkeit und Klarheit geprägt ist. Man vergleiche einmal das Partiturbild der **Sonaten K299 und K300.** Ein Unterschied wie Tag und Nacht. Dieser "Stilbruch", der jedoch keiner ist, ist ebenso radikal wie der schon besprochene "Stilbruch" zwischen den **Sonaten K95 und K96.** Die meisten Sonaten dieser mittleren Periode stehen in Dur. Schon das lässt vermuten, dass es eine glückliche Periode im Leben Scarlattis betrifft. In allen anderen Perioden halten sich Dur und Moll ungefähr die Waage. Die Virtuosität tritt etwas in den Hintergrund, was jedoch nicht heißt, dass diese Sonaten technisch gesehen einfach zu spielen wären. Der Virtuose verleugnet sich nie. Nur ist die Virtuosität beschränkt auf einzelne Stellen und die Klarheit der musikalischen Aussage ist das vorrangige Ziel. In keiner anderen Periode ist die musikalische Transparenz so deutlich wie in dieser. Die meisten Stücke sind im Wesen zweistimmig gehalten, Akkorde kommen wenig vor, ab und zu wird Dreistimmigkeit erreicht. Auch die Einflüsse der spanischen Volksmusik treten in den Hintergrund. Manchmal erinnert nur eine einzelne Stelle an Scarlattis Liebe zu dieser Musik.

In dieser mittleren und auch der späten Periode begnüge ich mich mit der genauen Analyse jeweils einer Sonate, dies stellvertretend für alle anderen. Im Kapitel "Allgemeine Bemerkungen" sind andere Sonaten dieser mittleren Periode zitiert.

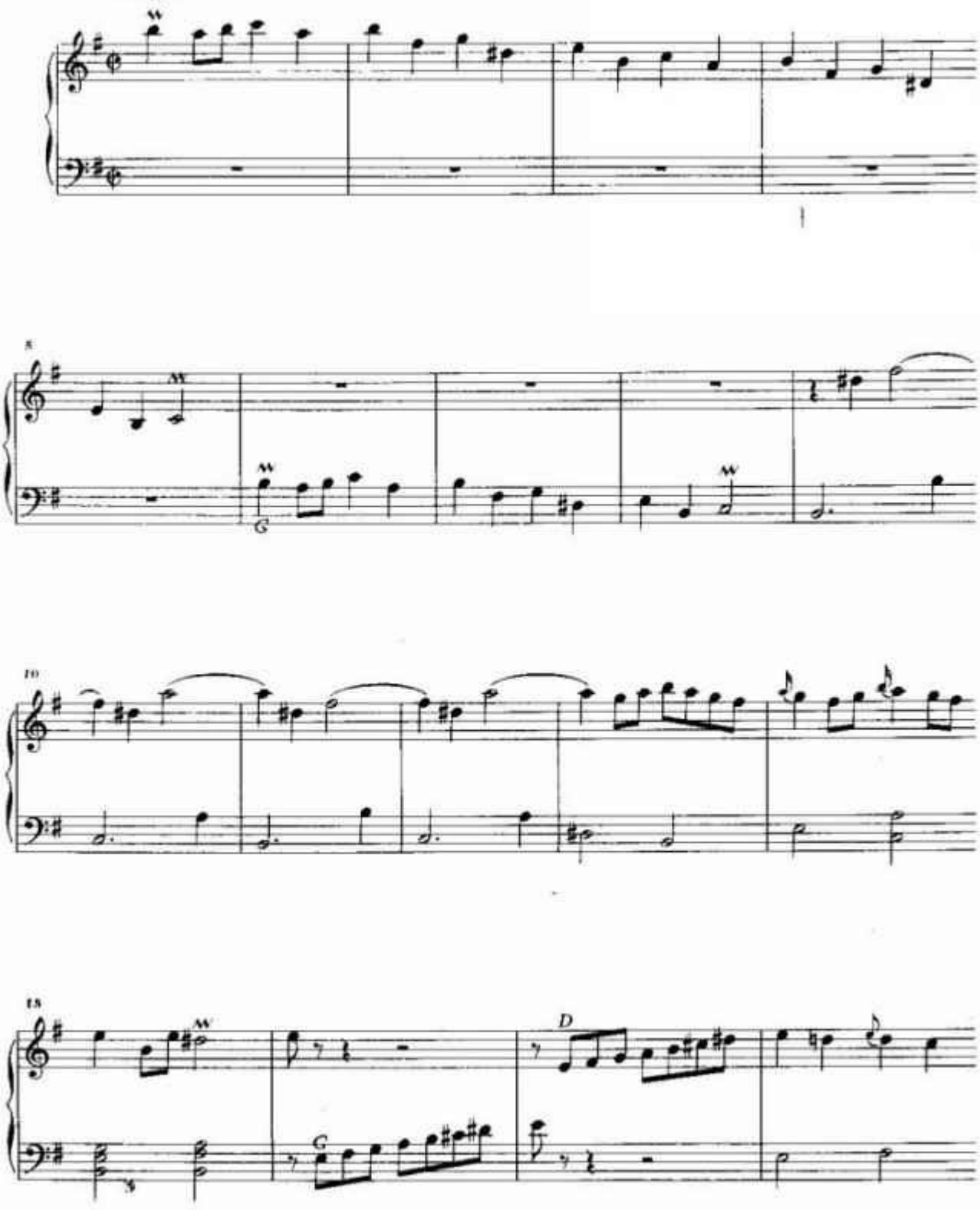
Stellvertretend für alle Sonaten der mittleren Periode ist die

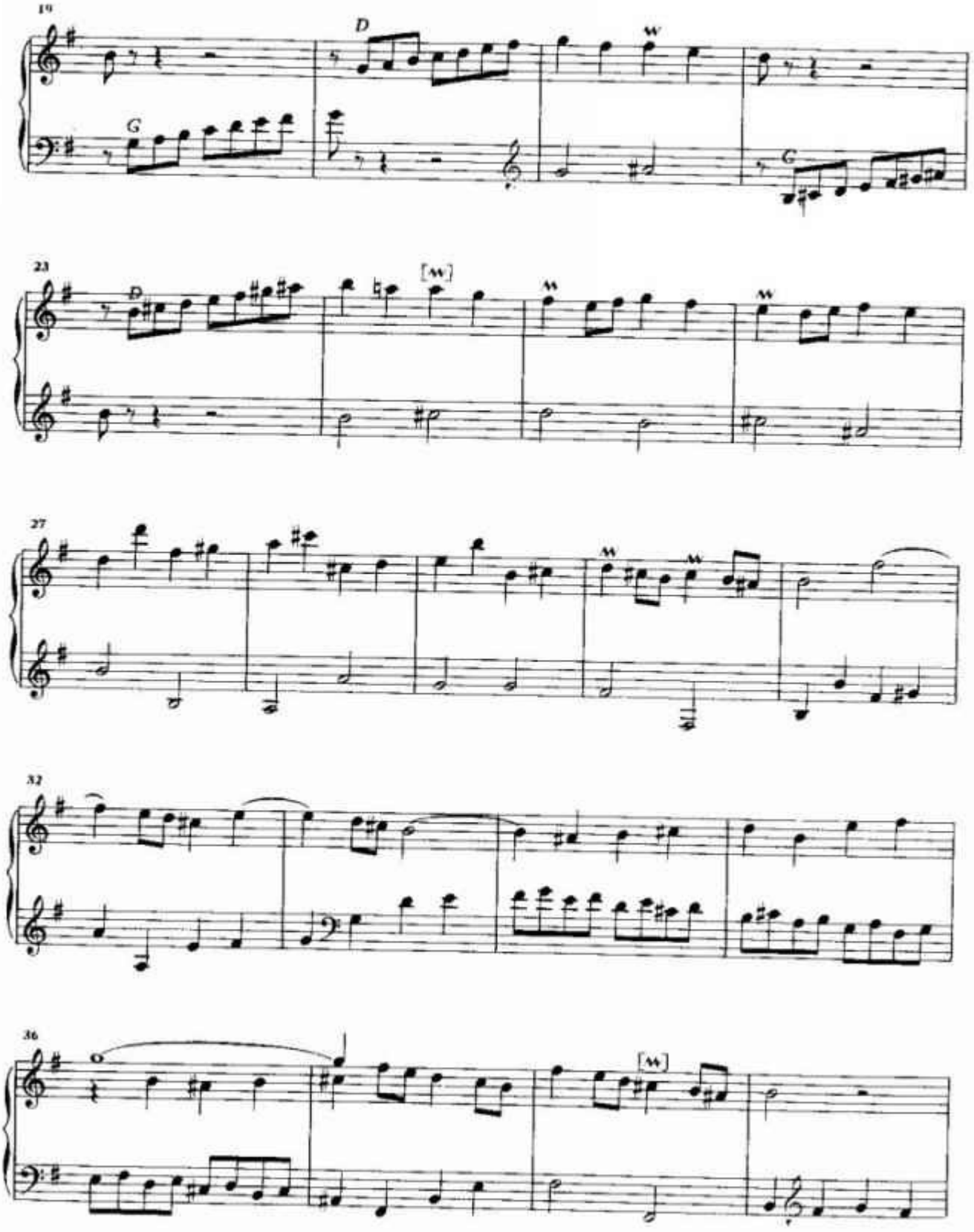
Sonate K394 (e-moll - Allegro)

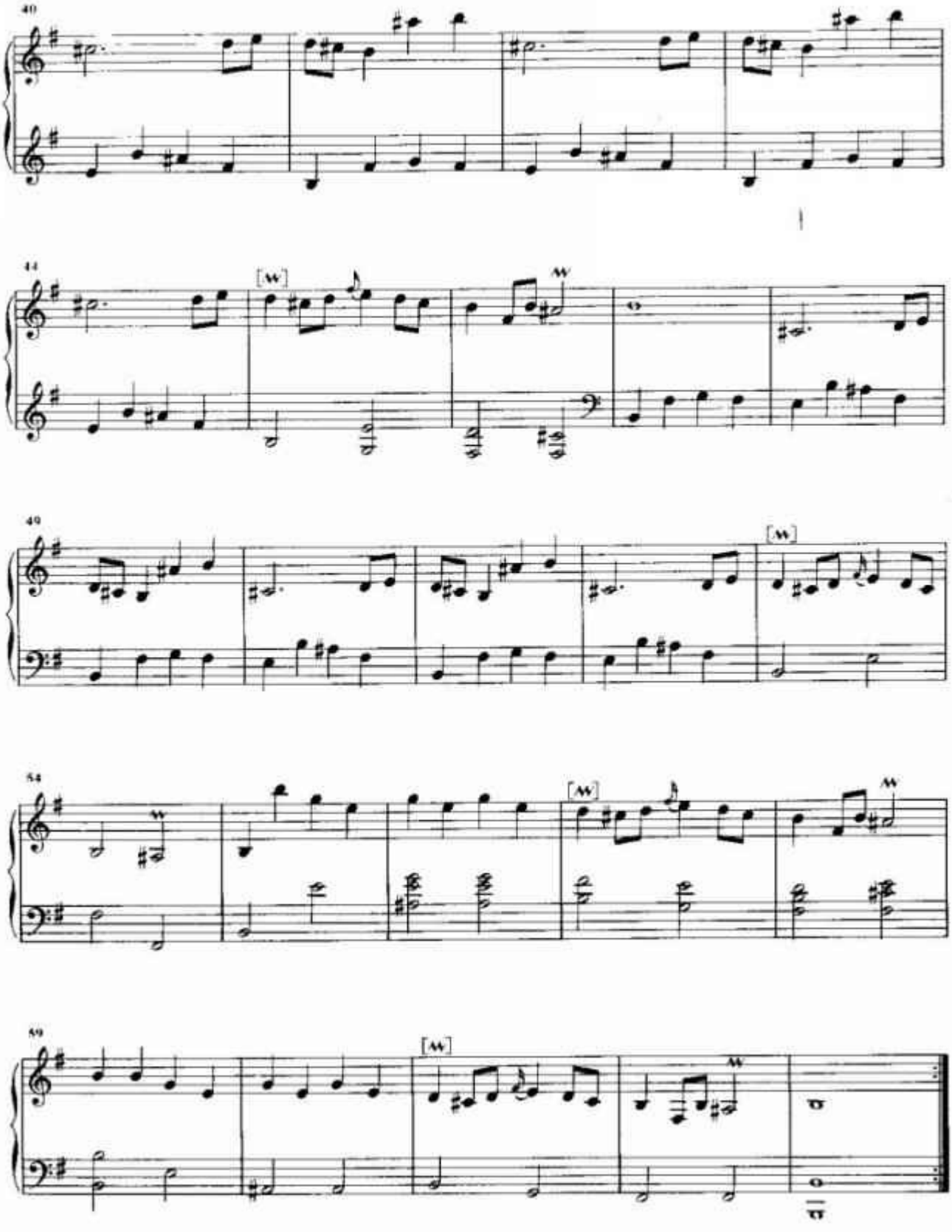
gewählt. Das vor allem darum, weil hier ein formales Phänomen erscheint, das für die Zeit absolut einmalig ist, nämlich die erste echte und sehr virtuose Solokadenz in der Musikgeschichte überhaupt. Des Weiteren ist die nur selten unterbrochene Zweistimmigkeit typisch für diese Periode. Das betrifft vor allem den ersten Teil. Der zweite Teil ist nach der Kadenz zunächst dreistimmig gehalten, um dann wieder zur Zweistimmigkeit zurückzukehren. Hin und wieder erscheinen auch Akkorde. Die ganze Modulationskunst Scarlattis kommt nach der Kadenz zum Vorschein. Die gesamte Sonate wird hier abgedruckt:

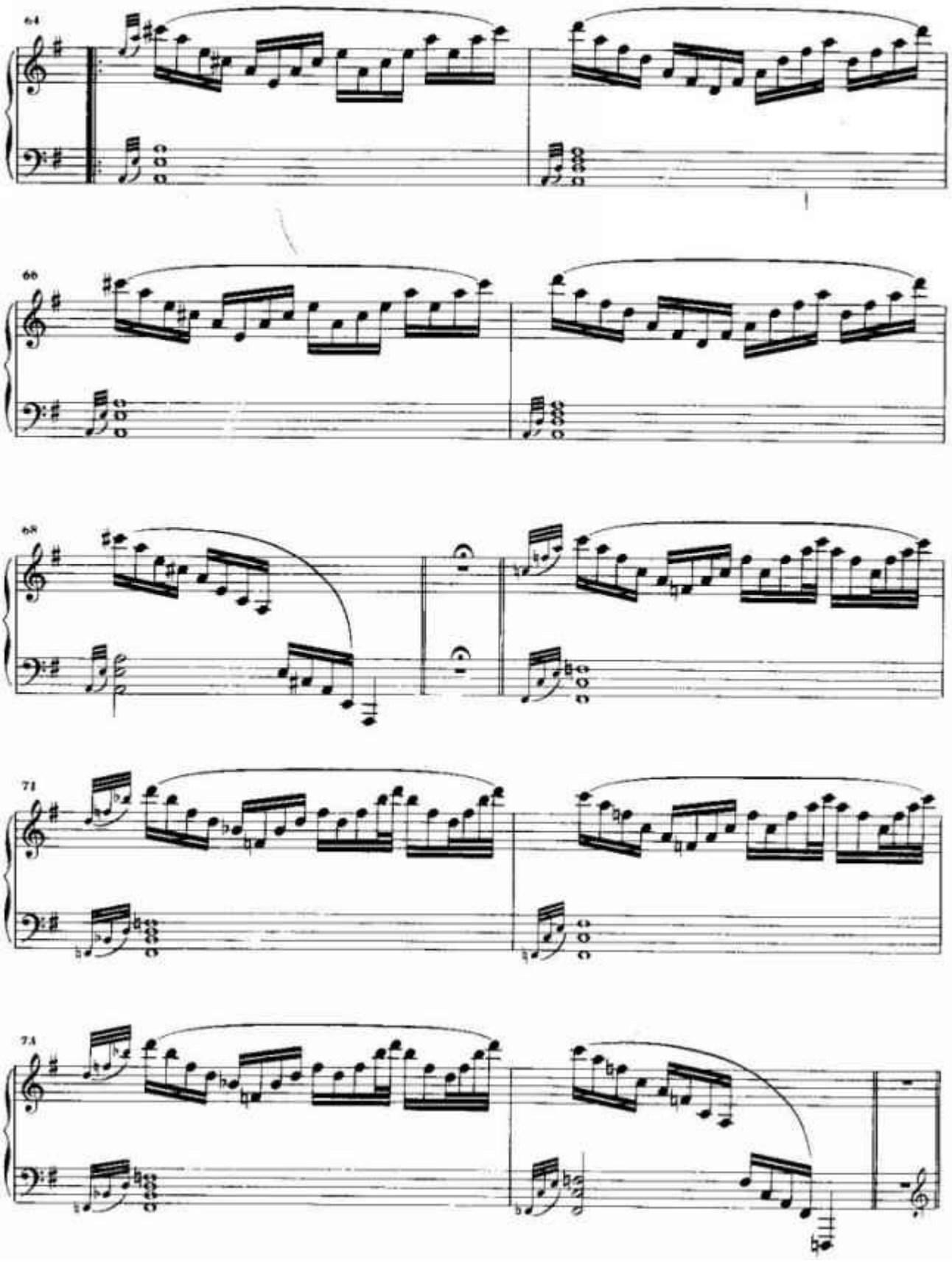
K. 394

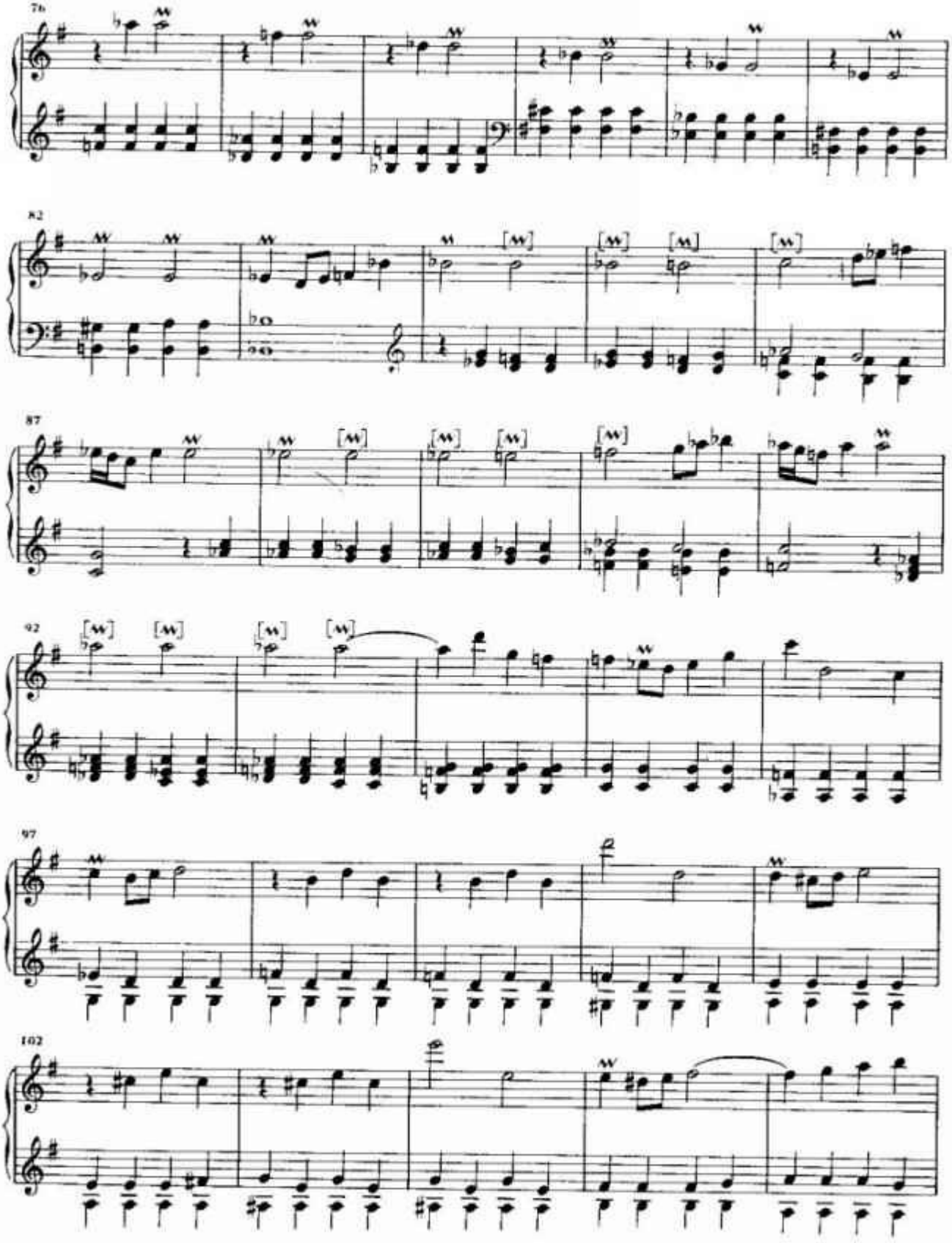
Allegro

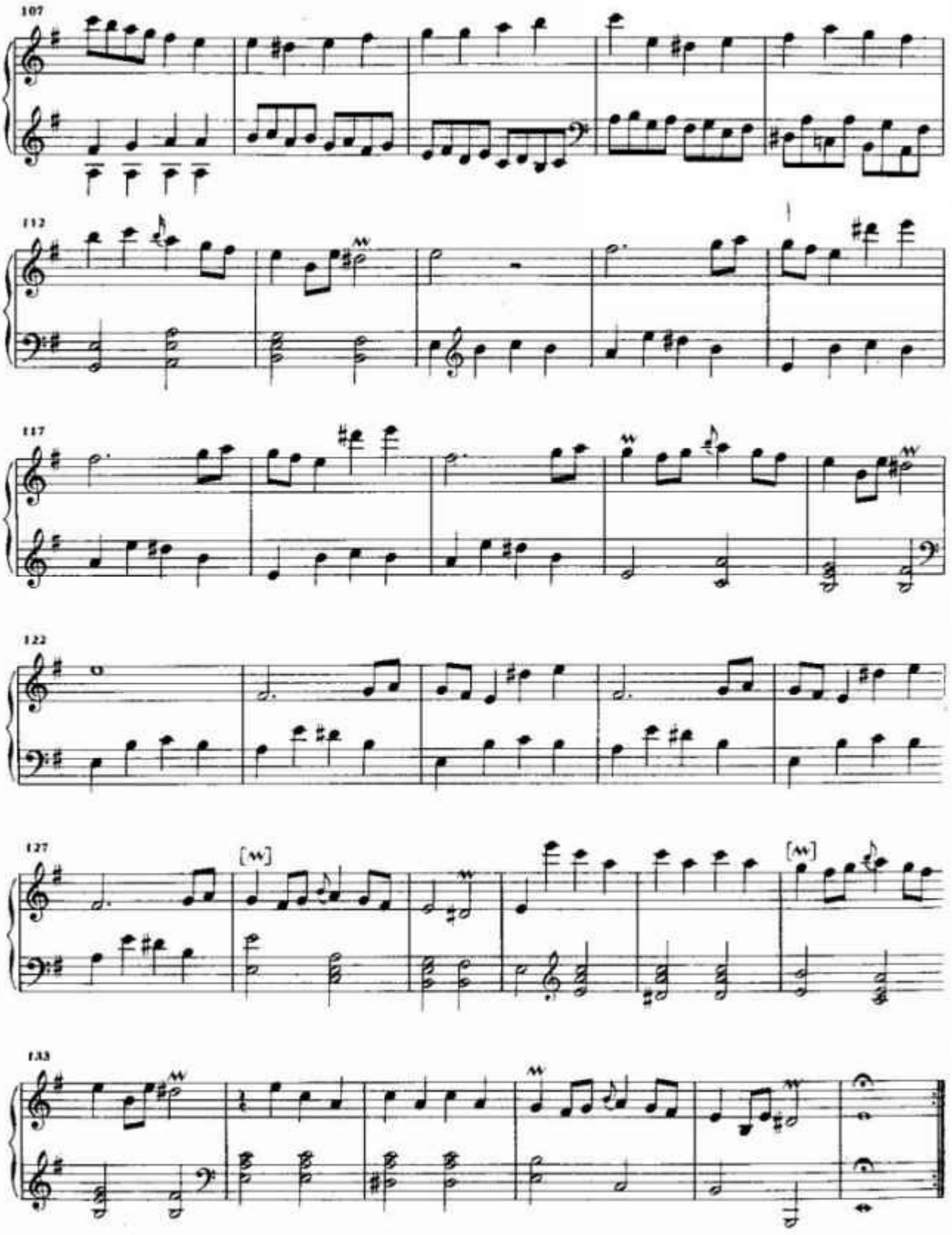



19
D
W
G
23
D
[W]
W
W
27
W
W
32
36
[W]

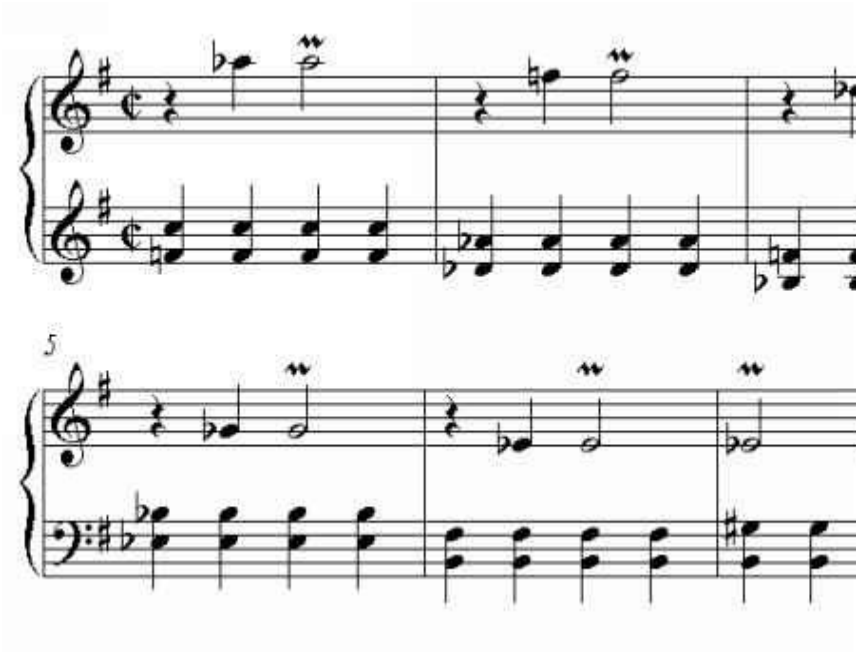

40
44
[W]
W
49
[W]
54
[W]
W
59
[W]
W


64
66
68
71
73

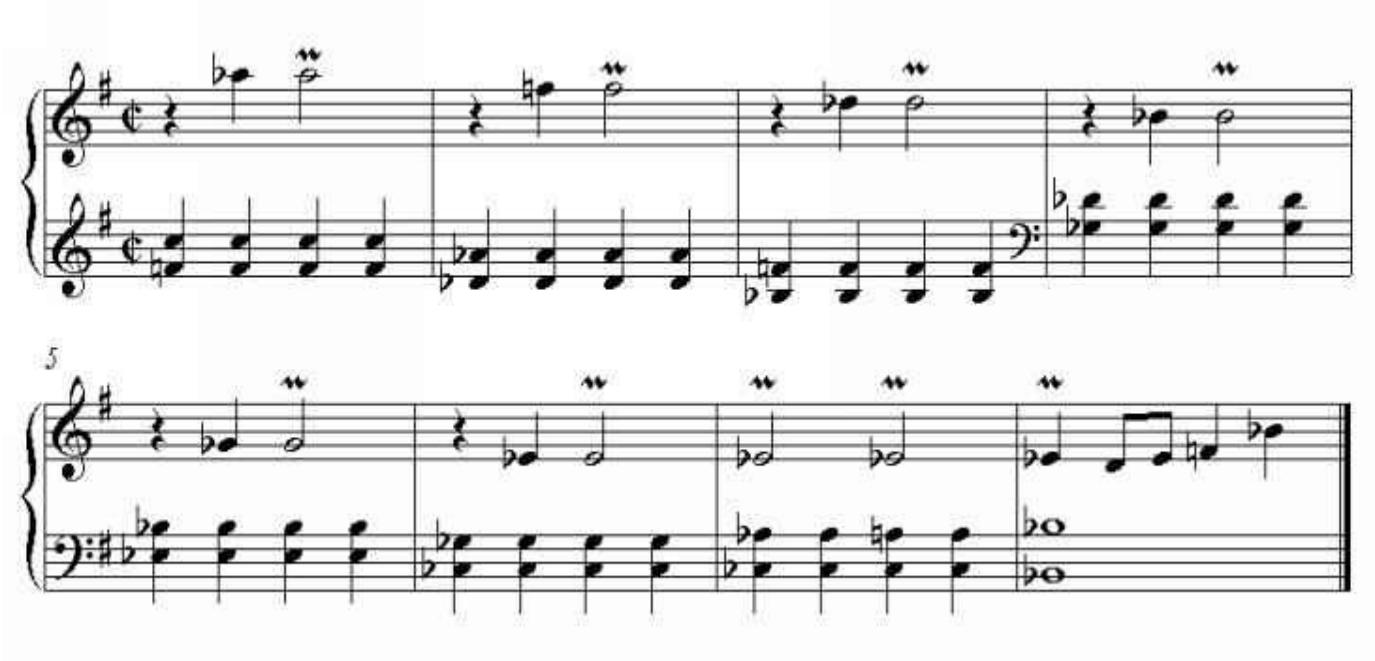



107
112
117
122
127
[W]
[W]
133

Zunächst ist einmal festzustellen, dass die Stelle mit den Quintparallelen ab Takt 76 nicht korrekt notiert ist. Mir ist das Manuskript leider nicht bekannt. In der Gilbert-Ausgabe lautet diese Stelle so:



Die korrekte Notation müsste so aussehen:



Die Modulation bewegt sich von f-moll nach es-moll und endet auf der Dominante B. Wie danach nach e-moll zurückmoduliert wird, ist einzigartig. über Es-dur, c-moll, As-Dur, f-moll, As-dur wird schließlich c-moll erreicht. Nach zwei Takten auf der Dominante G (ab Takt 98) erscheint eine enharmonische Umformung des verminderten Dreiklanges der 2. Stufe von c-moll. D-f-as wird umgeformt in d-f-gis, die 2. Umkehrung des verminderten Dreiklanges der 7. Stufe von A-Dur. Die

viertaktige Periode der Takte 98 - 101 wird einen Ganzton höher wiederholt, dann ist die Grundtonart e-moll wieder erreicht, die dann auch nicht mehr verlassen wird.

Ein weiterer äußerst interessanter Punkt ist die Kadenz nach dem Halbschluss. In der im übrigen relativ einfach gestalteten Sonate erscheint hier urplötzlich dieser Ausbruch von ungebremster Virtuosität. Die Kadenz ist zweiteilig. Ohne Modulationen werden zwei voneinander weit entfernte Tonarten nebeneinander gesetzt, nämlich A-Dur und F-Dur. Die A-dur-Passage bewegt sich in Sechzehnteln, in der F-Dur-Passage wird die Bewegung durch den Gebrauch von 32-teln noch weiter verschnellt. Die Rückkehr zur einfachen Gestaltung konnte nur durch die schon besprochenen komplizierten Modulationen musikalisch glaubhaft gemacht werden. Das sind die Zeichen des Genies.

Die späten Sonaten

Alle Elemente in Scarlattis Musik, die bisher die Revue passiert haben, vereinigen sich in Scarlattis Spätstil zu einer Symbiose absoluter Musik. Es war nicht einfach, um eine Sonate zu wählen, die repräsentativ für die späte Periode ist. Letztendlich fiel die Wahl auf die**Sonate K405,** weil diese Sonate alle spezifischen Elemente, die für Scarlattis Musik typisch sind, in sich vereinigt. Zuerst jedoch sei noch auf eine andere Sonate hingewiesen, die in die Zukunft sieht:

Sonate K466

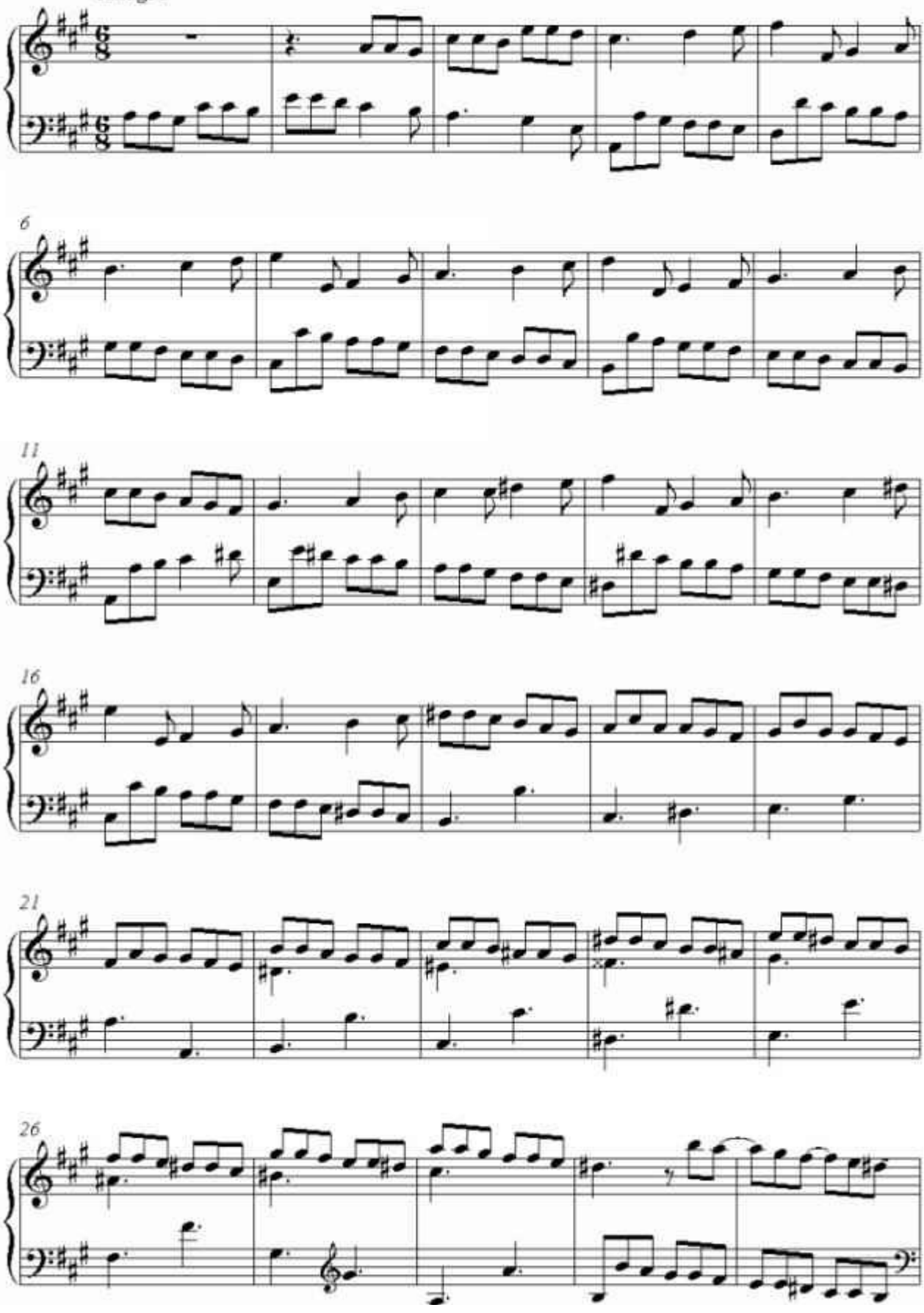
- beinahe ein Chopin-Nocturne! Jedenfalls ein Vorläufer, eine Vorahnung der Romantik. Es wird von der Musiktheorie und einigen Biographen behauptet, dass der irische Komponist John Field der Schöpfer des Nocturnes gewesen sei und dass Chopin ihn aufgrund seines Genies weit übertroffen hat. Diese Sonate beweist, dass Scarlatti diese Ehre zukommt und dass Scarlatti John Field schon prophylaktisch weit übertroffen hat.

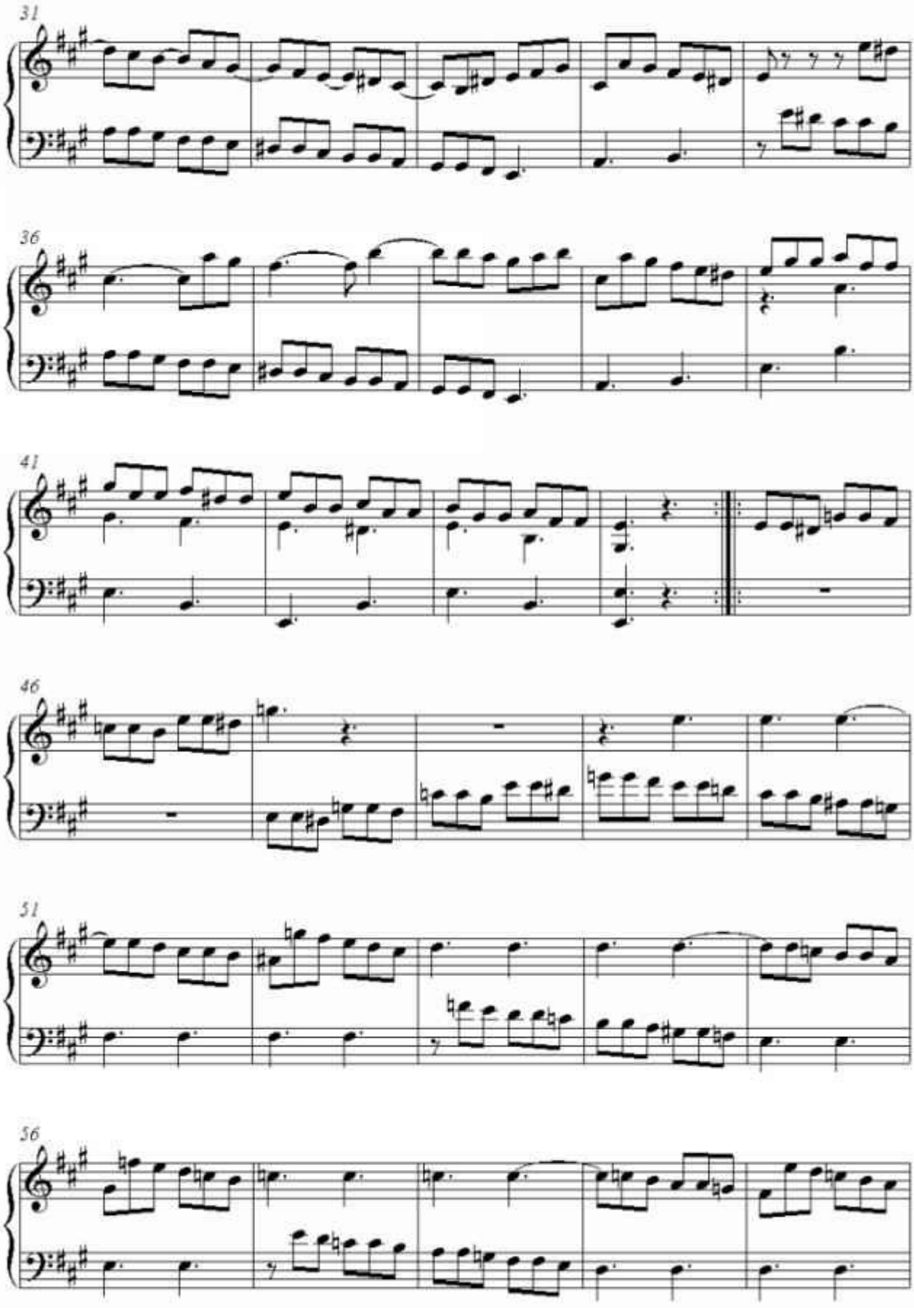
Jetzt folgt die

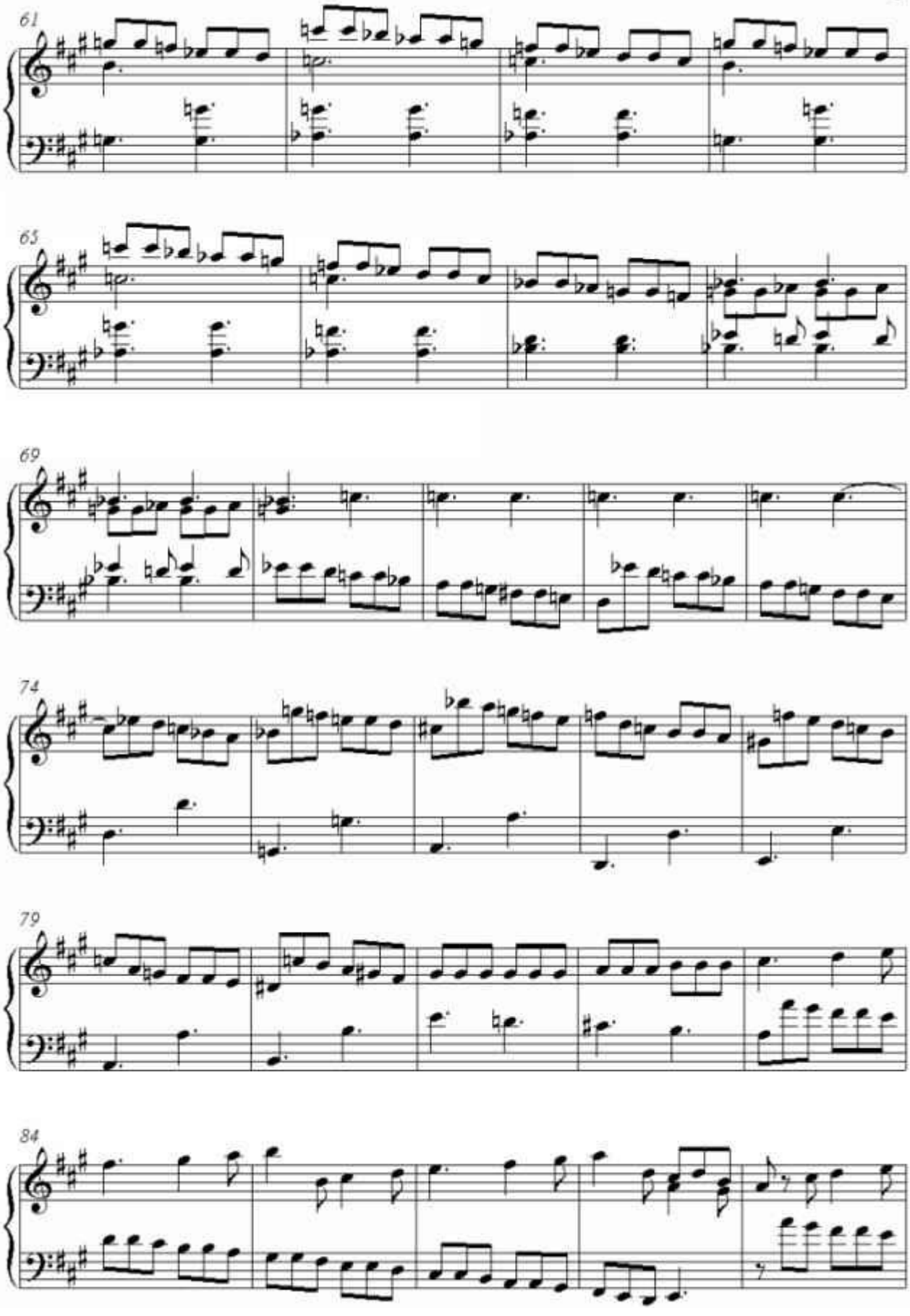
Sonate K405:

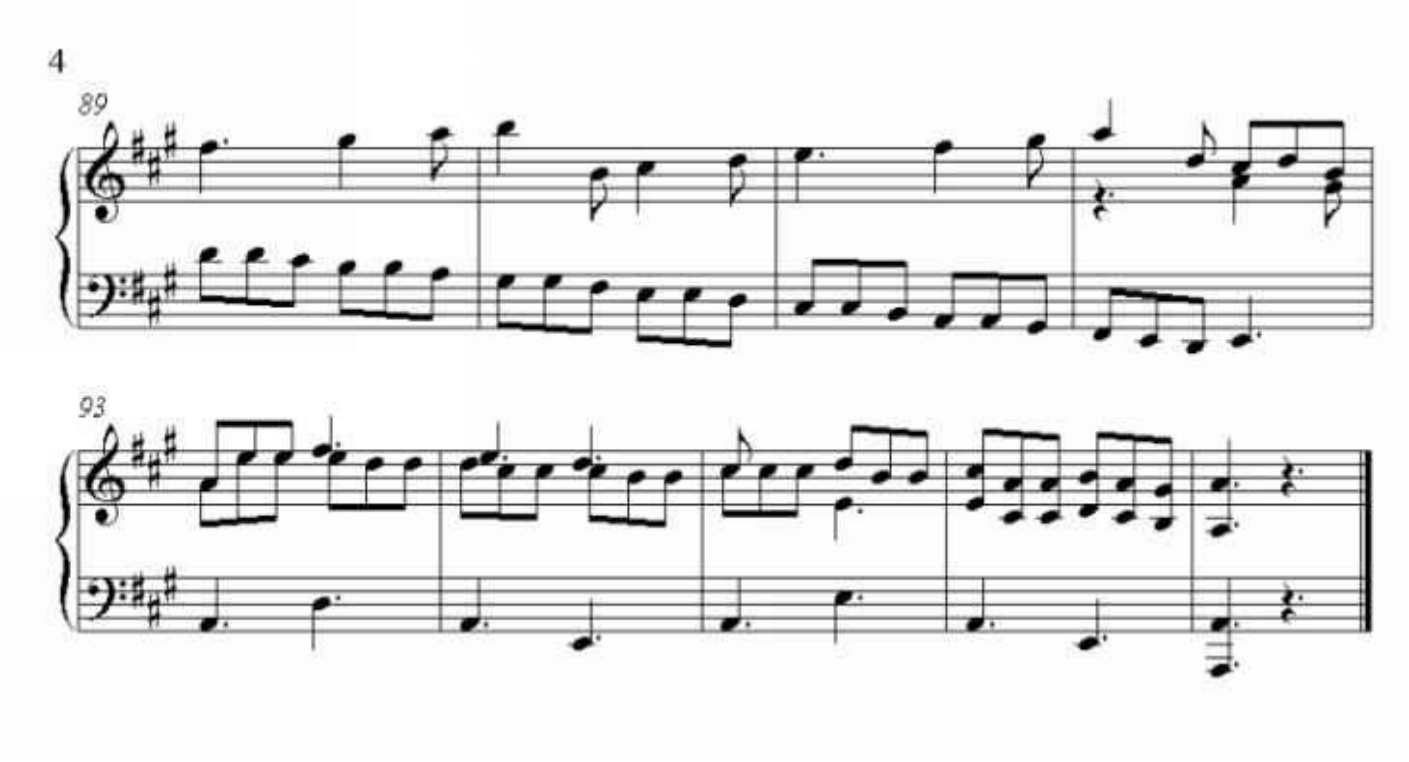
K405

Allegro




31
36
41
46
51
56


61
65
69
74
79
84



In Takt 22 beginnt eine siebentaktige Sequenz, die schon weitgehend moduliert, und zwar über E-Dur, Fis-Dur, gis-moll, A-Dur, H-Dur, cis-moll, und A-Dur. Die Meisterschaft Scarlattis besteht auch darin, dass die folgenden Perioden um jeweils einen Takt verkürzt sind. Ab Takt 29 sechs Takte, ab Takt 35 fünf Takte, ab Takt 40 vier Takte und dann der obligatorische Schlusstakt. Im zweiten Teil der Sonate gibt es vielleicht die weitestgehenden Modulationen, die Scarlatti jemals geschrieben hat. Die am meisten entfernte Tonart der Grundtonart A-Dur, nämlich Es-Dur, bildet in den Takten 68 und 69 einen Ruhepunkt. Die geniale Art, wie dieses Es-Dur erreicht wurde, ist ein Kapitel für sich. über e-moll, h-moll und a-moll wird die Tonart G erreicht. Dort setzt die spanische Zigeunertonleiter ein. Diese gehört, tonal gesehen, zu c-moll. Die parallele Tonart ist Es-Dur, die durch die unerwartet auftauchende Dominante auf B erreicht wird. Ebenso einfach wie genial ist die Modulation, die zur Grundtonart A-Dur zurückführt. über g-moll, d-moll und a-moll, das in A-Dur umgeformt wird, ist das Problem auf eleganteste Art gelöst. Die genannten Tonarten erscheinen nicht in der Tonikaform, sondern alles läuft über deren Dominanten. So bleibt eine harmonische Spannung erhalten, die erst in A-Dur gelöst wird. Scarlatti ist für seine Zeit durch solche musikalische Prozeduren der Revolutionär. ähnliche Strukturen sind bei seinen Zeitgenossen Bach und sicher bei Händel nicht zu finden.