Johannes Rövenstrunck

Domenico Scarlatti

Het bekende en tevens onbekende genie

"De Sonates van Domenico Scarlatti"

van Johannes Rövenstrunck

Scarlatti-portret, geschildert van Antonio Velasco

Biographie

Deze biografische gegevens werden mij ter beschikking gesteld door Siegfried Holzbauer, Oostenrijkse mediakunstenaar. Zijn preoccupatie met Domenico Scarlatti kan hier worden gevolgd: http://scarlattidaily.blogspot.com

1685

geboren op vrijdag 26 oktober om 20.57 uur in Napels als zoon van Alessandro Scarlatti (* 2 mei 1660, Palermo, † 22 oktober 1725, Napels) en Antonia Anzalone, als zesde van 10 kinderen, gedoopt Giuseppe Domenico (Giuse Domco) op 1 november in de Parrochia della Carita (S.Liborio, Chiesa di Montesanto), genaamd Mimo

1701

Organist en componist bij het Napolitaanse hoforkest, lessen bij Francesco Gasparini

1702

SScarlatti brengt de tweede helft van het jaar door met zijn vader aan het Medici-hof in Florence, waar Alessandro werkt voor Prins Fernando de 'Medici, op de terugreis houden ze elkaar allebei Maand in Rome

1703

Uitvoering van zijn eerste twee opera's l'Ottavia ristituita al trono in het Teatro San Bartolomeo, Napels en Il Giustino op 19 december in het Palazzo Regio, Napels. Zijn vader werkt in Rome, Domenico woont en werkt voor het eerst onafhankelijk van zijn vader

1704

Zijn derde opera l'Irene werd tijdens het carnavalsseizoen opgevoerd in het Teatro San Bartolomeo, Napels

1705

hij verlaat Napels en gaat naar zijn vader in Rome, die hem spoedig naar Venetië stuurt

1707

Ontmoeting en vriendschap met Georg Friedrich Händel, die hij de komende drie jaar herhaaldelijk vergezeld op zijn reizen door Italië

1708

Scarlatti gaat terug naar zijn vader in Rome, orgelwedstrijd met Händel in het Palazzo della Cancelleria van kardinaal Ottoboni

1709

in dienst van koningin Maria Casimira van Polen, componeerde hij 7 opera's voor haar (1710 La Silvia, 1711 L´Orlando overo la Gelosa Pazzia en Tolomeo et Alessandro, 1712 Tetide in Sciro, 1713 Ifigenia in Aulide en Ifigenia in Tauri, 1714 Amor d'un ombra)

1710

Ontmoeting en vriendschap met Thomas Roseingrave tijdens een verblijf in Venetië

1711

Domenico wordt kapelmeester in het privétheater van koningin Maria Casimira in het Palazzo Zuccari

1713

Vice-Maestro di Capella in het Vaticaan Capella Giulia, Roseingrave keert terug Engeland terug

1714

Scarlatti gaat ook in dienst van de Portugese ambassadeur in het Vaticaan Markies de Fontes, stijgt uiteindelijk op naar Maestro di Capella in de Sint-Pietersbasiliek

1715

eerste uitvoering van een van zijn opera's (Ambleto) in een openbaar theater (Capranica Theater, Rome), een andere opera, La Dirindina, wordt uitgevoerd in Lucca

1717

Domenico verkreeg via een notariële akte juridische onafhankelijkheid van zijn vader

1718

zijn laatste opera: Berenice, ook uitgevoerd in het Capranica Theater

1719

Scarlatti geeft zijn positie bij het Vaticaan in augustus op, met zijn geplande reis naar Engeland 29 november, aankomst in Lissabon, druk reizen tot 1728

1720

Verblijf in Palermo / Sicilië, op 30 mei de uitvoering van zijn opera Narciso (nieuwe versie van Amor d´un´ ombra e la gelosia d´un´aura) door Th.Roseingrave in het Haymarket Theatre in Londen, begin van de compositie en uitvoering van vocale werken ("serene" bijv.Contesa delle stagioni) ter gelegenheid van de verjaardagen en naamdagen van het Portugese koningspaar, waarvoor Scarlatti ook zelf zingt

1723

Scarlatti is mestre de capela aan het hof van Joãos V (Capellmeister van de Koninklijke Portugees Chapel in Lissabon), hij geeft les aan de 12-jarige Infanta Maria Barbara de Braganza (geboren 1711) en haar broer Don Antonio, met Maria Barbara, koningin van Spanje vanaf 1746, blijft hij zijn hele leven verbonden

1724

Verblijf in Parijs, reis naar Rome voor de heropvoering van zijn opera Tolomeo et Alessandro hij houdt toezicht daarop in het paleis van graaf André de Melo e Castro, hij ontmoet Johann Quantz en maakt kennis met Carlo Broschi, beter bekend als Farinelli

1725

Scarlatti keert na 20 jaar terug naar Napels, waar hij Johann Adolf Hasse ontmoet en bezoekt zijn vader, die op 22 oktober in Napels overlijdt, een volgend verblijf Parijs

1728

Getrouwd met de 16-jarige Maria Catarina Gentili (geboren op 13 november 1712 in Rome) op 15 mei de St. Pancratiuskerk in Rome, met haar heeft hij later 5 kinderen

1729

Huwelijk van Maria Barbaras met de Spaanse troonopvolger Fernando, verhuizing naar Sevilla, In Andalusië (op bevel van koning João V) blijft Scarlatti prinses Maria Barbara onderwijzen (Maestro de Musica de la Prinzesa nra.Sra.) en prins Fernando, geboorte van zijn eerste zoon Juan Antonio

1731

Geboorte van zijn tweede zoon Fernando (de andere kinderen: Mariana, Alexandro en Maria)

1733

Verhuisd naar Madrid, aan het hof van de Spaanse koning Felipe V. brengt Scarlatti voortaan de Lente door in Aranjuez, de zomer in het Palacio Real La Granja de San Ildefonso in Segovia (tot 1747, daarna in Buen Retiro) en de rest van het jaar in het Escorial

1737

Farinelli (Carlo Broschi) is werkzaam bij het koninklijke Spaanse hof, Domenico woont in de Calle Ancha de San Bernando, Madrid

1738

Op 21 april werd hij verheven tot de adel als Ridder in de Orde van Santiago (Cavallero del orden de Santiago / Cavaliere di S.Giacomo) door de Portugese koning João V, zijn werken zijn gepubliceerd in 30 sonates voor klavecimbel als essercizi per gravicembalo in Londen - hij draagt het op aan João V als dank voor de ridderschap, portret Domenicos door Antonio de Velasco (Instituiçao José Relvas, Alpiarça, Portugal)

1739

zijn vrouw Maria Cathilina overlijdt op 27-jarige leeftijd op 6 mei in Aranjuez, de 5 minderjarigen komen onder de hoede van hun grootmoeder Margarita Gentili, een om 12 sonates uitgebreide Herdruk van de Essercizi met een voorwoord van Th.Roseingrave verschijnt onder de titel XLII Suites de pieces pour le clavecin bij Cooke in Londen, er werden tijdens zijn leven tien verdere gedrukte collecties van zijn sonates gepubliceerd (gepubliceerd in Londen, Parijs en Neurenberg)

1741

Trouwde met de Spaanse Anastasia Maxarti Ximenes (geboren in Cadiz), met wie hij er nog 4 verdere kinderen had (Maria Barbara, Rosa, Domingo en Antonio)

1742

Scarlatti woont nu in de Calle de Leganitos, Madrid

1746

Dood van Felipe V, Maria Barbara's kroning tot koningin en Fernando als Fernando VI Koning van Spanje, Scarlatti heeft in alle vriendschap nu Farinelli aan het hof in rang achter zich gelaten

1749

Scarlattis laatste kind, Antonio wordt geboren

1752

Scarlatti is met Farinelli op een (kopergravure door Joseph Flipart naar een) schilderij van Jacopo Amiconi te zien, is het het enige andere portret van Scarlatti dat dateert uit zijn leven, Scarlatti is ziek, kan zijn huis niet meer verlaten, een verzameling van kopieën van zijn werken (sonates) wordt vervaardigd en, volgens zijn dictaat, in de codices van 15 delen van Venetië en Parma bewaard

1753

hij ontvangt van paus Benedictus XIII. een complete aflaat voor hemzelf en zijn gezin

1754

Scarlatti componeert de Missa quatuor vocum in G mineur

1756

hij componeert zijn laatste werk: Salve Regina in A majeur voor sopraan en strijkers

1757

Scarlatti sterft op zaterdag 23 juli in zijn huis aan de Calle de Leganitos 35 in Madrid, hij wordt begraven in het Convento de San Norberto (het klooster werd in 1845 opgeheven)

Voorwoord

Er zijn veel schatten nog niet opgegraven op het gebied van de muziek. Slechts zeer weinige van deze schatten zijn echter zo bekend als in het geval van de sonates van Domenico Scarlatti. Maar het grootste deel van deze schat is tot op de dag van vandaag onbekend. Dit is ongetwijfeld een van de onverklaarbare dingen in het leven.

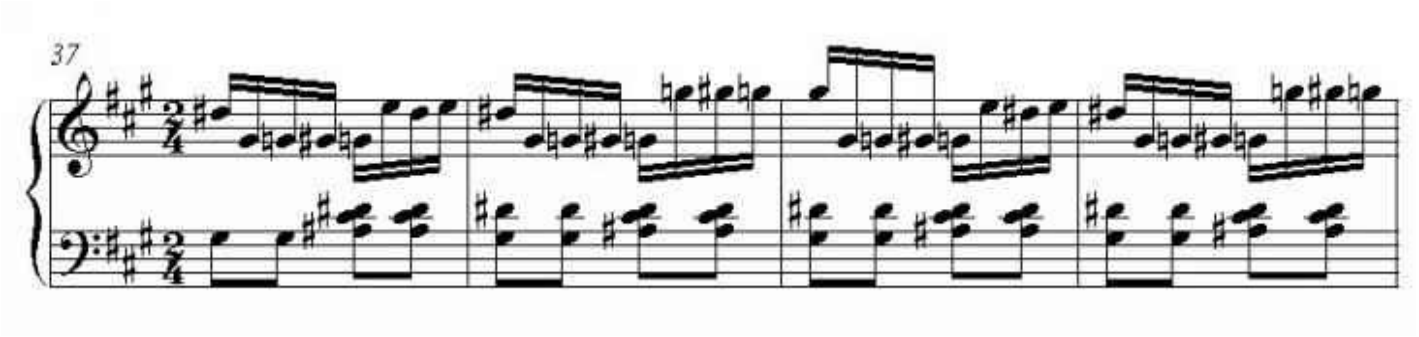
Scarlatti, geboren in hetzelfde jaar als Bach en Handel, was in meerdere opzichten de revolutionair van de drie.

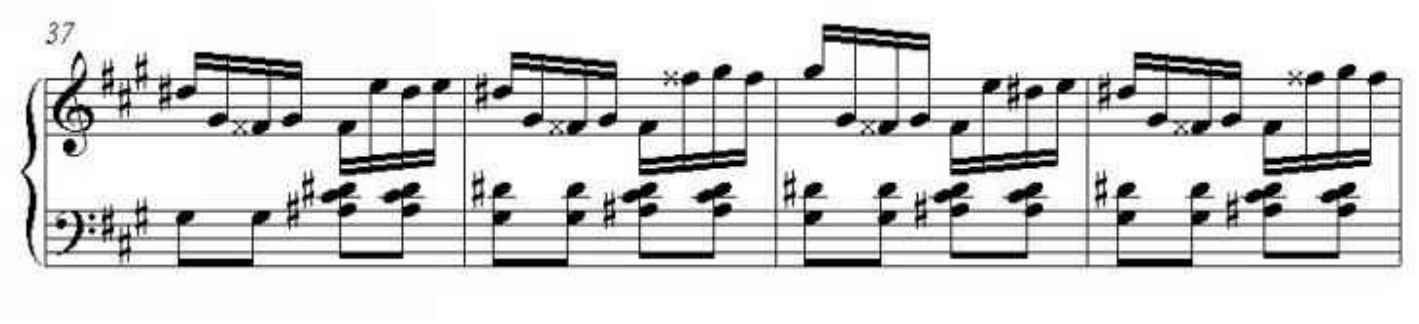
Het is de taak van deze verhandeling om deze schat op te graven en toegankelijk te maken.

Wat betreft de bronnen waarnaar ik heb verwezen, zijn er in wezen vier, namelijk drie originele tekstedities en ook enkele facsimile-afdrukken van Scarlatti's manuscripten. De slechte gewoonte van de late romantiek, waar alle mogelijke (en onmogelijke) pianisten Scarlatti's sonates wilden verbeteren 'en ze aan de eisen van de tijd wilden aanpassen' door octaven toe te voegen, tertsen en zesden toe te voegen en zelfs - hoor en sta versteld - door zelf uitgevonden cadensen in te voegen, de resultaten van de Lisztschool, die in dit opzicht onuitsprekelijk waren, behoren gelukkig tot het verleden. Men kon hier alleen maar met grote welwillendheid over Scarlatti parafraseren spreken. Wat Scarlatti in gedachten had, is duidelijk en onmiskenbaar door hemzelf opgeschreven in de originele tekst en dus voor altijd gedocumenteerd en vereist geen van de genoemde "verbeteringen" die zijn aangebracht door mensen die geen idee hadden van Scarlatti's bedoelingen en betekenis.

De eerste van mijn bronnen was de interneteditie van de Canadese klavecinist John Sankey. Helaas kleven er enkele nadelen aan deze uitgave, waarvan sommige te maken hebben met het gebruikte notatieprogramma. Dit programma heeft geen pauzetekens, dus de relevante plaatsen worden

gewoon leeg gelaten. Zeker voor de muziekliefhebber, die theoretisch niet al te bedreven is, betekent dit op veel plaatsen giswerk en kan het gemakkelijk tot misinterpretaties leiden. Een ander nadeel is dat de tonen eis, his, ces en fes in dit programma niet lijken te bestaan, om nog maar te zwijgen van dubbele kruisen. Als gevolg hiervan moesten enharmonische tonen worden genoteerd, wat in veel gevallen tot verwarrende resultaten leidde. Een voorbeeld uit K25 (in Fis mineur) De partituur zou dit moeten verduidelijken. Eerst Sankeys, dan de juiste notatie:





Het nadeel is ook dat de voorslagen uiteraard ook niet correct genoteerd kunnen worden. Sankey heeft de voorslagen dus genoteerd als hoofdtoon, samen met de hoofdtoon. Afgezien van het feit dat veel van de voorslagen in feite samen met de hoofdnoot als acciaccatura zouden moeten worden aangeslagen, zou men een correcte notatie willen hebben.

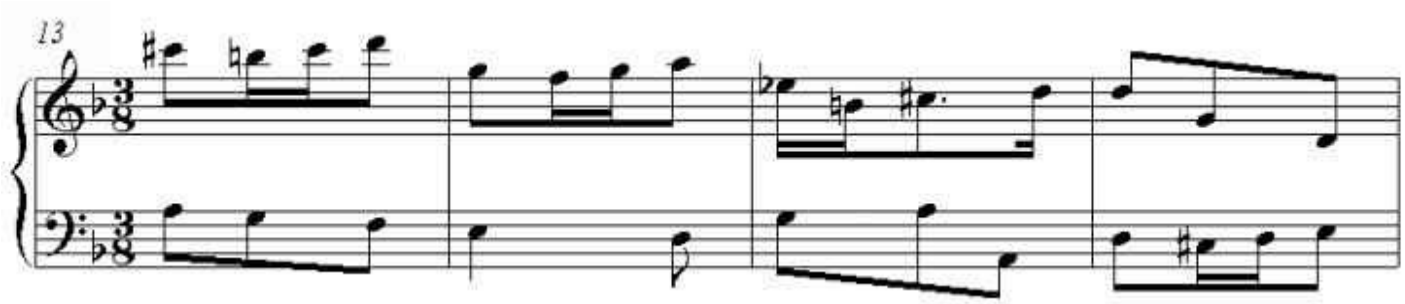
Als u deze nadelen accepteert, heeft deze editie het voordeel dat deze gratis van internet kan worden gedownload. Het strekt zich echter alleen uit tot K176. Misschien realiseerde men zich in 2000 dat het gebruikte notatieprogramma onvoldoende was. Men kan zich echter afvragen waarom niet een van de volledige notatieprogramma's werd gebruikt. (Misschien te duur?)

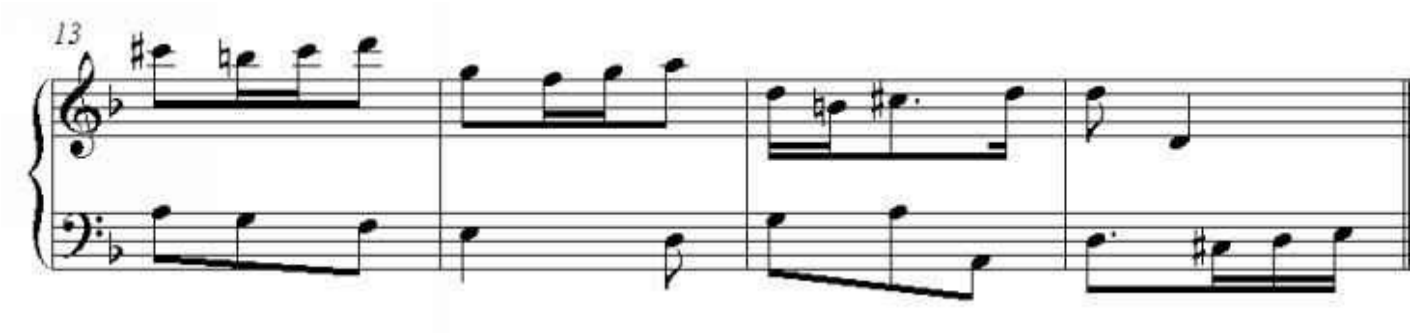
Een ander punt van kritiek op deze editie is dit: de heer John Sankey hield zich op bepaalde punten niet aan de originele tekst, maar bouwde in plaats daarvan valstrikken in, dat wil zeggen, hij heeft vermoedelijk willens en wetens fouten gemaakt, hoewel deze editie beweert een originele teksteditie te zijn. Over de term originele tekst bestaat geen discussie: het betreft de getrouwe weergave van de manuscript. Misschien deed hij het om op een gegeven moment te kunnen bewijzen dat iemand, zonder Sankey te noemen, doet alsof het zijn eigen kopie is, maar zonder te beseffen dat hij zichzelf blootstelt als een vervalser. Het feit dat een dergelijke benadering de connaisseur niet kan

misleiden, maar de componist negeert, maakt deze editie en de uitgever op hun beurt weer twijfelachtig.

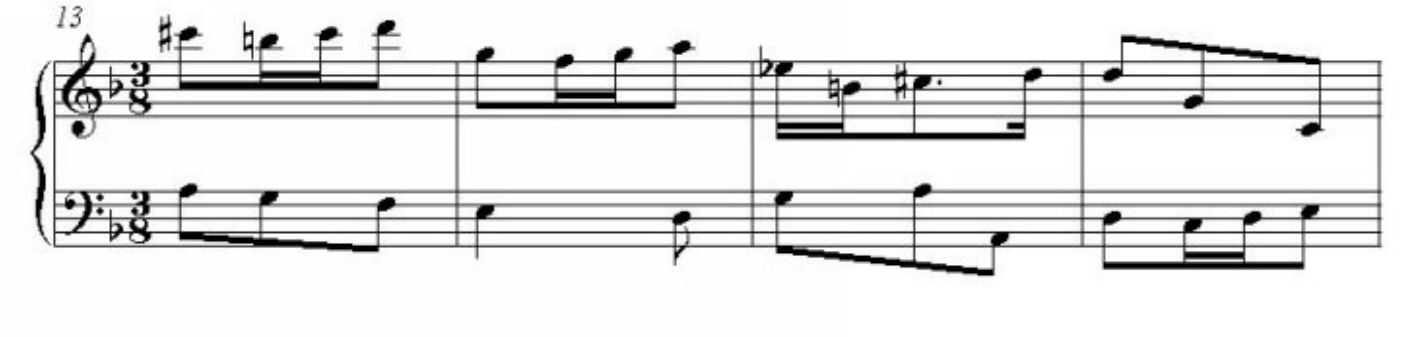
Datzelfde geldt overigens voor zijn midi-opnames, die ook op internet beschikbaar zijn, die zeker de moeite waard waren om zorgvuldig te bestuderen, zeker waar het de voorbeeldige behandeling van de trillers betreft. Zijn inzichten in de behandeling van de trillers vallen samen met die van mij. Helaas zijn daar op veel plaatsen ook valstrikken ingebouwd, en waarschijnlijk met opzet. En dat door iemand die zelf schrijft dat de verspreiding van Scarlatti's muziek een van zijn hoogste doelen is!

Als een van de vele voorbeelden noem ik de maten 13-16 uit K94. Eerst de partituur, dan de midi-opname:





Let op de subtiele maar grove verschillen. De toon es in maat 15 van de midi-opname is net zo misleidend als de hele maat 16. Het blijft onverklaarbaar waarom iemand Scarlatti op zo'n manier bederft. Ik kan me nauwelijks voorstellen dat dit een onzorgvuldige fout is. Als expert verklaar ik dat in dit geval noch de midi-opname, noch de partituur de juiste versies zijn. De juiste versie is dit:



Ik had ook twee vierdelige edities van geselecteerde Scarlatti's sonates tot mijn beschikking, waarvan de ene voorbeeldig is en de andere onder het motto "Braver gaat niet".

De Hongaarse editie (Edition Musica, Budapest) is voorbeeldig. Er is een selectie gemaakt uit alle vier de periodes in Scarlatti's werk. De een of de ander zal het betreuren dat de ene of de andere sonate niet is opgenomen - elke keuze is een keuze. Van muziektheoretische controversiële sonates (waarover later meer) werd niet teruggeschrokken, maar deze werden begrepen en opgenomen.

Dat kan niet echt gezegd worden van de editie van Edition Schott. Het lijkt erop dat Scarlatti's bijzonder opvallende sonates niet werden begrepen en op de een of andere manier geclassificeerd als niet houdbaar in termen van muziektheorie en daarom als de pest werden vermeden. Het is en blijft een mysterie totdat je bedenkt dat de onkunde hier duidelijk aan het werk was. Dus: braaf, braver, het braafst. De beste jongen van de klas! Dat is jammer, maar ook heel typerend. Deze editie bevat tenminste enkele sonates die de Hongaarse editie aanvullen, die ik zonder aarzelen veel belangrijker en eerlijker vind dan de Schott-editie.

Een zeer voorbeeldige volledige uitgave van de originele tekst is geleverd door Kenneth Gilbert en uitgegeven door Heugel - Parijs. Met grote zorg bewerkt, moet het vandaag als de belangrijkste bron worden beschouwd. Het is gebaseerd op de manuscripten van Venetië en verwijst op verschillende plaatsen naar de afwijkingen van de manuscripten van Parma. De originele manuscripten zijn helaas verloren gegaan. Het is gewoon jammer en onbegrijpelijk dat met zoveel zorg en zoveel goede wil Scarlatti's methode van voortekeningniet werd overgenomen. Het lijkt alsof niemand zich druk maakt om de redenen die Scarlatti naar zijn manier van voortekening in veel sonates hebben bewogen (voornamelijk tot rond K150, maar ook af en toe later). In het voorwoord van deze uitgave staat het heel beknopt:

"... steeds meer interpreten en musicologen eisen een bronkritische nieuwe uitgave van de 555 overgeleverde sonates, gebaseerd op de huidige uitgeverische normen."

Er zou een verwijzing naar dit fenomeen op zijn plaats zijn geweest. Maar daarover later meer.

Als originele bron had ik enige tijd toegang tot een kleine verzameling facsimile-afdrukken van Scarlatti's manuscripten, d.w.z. kopieën gemaakt voor de Spaanse koningin Maria Barbara, die in Venetië en Parma worden bewaard. Het moge duidelijk zijn dat het bestuderen van deze facsimile-afdrukken zeer leerzaam was. Hier worden Scarlatti's bedoelingen op een prachtige manier duidelijk. Afgezien van de betovering die deze manuscripten teweegbrengen, die op zichzelf een vervlogen wereld openen, zijn ze de enige bron die niet opnieuw geïnterpreteerd kan worden. Wat daar staat, is door Scarlatti zelf

opgeschreven. En dus meer geldig dan alle latere edities samen. Het moet echter gezegd worden dat Scarlatti's manier van noteren vandaag in onze ogen niet altijd even gelukkig is geweest. Hij schreef zo dat de noot c' de scheidslijn was tussen de twee notenbalken. Waarschijnlijk om hulplijnen zoveel mogelijk te vermijden. In de volgende voorbeelden is dit waar nodig omgezet in een modernere notatie.

Algemene opmerkingen

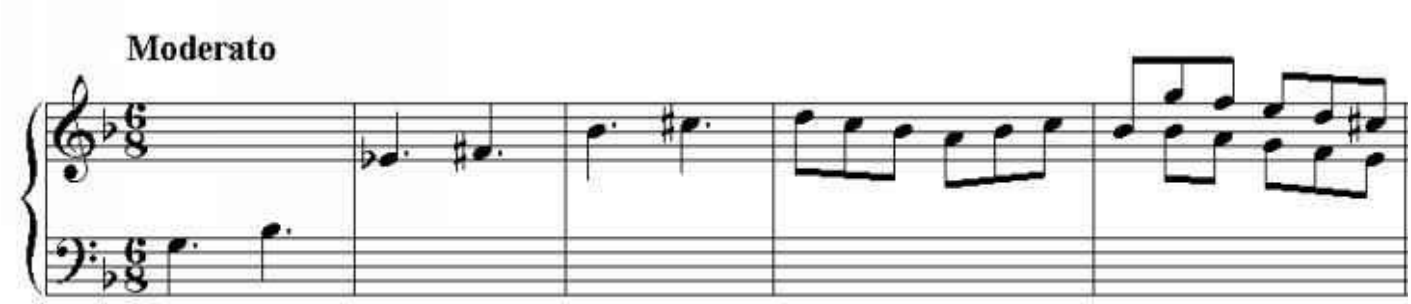
In het algemeen kan worden gesteld dat er vier verschillende periodes waren in de compositie van de Sonates. Dit feit alleen is ongebruikelijk voor een componist van zijn tijd. Bijzonder omdat collega-componisten tonaliteit als een essentiële vernieuwing zagen en zich er volledig aan wijdden zonder grote stilistische ontwikkelingen te hebben ondergaan. Dat kan in zijn geval niet worden gezegd. Scarlatti had een intieme relatie met de niet zo lang geleden modaliteit, wat ook zijn interesse in Spaanse volksmuziek verklaart, die ook modaal van aard is.

Wat betreft deze vier verschillende periodes is het volgende een classificatie:

- Tot ongeveer K100 (om precies te zijn, K95) de "Italiaanse" sonates, die ondanks al hun vindingrijkheid en ongelooflijke details nog steeds diep geworteld zijn in de traditie van de Italiaanse barokmuziek.
- Tot ongeveer K300 zijn de "Spaanse" Sonates, in veel van deze Sonates zijn invloeden van Spaanse volksmuziek, vooral flamenco, duidelijk aanwezig.
- Tot ongeveer K400 een periode in Scarlatti's componeren die werd gekenmerkt door het streven naar de grootst mogelijke eenvoud. Opvallend is dat de meeste stukken uit deze periode in majeur zijn. In de overige periodes zijn groot en klein min of meer in evenwicht. In veel van de Sonates uit deze periode staat virtuositeit op de achtergrond, hoewel de virtuoos Scarlatti zichzelf nooit verloochent.
- Vanaf K400 de "late stijl". Alle genoemde elementen verschijnen gelijktijdig en met elkaar verweven, inclusief de virtuositeit en worden geabstraheerd tot absolute muziek. K427 en K517 b.v. zijn de eerste concertetudes die ooit zijn geschreven.

Scarlatti was niet per se een polyfone componist zoals Bach bijvoorbeeld. De polyfone elementen van zijn muziek zijn meestal beperkt tot imitatie, behalve in de vroege periode en in sommige composities uit de late periode , dit zijn fuga's. Deze hebben niet de polyfone strengheid in de zin van Bach, de grootste polyfonist van allemaal, maar vertegenwoordigen Scarlatti's opvattingen over polyfonie. Opvallend is b.v. de fuga K41 (Naar de partituur).

De inzet van de tweede stem brengt niet het thema zoals het "zou moeten zijn", maar het contrapunt dat in dit geval de voorkeur verdient. Dat is tegen alle wetten van de fuga. Deze benadering illustreert echter Scarlatti's opvattingen over muzikale vrijheid. Telkens wanneer hij het muzikaal noodzakelijk vond, 'negeerde' hij de wetten van de tonaliteit en de formele theorie die al waren geformuleerd door zijn tijdgenoot Jean Philippe Rameau (1683-1764). Hij redde ook dit concept van vrijheid uit de modaliteit. Sommige fugas zoals K30 (Naar de partituur) hebben een opvallend thema. Het begin van deze fuga is tonaal noch modaal tijdens het luisteren. Pas in de vierde maat krijgt de harmonische structuur vorm. Daarom werd deze fuga later "kattenfuga" genoemd. Dit zijn de eerste maten:



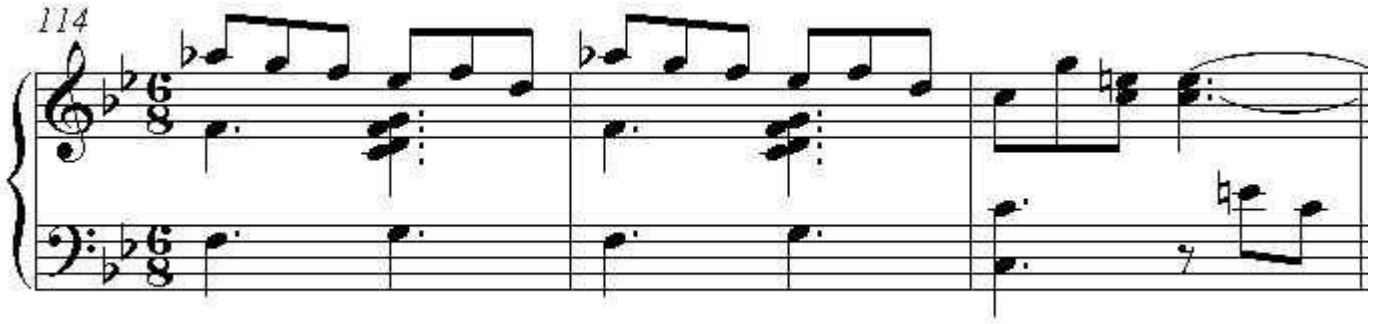
Af en toe verschijnen er in latere perioden ook fuga's, waarvan K417 (Naar de partituur)een meesterlijk voorbeeld is. Deze fuga is in het begin driestemmig, maar verandert dan in tweestemmig, met in de linkerhand een perpetuum mobile-achtige 8e-nootbegeleiding (alla-breve-maat) en behoort met zijn lengte van bijna 5 minuten tot de sonates van grotere omvang. Zowel deze sonate als K434 (Naar de partituur) tonen Scarlatti op het hoogtepunt van een eigen polyfoon meesterschap..

Tijdens deze eerste periode verschijnen ook de modedansen van die tijd, zoals het menuet, een paar keer. De menuetten van Scarlatti zijn altijd korte stukjes van grote melodische schoonheid. Latere menuetten, waarvan er enkele zijn, zijn al grotendeels gestileerd en kunnen niet meer gemakkelijk als menuetten worden herkend.

Scarlatti's muziek is altijd bedoeld om heel ritmisch te zijn en daarom voorbestemd voor dans. Vanaf K96 (Naar de partituur) zijn de Spaanse dansvormen echter grotendeels de basis van zijn muziek geworden. Dit gaat verreweg niet alleen over flamenco, die Scarlatti leerde kennen tijdens zijn vierjarig verblijf in Sevilla en die voor hem een belangrijke inspiratiebron is geworden. Dansen als de Seguedilla (K239 (Naar de partituur), maar ook in K380 (Naar de partituur)) vinden hun weerklank in zijn muziek. Hetzelfde geldt voor de boerenfanfares in het dorp, die in K96 voor het eerst als hoofdmotief verschijnen. De "doodzonde" parallelle kwinten wordt ook structureel herhaaldelijk, dat wil zeggen met opzet, gebruikt. Al deze elementen komen uit de modaliteit, in dit geval uit Spaanse volksmuziek, die ook modaal van karakter is. Het is Scarlatti's grote prestatie dat hij deze elementen niet citeert,

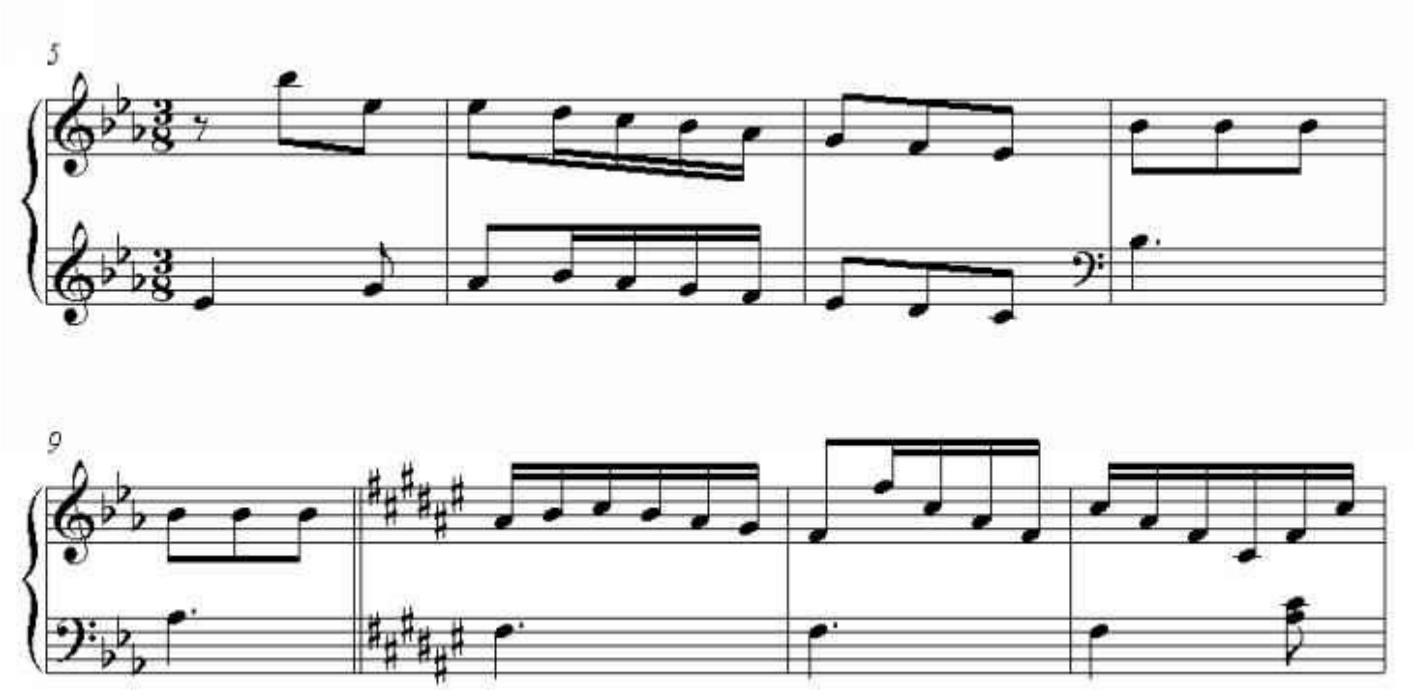
maar ze zich eigen maakt en naadloos integreert in zijn eigen stijl, waarin tonaliteit en modaliteit samen een unieke eenheid vormen. Dit gebeurde in een tijd dat de ‘hooggeleerde’ componistencollega's alleen maar een vermoeide glimlach van minachting voor volksmuziek konden opbrengen. Scarlatti was dus de eerste componist ooit die nationale kunstmuziek creëerde. Het is een revolutionaire daad. Er moet echter altijd aan worden herinnerd dat de nadruk vooral ligt op "kunstmuziek".

Daarnaast is het vooral aan het begin van de Spaanse periode dat de grootste muzikale contrasten in blokken zonder overgang tegen elkaar werden gezet, een manier van kijken die ook voortkomt uit de modaliteit. Het zijn majeur - mineur, tonaal - modaal, polyfoon - homofoon, plotselinge veranderingen van toonsoort, vooral in het geval van halve afsluitingen (bijv.K174 (Naar de partituur): halve afsluiting in G majeur, verder in Es majeur). In deze sonate komt, net als in vele andere, een cadens-dominant-tonica voor, waarbij het dominante septiemakkoord een leadakkoord is dat niet wordt opgelost. De kwart verschijnt in plaats van de terts:



In de Gilbert editie ontbreekt maat 114. Ik weet zeker dat deze maat hier thuishoort.

Er is ook een onverwachte toonsoortverandering in Sonata K371 (Naar de partituur), van Es majeur naar Fis majeur:

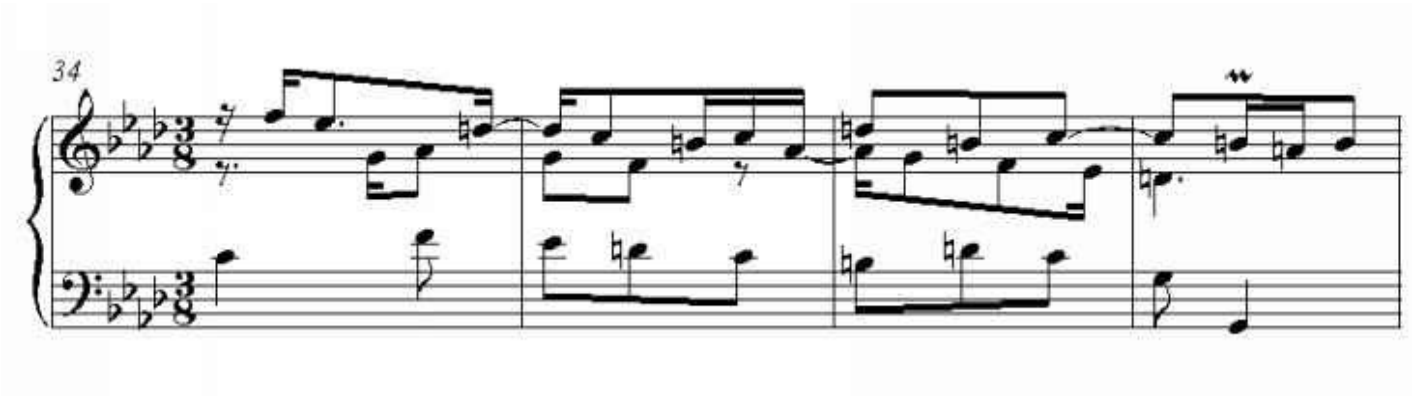


De reden voor deze toonsoortwijziging is dat een sequentie begint op Fis majeur, die via Gis mineur, Bes mineur en Es mineur terug leidt naar de hoofdtoonsoort. De sequentie beweegt niet weg van de hoofdtoonsoort, maar begint op een afgelegen punt, van daaruit om terug te leiden naar de hoofdtoonsoort. Deze benadering is wederom uniek voor de barokperiode; geen enkele andere componist uit die tijd heeft er gebruik van gemaakt.

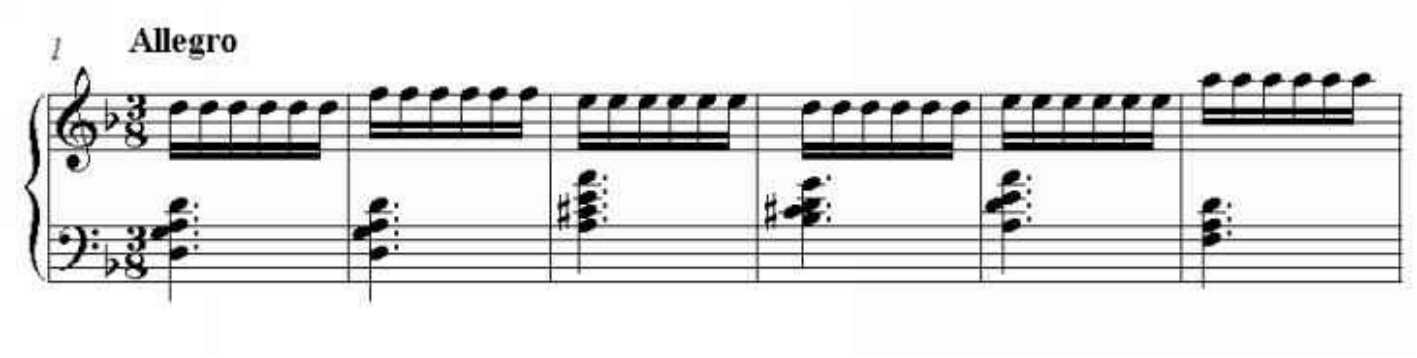
De meeste sonates van Scarlatti zijn in wezen tweestemmig gehouden. Dit dient de transparantie en duidelijkheid van de muziek. Neem K363 (Naar de partituur) als voorbeeld, een sonate die consequent tweestemmig ist geconcipeerd.

Om het muzikale gebeuren te intensiveren is er soms een overgang naar driestemmige muziek, en af en toe naar akkoordstructuren.

Soms gaat Scarlatti over naar drie stemmen door de noten van een linie te verlengen zodat ze elkaar overlappen, bijv. in K365 (Naar de partituur):

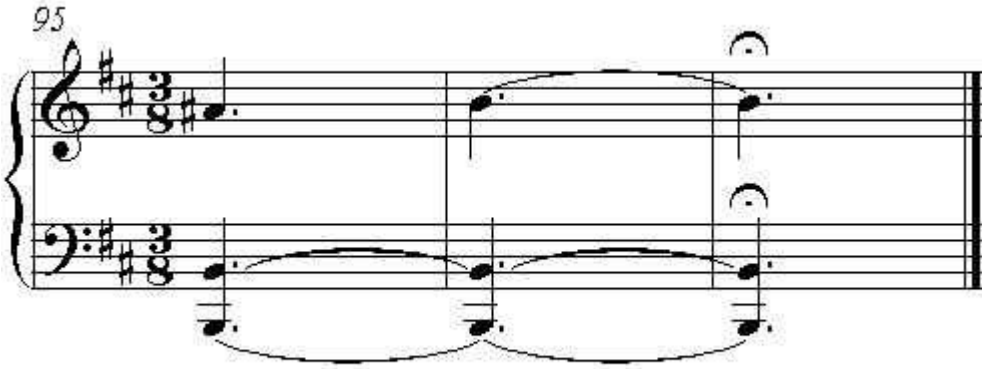


In andere sonates worden de leadakkoorden structureel gebruikt als hoofdakkoorden, b.v. in K141 (Naar de partituur):



Een andere en niet minder belangrijke revolutionaire daad was de vernieuwing van de speeltechniek. Deze worden in een apart hoofdstuk nader uitgewerkt. Tijdgenoten hebben zijn eigen spel beschreven als een ervaring van een voorheen onbekende sonoriteit. Dit kan gedeeltelijk worden toegeschreven aan de technische uitvindingen van Scarlatti. Een groter deel van de scope van het instrument werd immers gelijktijdig gebruikt dan ooit tevoren. Dit werd gedaan door voortdurend de handen te kruisen, door arpeggio's, die soms in een hoog tempo door het hele bereik van het klavecimbel liepen, en door het gebruik van de eerder genoemde dissonante leadakkoorden, die, interessant genoeg, niet werden opgelost. Dit laatste suggereert ook een meer modaal begrip van harmonie. Bovendien was zijn speelstijl zeker niet staccato, want dat zou betekenen dat de volheid van het geluid verdampt zou zijn, maar legato en zelfs molto legato. Verder moet er worden verwezen naar de manier waarop de voorslagen worden gespeeld, de zogenaamde "acciaccatura's". Deze werden door Scarlatti tegelijk met de hoofdnoot aangeslagen, dus telkens als een dissonantie. Al deze elementen zijn de enige manier om de nieuwe sonoriteit te verklaren die zijn tijdgenoten zo fascineerde, waaronder zijn vriend voor het leven, Handel. Als men bedenkt dat het grootste deel van Scarlatti's muziek uit twee stemmen bestaat, is deze conclusie ongetwijfeld gerechtvaardigd.

Een ander argument voor een meer modale opvatting van muziek is dat er nauwelijks slotakkoorden in de sonates zijn en als dat zo is, dan zijn ze in de mineur sonates meestal mineur en slechts zelden, zoals in die tijd gebruikelijk was, majeurakkoorden. Dergelijke slotakkoorden komen het meest voor in de eerste periode. De meeste sonates eindigen met een enkele noot, een octaaf of een dubbel octaaf. Dus met een harmonische illusie die erin bestaat dat de vorige tonen nog in het oor zitten. Vaak wordt de bovenste sluitingstoon voorbereid door een lange voorslag op de septiem (spanning - oplossing), terwijl de onderste sluitingstoon al klinkt. Als voorbeeld de laatste maten van K173 (Naar de partituur) in de klinkende versie:

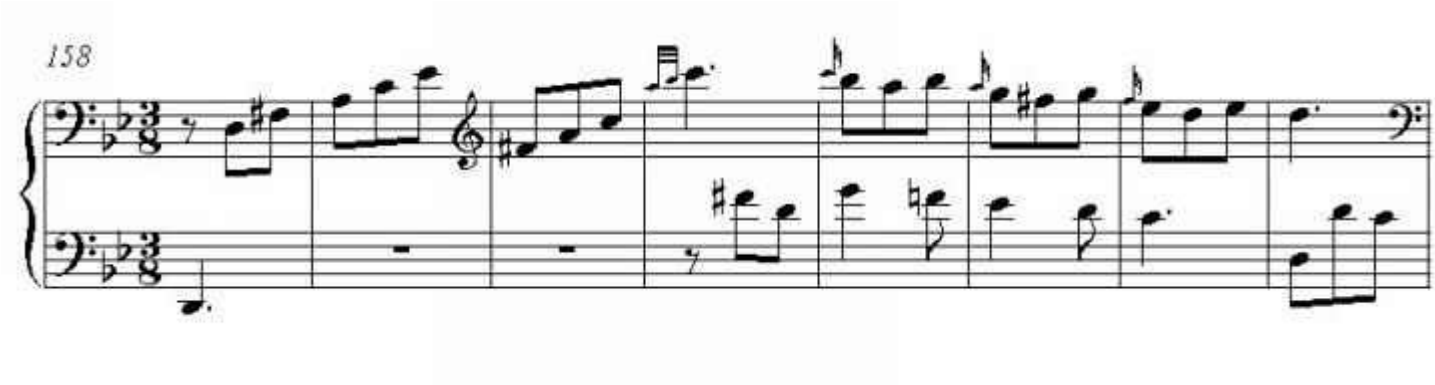


Wat betreft de voorslagen zijn er twee vormen te onderscheiden:

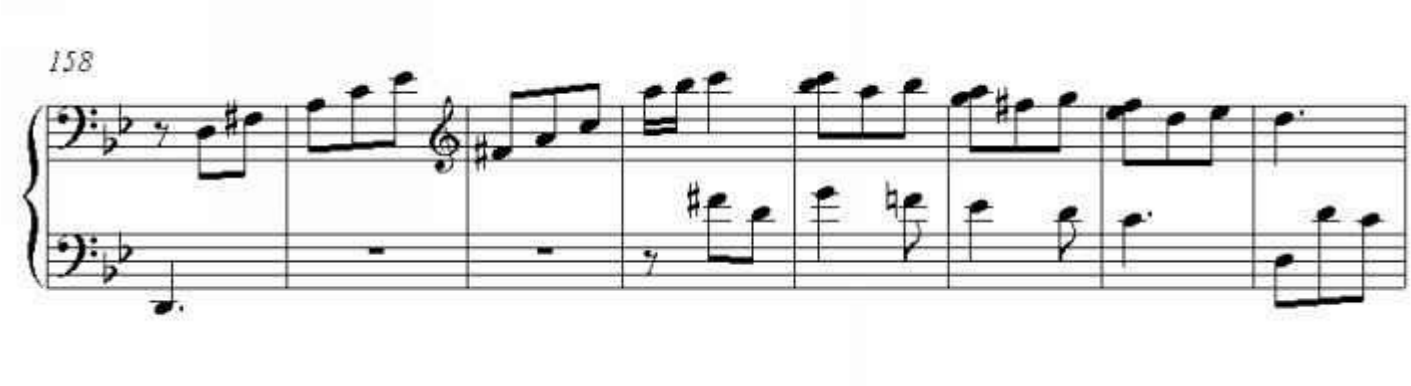
de korte voorslag, de acciaccatura, deze wordt samen met de hoofdtoon aangeslagen en

- de lange voorslag, de appogiatura, waarvan de lengte relatief is omdat het afhangt van de context.

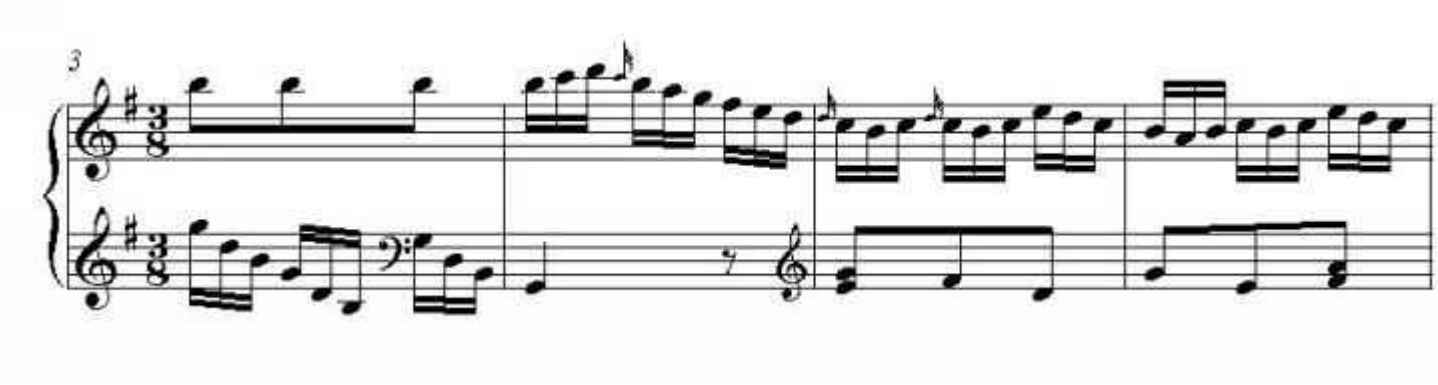
De acciaccatura komt voor in passages met noten van dezelfde waarde en wordt samen met de volgende noot aangeslagen, wat in ieder geval een dissonantie betekent. Een voorbeeld uit K121 (G minor - Allegrissimo) (Naar de partituur):



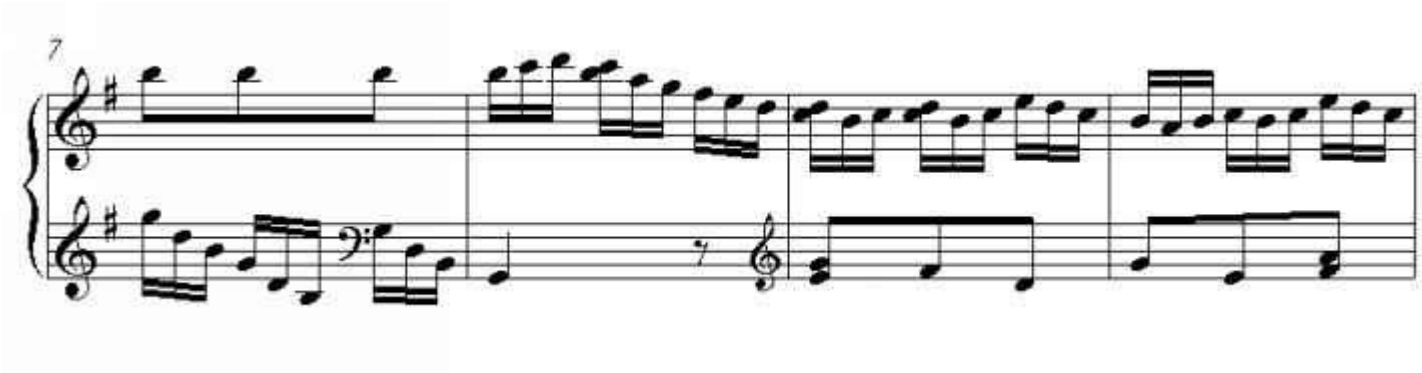
De manier van spelen is als volgt:



Nog een van de vele voorbeelden voor de acciaccatura is te vinden in K124 (G majeur - Allegro) (Naar de partituur):



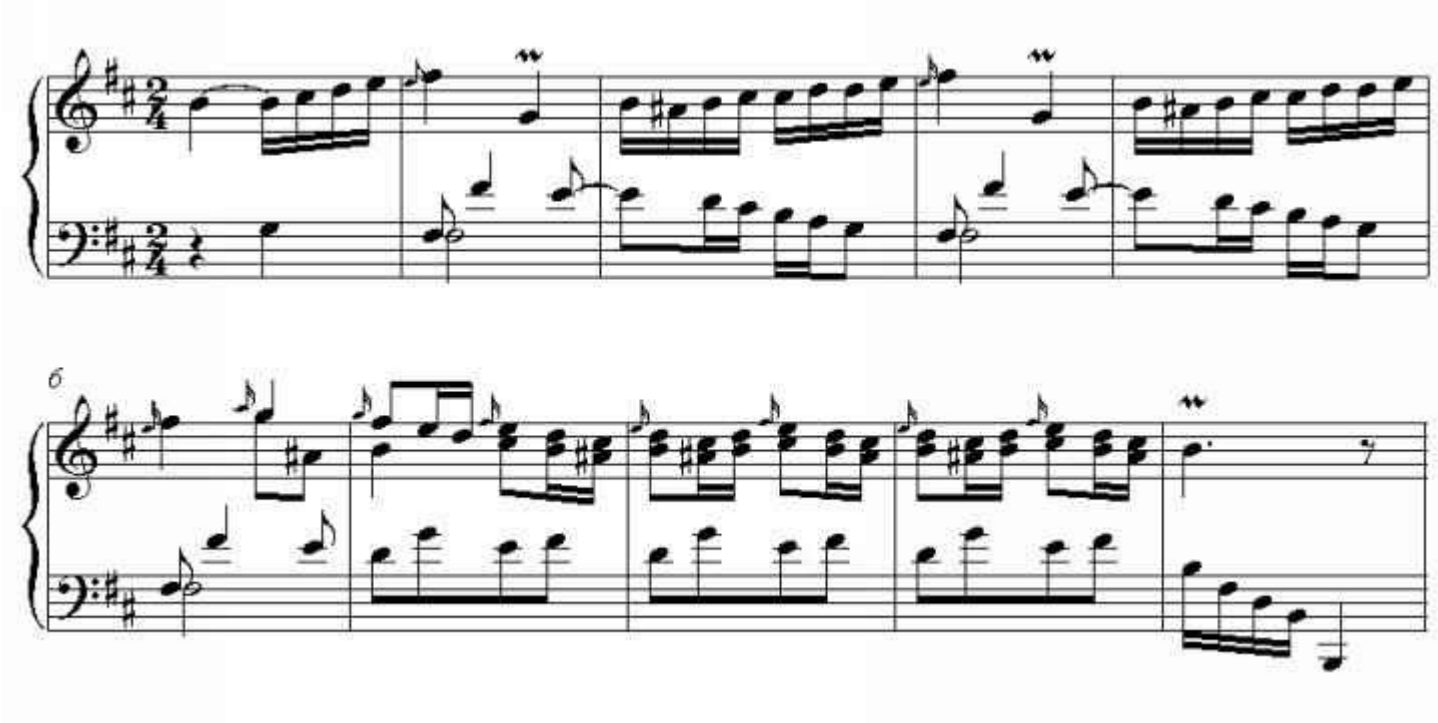
De manier van spelen is als volgt:



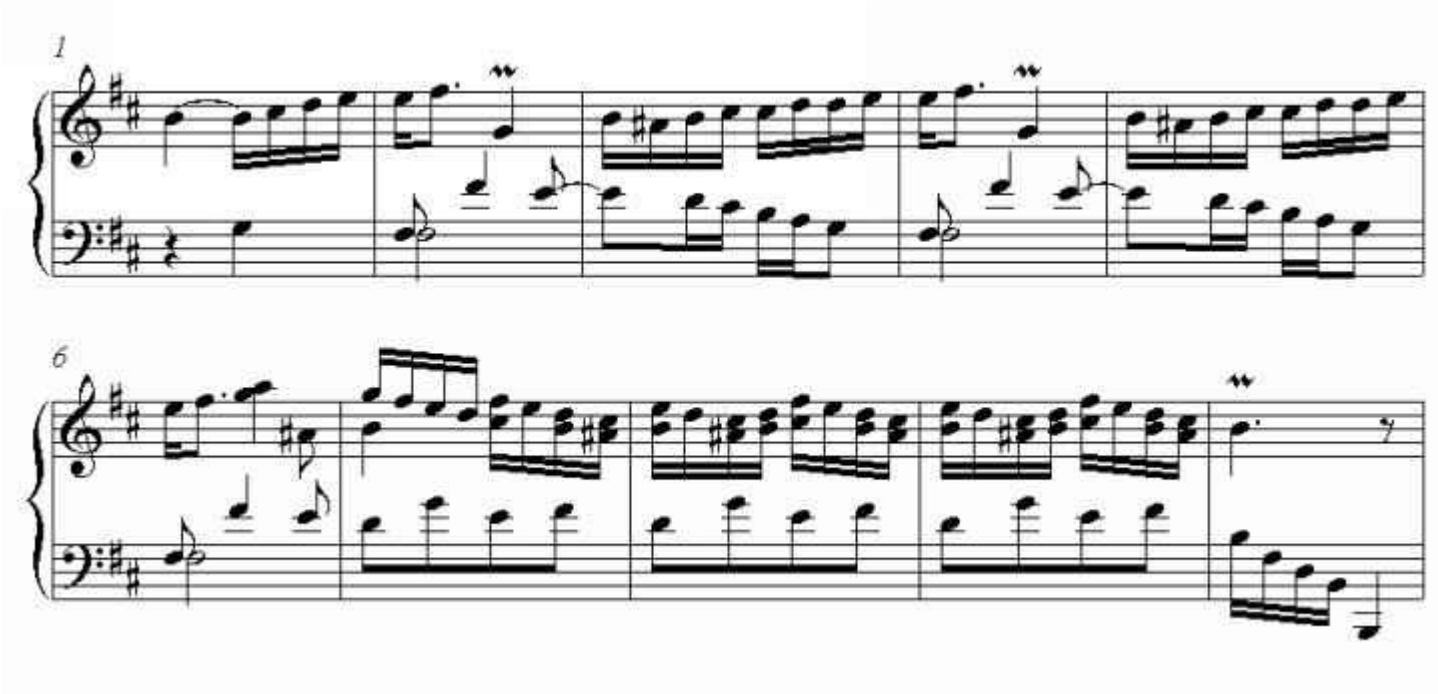
De "vuistregel" voor de melodische voorslag is:

De notenwaarde van een dergelijke voorslag is ofwel 1/3 of 1/4 van het hoofnoot, afhankelijk van de lengte. Een voorbeeld voor beide vormen:

K173 (b-mineur - Allegro) (Naar de partituur)

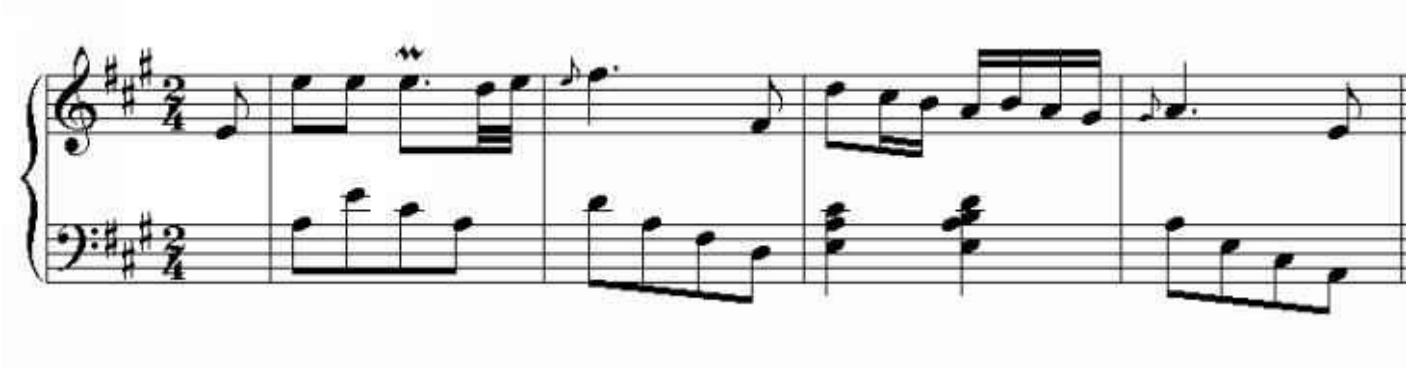


De manier van spelen is als volgt:

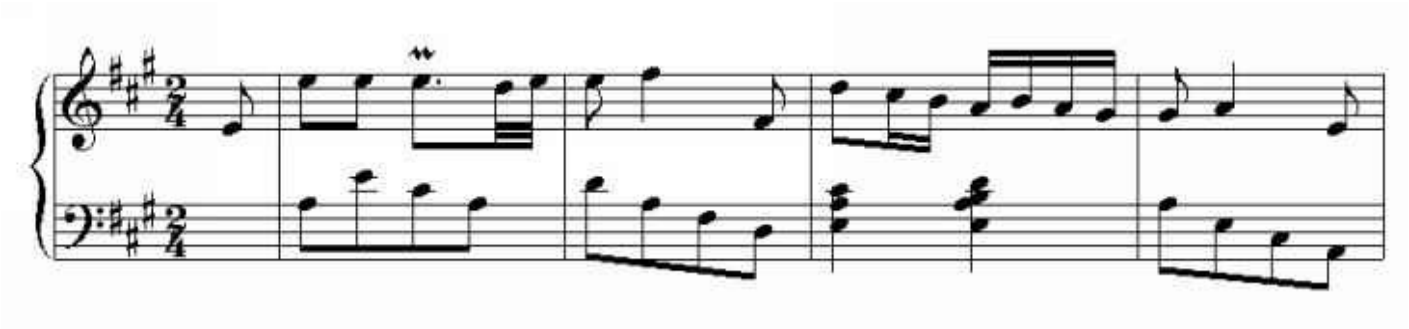


In dit geval heeft de hoofdnoot de waarde 4 zestiende. De voorslag krijgt dus de waarde van een zestiende en de hoofdtoon wordt met deze waarde ingekort. Het punt van dergelijke voorslagen is dat het agogische accent op de hoofdnoot blijft en in dergelijke gevallen niet op de tel. Dit zorgt voor een levendig ritmisch en tonaal beeld.

K181 (A-majeur - Allegro) (Naar de partituur)

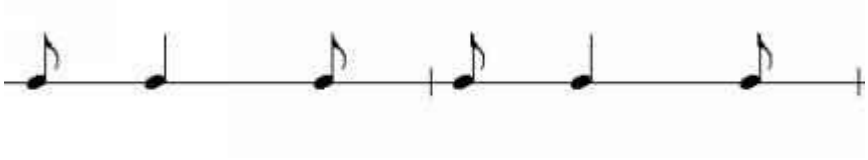


De manier van spelen is als volgt:

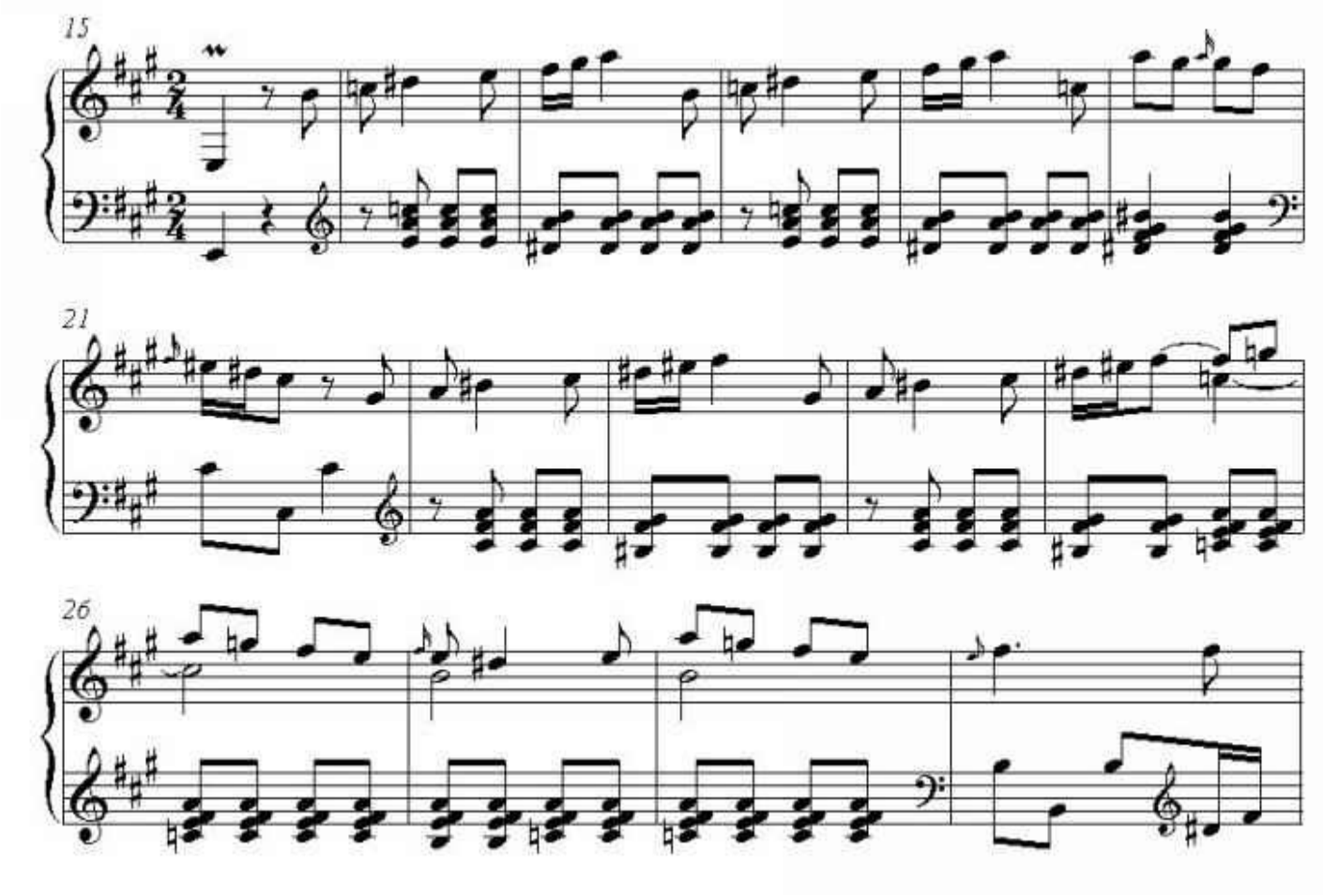


De hoofdnoot heeft een lengte van drie achtste noten. De voorslag krijgt de waarde van een achtste noot en de hoofdtoon wordt met deze waarde ingekort.

Wat hierboven is gezegd, is van toepassing op de agogische accenten. Het belangrijkste ritmische motief in deze sonate is dit:



Deze sonate heeft een heel duidelijk gedefinieerd tweede thema, dat in totaal zes keer voorkomt, op vijf verschillende toonhoogtes. Hier is het voorbeeld voor het eerste en tweede verschijnen:

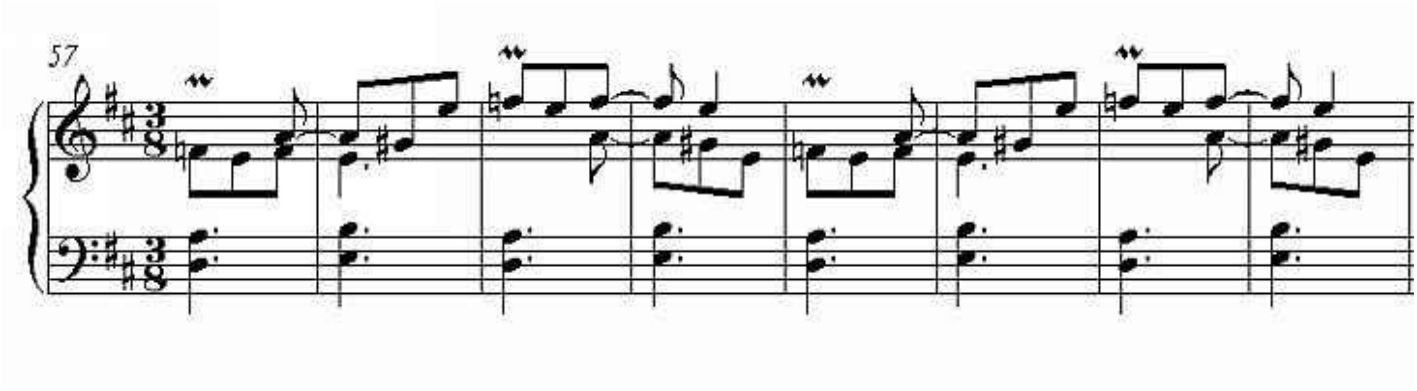


Al voor zijn Spaanse periode had Scarlatti een klavecimbel gebruikt, waarvan de omvang naar beneden met een kwart was vergroot. In K6 (Naar de partituur) en K7 (Naar de partituur) of ook in K26 (Naar de partituur) b.v. is dit duidelijk te zien.

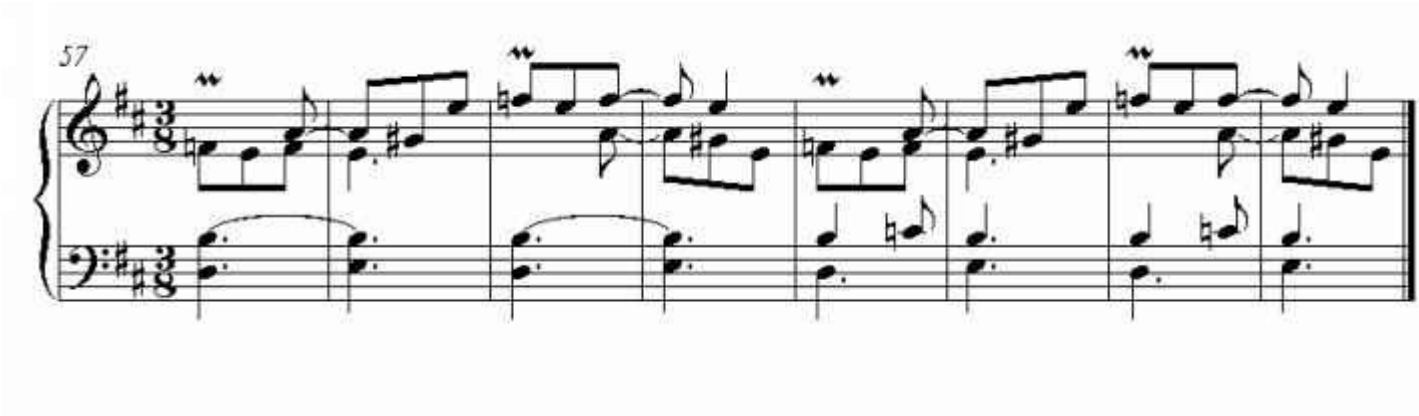
Van de Spaanse sonates (d.w.z. van K96) werd een grotere omvang van het klavecimbel voorgeschreven dan de gebruikelijke (C-c'''), naar boven met een kwint en naar beneden met een kwart (G'-g''') . Het is bekend dat het Spaanse hof veel instrumenten bezat, waaronder clavichords, de voorlopers van de piano. Het enige instrument aan het Spaanse hof dat daadwerkelijk het voorgeschreven omvang had, is een eenmanualig klavecimbel. Aangenomen kan dus worden dat dit Scarlatti's favoriete instrument was. Vanaf K387 is het bereik van dit klavecimbel uitgebreid tot F'. Aan het Portugese hof bestond een

dergelijk instrument niet. Waarom zou een componist trouwens tonen voorschrijven die op een instrument niet bestaan? Zijn sonates vanaf K96 zijn waarschijnlijk voor dit instrument gecomponeerd. Het is helaas niet bekend welk instrument Scarlatti in zijn vier jaar in Sevilla gebruikte. Vanaf welke sonate Scarlatti verbleef aan het Spaanse hof is door de omvang van het instrument niet precies vast te stellen.

Een andere indicatie van Scarlatti's meer modale denken zijn de al kort genoemde parallellen van kwinten, die vanaf het begin regelmatig en structureel verschijnen en waarvan bekend is dat ze in tonaliteit verboden zijn. Het is onzin te denken dat een componist met zijn kwaliteiten zo vaak "onbewust" zulke "fouten" zou hebben gemaakt. Deze parallelle kwinten zijn zeer bewust gebruikt. Een uitstekend voorbeeld, representatief voor velen, uit K96 (D majeur - Allegrissimo) (Naar de partituur):



Als voorbeeld van de mentale toestand van bepaalde muzikale kringen wordt hier een verkrachting op dit punt, die van internet is gedownload en duidelijk uit een gedrukte uitgave gehaald, gegeven:



De "bewerker" is een muziektheoreticus die de behoefte heeft gevoeld om "Scarlatti's" primitieve fouten "(= parallelle kwinten) te" verbeteren ". Muziektheoretici worden gekenmerkt door het feit dat ze niets van de tonaliteit en absoluut niets van de modaliteit begrijpen. Ze moeten dus constant uitleggen en weten niet wat ze moeten doen. Dus hij "componeerde" wat, naar zijn mening, Scarlatti in gedachten moet hebben gehad. Gelukkig lijkt Scarlatti zelf deze ideeën, waarvoor hij werd beschuldigd, niet te hebben kunnen implementeren. Het resultaat is - op zijn zachtst gezegd - minachting voor de

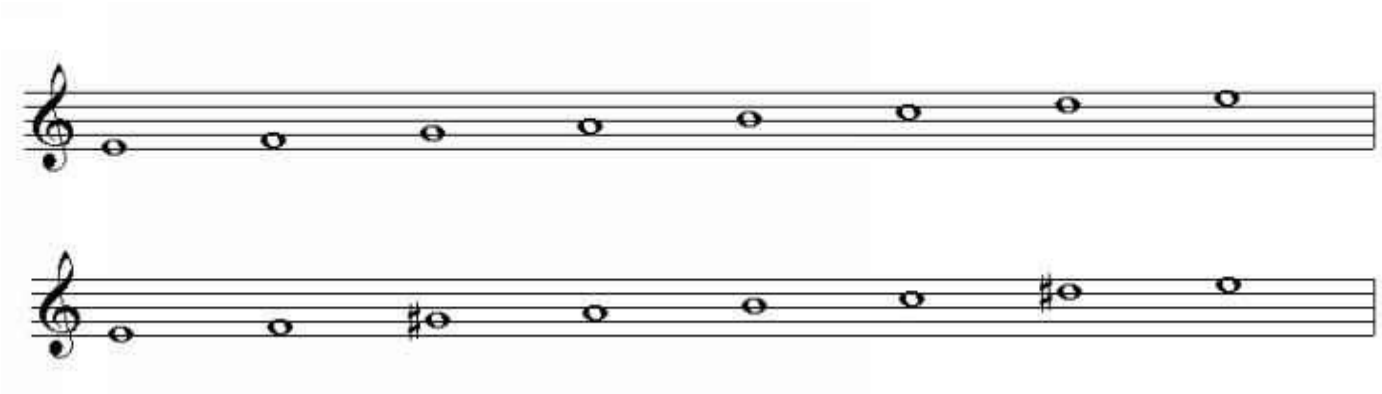
grote componist en een opzettelijke vervalsing en verkrachting van zijn werk. Helaas staat de bron niet op internet. Het is echter waarschijnlijk een oudere editie, wat kan worden opgemaakt uit het feit dat de sonates alle mogelijke titels hebben, maar niet de enige juiste, namelijk "Sonata".

Een ander voorbeeld van structurele parallelle kwinten is te vinden in Sonata K394, dat later zal worden besproken.

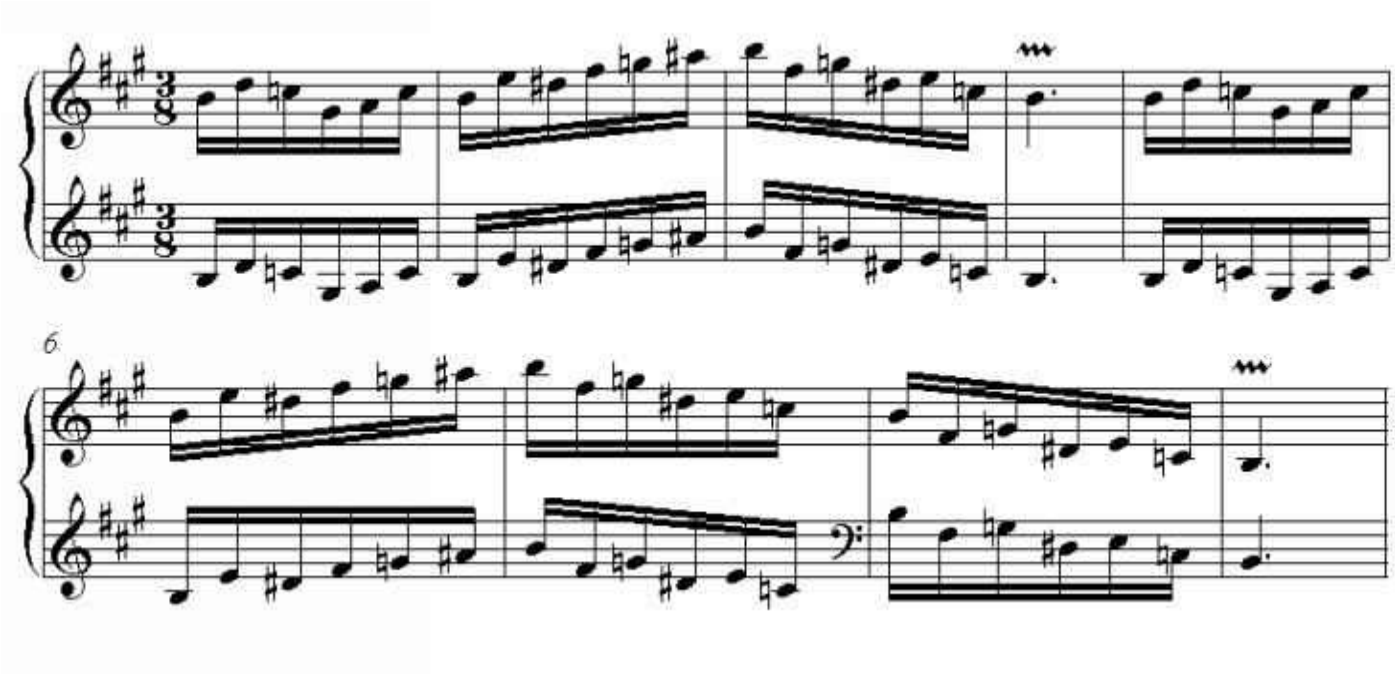
Andere, meer verborgen voorbeelden zijn te vinden, b.v. in K21 (Naar de partituur) in maat 30 en 34.

In sommige sonates zijn er cadens-achtige passages zoals in K33 (Naar de partituur) of opnieuw in K394, waar een echte cadens verschijnt, een uniek stuk in Scarlatti's werk en ook voor het tijdperk. Deze cadensen en cadens-achtige passages zijn ritmisch vrij te interpreteren.

In sommige sonates zoals K33 (Naar de partituur), K101 (Naar de partituur) of K155 (Naar de partituur) kom je vreemde unisono passages tegen. In het geval van K101 verklaren deze, wanneer ze voor het eerst verschijnen, de Spaanse zigeunertoonladder, die anders is opgebouwd dan de Hongaarse. De Spaanse zigeunertoonladder is een wijziging van de Frygische modus:

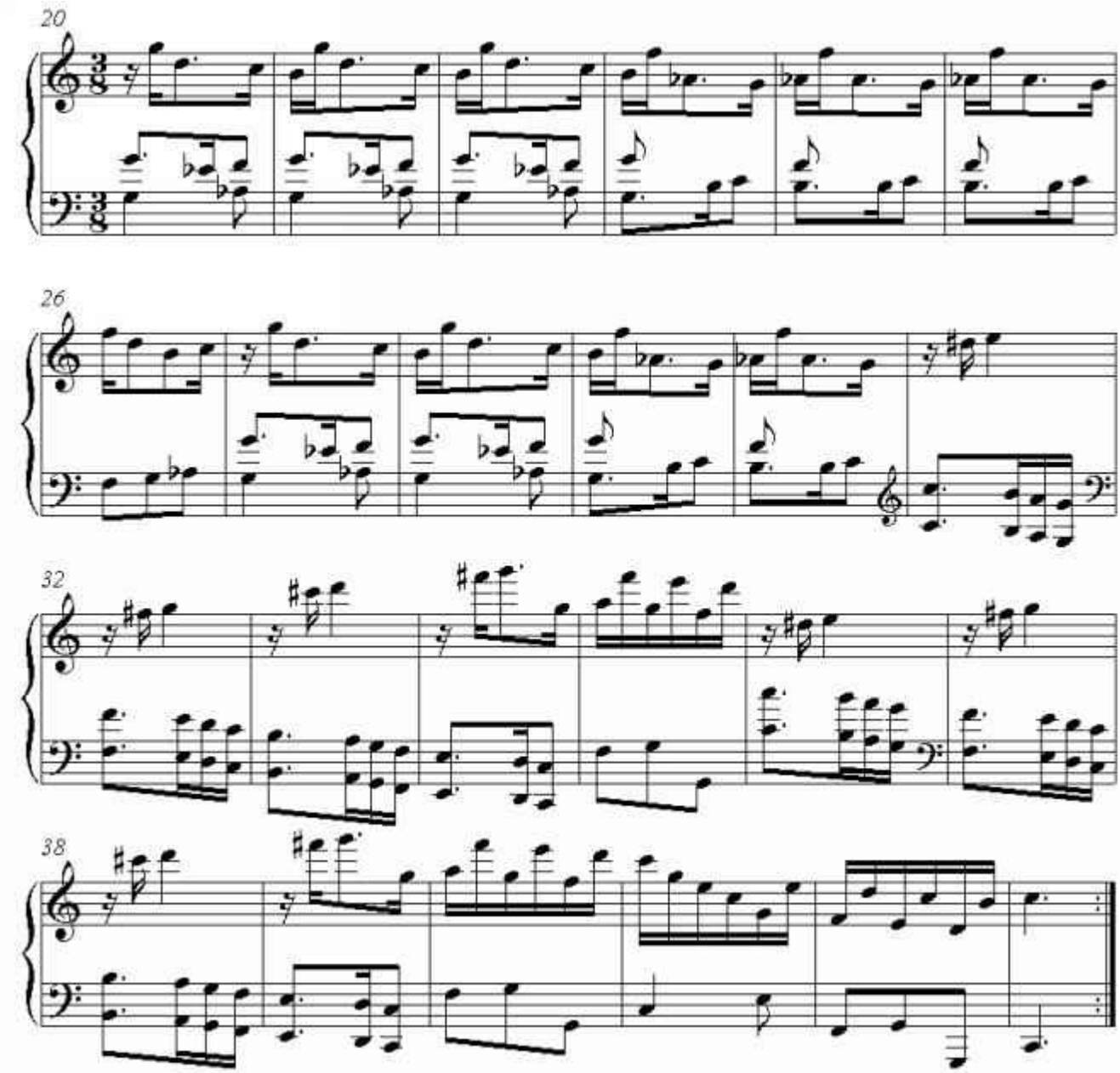


E en A zijn de hoofdnoten, waarbij E de grondtoon is. Dat komt natuurlijk ook door de modaliteit. De tonen G en D zijn omhoog gealtereerd om als leidende tonen voor de hoofdtonen te fungeren. Alleen al het feit dat de Spaanse zigeuner toonladder ouder is dan de tonaliteit bewijst zijn modaliteit. Hier is het voorbeeld van K101 (A majeur - Allegro):



Overigens is de wisselwerking tussen dissonanten en consonanten een van de meest meesterlijke kwaliteiten in Scarlatti's muziek.

De "normale" indeling van de muziek van zijn tijd in periodes van vier of acht maten wordt door Scarlatti vaker vervangen dan bij andere componisten het geval was door asymmetrische perioden, d.w.z. periodes van drie of vijf maten b.v. Dit wordt duidelijk in het voorbeeld uit K101. De herhaling van de eerste periode van vier maten wordt verlengd tot een periode van vijf maten. Dergelijke uitbreidingen of verkortingen in perioden van meerdere maten komen zeer vaak voor en zijn een van de stijlmiddelen van Scarlatti, die dit stijlmiddel gebruikt om de muzikale spanning te verhogen. Dit komt voornamelijk door Scarlatti's onconventionele manier van denken, maar het komt ook tot uiting in de Spaanse volksmuziek. Hij was inderdaad de meest onconventionele van alle componisten van zijn tijd en daarom waarschijnlijk de meest interessante. Een voorbeeld uit K383 (Naar de partituur) toont de onregelmatigheid in de verdeling in maten:



De herhaling van de eerste periode van zeven maten wordt ingekort tot vier maten. Dit wordt gevolgd door een periode van vijf maten, die in zijn herhaling wordt verlengd tot een periode van zeven maten en vervolgens wordt afgesloten met een afsluitingsmaat.

In sommige sonates blijkt Scarlatti een visionair te zijn en kijkt hij ver in de toekomst, bijvoorbeeld in de

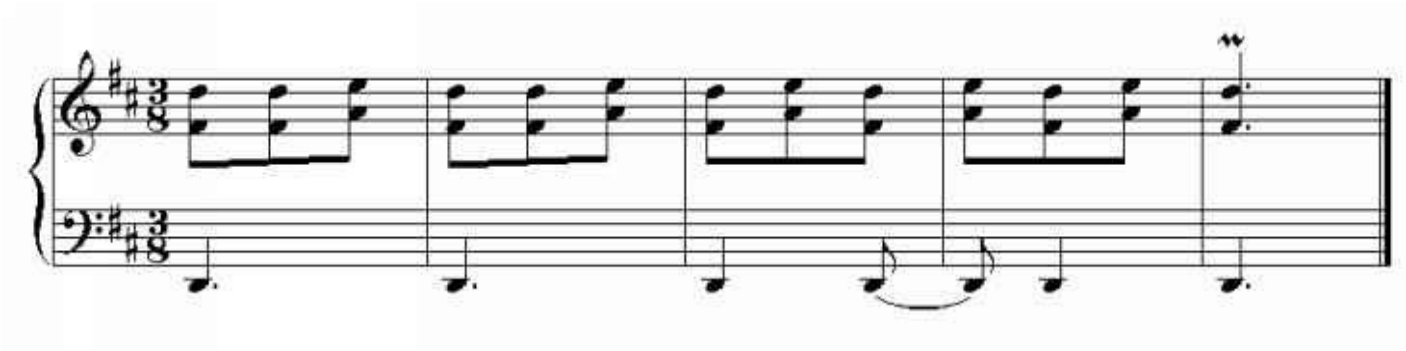
Sonate K127 **Naar de partituur**

of in de

Sonate K551 **Naar de partituur**

Deze zijn, net als sommige andere sonates, stilistisch meer gerelateerd aan de Weense klassiek dan aan de barok.

Met betrekking tot de metrums van de sonates kan worden gezegd dat bij Scarlatti de ternaire metrums verreweg de meerderheid zijn (3/8, 3/4, 6/8, soms 9/8 of 12/8, waarbij 3/8-maat de meest voorkomende is). De hemiole 3/4 verschijnt regelmatig op 6/8, b.v. in K96 (aan het einde), in K153 of K159, in het geval van de 3/8 maat verdeeld over twee maten. Als voorbeeld de laatste maten van K96:



Let in het bovenstaande voorbeeld van dezelfde sonate op de hemiola's in de bovenste stemmen.

Er is een theorie dat het ternaire element het dichtst bij het menselijke basisgevoel komt. Andere theorieën ontkennen dit. Misschien zijn er bepaalde verschillen tussen volkeren. Hoe het ook zij, er lijkt een aanwijzing hiervoor te zijn in het geval van Scarlatti. Andere componisten in latere tijdperken hadden ook een voorkeur voor ternaire metrums, bijvoorbeeld Frederic Chopin of Alexander Skriabin.

Een ander belangrijk element in Scarlatti's muziek is misschien het best te omschrijven als "non-stop muziek". De stroom van de muziek komt pas tot rust op de slotnoten bij halve en volledige afsluiting. In sommige sonates komen echter meerdere halve afsluitingen voor. Een korte periode van een paar maten wordt een of twee keer herhaald, elke keer een hele toon hoger, af en toe ook elke keer een hele toon lager. Deze passages verschijnen meestal aan het begin van het tweede blok en komen voor in elke periode in Scarlatti's componeren.

Over de vorm

Bij Scarlatti's sonates kunnen we natuurlijk nog niet spreken van de klassieke sonatevorm, die voor het eerst werd ontwikkeld door Haydn en Mozart. De benaderingen van de sonatevorm zijn echter vaak herkenbaar. Er zijn

doorwerkings-achtige passages, in sommige sonates twee muzikaal contrasterende thema's, hier en daar duidelijke coda's, etc.

In Scarlatti's sonates kan onderscheid worden gemaakt tussen verschillende soorten vormen:

1. De tweedelige vormen

Dit is de basisvorm van de meeste sonates, in de zin van A - A '. Hierbij moet echter onderscheid worden gemaakt tussen twee soorten vormen.

Het type met een hoofdmotief

Dit is het meest voorkomende vormtype. Een hoofdmotief, dat in de tweede stem vaak als imitatie verschijnt, vormt het essentiële muzikale materiaal van een hele sonate. Van dit hoofdmotief worden vaak kleinere motieven afgeleid, die vervolgens als sequensen worden doorgewerkt.

Het type met twee tegengestelde hoofdmotieven

Dit type komt vooral voor aan het begin van de "Spaanse" periode, toen Scarlatti zijn eigen muzikale opvattingen confronteerde met de fascinerende invloeden waaraan hij werd blootgesteld. De contrasten die hieruit voortkwamen, zijn beslist buitengewoon interessant. In sommige sonates uit deze periode worden puur tonaledelen geconfronteerd met puur modale delen zonder enige overgang. Als voorbeelden noem ik K105 en K107. Uit deze confrontatie ontwikkelde Scarlatti het idee van symbiose, dat in latere sonates zulke intrigerende resultaten opleverde. De zojuist genoemde voorbeelden en andere soortgelijke gestructureerde sonates zijn net zo intrigerend. Het moge nu duidelijk zijn dat een dergelijke benadering zowel voor hem als voor latere tijden buitengewoon ongebruikelijk was. In een tijd dat Philippe Rameau's definitie van tonaliteit opwaait en door bijna elke componist als een nieuw credo werd verwelkomd en begrepen, was Scarlatti degene die diep twijfelde aan deze nieuwe definitie. Het kan zijn dat Scarlatti de overgang van modaliteit naar tonaliteit net zo revolutionair heeft ervaren als de componisten uit de naoorlogse periode het vertrek van de tonaliteit zagen. Zijn prestatie lag in het erkennen van het nieuwe, maar hij combineerde dit nieuwe met traditionele waarden. Het feit dat dit resulteerde in resultaten die geen enkele andere van zijn tijdgenoten kon leveren, zou ook de componisten van vandaag aan het nadenken moeten zetten.

Als om deze dualiteit extra te benadrukken, worden later een groot aantal sonates in paren aangelegd.

2. De driedelige vormen

In Scarlatti's vormenrijkdom ontbreekt de driedelige songvorm A - B - A natuurlijk niet, maar deze vorm komt maar een paar keer voor, namelijk in K202, K235, K273 of K282. De A-delen van K202 b.v. zijn snel, briljant, speels en virtuoos. De contrasterende B-sectie daarentegen, een pastoraal en een van de diepste getuigenissen van de flamenco-invloed, vertegenwoordigt een

totaal andere wereld. Dit extreme contrast wordt echter meesterlijk gecombineerd tot een eenheid. Vooral de overgang van het B-deel naar het laatste A-deel is uniek in zijn eenvoud en beknoptheid. De harmonische wendingen van de B-partij behoren tot de meest uitgebreide die Scarlatti ooit heeft geschreven. Sommige van de modulaties in deze sectie zijn zo ongebruikelijk dat ik denk aan een parallel met Wagner. De visionaire vermogens, die Scarlatti op sommige plaatsen heeft, vieren hier een van de hoogtepunten.

In sommige sonates zoals K513 wordt de driedelige structuur van de latere klassieke sonate geanticipeerd. Het gaat om type A - B - C, in dit geval Andante - Allegro - Presto.

3. De vierdelige vormen

De vierdelige vorm A - B - A - B die een paar keer verschijnt, b.v. in K176 behoort eigenlijk tot de categorie van de tweedelige vorm met twee hoofdmotieven. Elementen A en B zijn zo tegengesteld als ze kunnen zijn. In het genoemde geval bestaan de tegenstellingen uit majeur-mineur en andante-allegro. Dit A-B-blok wordt dan op een gevarieerde manier herhaald. Het is dus een verdere variant van het tweedelige type met twee hoofdmotieven.

4. de eendelige vorm

Sommige sonates van Scarlatti zijn uit één stuk, zoals K112. Deze sonate heeft geen echte halve afsluiting. Op het punt van de halve afsluiting gaat de muziek gewoon door zonder onderbreking.

In de hoofdstukken over de vier creatieve periodes wordt deze kwestie uitgebreider besproken.

Over de harmonische structuur

Het "gebruikelijke" modulatieschema van de barokperiode wordt ook vaak aangetroffen in Scarlatti, het gaat over het principe van halve afsluiting-volledige afsluiting. De halve afsluiting is op het dominante en de volledige afsluiting op de tonica. Scarlatti zou Scarlatti echter niet zijn als er ook op dit gebied niet talloze uitzonderingen waren, die erg eigenzinnig en zeker voor die tijd buitengewoon ongebruikelijk zijn. Dit zijn harmonische structuren die zelfs in latere tijdperken van de muziekgeschiedenis uniek zijn in hun verschijningsvorm. Alle hieronder besproken uitzonderingen worden gedicteerd door muzikale logica, die voor Scarlatti aanzienlijk belangrijker was dan de strikte regels van de muziektheorie, waarin hij blijkbaar nooit echt geloofde. Hij was waarschijnlijk de eerste die geloofde dat verboden alleen de creatieve vrijheid kunnen beperken. Door zijn werk heeft hij de muziektheorie vaak

ernstig uitgedaagd. Ook hier is er de verwijzing naar de modaliteit, die zich in volledige vrijheid zou kunnen ontvouwen. Scarlatti maakte ook voor zichzelf gebruik van dit recht en dwong het consequent af. Sommige van zijn innovaties op dit gebied zijn nooit na hem herhaald. Dit is een indicatie van zijn moed en onconventionele houding, die in wezen conventioneler is dan die van al zijn tijdgenoten, aangezien het gebaseerd is op principes van modaliteit. Men kan zich afvragen of Scarlatti's muziek echt zonder voorbehoud aan de tonaliteit kan worden toegeschreven. Dit geldt zeker voor veel van de elementen die daar voorkomen, en zeker niet voor veel andere. Scarlatti is dus een probleem geworden voor de muziektheorie, die echter terecht haar naam draagt zolang de praktijk haar onbekwaamheid bewijst.

Met betrekking tot de genoemde uitzonderingen beperk ik mij in dit verband tot enkele treffende voorbeelden. Al deze voorbeelden zijn ongebruikelijk en vaak uniek in de geschiedenis van de tonaliteit, zolang men zich maar wil beperken tot het classificeren van deze muziek als puur tonaal. Hier wordt een unieke kans niet door alle betweters erkend. Het betreft de kans op symbiose tussen modale en tonale muziek, die Scarlatti (als enige) heeft gerealiseerd. Het belang van deze conclusie kan niet worden overschat. Hoewel muziektheorie en uitgevers er niets zinnigs mee kunnen doen, ligt juist op dit punt Scarlatti's uniciteit. De officiële muziektheorie houdt zich helemaal niet bezig met Scarlatti, en de waardering die hij kreeg van zijn tijdgenoten wordt verzwegen. Tot zover goed. Wat de uitgevers betreft, kom ik kort terug op de uitgave van geselecteerde sonates van Edition Schott. Alle sonates waarin elementen voorkomen die niet eenduidig aan de tonaliteit kunnen worden toegewezen, zijn geëlimineerd - bijna om Scarlatti te straffen voor haar eigen onwetendheid. Hij moet worden genoemd, helaas kun je er niet omheen, mensen vragen ernaar en het is tenslotte een markt, maar de echt buitengewone prestaties ervan mogen niet worden genoemd!

Helaas is het zo dat de tonaliteitsbabbelaars, die zich kenmerken door het feit dat ze absoluut niets van de tonaliteit begrijpen, het onzekere gebied van de modaliteit niet durven te betreden en er zeker niet in betrokken raken. Tot op de dag van vandaag is het onbegrijpelijk dat de huidige muziektheorie zichzelf niet kan helpen, behalve om muziekverschijnselen die zich zowel voor als na de tonaliteit bevinden alleen door de tonaliteitsbril te kunnen onderzoeken of, beter, vice versa: dat ze dat wel kunnen kijk door het tonale vergrootglas onder je bril, wat waarschijnlijk de meest waarschijnlijke oplossing is voor het raadsel.

Laten we, nadat deze onvermijdelijke dingen voor eens en voor altijd geregeld zijn, terugkeren naar Scarlatti en hem voortaan vrijhouden van het odium van theoretici en bepaalde uitgevers.

1. De tonaliteit van de halve afsluiting

Er zijn majeur-sonates waarvan de halve afsluiting eindigt op de dominant, maar in mineur. Als voorbeelden van een aantal noem ik K518 en K545. Het idee achter deze manier van omgaan met modulaties, dat ook geldt voor de

majeursonates, waar beide blokken op mineur eindigen, is al uitgelegd in het hoofdstuk over vorm. Het betreft sonates met twee tegengestelde hoofdmotieven, die in deze gevallen bestaan uit majeur en mineur. Bij consequente toepassing is er geen ander resultaat mogelijk dan met Scarlatti. En hij was consequent. Dit is misschien nog duidelijker met het type majeursonates, waar beide blokken op mineur eindigen. Een uitstekend voorbeeld is K107.

2. Majeur - mineur

Het eerste type dat hier wordt besproken, zijn tweedelige majeursonates, waarvan beide blokken op mineur eindigen. De eerder genoemde K107 contrasteert niet alleen majeur en mineur, maar ook tonaliteit en modaliteit, waarbij de laatste geïnspireerd is door flamenco. Scarlatti's consistente muzikale denkwijze zorgde ervoor dat hij beide blokken in majeur begon en in mineur eindigde. Het betreft een procedure die zeer zeldzaam is in de geschiedenis van tonaliteit. Na Scarlatti gebruikte alleen Chopin een soortgelijke procedure in zijn tweede ballade. Helaas is het niet bekend of Chopin de muziek van Scarlatti kende.

Het omgekeerde type komt een paar keer voor: sonates in mineur die eindigen in majeurblokken (bijvoorbeeld K174 of K519).

Er is ook een vierdelig type A - B - A - B, zoals al uitgelegd in het hoofdstuk over de vorm van de sonates, waarbij b.v. de A-delen zijn in mineur en de B-delen zijn in majeur (K176). Om de een verder van de ander te onderscheiden, zijn de A-delen langzaam en de B-delen snel.

3. Plotselinge, onvoorbereide verandering van toonsoort

Een van de verrassende elementen in Scarlatti's muziek zijn plotselinge, onvoorbereide toonsoortwijzigingen in zeer ver verwijderde toonsoorten. Vaak vinden deze plaats halverwege, b.v. in K488 in Bes groot. De halve afsluiting eindigt in F majeur, d.w.z. de dominante. Het tweede deel begint in Des majeur. De noot f, de grondtoon van de halve afsluiting, wordt getransformeerd naar de terts van Des majeur.

Deze rijkdom aan vorm en harmonische structuur, die hier kort aan bod komt, is absoluut uniek in de muziekgeschiedenis van de barokperiode. Naast "normale" structuren zijn er ook structuren die niet kunnen worden ontkend omdat ze er zijn. En toch worden deze genegeerd. In de hoofdstukken over de vier creatieve perioden wordt deze kwestie uitgebreider besproken..

Speeltechnische vernieuwingen

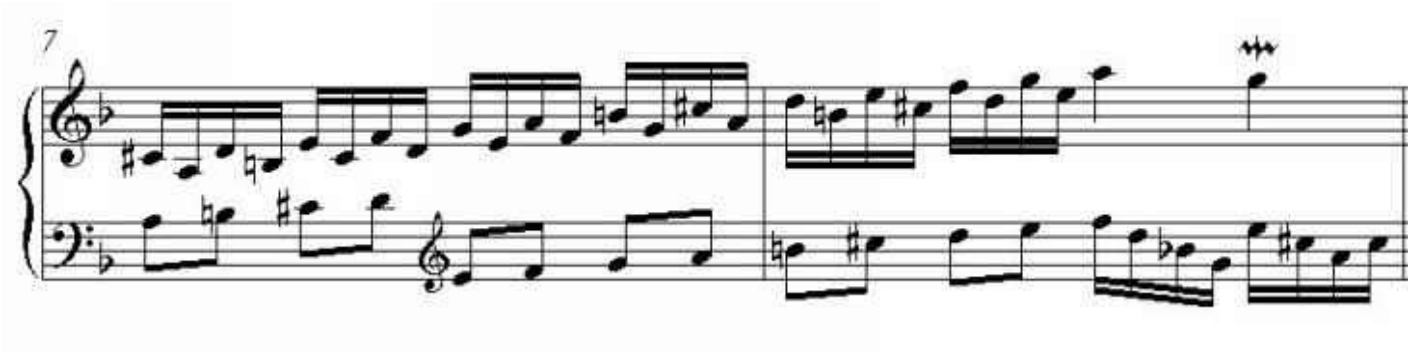
Scarlatti's eigen spel wordt door tijdgenoten omschreven als een ervaring van een voorheen onbekende klankrijkdom. Hiervoor zijn twee redenen:

De nieuw uitgevonden speeltechnieken van de virtuoos bij uitstek, Scarlatti, leveren zeker een belangrijke bijdrage aan deze klankrijkdom. Een veel groter deel van de omvang van het klavecimbel wordt tegelijkertijd gebruikt dan tot dan toe en daarna gebruikelijk was. Dat kan echter niet de enige verklaring zijn. Geconcludeerd kan worden dat Scarlatti niet of nauwelijks staccato speelde, maar legato tot molto legato. Een combinatie van deze twee elementen kan de klankrijkdom verklaren, die zo fascinerend was voor zijn tijdgenoten.

Allereerst komt het technische aspect aan bod. Deze nieuwe speeltechnieken zijn al volledig ontwikkeld in de vroege sonates. Het lijdt geen twijfel dat Scarlatti op dit gebied iets ronduit revolutionairs heeft bereikt. Ik zal een of twee voorbeelden geven van elke technische vernieuwing, let wel van vele of bijna ontelbare voorbeelden. In deze context moet het volgende worden vermeld:

- Toonrepetities op hoge snelheid, vaak verdeeld over beide handen.

K1 - D mineur - Allegro (Naar de partituur)

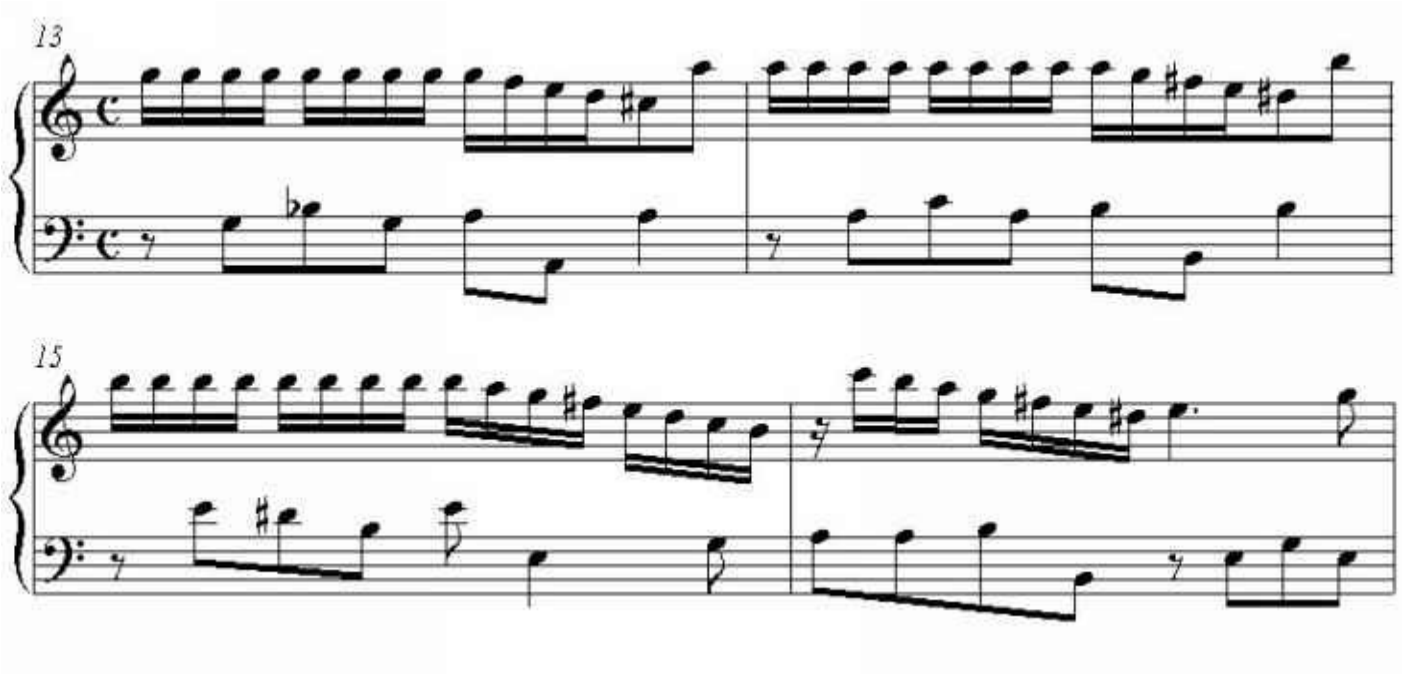


<

Het interessante hieraan, evenals de parallelle passages, is het gebruik van nonenakkoorden, die oplossen in een septiemakkoord (maat 8, 3e en 4e tel). Hier wordt al heel vroeg een begrip van harmonie duidelijk dat zijn tijd ver vooruit was.

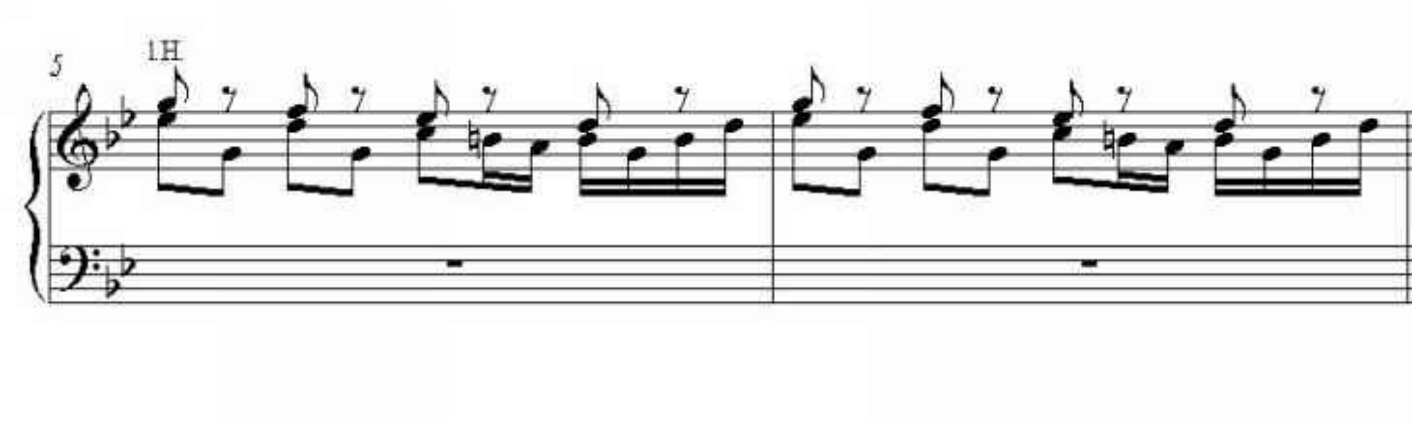
Een voorbeeld voor toonrepetities in de rechte hand:

K149 - A mineur - Allegro (Naar de partituur)

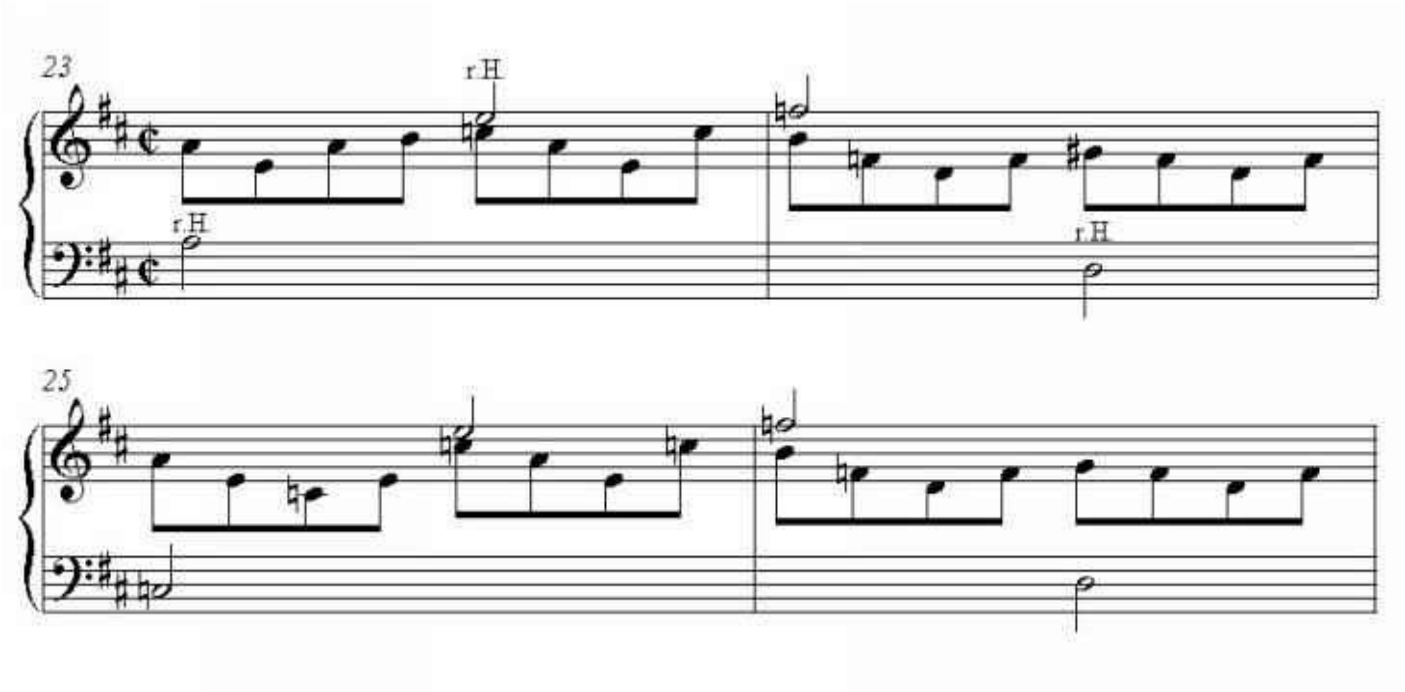


Gekruisde handen, zowel rechts als links. Twee voorbeelden hiervan:

K11 - C mineur - geen tempoindicatie (Naar de partituur)

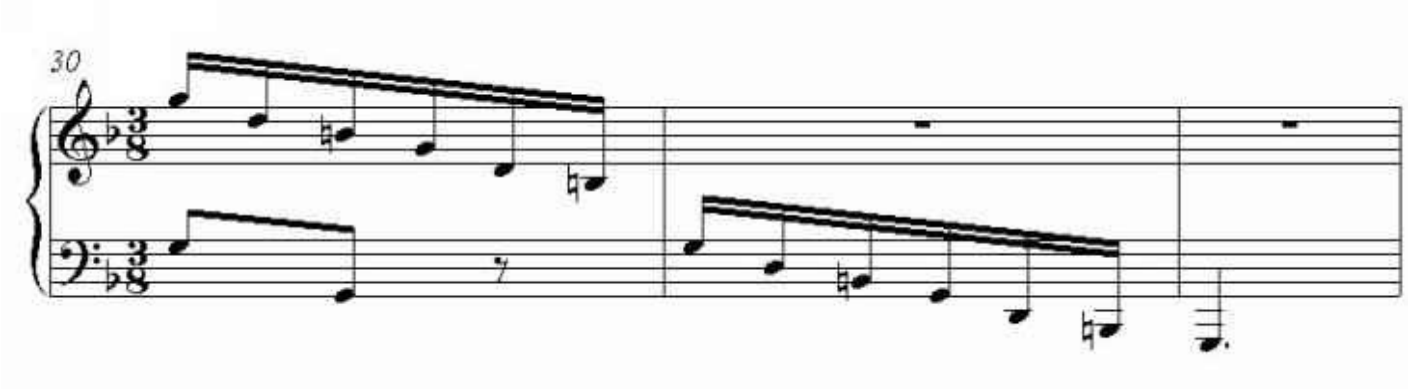


K53 - D majeur - Presto (Naar de partituur)



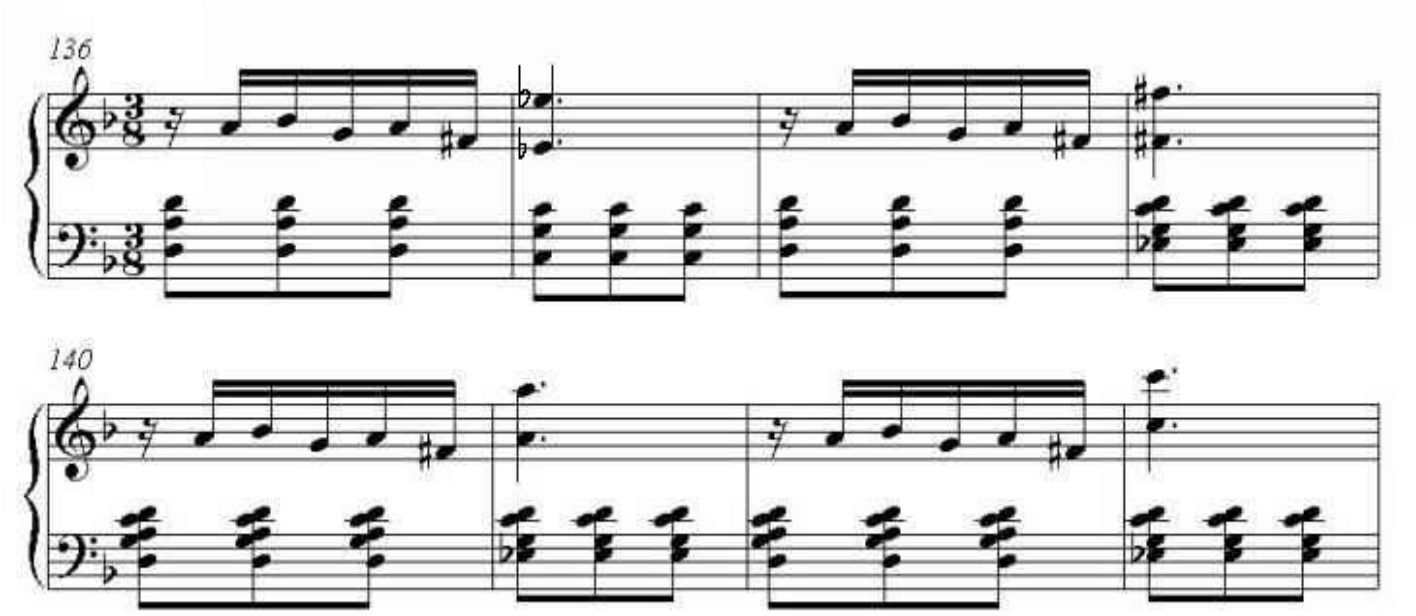
Arpeggio's over meerdere octaven:

K107 - F majeur - Allegro (Naar de partituur)

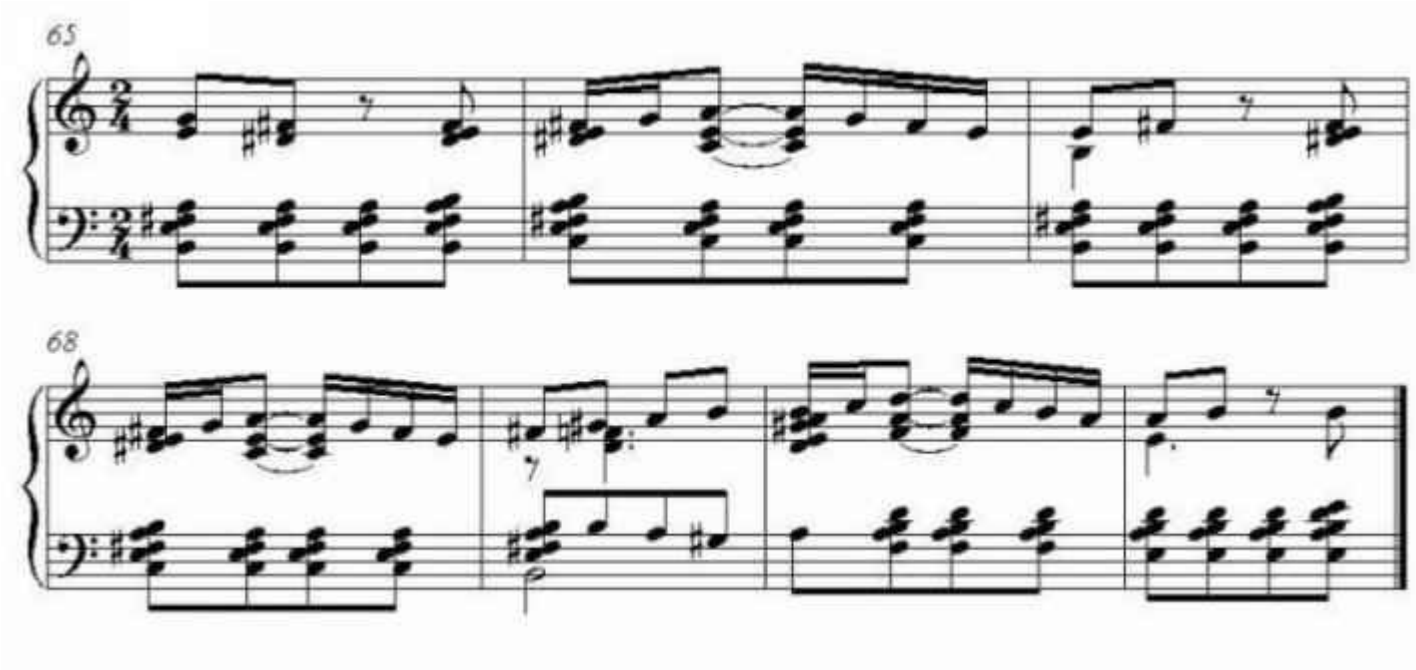


Blokachtige akkoorden, die in de meeste gevallen erg dissonant zijn en, interessant genoeg, vaak niet oplossen in een consonant akkoord. Dit fenomeen wordt ook verklaard in Scarlatti's in wezen modale kijk op muziek. Twee voorbeelden:

K105 - G majeur - Allegro (Naar de partituur)

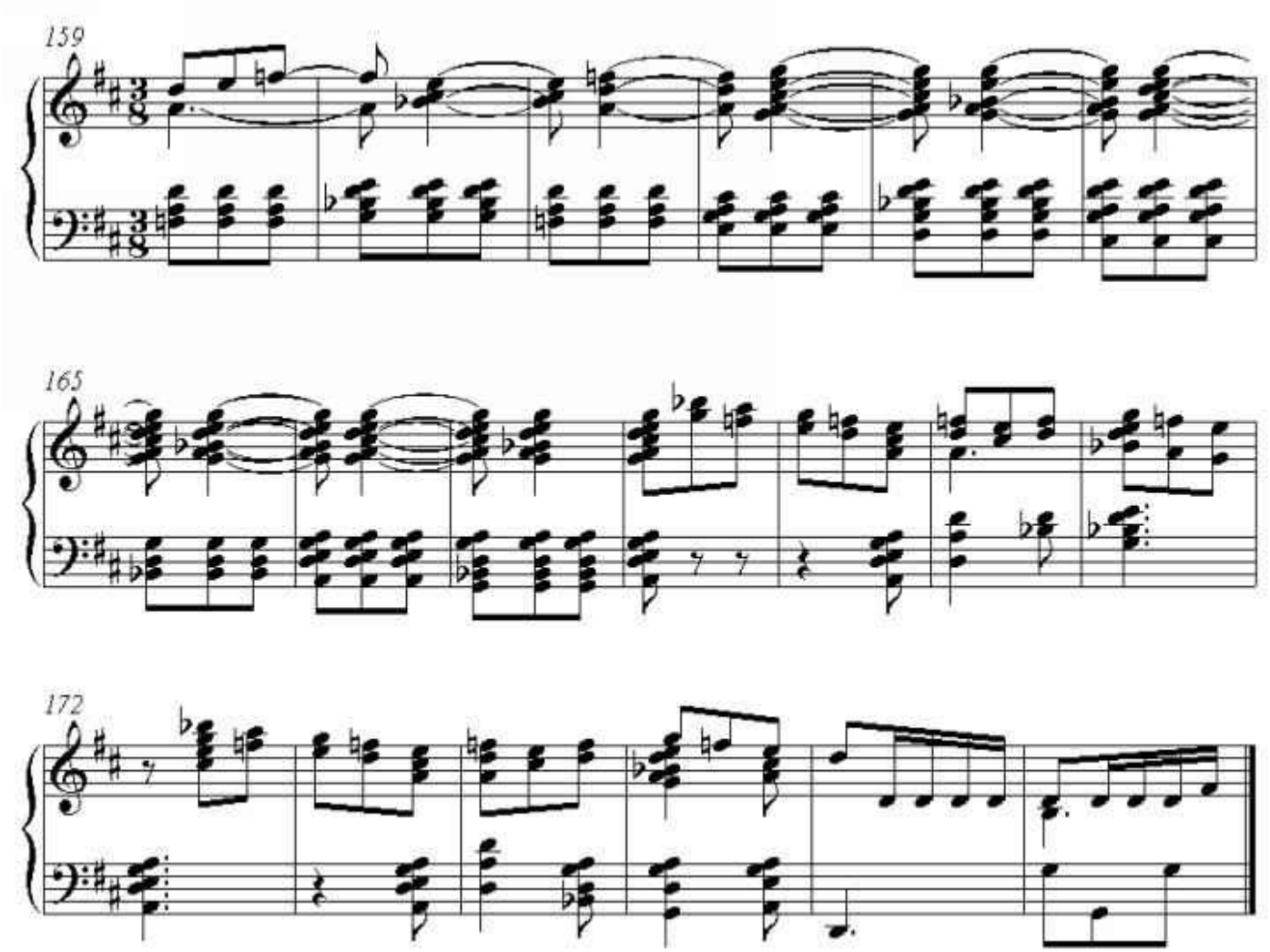


K175 - A mineur - Allegro (Naar de partituur)



Blokachtige akkoorden met een omvang groter dan een octaaf:

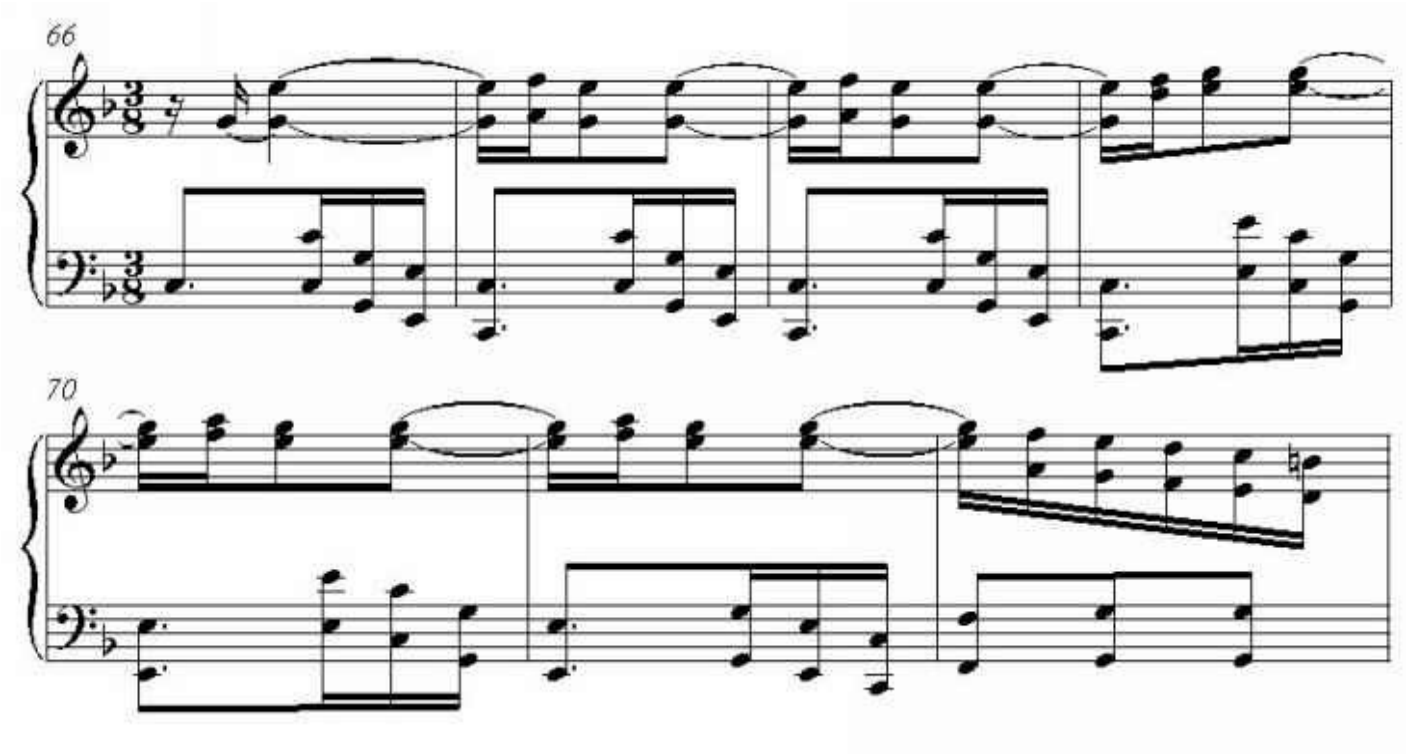
K119 - D majeur - Allegro (Naar de partituur)



Passages in tertsen en sexten, de laatste altijd in één hand.

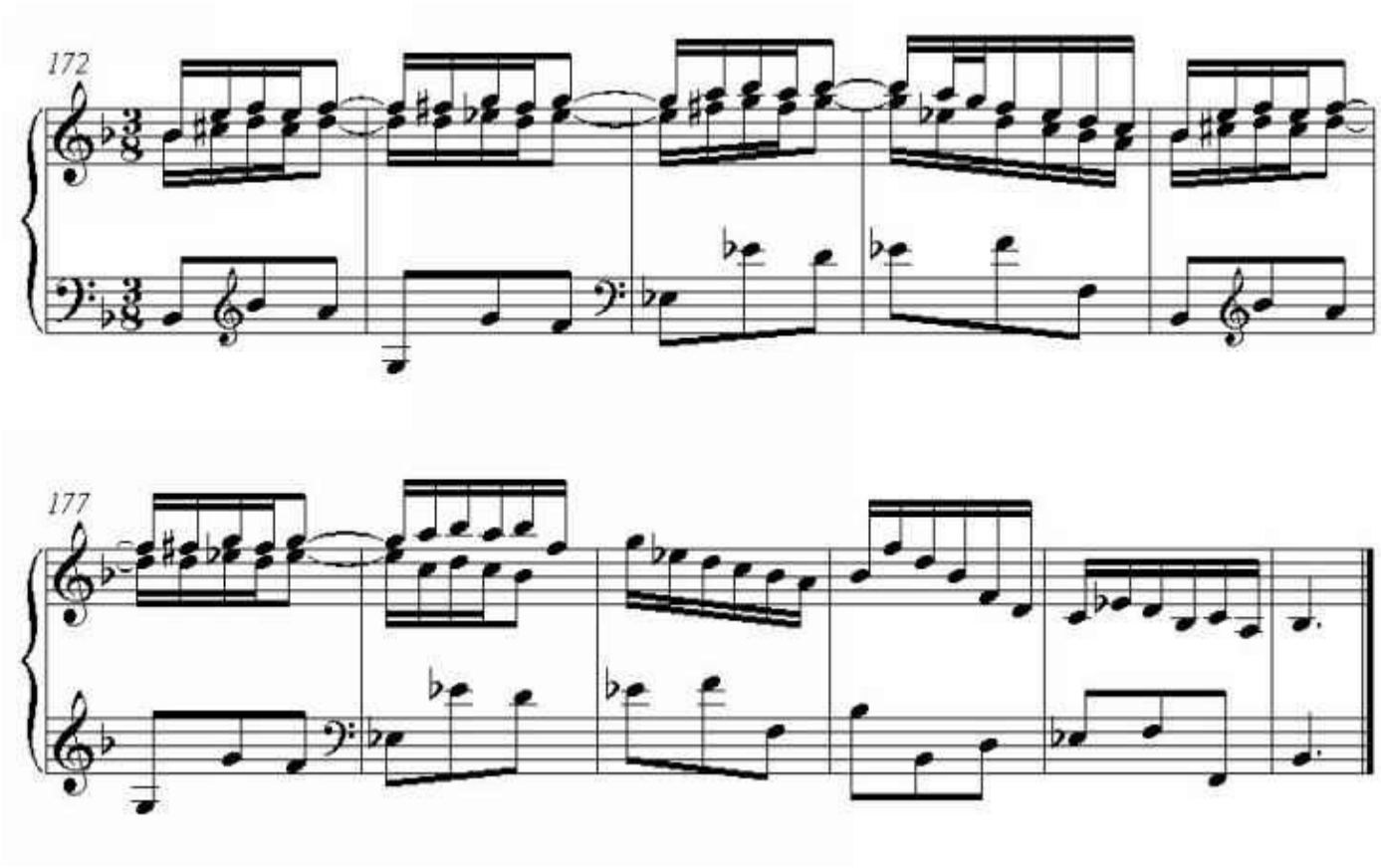
Twee voorbeelden:

K44 - F majeur - Allegro (Naar de partituur)



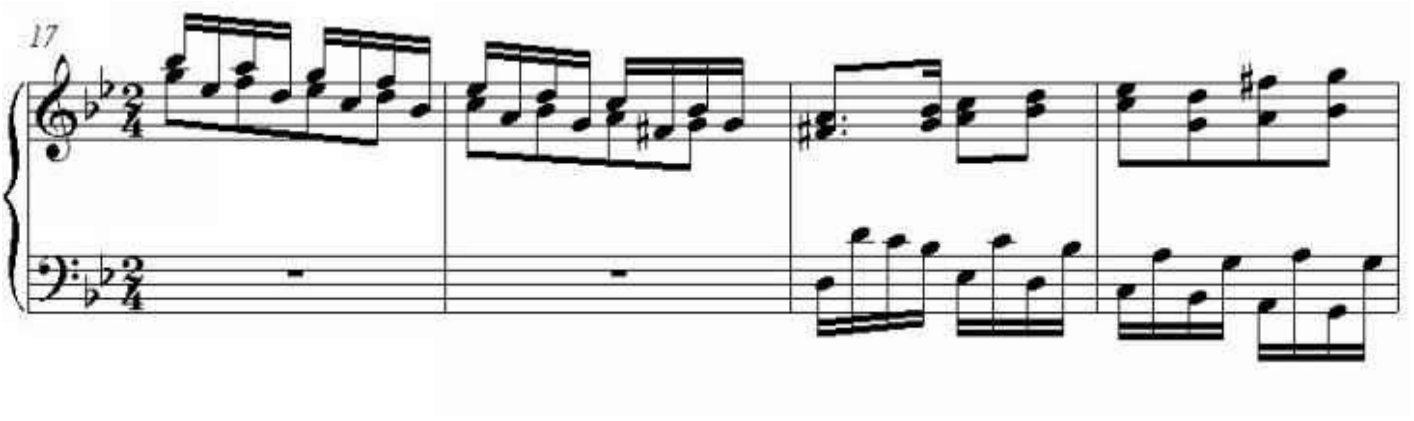
In dit voorbeeld wordt de klankrijkdom voornamelijk bereikt via de octaven van de linkerhand.

K57 - B majeur - Allegro (Naar de partituur)



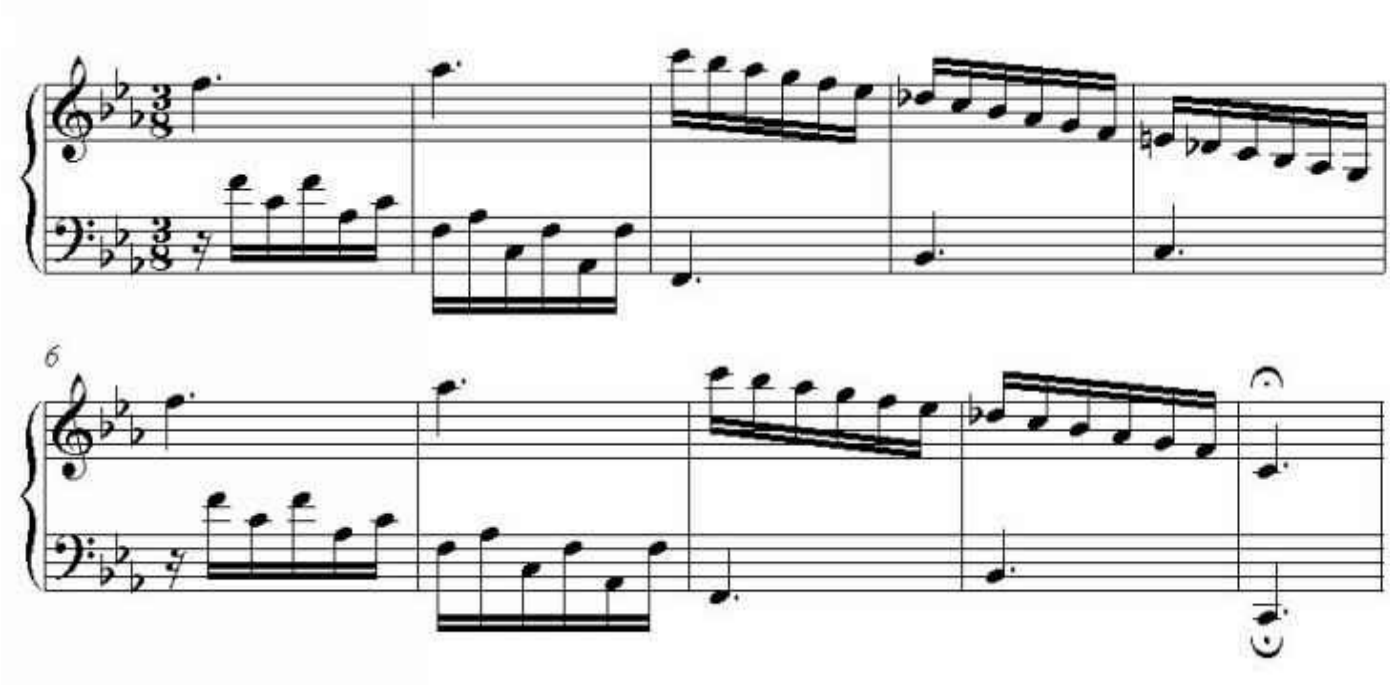
In elkaar grijpende handen:

K22 - C mineur - Allegro (Naar de partituur)



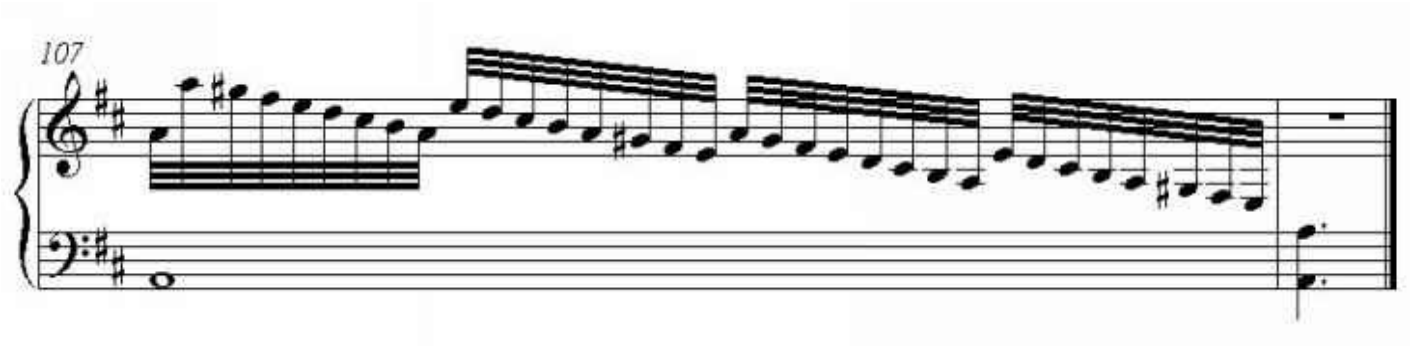
Gebroken akkoorden en toonladders, beide over verschillende octaven:

K50 - F mineur - Allegro (Naar de partituur)



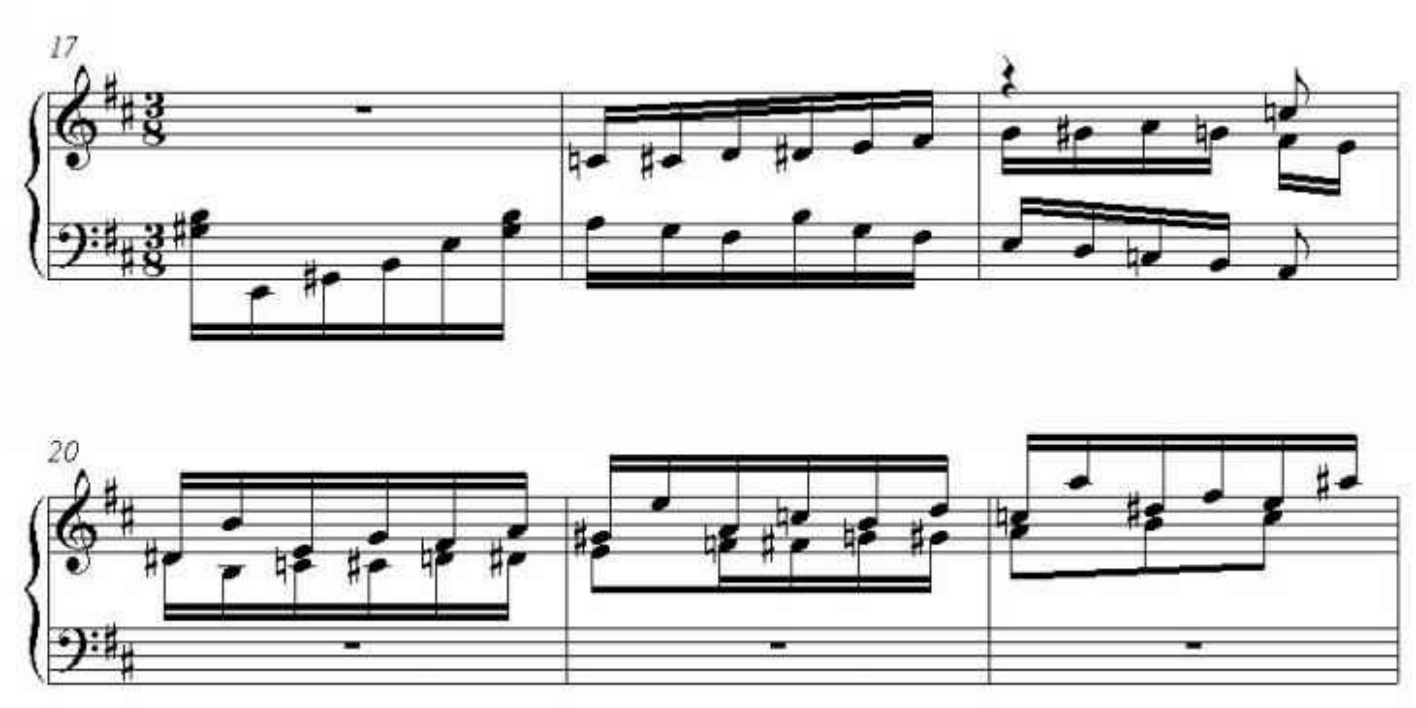
Toonladders op de hoogste snelheid:

K62 - A majeur - Allegro (Naar de partituur)



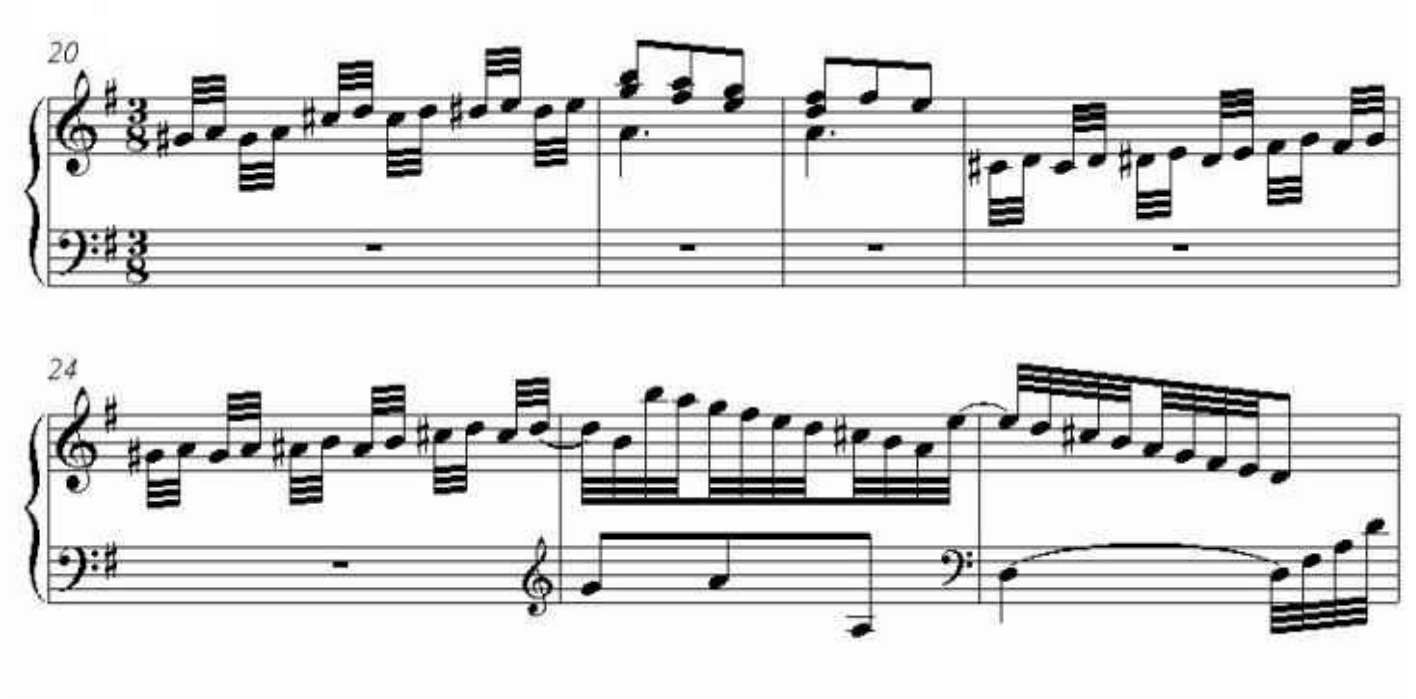
Chromatische passages:

K65 - A majeur - Allegro (Naar de partituur)



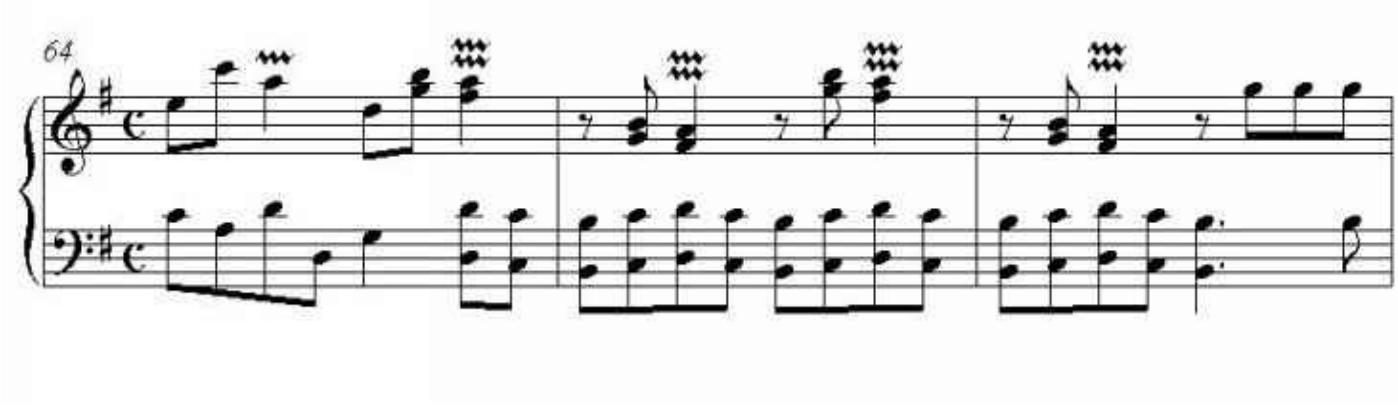
Trillers, afwisselend tussen de handen:

K146 - G majeur - geen tempoindicatie (Naar de partituur)



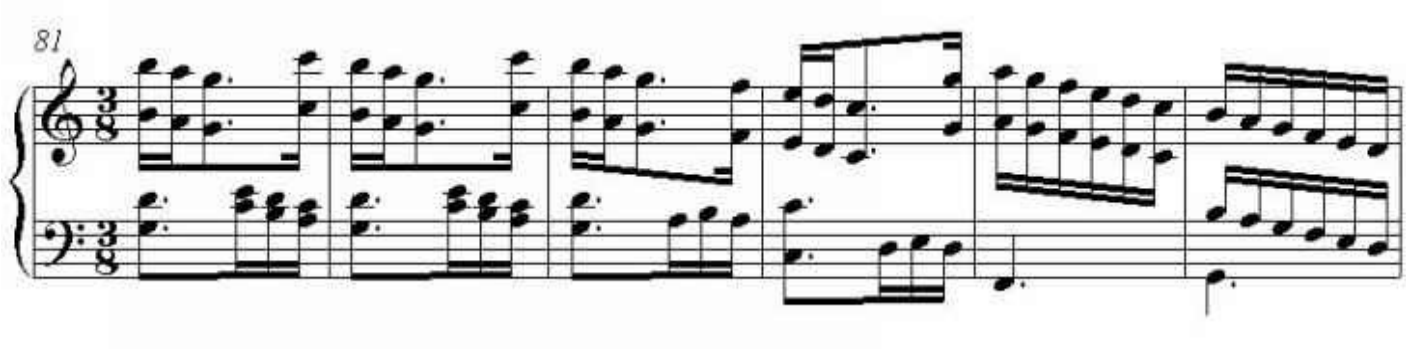
Dubbele trllers:

K169 - G majeur - Allegro con spirito (Naar de partituur)



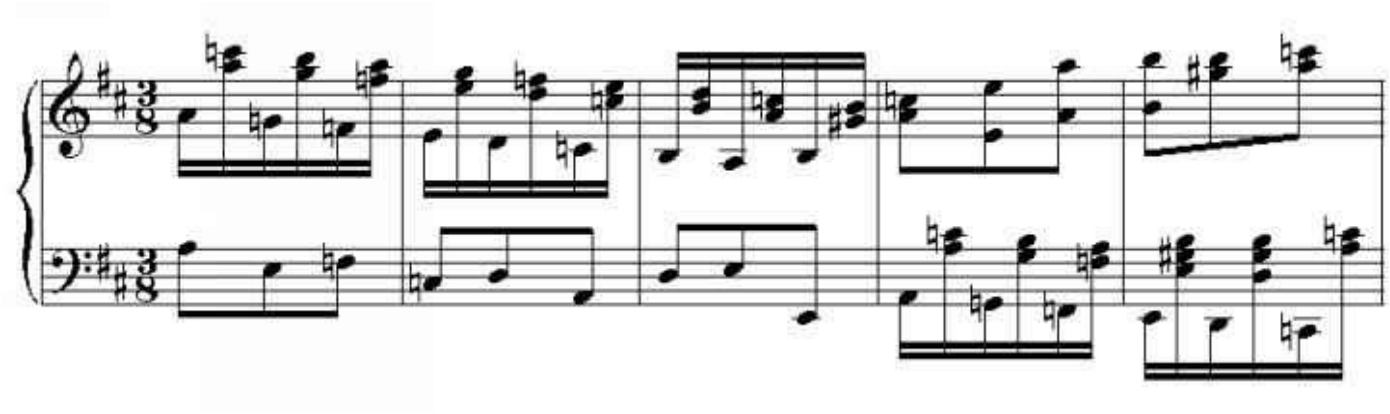
Octaafpassages (in de voorbeelden 8 en 15 waren octaafpassages al zichtbaar in de linkerhand):

K143 - C majeur - Allegro (Naar de partituur)



Grote sprongen:

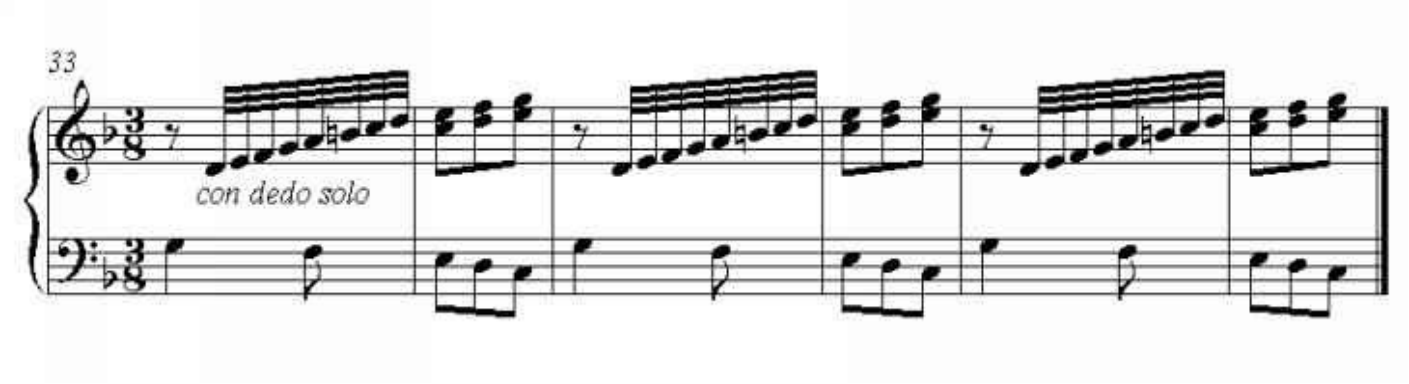
K299 - D majeur - Allegro (Naar de partituur)



Deze sonate is een van de technisch meest veeleisende in het hele werk van Scarlatti.

Glissandos:

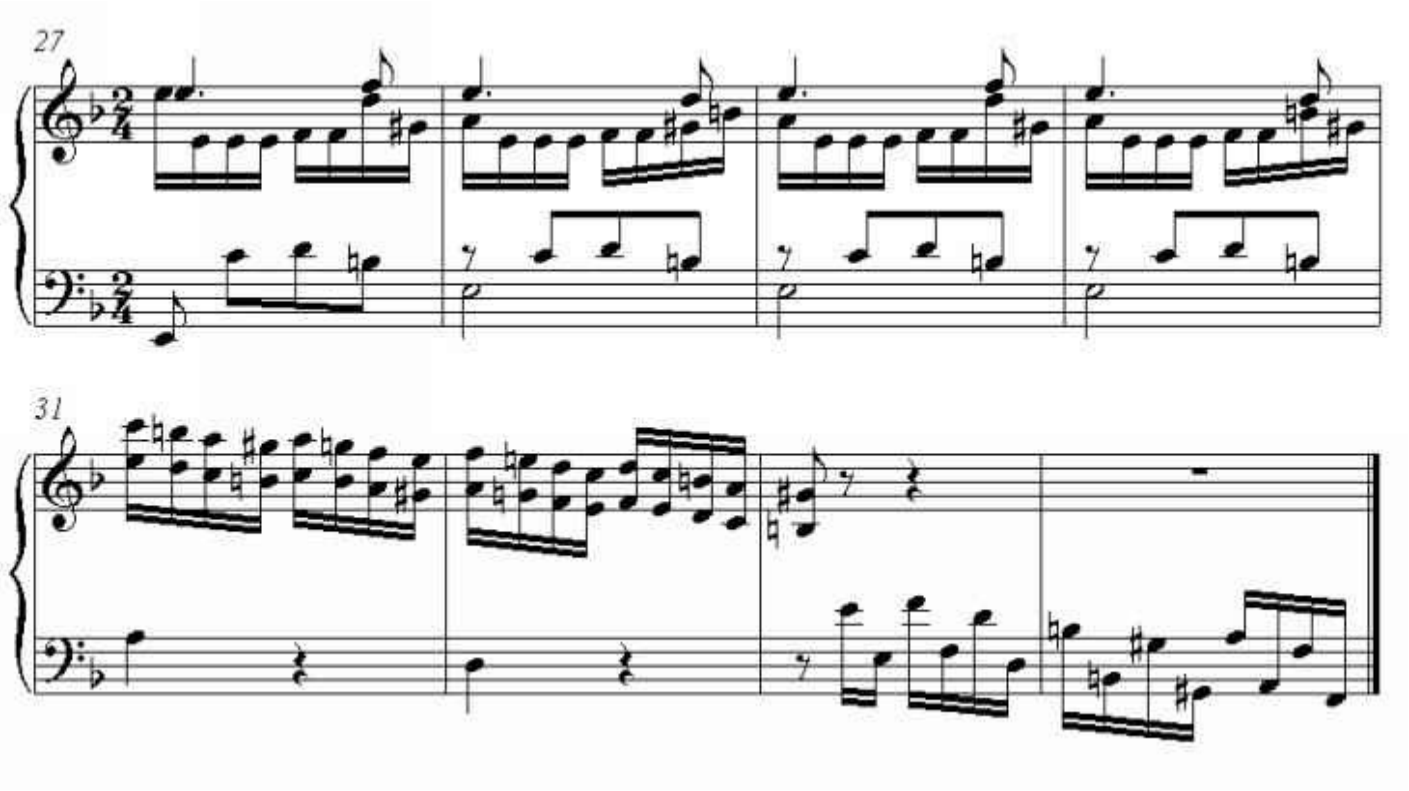
K379 - F majeur - geen tempoindicatie (Naar de partituur)



"Con dedo solo" betekent "met één vinger", dus glijden of glissando.

Het volgende voorbeeld combineert enkele van de technische innovaties, namelijk nootherhalingen, grote sprongen, passages in sexten en gebroken octaven:

K366 - F majeur - Allegro (Naar de partituur)



Al deze technische innovaties dienen om het klankbeeld te verrijken en te verbreden. Houd er ook rekening mee dat er maar één manier van spelen is dat dit ondersteunt. Dit is legato tot molto legato. Als je rekening houdt met de getuigenissen van zijn tijdgenoten die een tot dan toe onbekende rijkdom aan klank rapporteren, is er maar één logische conclusie: Scarlatti speelde zelf zo.

De vroege Sonates

Stel je voor: de tonaliteit is zojuist gecreëerd dat is uitgegroeid tot de nieuwe standaard voor alle componisten uit de barok. Rameau was zojuist de eerste geweest die de strikte wetten van de tonaliteit formuleerde. Ook Scarlatti gaf zich in de beginperiode volledig over aan de tonaliteit. Deze vroege periode in het componeren van Scarlatti varieert van K1 tot K95. Het is ook de enige periode in zijn carrière waarin stukken voor een solo-instrument met klavecimbelbegeleiding werden gemaakt, namelijk de sonates K73, K77, K78, K80, K81, K88, K89, K90 en K91. Aangenomen mag worden dat deze sonates zijn geschreven aan het Portugese hof, waar blijkbaar een lid van de koninklijke familie een melodie-instrument bespeelde. Het solo-instrument was een viool, zoals duidelijk te zien is aan de enkele dubbele grepen en akkoorden in de solopartij. Deze duosonates zijn de enige sonates die worden begeleid door becijferde bas. Het zijn de meest barokke sonates in Scarlatti's oeuvre. Dit suggereert dat het werken in opdracht zijn. Waar Scarlatti vrij kon componeren, vertonen zijn werken totaal verschillende kwaliteiten. Men moet dit punt in gedachten houden. Door eerst bij de Portugees en vervolgens als muziekleraar aan het Spaanse hof te werken, kon Scarlatti alles componeren waarvan hij dacht dat het goed was. Sommige van deze duosonates bestaan overigens uit meerdere delen en zijn in dit opzicht uniek in Scarlatti's sonates.

Zelfs in deze vroege periode zijn de sonates voor klavecimbel solo veel interessanter.

Scarlatti noemde deze composities oorspronkelijk "Essercizi" - dat wil zeggen, oefeningen, de term "sonate" komt pas later in zijn manuscripten voor. Dit suggereert dat deze composities oorspronkelijk zijn gemaakt voor onderwijsdoeleinden. Hun muzikale inhoud gaat echter veel verder dan die van de gewone etudes van latere tijdperken - denk aan Czerny of Cramer, vooral de etudes van Czerny, de Beethovenstudent, zijn niet van grote muzikale waarde. Scarlatti's sonates - voor zover ze als oefeningen moeten worden opgevat - zijn oefeningen zowel in termen van speeltechniek als muziek. Beide elementen zijn volledig gelijkwaardig.

Met betrekking tot het muzikale aspect moet allereerst worden opgemerkt dat Scarlatti's concept van tonaliteit in deze eerste periode vaak gebaseerd was op de middeleeuwse modi. Dit betekent dat Scarlatti de majeur toonladder begreep als een alteratie van de Mixolydiaanse en de mineur toonladder als een alteratie van de Dorische modus. Dit blijkt uit de voortekening:

- K4 en K8 b.v. zijn in G minor en hebben een b als het voorteken;

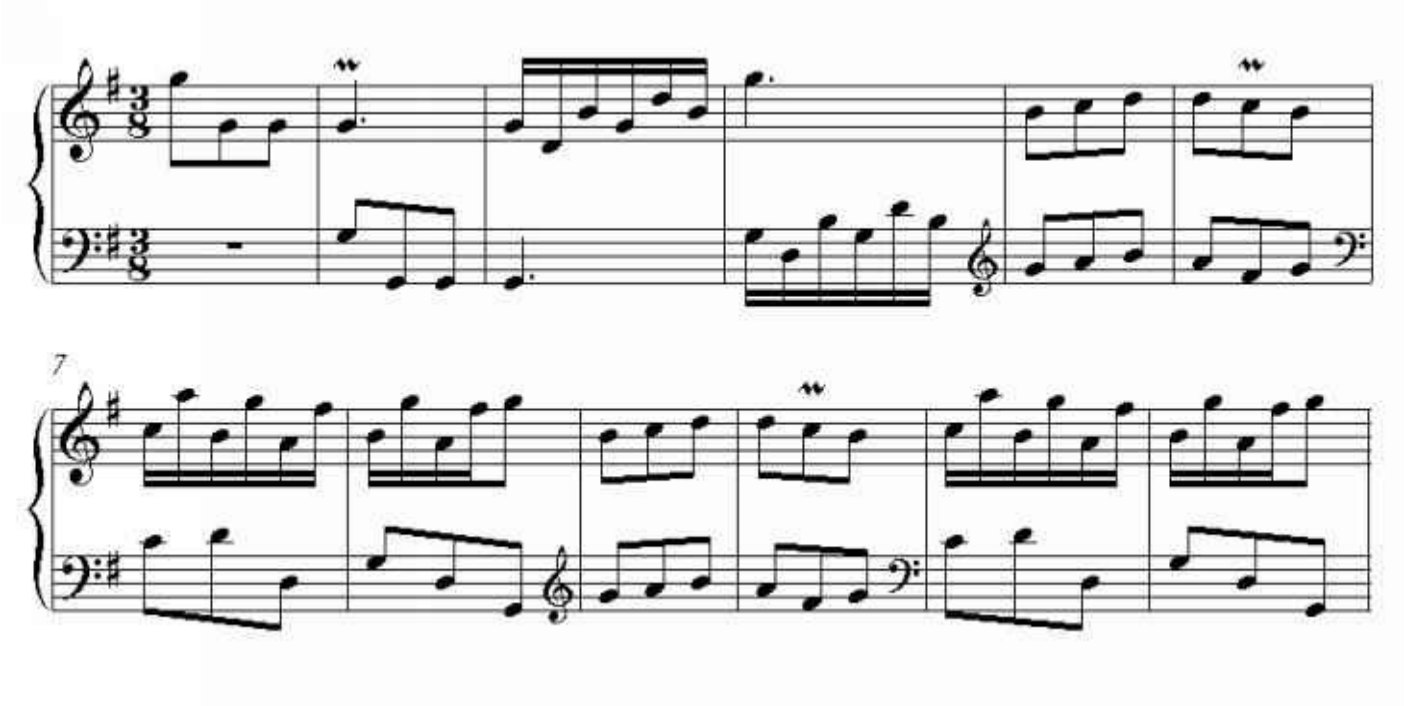
- K20 b.v. is in E majeur en heeft drie kruizen als voortekens, K26 is in A majeur en heeft twee kruizen. Enzovoort.

Scarlatti gebruikte de genoemde modi niet echt, maar zijn begrip van majeur en mineur als afleidingen van de modaliteit is zeker interessant en geeft stof tot nadenken, ook waar het de interpretatie betreft.

Zelfs in de latere perioden komt deze aard van voortekening af en toe voor, vooral in het begin.

De lay-out van de meeste sonates uit de vroege periode is heel eenvoudig. De stukken zijn in twee delen, het tweede deel is een variatie op het eerste. Vaak verschijnt het hoofdmotief aan het begin, dat vervolgens in het tweede stem imitatief wordt behandeld. Een voorbeeld:

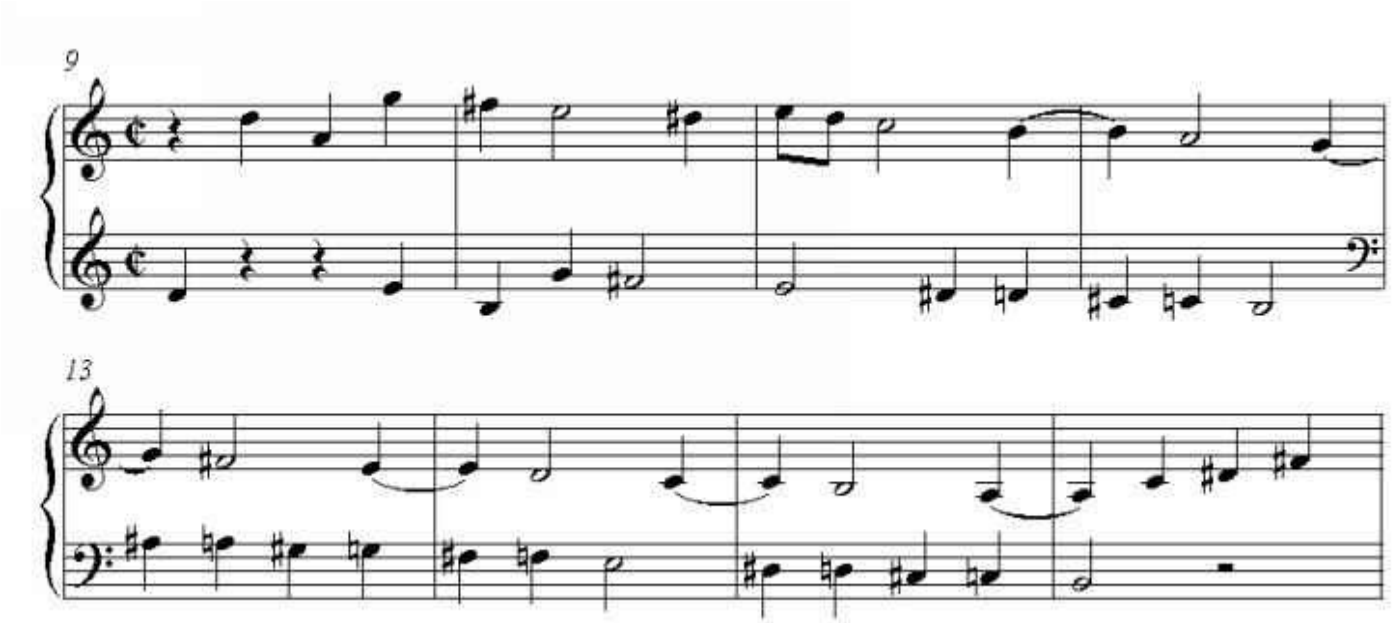
K2 (G-majeur - Presto) (Naar de partituur)



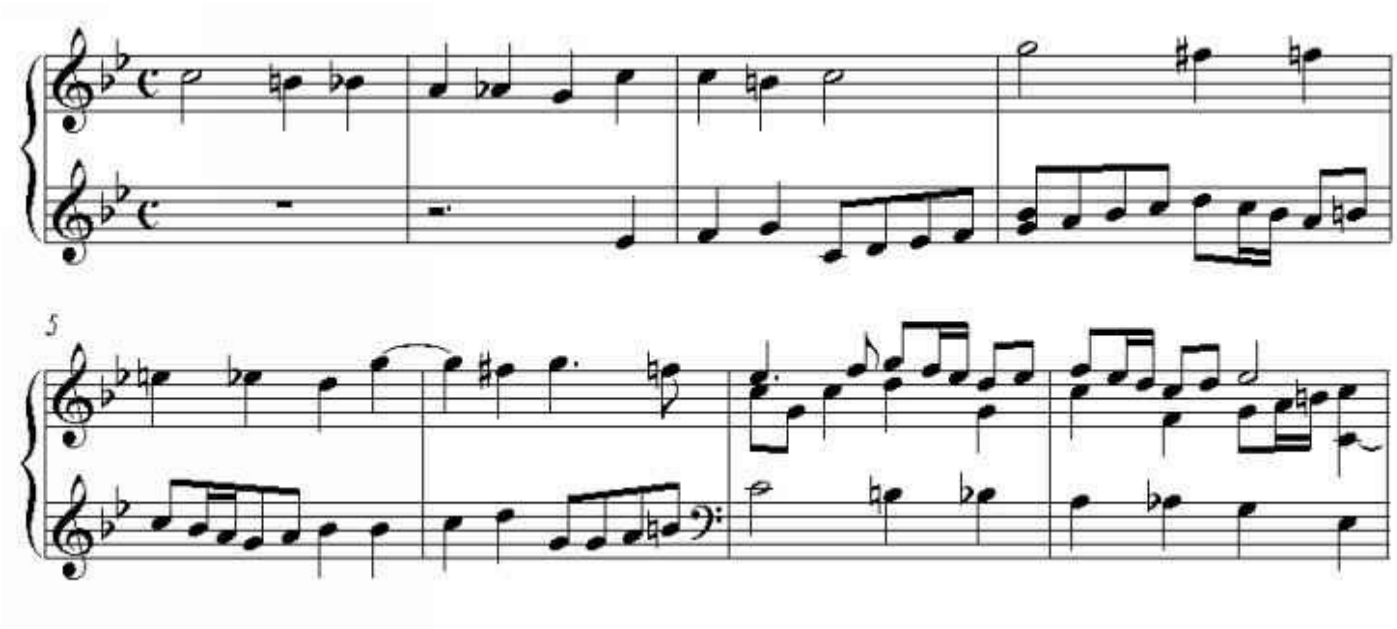
De maten 9-12 zijn de echo van de maten 5-8. Deze echo-effecten spelen een grote rol bij Scarlatti. In het volgende wordt er vaak naar verwezen.

In de barokperiode werd een onderscheid gemaakt tussen het "genus diatonicum" en het "genus chromaticum". De termen spreken voor zich: in het genus diatonicum werden voornamelijk de tonen van de heersende toonladder gebruikt, in het genus chromaticum alle chromatische tonen. Het genus chromaticum werd gebruikt om gevoelens van grote pijn over te brengen. Scarlatti gebruikte het genus chromaticum zeer zelden en als hij dat deed, dan alleen op sommige plaatsen. Een voorbeeld is te vinden in

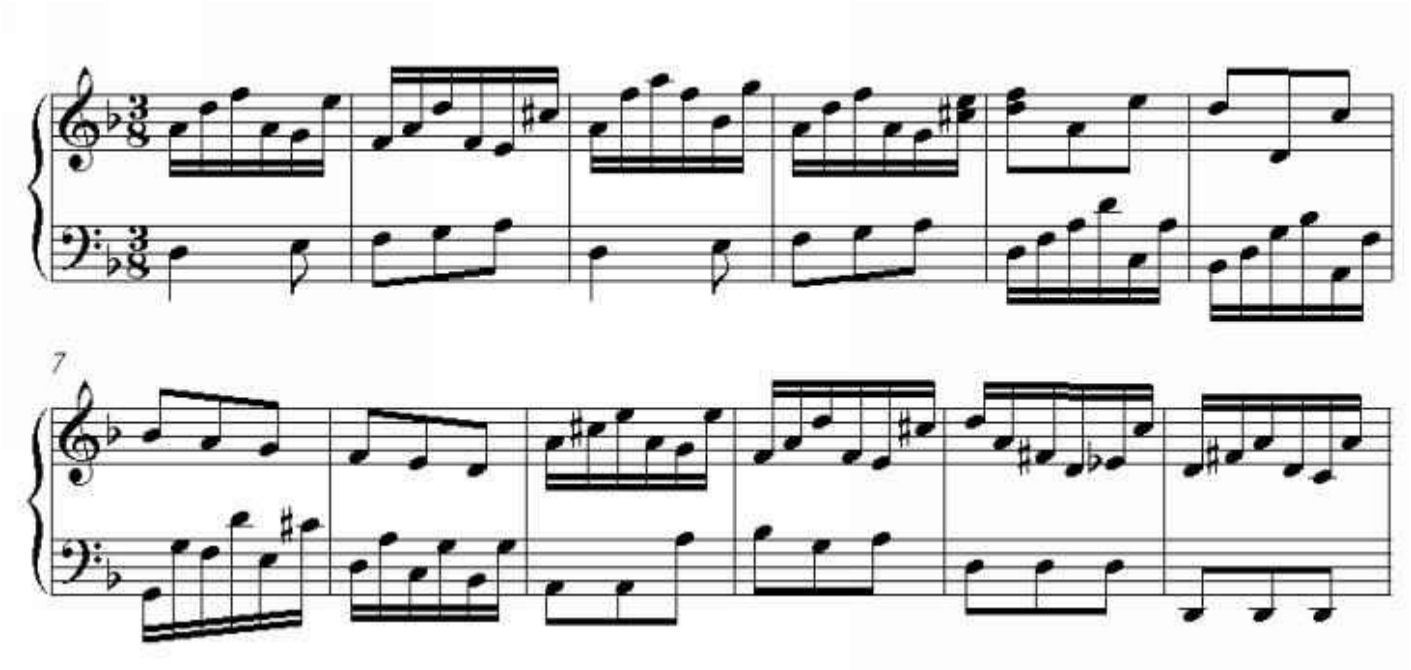
K3 (a-mineur - Presto) (Naar de partituur)



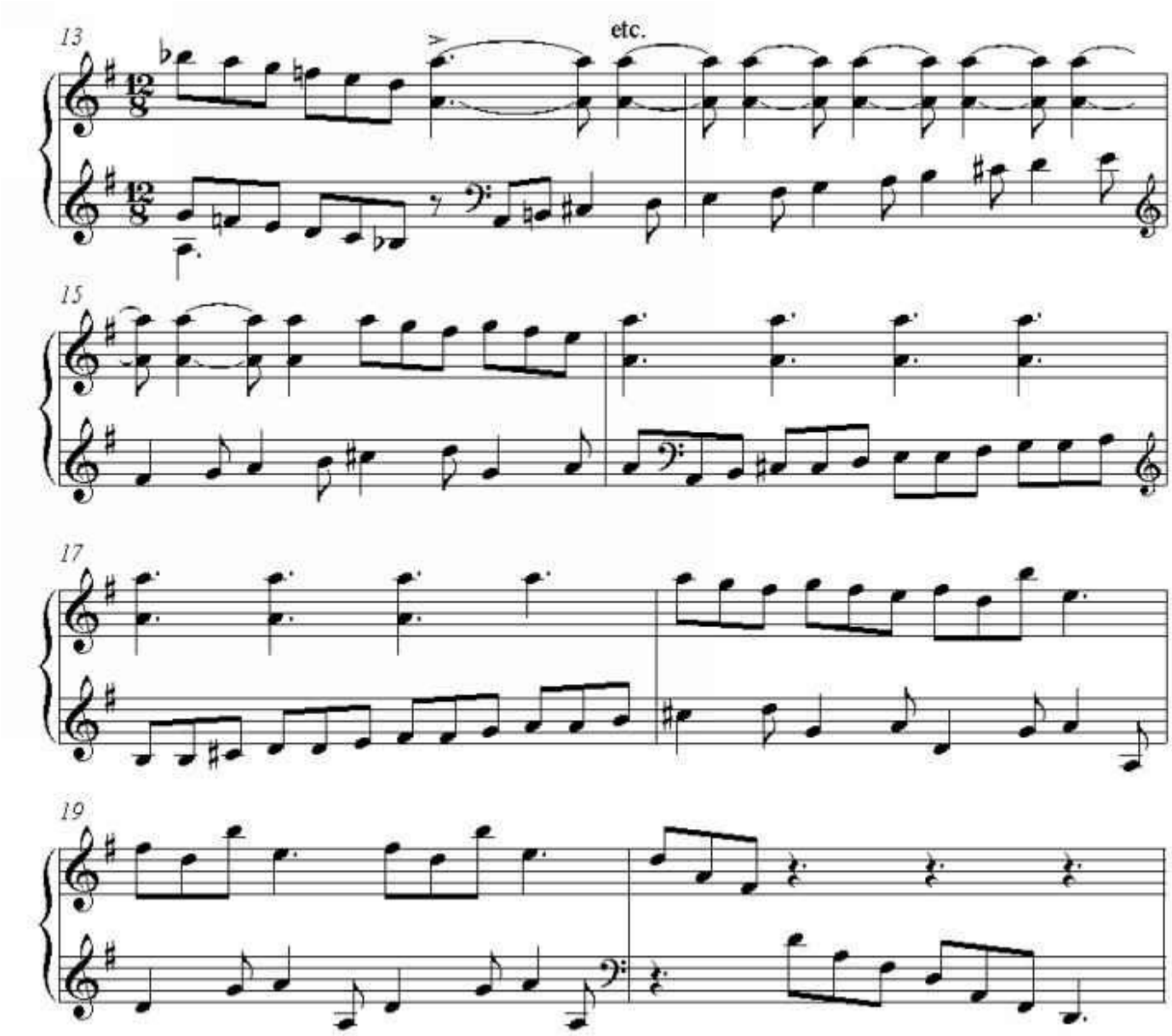
Een ander voorbeeld van het genus chromaticum is te vinden in de fuga K58 (Naar de partituur). Deze sonate is overigens een waar polyfoon meesterwerk en ook een van de weinige mineursonates die eindigen met een majeurakkoord. Als voorbeeld, de eerste maten:



K10 (D minor - Presto) (Naar de partituur) kan als voorbeeld dienen voor de virtuoze behandeling van akkoordarpeggios:

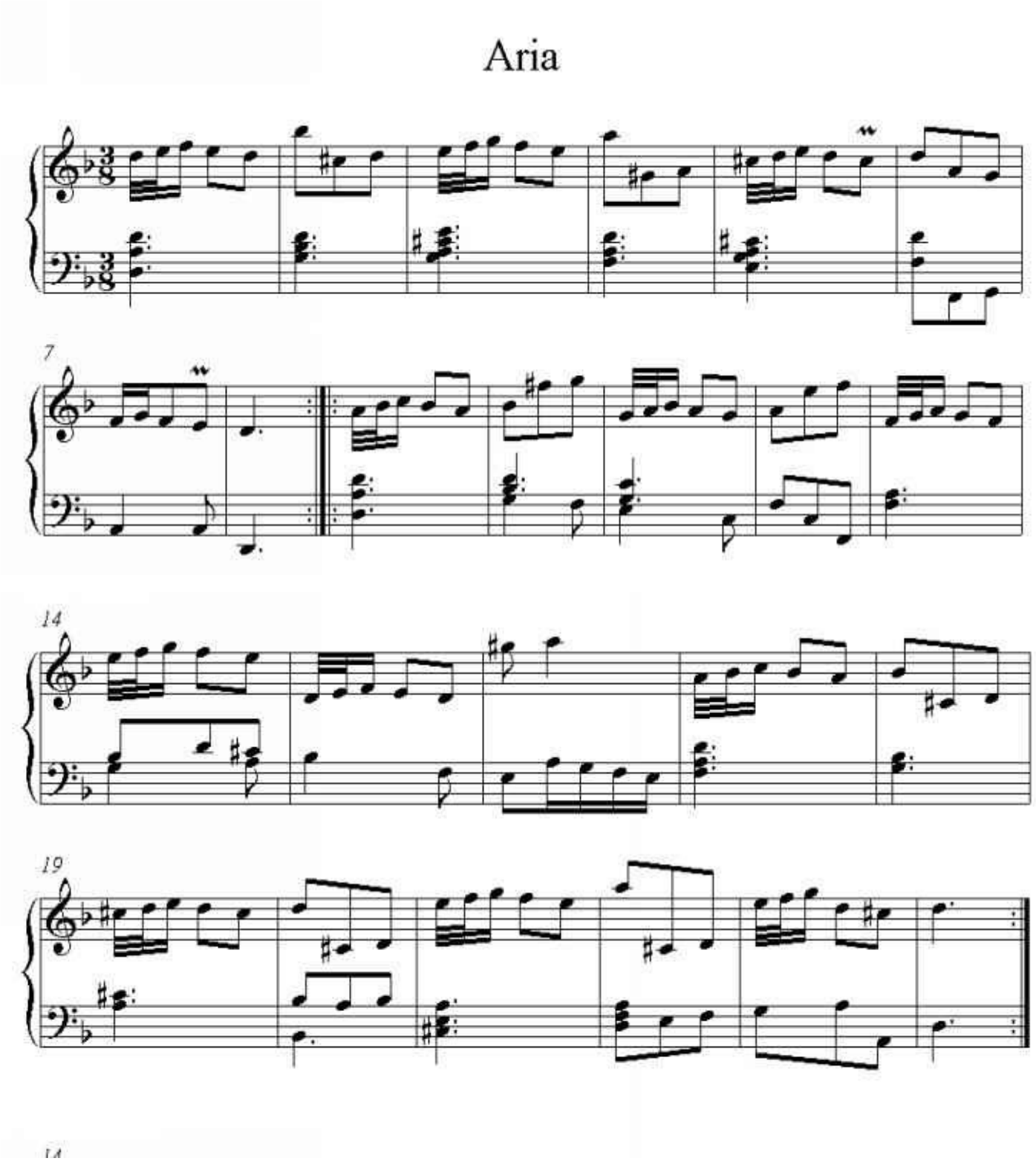


Er zijn regelmatig passages in de sonates van Scarlatti waarin de ene hand absoluut tegen het ritme van de andere staat. Een vroeg voorbeeld is K14 (G majeur - Presto) (Naar de partituur):

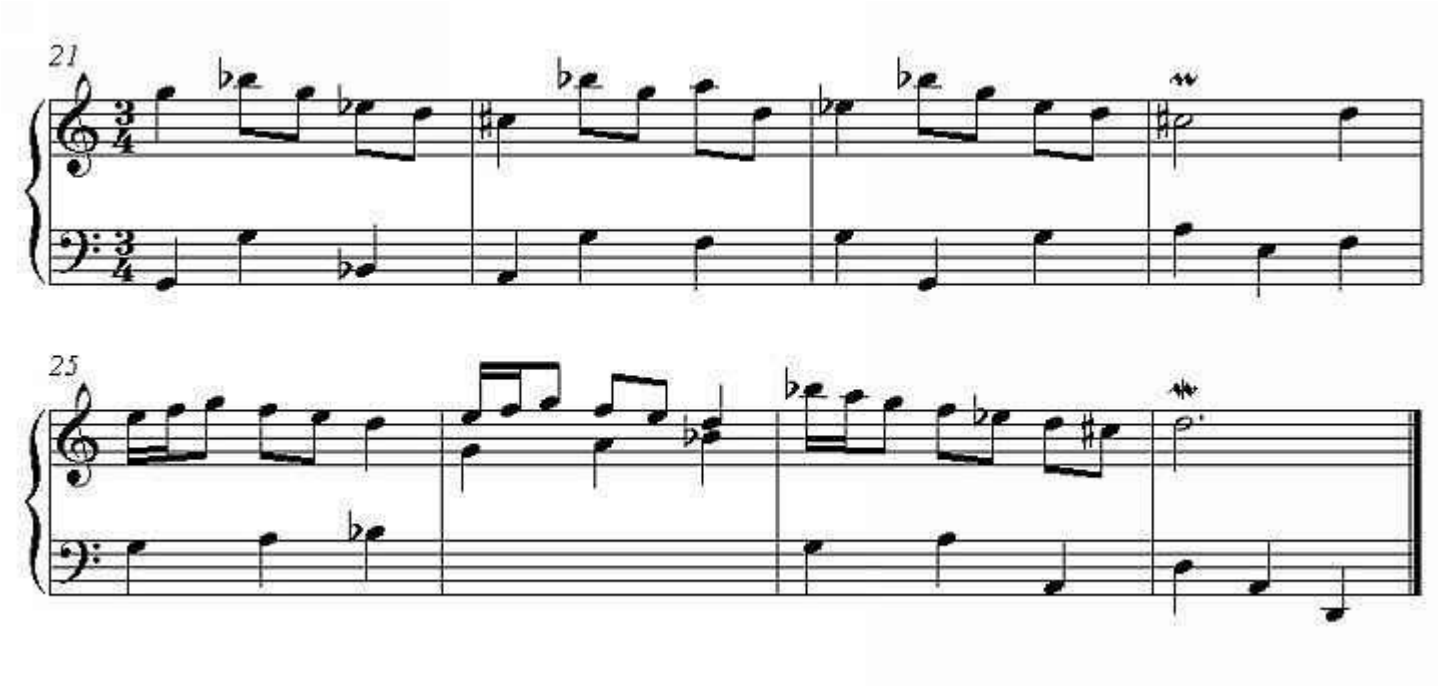


Deze sonate is overigens de eerste tarantella in het werk van Scarlatti.

In K32 (D minor) (Naar de partituur) komt het menuet-type voor het eerst voor in Scarlatti's sonates. Dit korte stuk is van zo'n melodieuze schoonheid dat Scarlatti het eerder "Aria" noemde dan "Minuet". Dit prachtige stuk verdient het om volledig geciteerd te worden:

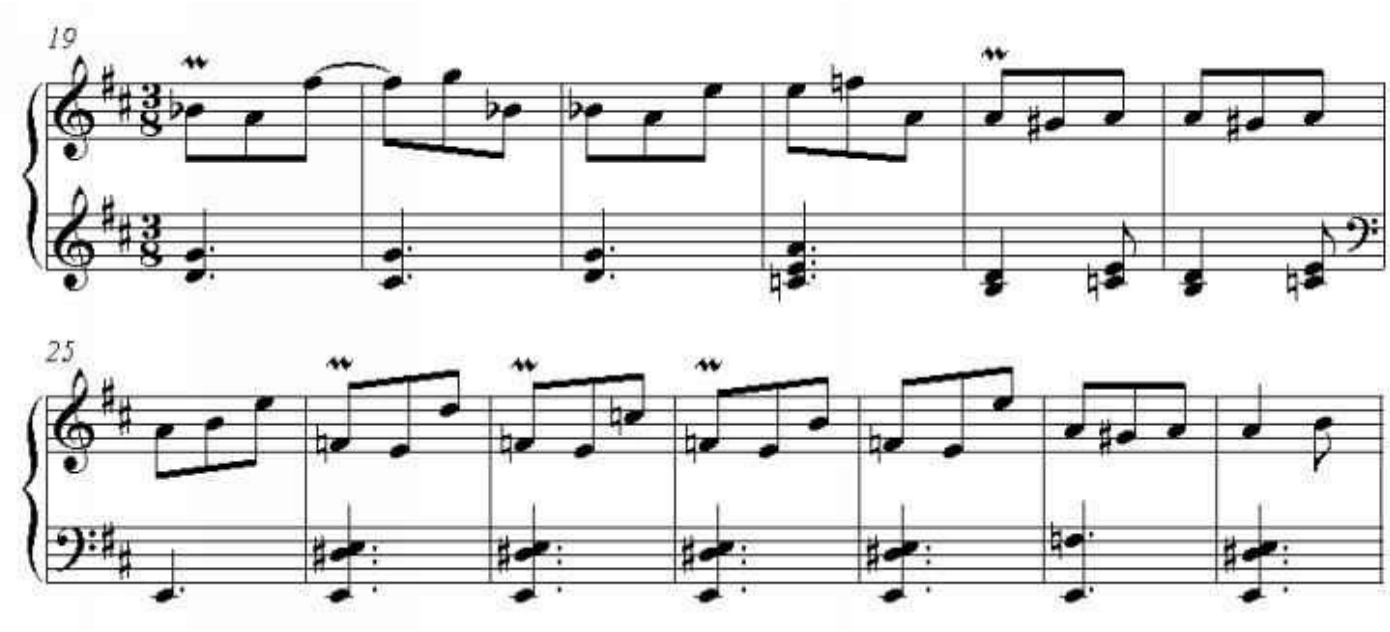


In sommige vroege sonates verschijnt de "Napolitaanse sexte", niet alleen als cadens, maar ook, wat opmerkelijk is, als een losse melodietoon. Beide vormen komen voor in K34 (D minor - Larghetto) (Naar de partituur)::

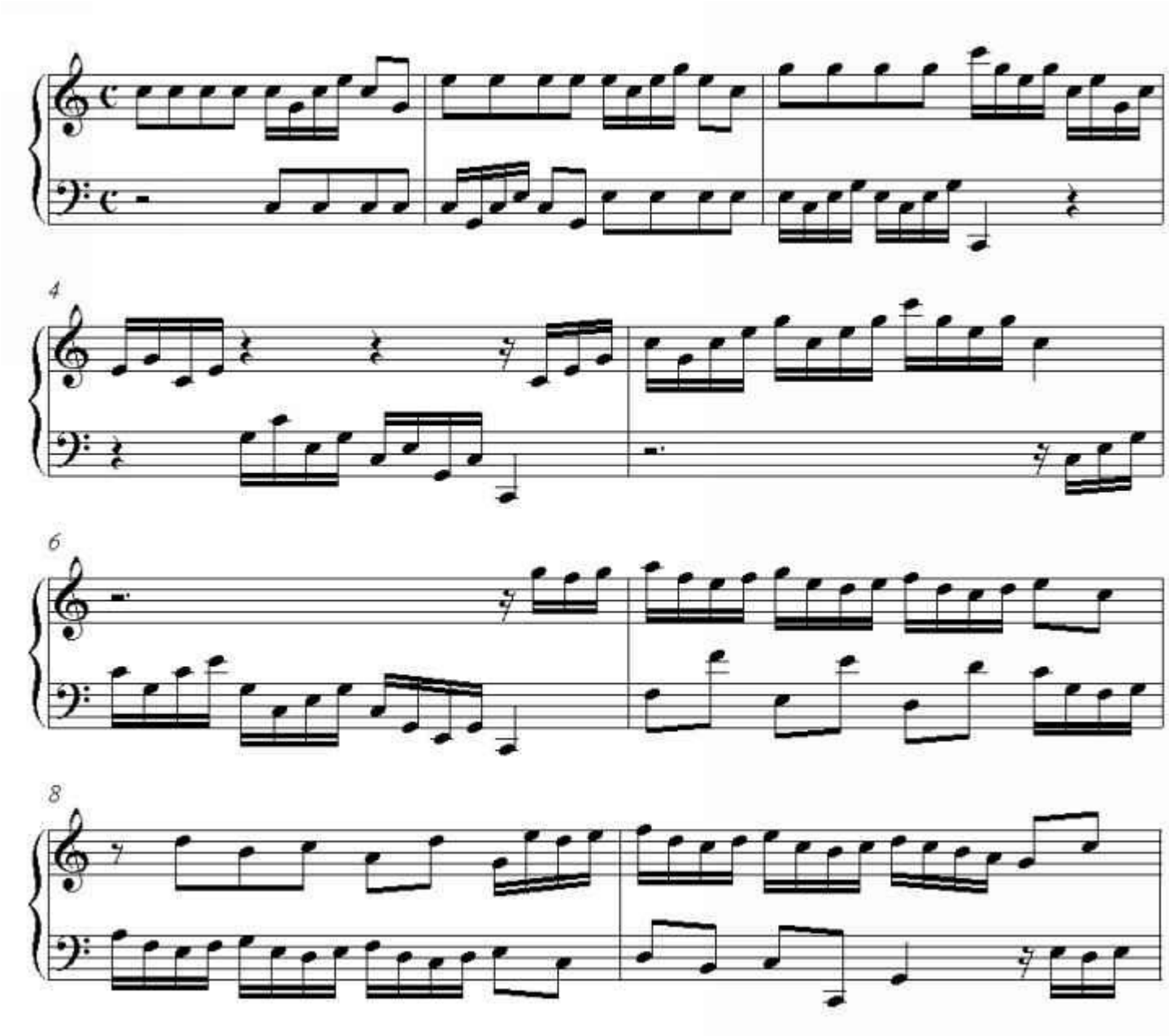


De cadens verschijnt in maat 21-24, de losse melodietoon in maat 27.

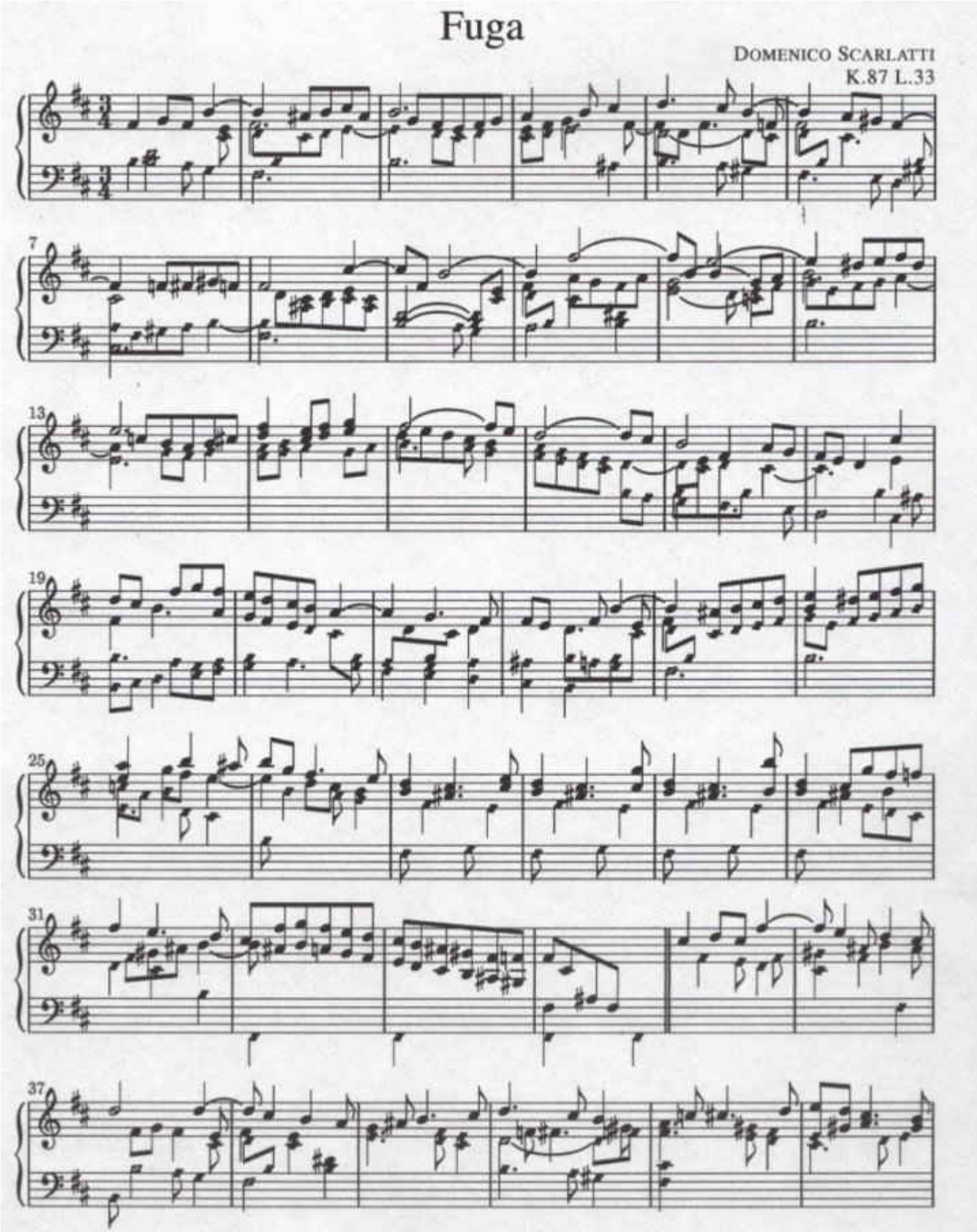
Sonata K62 (Naar de partituur) staat niet op de juiste plaats in de Kirkpatrick-catalogus. Stilistisch behoort deze sonate tot een latere periode, namelijk de vroege Spaanse periode. De maten 19-30 bewijzen dat:



Typisch voor de vroege periode is eerder K72 (Naar de partituur), een feest van het speelplezier:



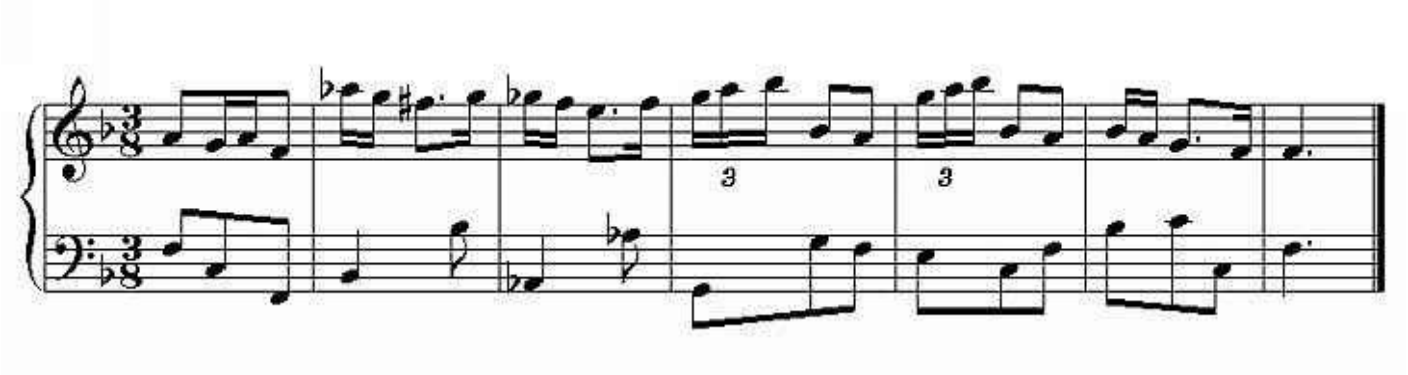
De fuga K87 (Naar de partituur) is ongetwijfeld een van Scarlatti's vreemdste composities. De gebruikelijke fugastructuur (eenstemmig, tweestemmig, driestemmig, vierstemmig) wordt tevergeefs gezocht. Vanaf het begin zijn er vier stemmen. Er zijn ook verschillende themas. Dit stuk is zowel een fuga als ook geen fuga:



Copyright © John Sankey 1999

De nadelen van Sankey's notatiestijl worden hier weer duidelijk.

Een vreemde passage uit het menuet K94 (Naar de partituur) mag niet onvermeld blijven. Als uit het niets in het volkomen 'normale' verloop van de muziek plotseling een punt verschijnt waar het eigenaardige chromatische melodieverloop de 'gewone' harmonisatie in een iriserend licht laat verschijnen:

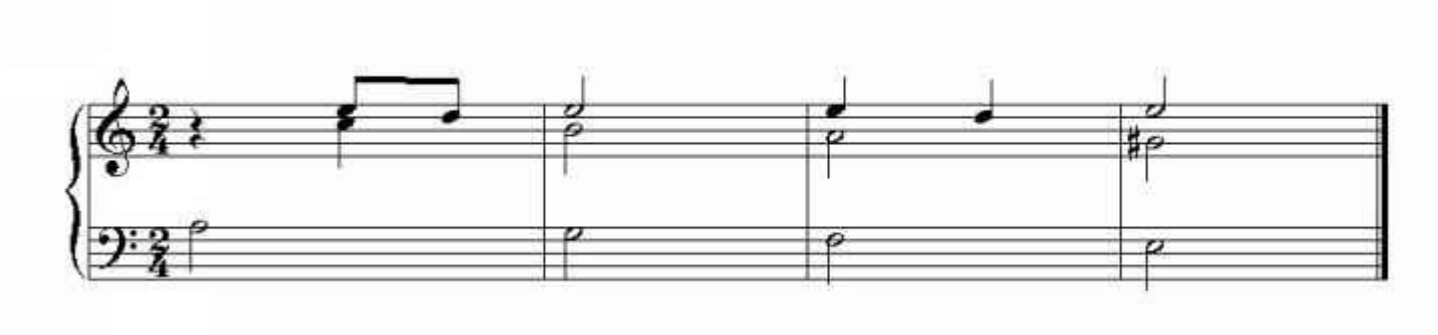


Als je K95, de laatste sonate van de vroege periode, vergelijkt met K96, de eerste sonate van de Spaanse periode, zou je kunnen spreken van een stijlbreuk met een beetje slechte wil. Dit is echter niet het geval, er is sprake van een stijlverrijking. Wat Scarlatti te danken heeft aan zijn kennis van de Spaanse volksmuziek en daarmee de muzikale wereld van Scarlatti wordt in het volgende hoofdstuk onderzocht.

De "spaanse" Sonates

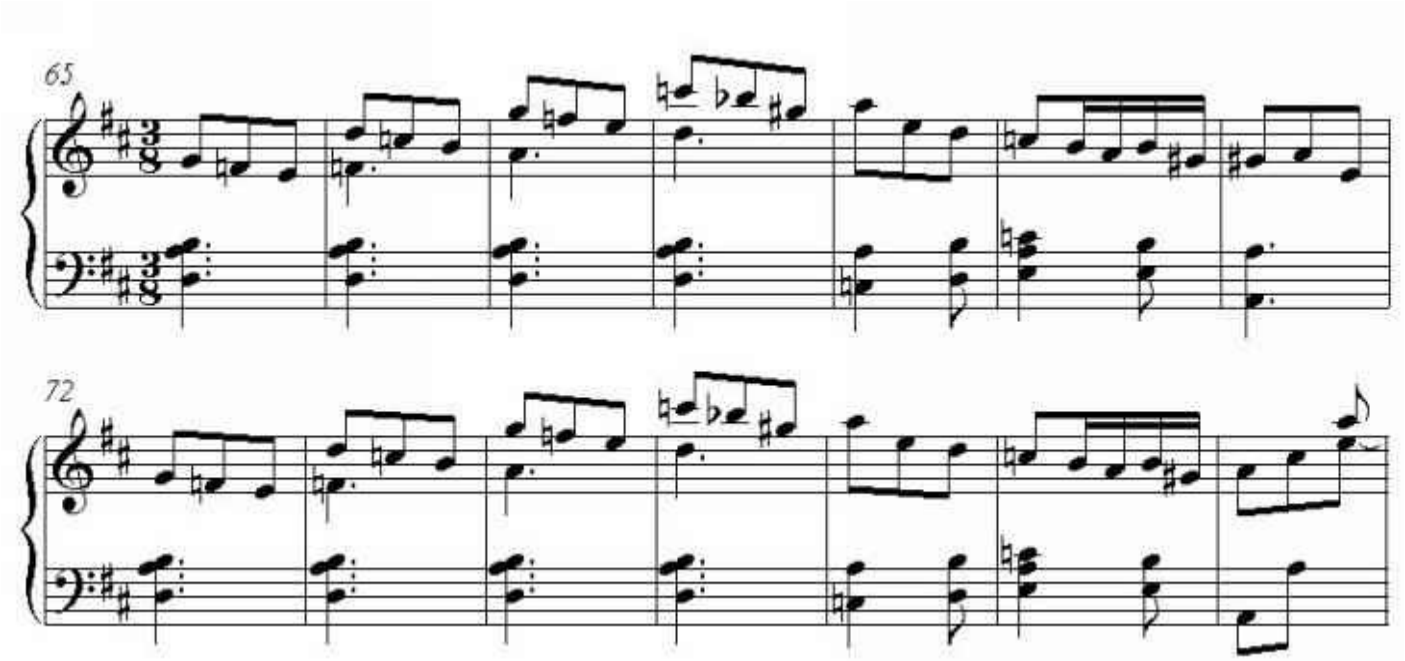
Het zou zeker te ver gaan om te beweren dat Scarlatti is veranderd van een barokcomponist in een flamencocomponist, een bewering die soms op internet te lezen is. In wezen zijn er relatief weinig sonates die rechtstreeks verwijzen naar flamenco of andere Spaanse dansvormen. Dit komt doordat Scarlatti zich al deze elementen eigen heeft gemaakt en ze naadloos in zijn stijl heeft geïntegreerd. Voorbeelden van de zogenaamde flamencosonates zijn K105, K107 of K175. Opgemerkt moet echter worden dat zelfs in deze sonates hele blokken voorkomen die puur tonaal worden gehouden en niets met flamenco te maken hebben. Dit wordt vaak over het hoofd gezien, evenals het belang van het naast elkaar plaatsen van zulke zeer contrasterende blokken. In deze gevallen is het een kwestie van de harde confrontatie tussen tonaal en modaal. Het feit dat Scarlatti erin slaagde er een eenheid uit te smeden, spreekt voor zijn genialiteit. Vanaf rond K136 (met uitzondering van K175, waar de confrontatie opnieuw en nog consistenter dan voorheen wordt uitgevoerd) gaat Scarlatti's zorg steeds minder over de confrontatie van tonale en modale elementen, maar steeds meer over de integratie van de Spaanse volksmuziekelementen die hem fascineren in zijn eigen stijl, dus een assimilatie. Slechts in één sonate uit de late periode komt weer een puur flamencocitaat voor (K492, wordt later besproken).

Spaanse musicologen nemen tegenwoordig het standpunt in dat componisten als Antonio Cabezon de flamencoformule hebben gebruikt, wat ongetwijfeld correct is, bv. In deze vorm:



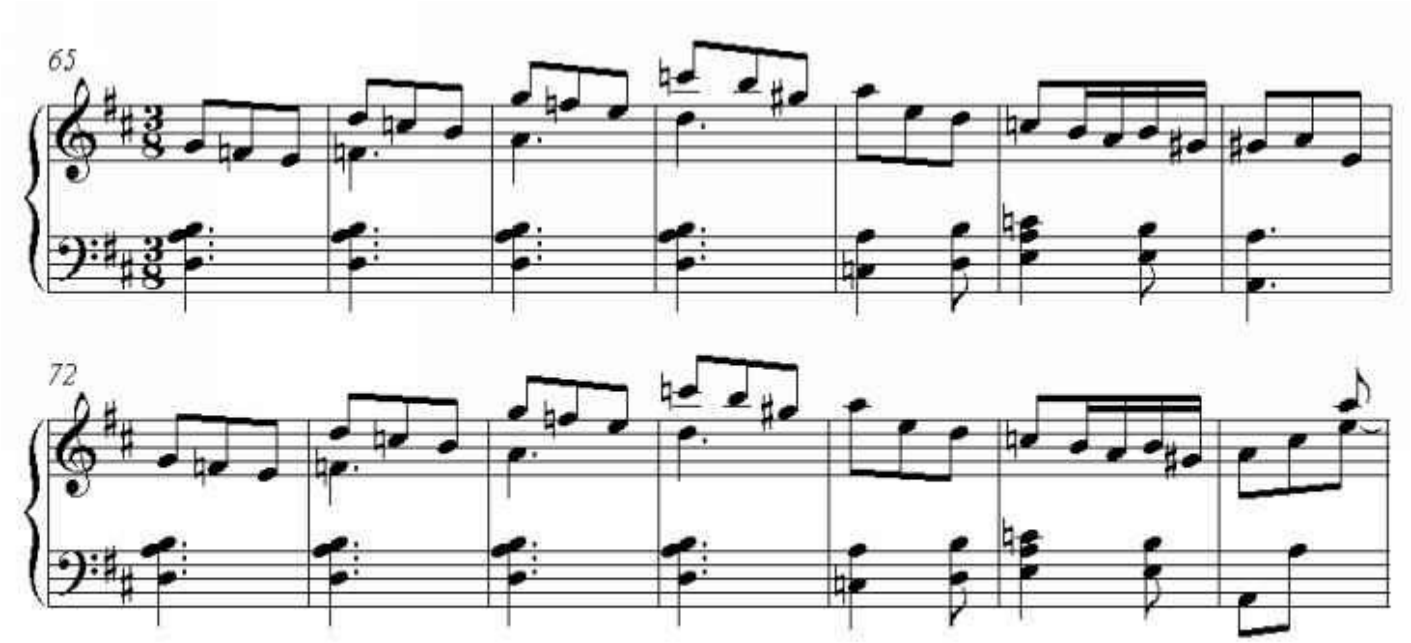
Scarlatti gebruikte echter zelden de genoemde flamencoformule, een voorbeeld volgt later.

Helemaal aan het begin van de Spaanse periode verschijnt de Napolitaanse toon die als zuivere melodietoon werd gebruikt weer, namelijk in K96 (Naar de partituur):



Wat interessant is aan dit voorbeeld is het feit dat in maat 68 en 75 alle drie de melodietonen, inclusief de Napolitaanse toon, volledig dissonant zijn met het gebruikte akkoord. Dit is een manier om een spanning op te wekken die pas in de volgende maten wordt opgelost. Ook hier wordt weer gebruik gemaakt van de middelen van asymmetrische constructie. Van maat 65 tot 72 een frase van zeven maten die bij de herhaling wordt teruggebracht tot zes maten.

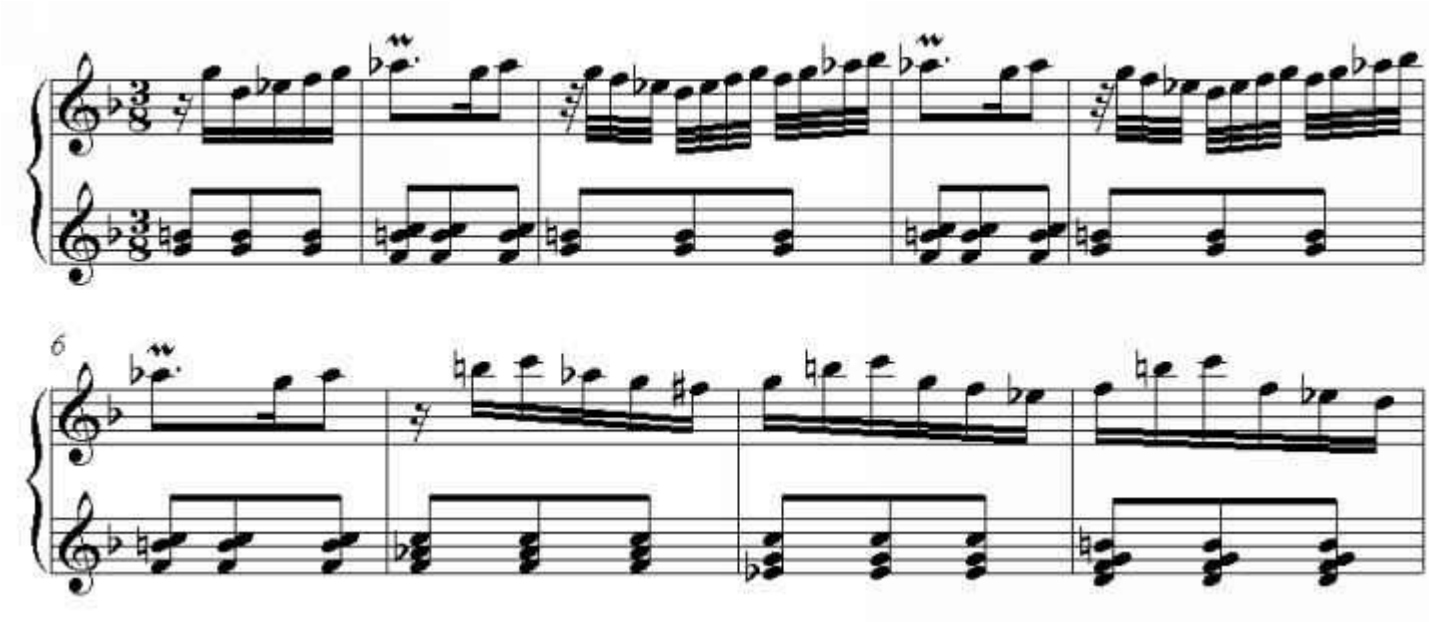
In de reeds geciteerde verkrachtingseditie luidt deze passage als volgt:



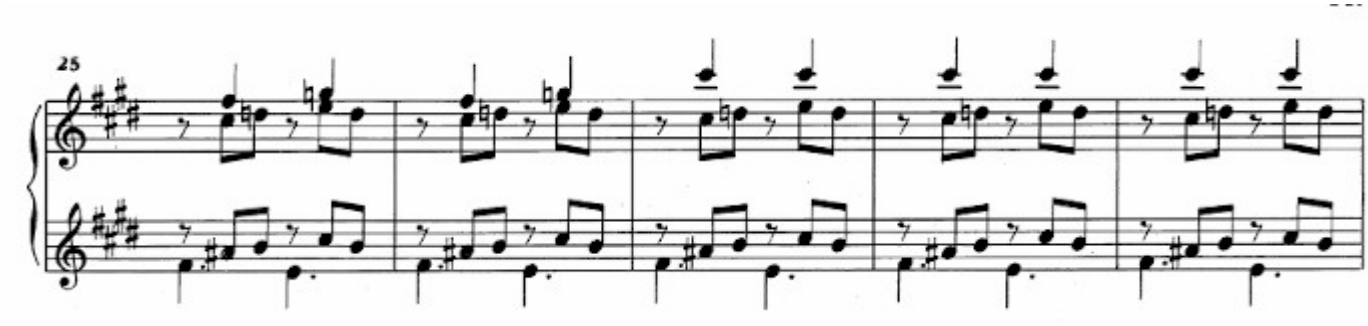
De Napolitaanse melodietoon bes is geschrapt ten gunste van de toon b.

Er zijn echter talrijke voorbeelden van plaatsen waar deze Spaanse elementen in alle zuiverheid kort voorkomen. Enkele voorbeelden kunnen dit illustreren.

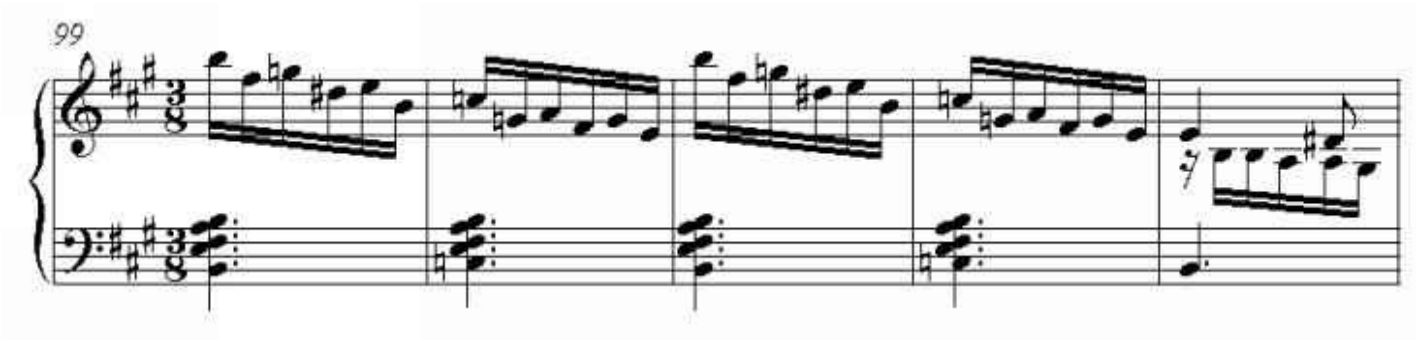
K107 (F-majeur - Allegro) (Naar de partituur)



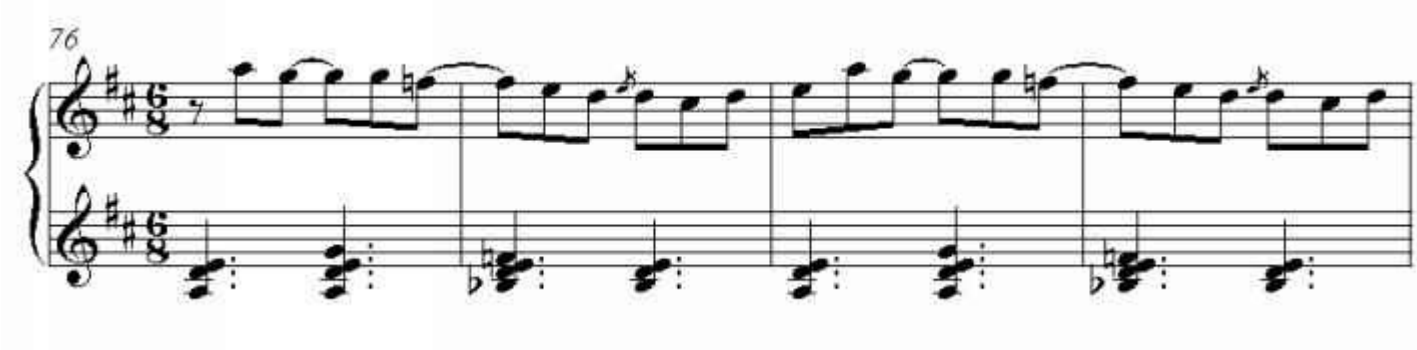
Sonate K135 (E-majeur - Allegro) (Naar de partituur)



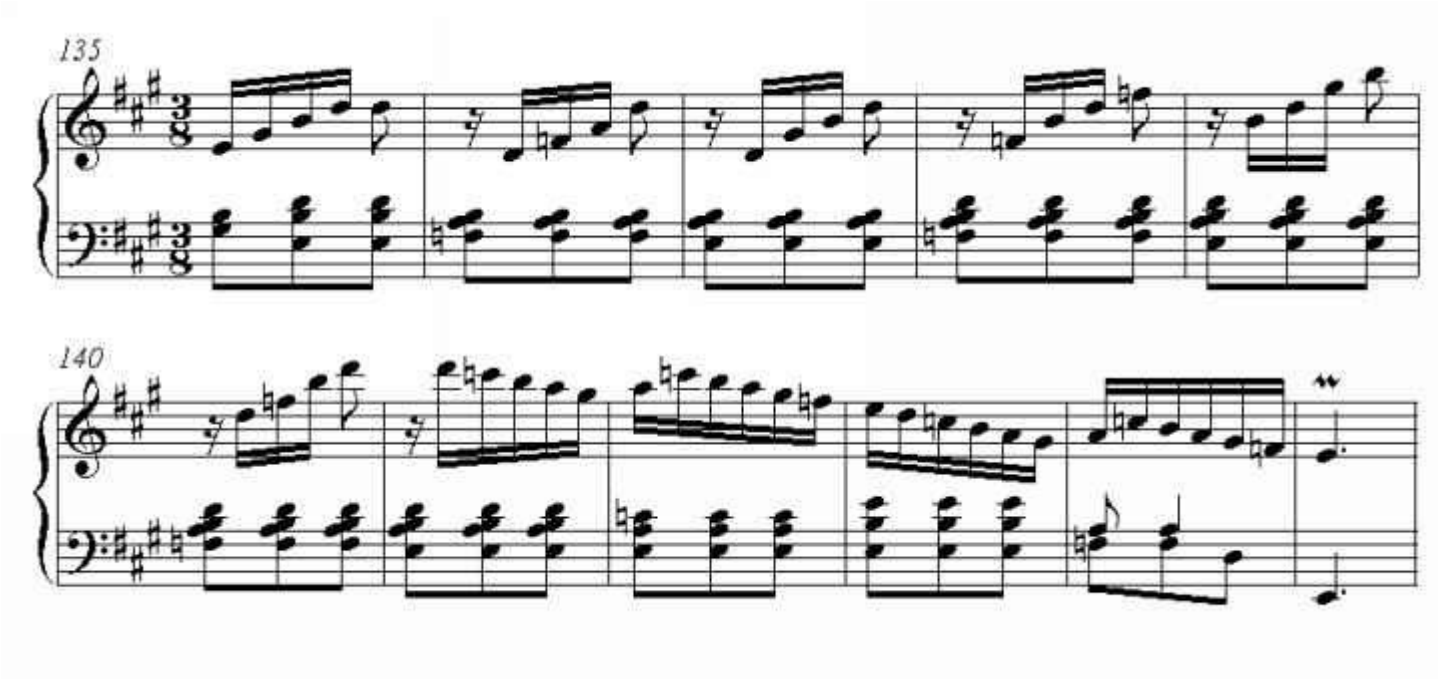
K136 (E-majeur - Allegro) (Naar de partituur)



K137 (D-majeur - Allegro) (Naar de partituur)



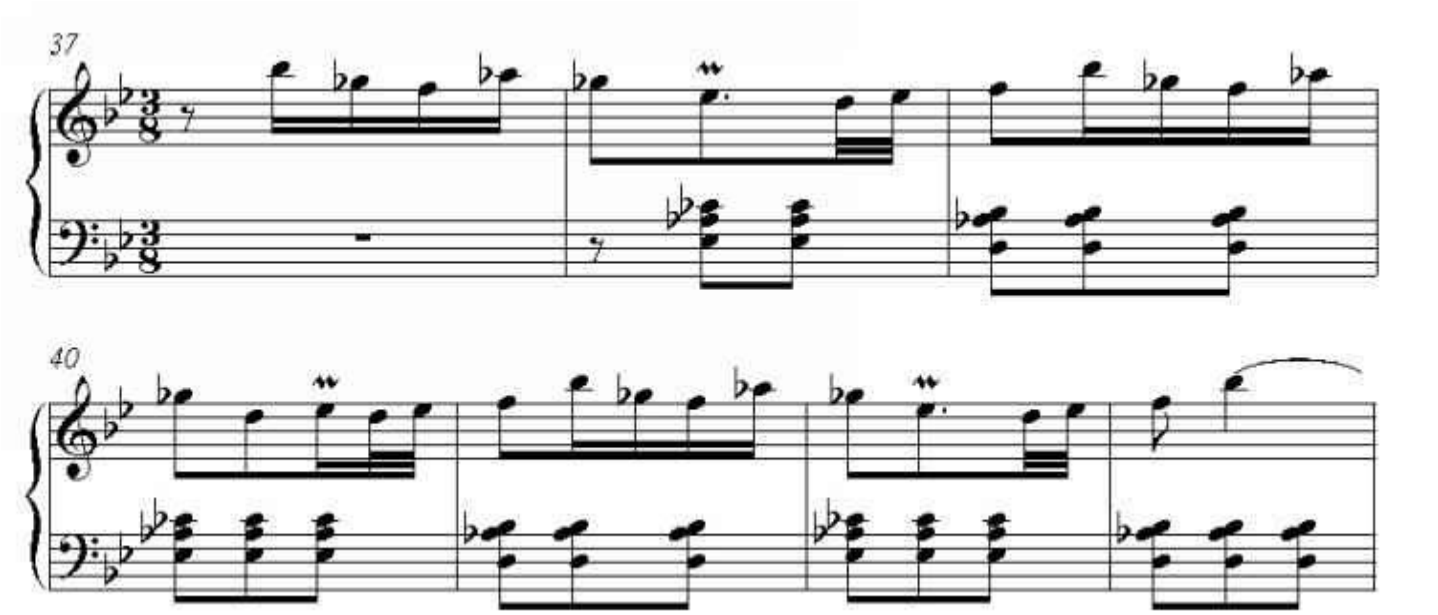
K114 (A-majeur - Con spirito e presto) (Naar de partituur)



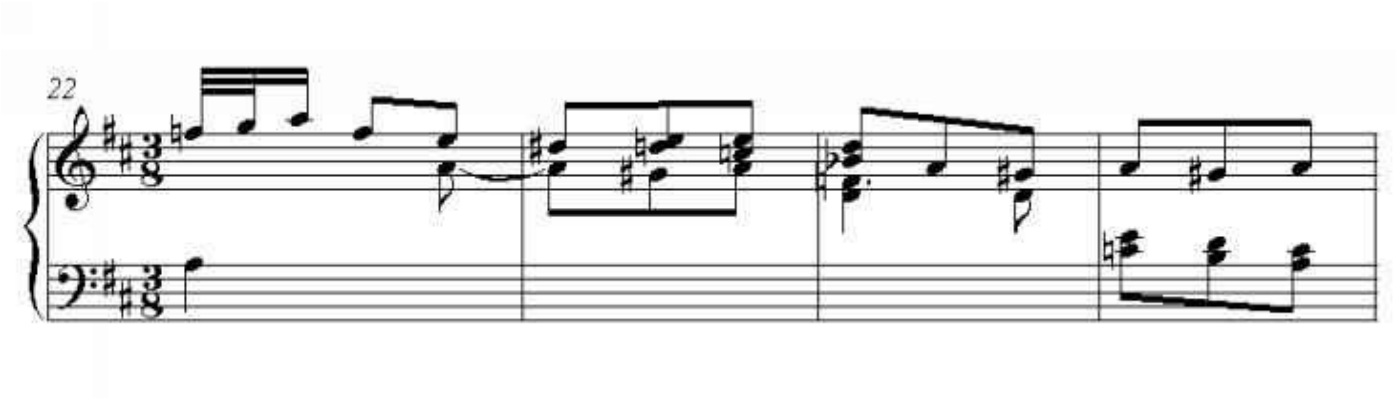
Het eerste dat opvalt aan deze voorbeelden is de modaliteit van het materiaal. Dit kan niet genoeg worden benadrukt. Dergelijke passages kunnen niet worden verklaard volgens tonale principes. Dit begint met de onopgeloste leadakkoorden. (In de harmonische structuur fungeert de kleine seconde als een leidende toon voor de grondtoon. Dit fenomeen komt voort uit de Frygische modaliteit.)

Hier zijn nog een paar voorbeelden.

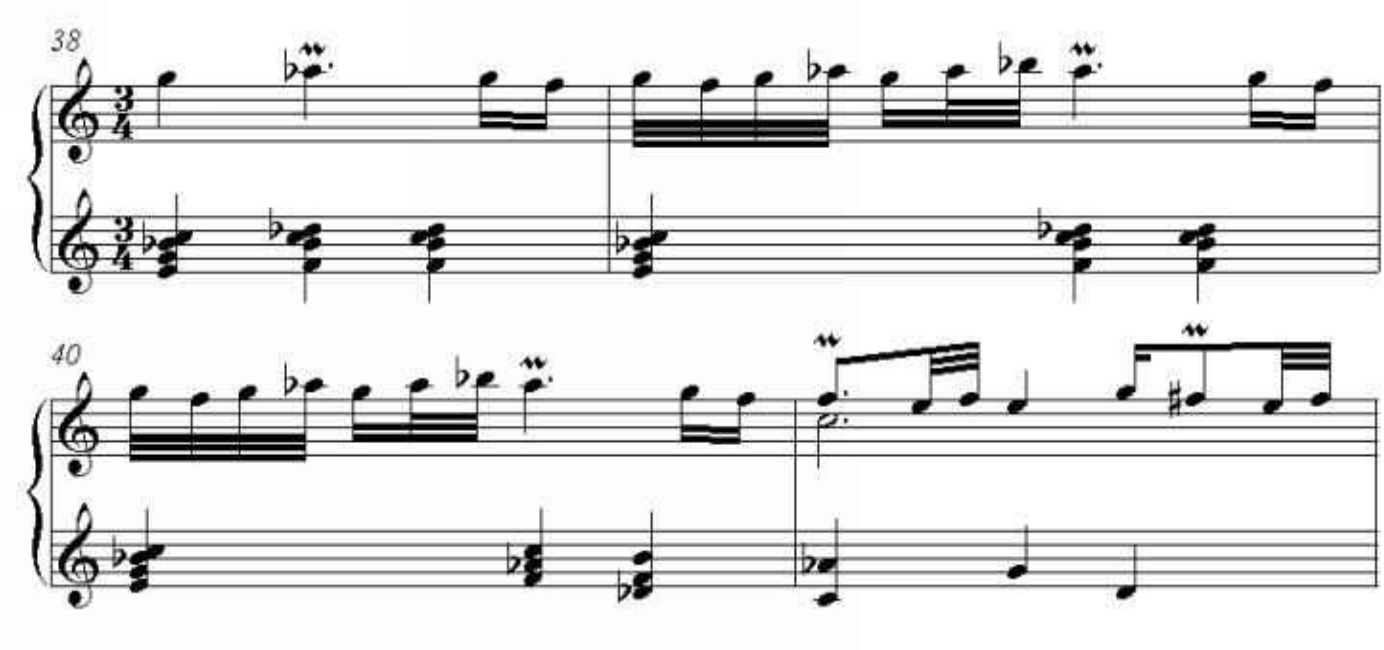
K116 (c-mineur - Allegro) (Naar de partituur)



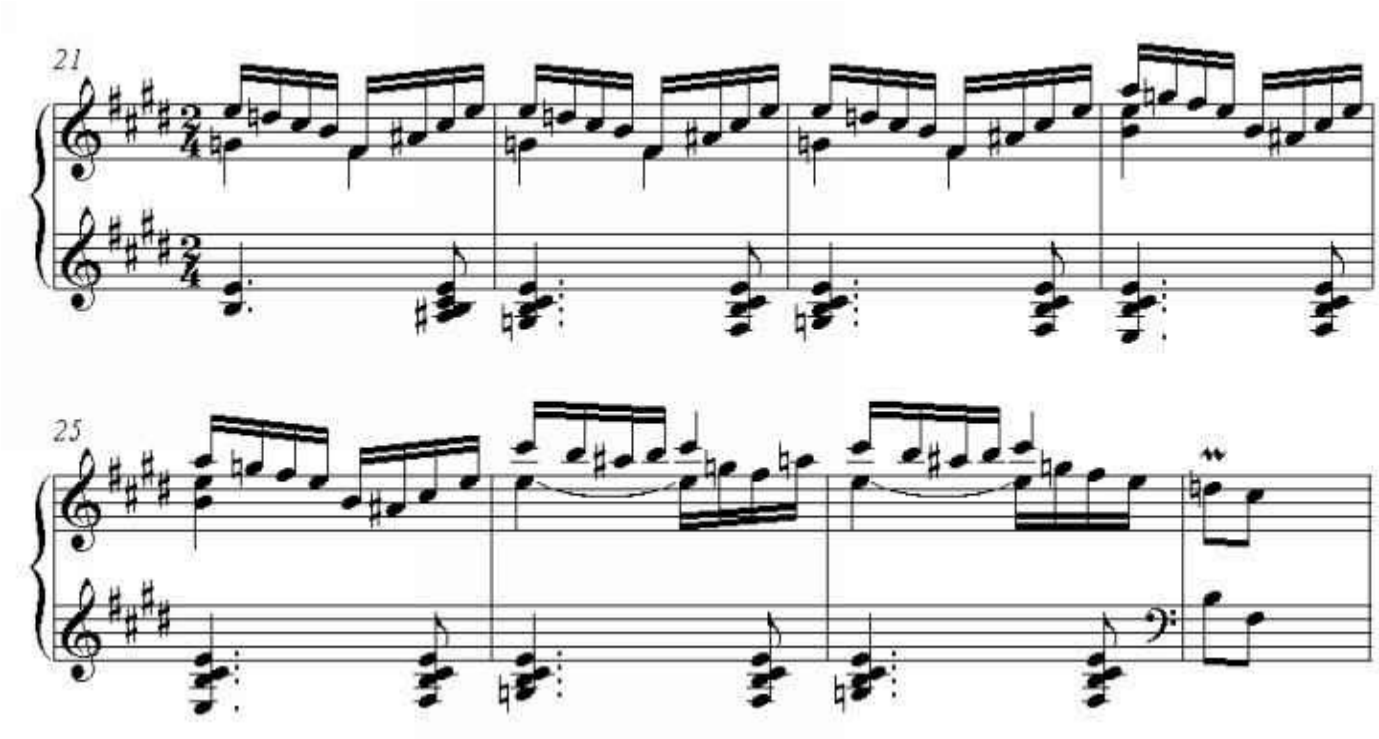
Een ander voorbeeld van de Napolitaanse melodietoon is te vinden in maat 24 van K122 (D majeur - Allegro) (Naar de partituur)



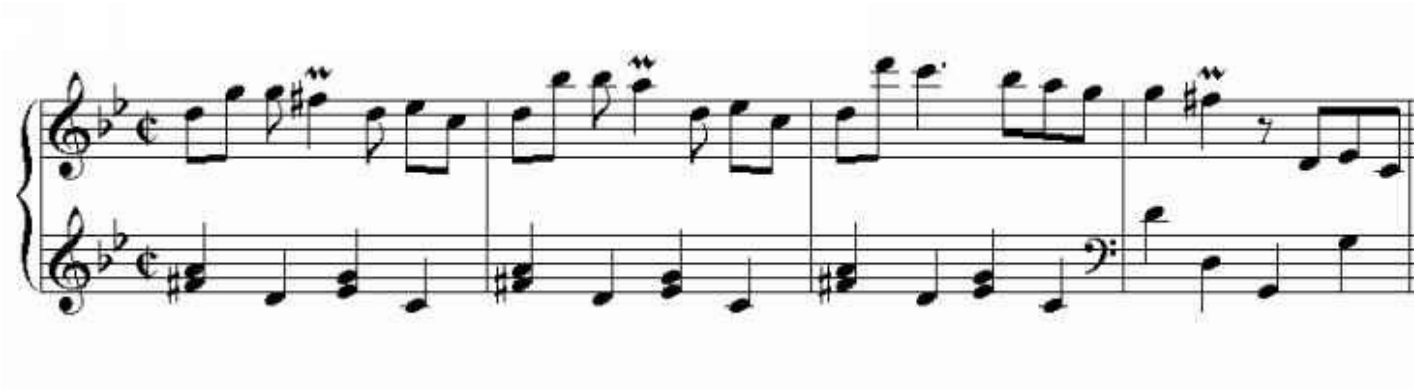
Noch ein Beispiel für die Flamenco-Modalität, aus **K132 (C-Dur - Andante) (Naar de partituur):**



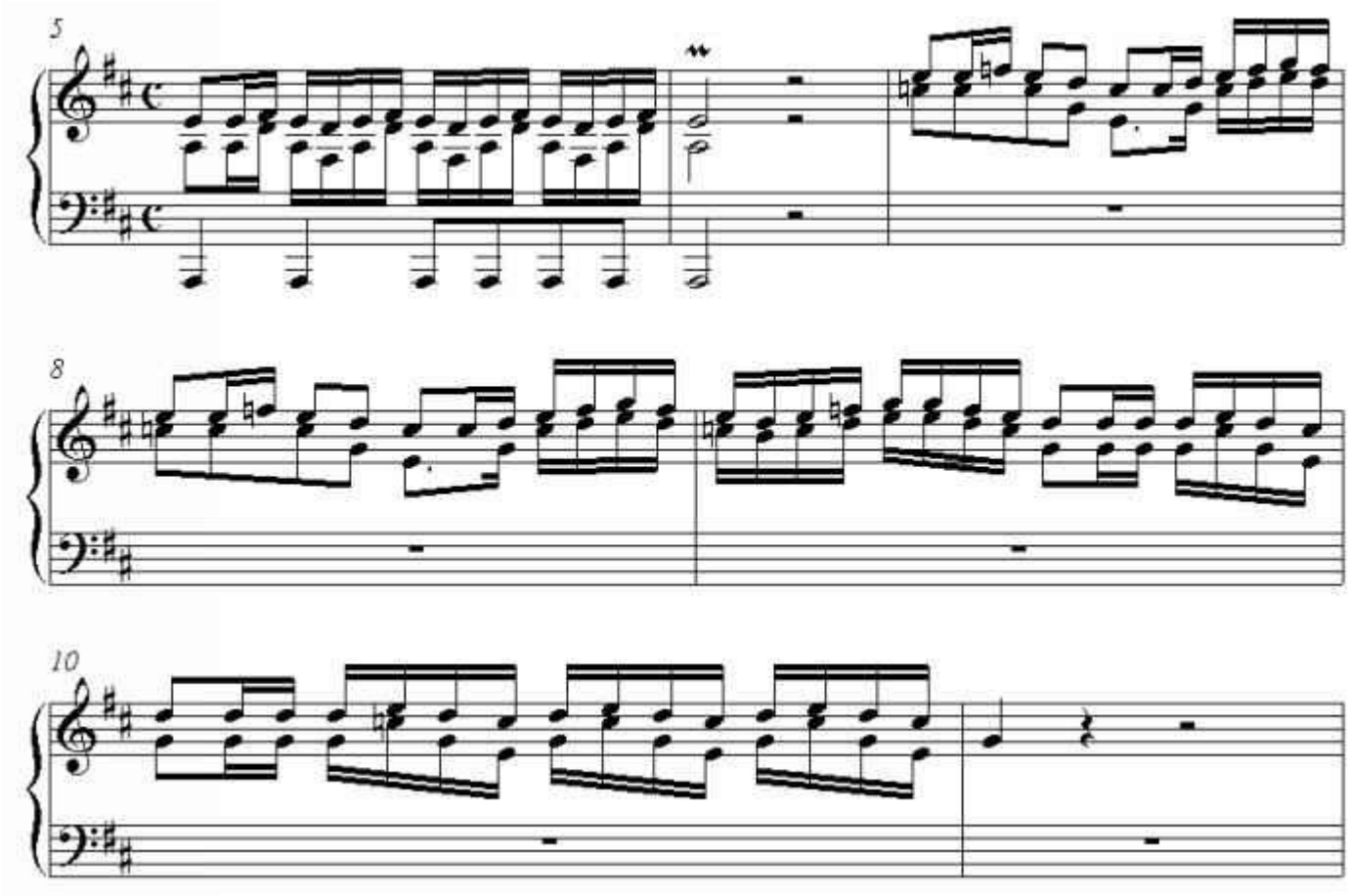
De melismen in dit voorbeeld, evenals de harmonische structuur, komen rechtstreeks uit de flamencocultuur. Let op de nonenakkoorden in Bes mineur in maat 38 en 39. De noot C in de linkerhand functioneert als een ostinato. In het verdere verloop van de Spaanse sonates worden de volksmuziekelementen steeds meer gestileerd en zijn daardoor niet meer zo duidelijk aanwezig. Deze ontwikkeling kent slechts een paar uitzonderingen, zoals K175 of het middelste deel van K202, we zullen later over deze sonates praten. Het eerste voorbeeld van deze stilering is een passage uit K134 (E majeur - Allegro) (Naar de partituur) te vermelden:



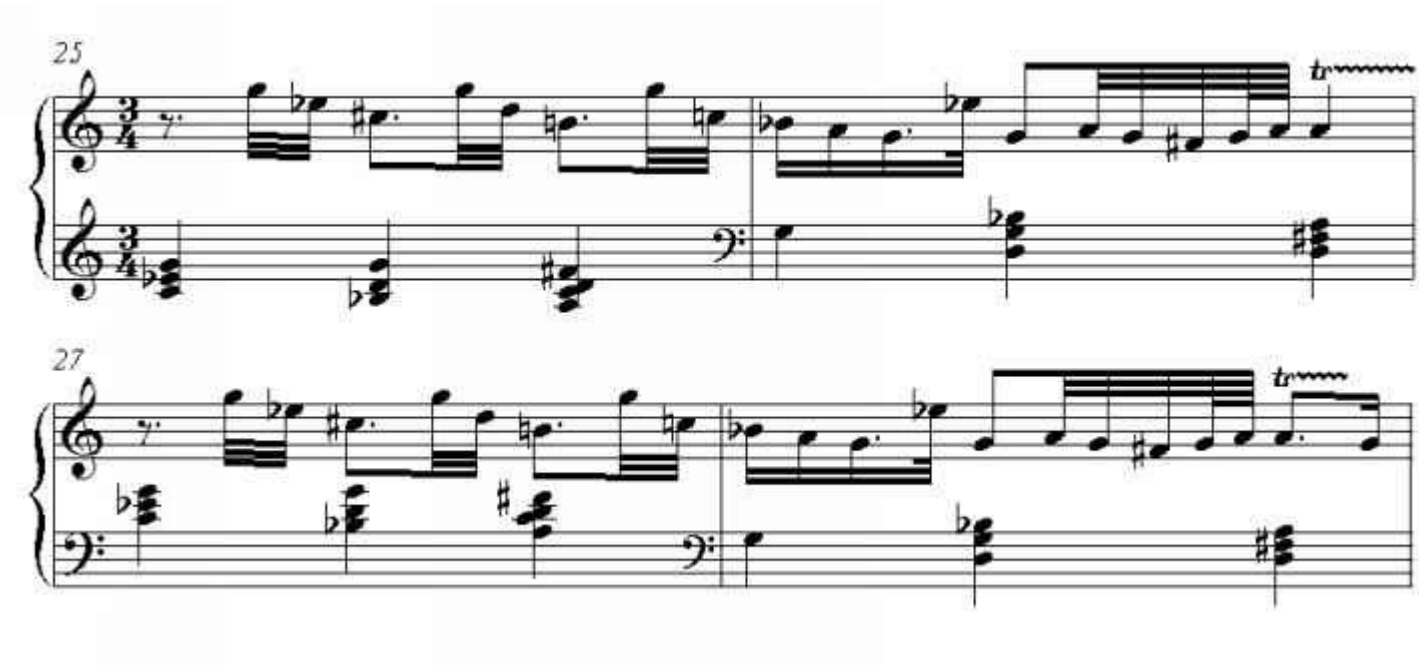
Na deze sonate worden de compacte blokakkoorden steeds zeldzamer, wat leidt tot een vereenvoudiging van de muzikale structuur. Een voorbeeld van dit type stilering van de flamenco-invloed K139 (C minor - Presto) (Naar de partituur):



Een ander voorbeeld van zowel de vreemde plotselinge toonsoortveranderingen als de dorpsfanfares is te vinden in K140 (D majeur - Allegro) (Naar de partituur). Na de halve afsluiting in A majeur, gaat het verder in C majeur:



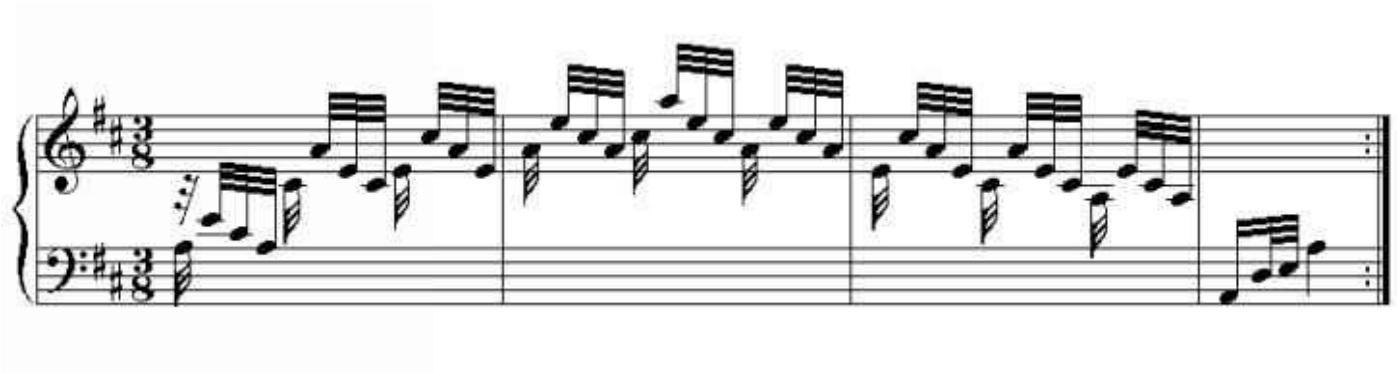
Andere opvallende elementen in Scarlatti's stijl zijn bijvoorbeeld de onopgeloste dissonante melodietonen in K132 (C majeur - Andante) (Naar de partituur), die meerdere keren in deze sonate voorkomen:



Het betreft de tonen cis en b in maat 25 en 27. Het zijn indirecte leadtonen die hun resolutie vinden in de laatste 32ste noot van dezelfde tel. Dit gebeurt echter indirect en zo snel dat de oplossing niet eens wordt waargenomen en deze tonen als onopgelost worden ervaren.

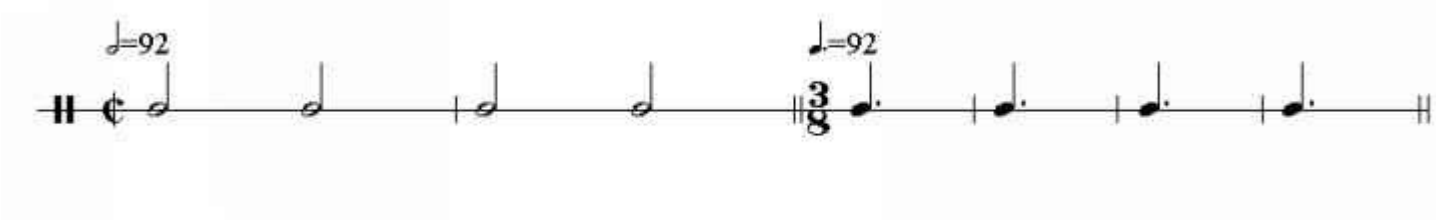
K140 (D majeur - Allegro) (Naar de partituur) is een van de talrijke majeursonates, waarvan beide blokken eindigen in mineur, andere sonates van dit type zijn bijv. K182 (A majeur - Allegro) (Naar de partituur) of K297 (F majeur - Allegro) (Naar de partituur).

In K145 (D majeur - geen tempo-indicatie) (Naar de partituur) bestaan zowel de halve afsluiting als de afsluiting uit een gebroken leidakkoord. Hier is het halverwege:



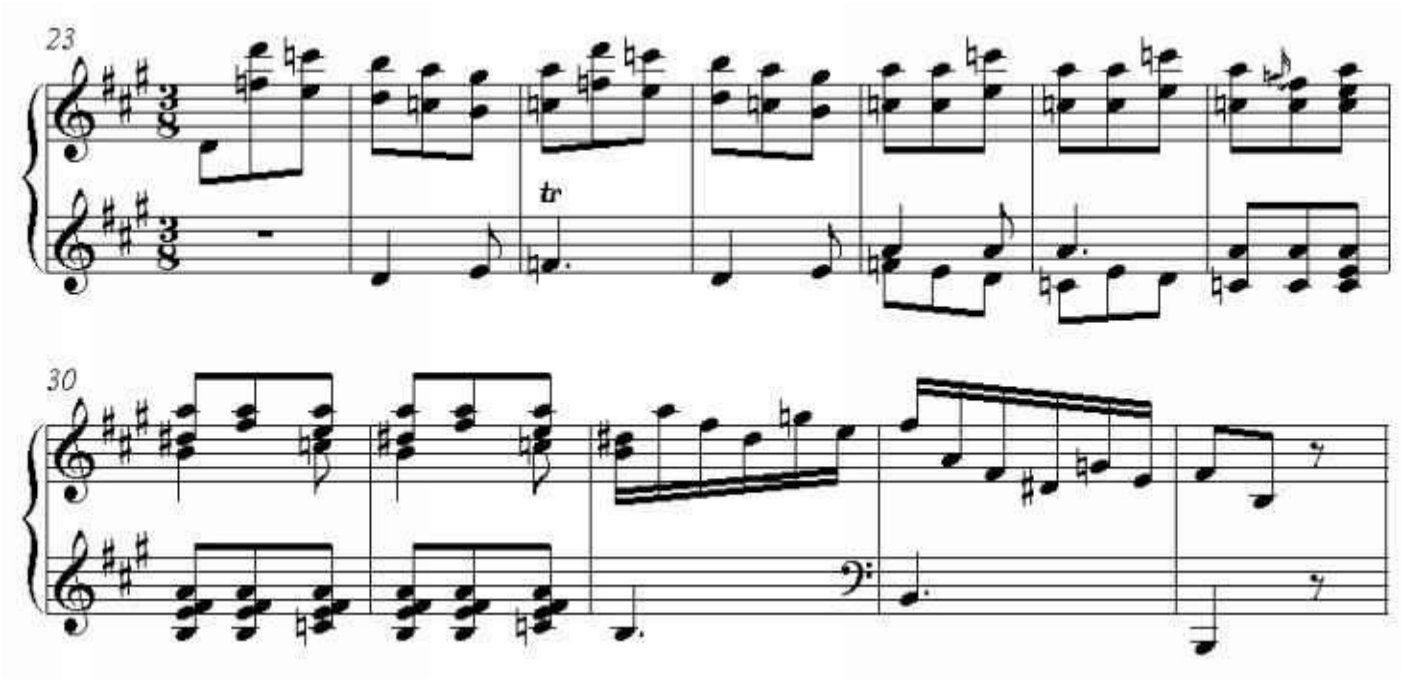
K162 (E majeur - Andante - Allegro) (Naar de partituur) is een van de formaal en harmonisch zeer interessante sonates. Deze sonate is ook in twee delen in de grote vorm, maar de delen zelf zijn ook gestructureerd. Het A-deel is tweedelig, het B-deel driedelig. De A-sectie bestaat uit een andante en een allegro. De Andante is in 3/4 maat en moduleert van de basissleutel van E majeur niet naar de dominante B majeur, maar naar B mineur. Het Allegro is in B majeur en eindigt met de halve afsluiting. Het tweede deel bestaat uit drie delen in de zin van A - B - A'. A is de voortzetting van het Allegro uit het eerste deel en moduleert van B majeur naar E majeur. B is een gevarieerde herhaling van het Andante uit het eerste deel en is in E mineur. A' is een gevarieerde herhaling van het Allegro uit het eerste deel. Deze rijkdom aan vorm en harmonieuze kleur vormt echter een perfecte eenheid.

Een ander tweedelig sonatetype verschijnt in K170 (C majeur - Andante - Allegro) (Naar de partituur). Het A-deel heet Andante moderato e cantabile. Het tempo mag echter zeker niet te langzaam worden genomen, het is een alla breve-maat. Dus een moderato-tel is een halve noot. Het tweede deel heet Allegro en is in 3/8 maat. De juiste interpretatie van tempo, die ook van toepassing is op veel vergelijkbare tijd- en tempoveranderingen in andere sonates, is deze:

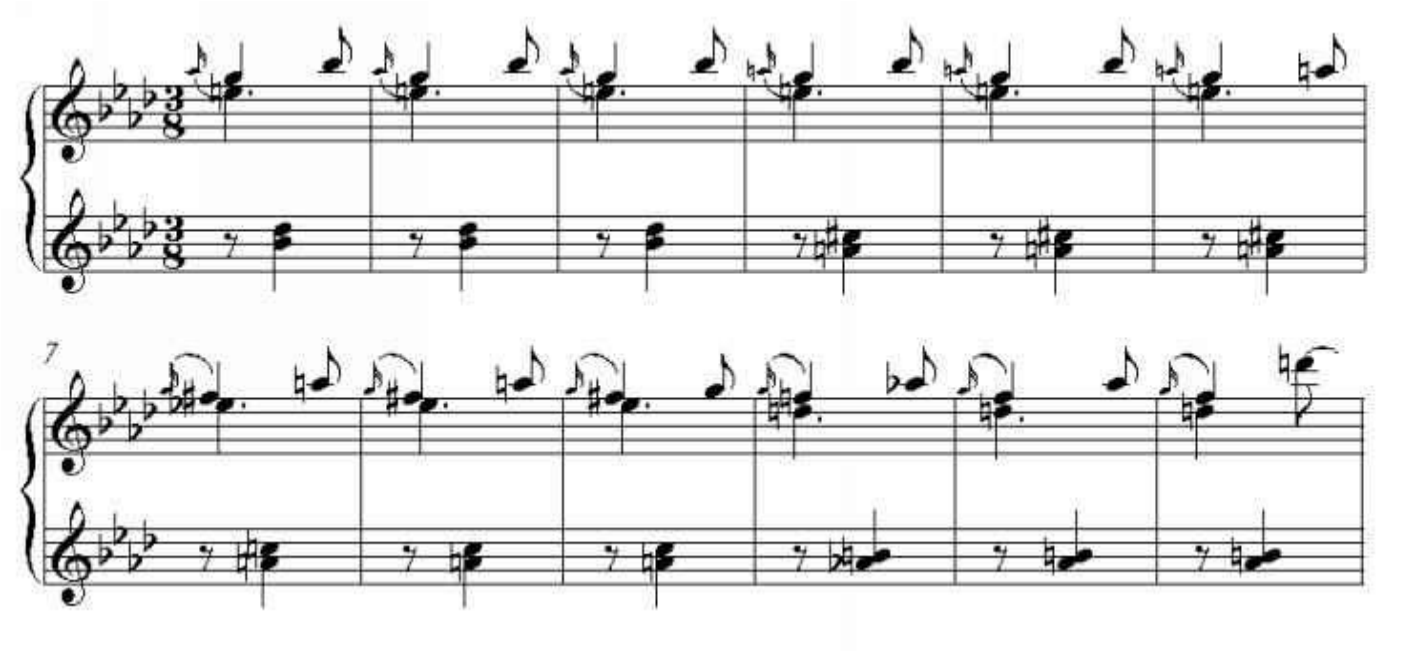


Een tel van het A-deel komt overeen met een maat van het B-deel. Dit is hoe de versnelling wordt bereikt terwijl een basismetrum wordt gehandhaafd.

K182 (A majeur - Allegro) (Naar de partituur) is weer een majeur sonate waarbij beide blokken op mineur eindigen. De flamencomodaliteit is ook aanwezig in deze sonate:

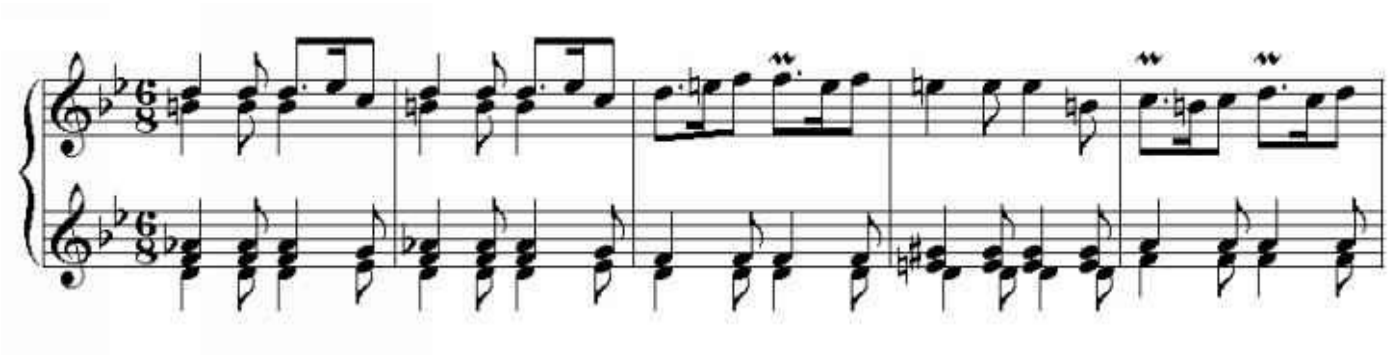


In Sonata K184 (F mineur - Allegro) (Naar de partituur) komt tweemaal een passage voor die, harmonisch gezien, voornamelijk bestaat uit verminderde septiemakkoorden. Daarom kan op dit punt geen duidelijke tonale referentie meer worden waargenomen:

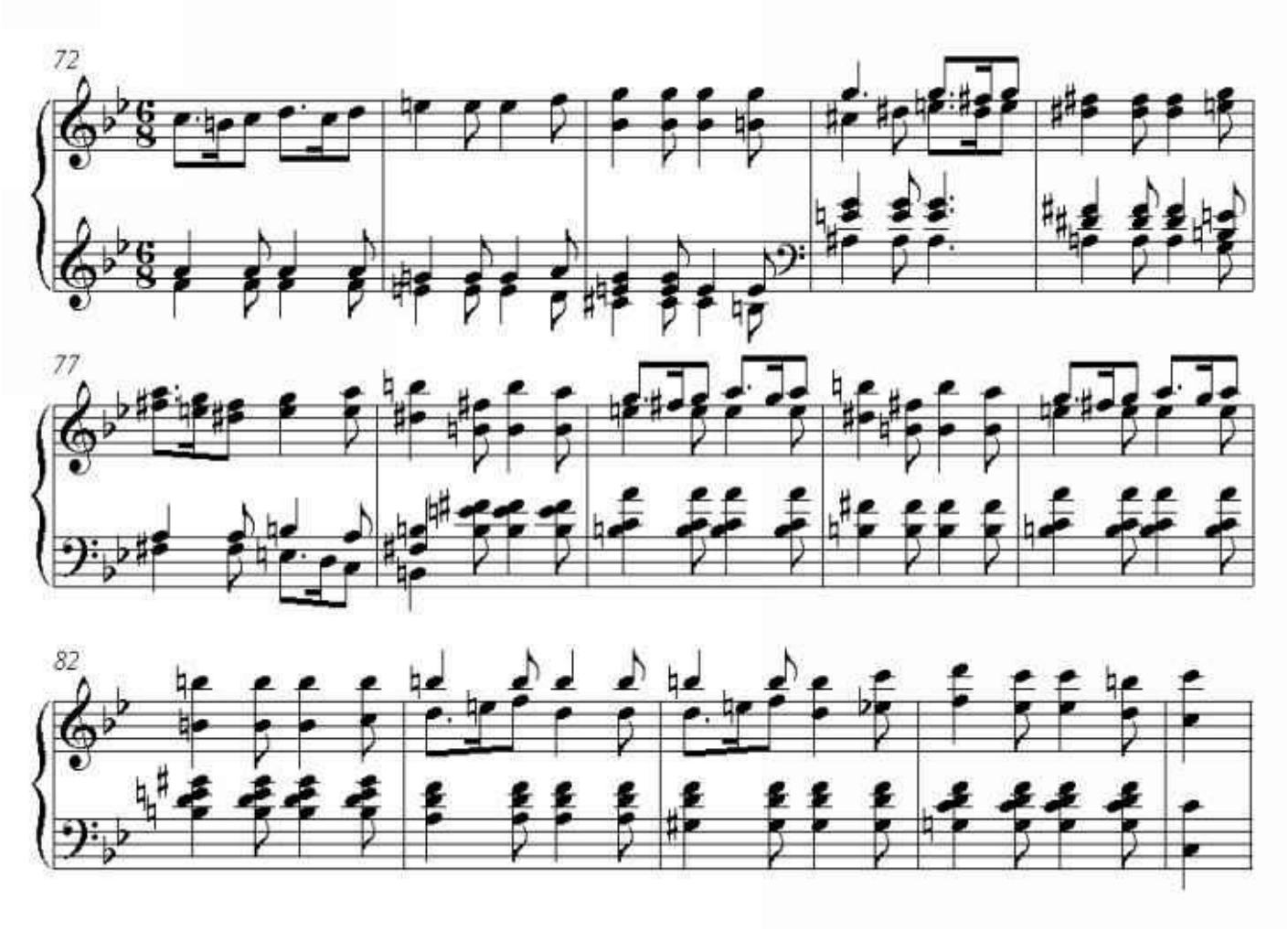


In K190 (Bes majeur - Allegro) (Naar de partituur) duikt de Italiaanse dansvorm Tarantella weer op. Dit is in een zeer snelle 12/8-maat. Het is de enige niet-Spaanse dansvorm die regelmatig in de sonates voorkomt. Andere voorbeelden van Tarantellas zijn K214 (Naar de partituur), K253 (Naar de partituur) of K262 (Naar de partituur).

De eerder genoemde Sonata K202 (Bes majeur - Allegro - Pastorale - Vivo) (Naar de partituur) toont Scarlatti in het middendeel als een harmonische revolutionair. Hij was de eerste componist die, door enharmonische herinterpretatie van het verminderde septiemakkoord, in verre en eigenlijk onlogische toonsoorten raakte. Het eerste voorbeeld is te vinden in maat 66-70:



De modulatie beweegt zich van c-minuer naar a-mineur. Het verminderde septiemakkoord van de 7e trap in C mineur b, d, f, as wordt enharmonisch geherinterpreteerd naar b, d, f, gis, d.w.z. naar de eerste omkering van het verminderde septiemakkoord van de 7e trapin A mineur. Dezelfde procedure wordt nog twee keer herhaald in de maten 72 - 86. De hele passage wordt hier gegeven:



De modulaties lopen van D mineur (maat 73-74) tot E mineur (van maat 75) en van A mineur (maat 82-84) tot C mineur (maat 85-86). Het verminderde septiemakkoord van maat 75 (ais, cis, e, g) fungeert als een intermediair dominant voor het dominantseptiemakkoord (b, dis, fis, a).

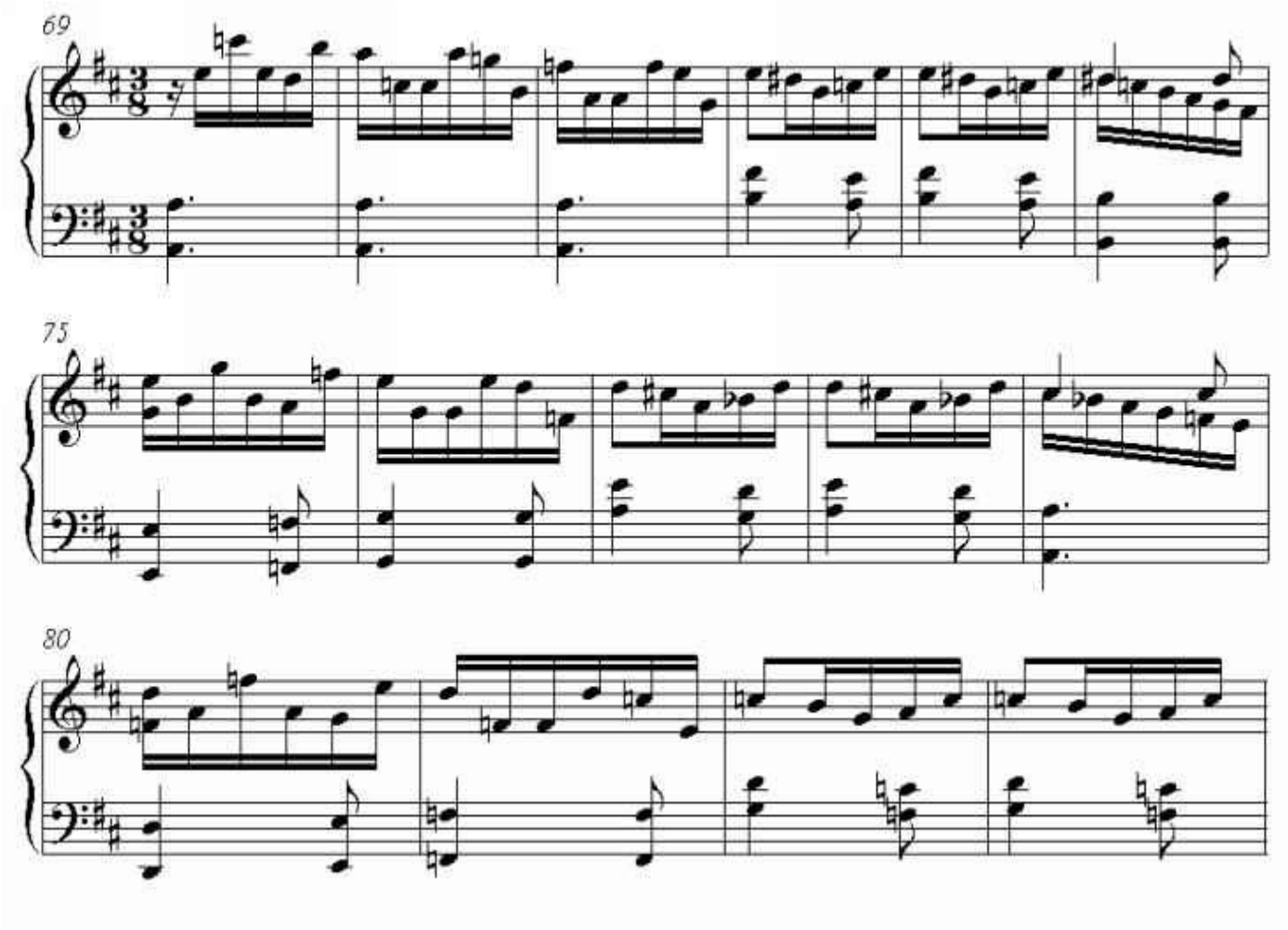
Andere driedelige sonates die een vergelijkbaar formeel schema gebruiken, zijn bijv. K235, K273 of K282.

In Sonata K205 (F majeur - Vivo) (Naar de partituur) verschijnt hetzelfde type vorm als in Sonata K162, dat al is besproken. De typering van de afzonderlijke delen is echter anders. Het A-deel begint in een snelle alla-breve-maat in F majeur, gevolgd door een tarantella in F mineur. Wat is gezegd over de interpretatie van de verschillende metrums en de bijbehorende tempo's voor K170, geldt ook hier. Het B-deel zet eerst de tarantella voort, dan verschijnt de alla breve-maat weer, dit keer in Es majeur en dan weer de tarantella in F mineur, die aan het einde moduleert naar F majeur, de basistoonsoort.

Een ander voorbeeld van de variatie in vorm en harmonische structuur is te vinden in K206 (E majeur - Andante) (Naar de partituur). Deze sonate is in E majeur en de A-sectie eindigt "normaal" op de dominante B majeur. Het B-gedeelte moduleert echter ongeveer halverwege naar E mineur, om deze toonsoort niet meer te verlaten, en de sonate eindigt ook in E mineur. Het kan niet genoeg worden benadrukt dat dergelijke procedures absoluut uniek zijn in de geschiedenis van de tonaliteit en alleen kunnen worden verklaard als men bedenkt dat Scarlatti een intieme relatie met de modaliteit onderhield.

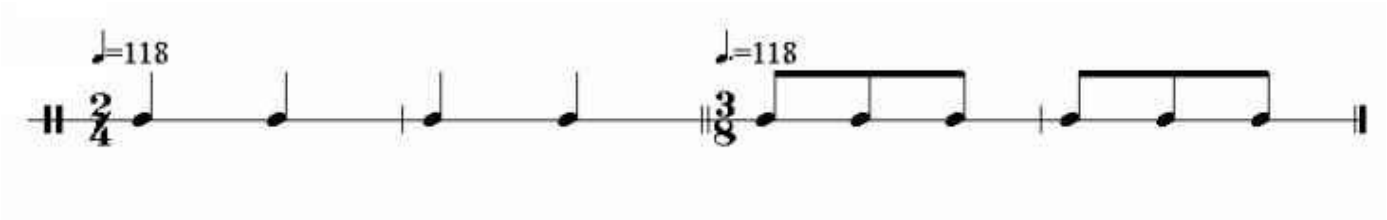
Een andere eigenaardige vorm is te vinden in K212 (A majeur - Allegro molto) (Naar de partituur). Ook hier betreft het een tweedelige sonate en loopt de A-sectie "vrij normaal". Dit deel begint in A majeur en eindigt op de dominante E majeur. Het B-gedeelte is in A mineur en begint in de parallelle toonsoort C majeur. A mineur is snel bereikt en is de hoofdtoonsoort van dit deel. Pas aan het einde verschijnt een korte coda, die terugkeert naar A majeur./SPAN>

Een ander voorbeeld van de flamenco-invloed is te vinden in K224 (D majeur - Vivo) (Naar de partituur), aan het begin van het tweede blok. Ook hier zijn de "verboden" kwintparallellen min of meer het belangrijkste, omdat ze een klankbeeld creëren dat wordt afgekeurd in "geleerde" muziek en daar dus niet voorkomt:

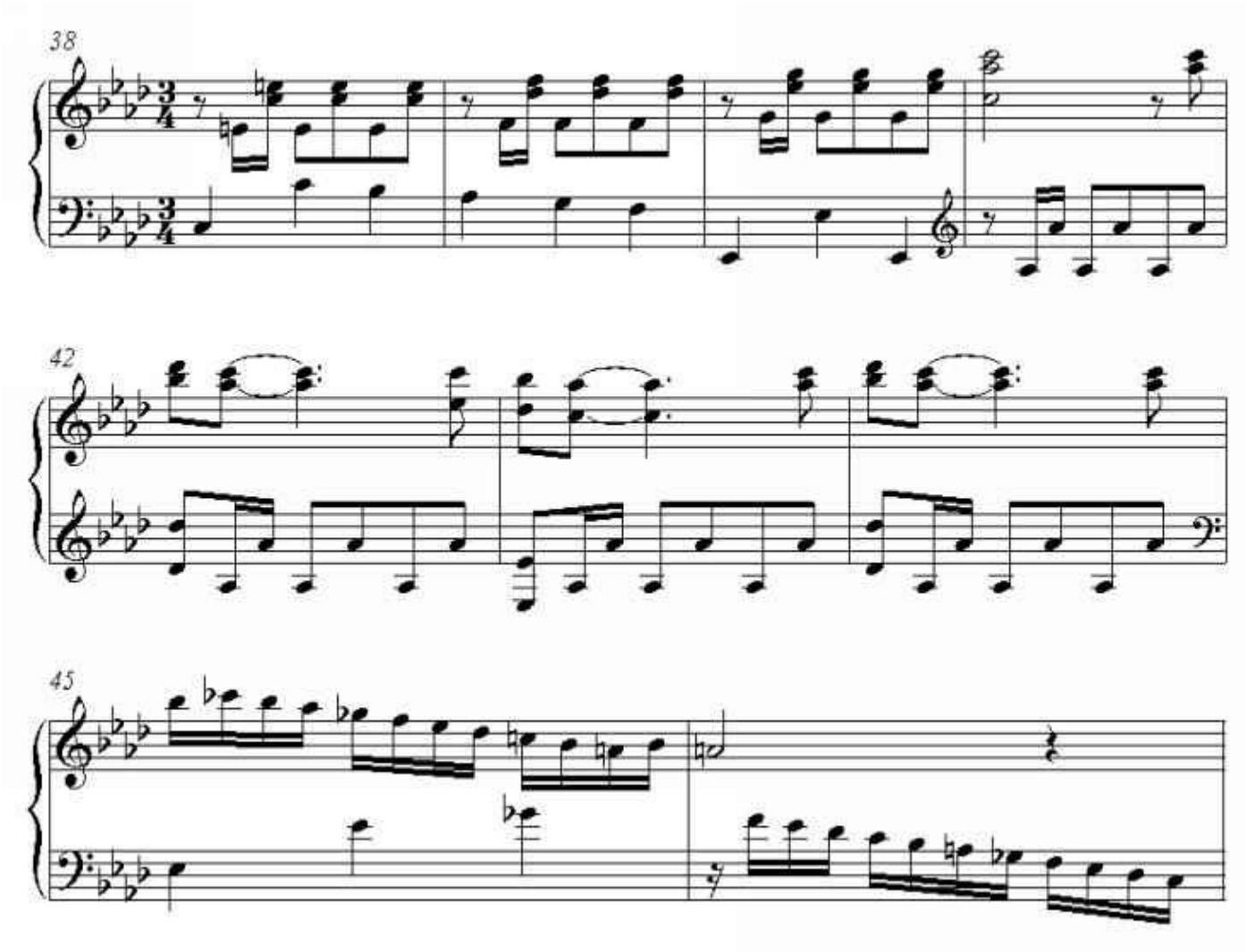


In K226 (C minor - Allegro) (Naar de partituur) verschijnen plotselinge veranderingen van toonsoort opnieuw, in het tweede deel. Een korte episode in C majeur verandert in A mineur en eindigt op de dominante E. Deze 8-maats A mineur periode wordt dan herhaald in G mineur en F mineur, zonder enige vorm van modulatie ertussen.

In K227 (B minor - Allegro) (Naar de partituur) hebben beide blokken verschillende maatsoorten en tempo's. Het eerste blok is in 2/4-maat, het tweede in 3/8-maat. Een teltijd van het eerste blok komt hier weer overeen met een maat van het tweede blok:

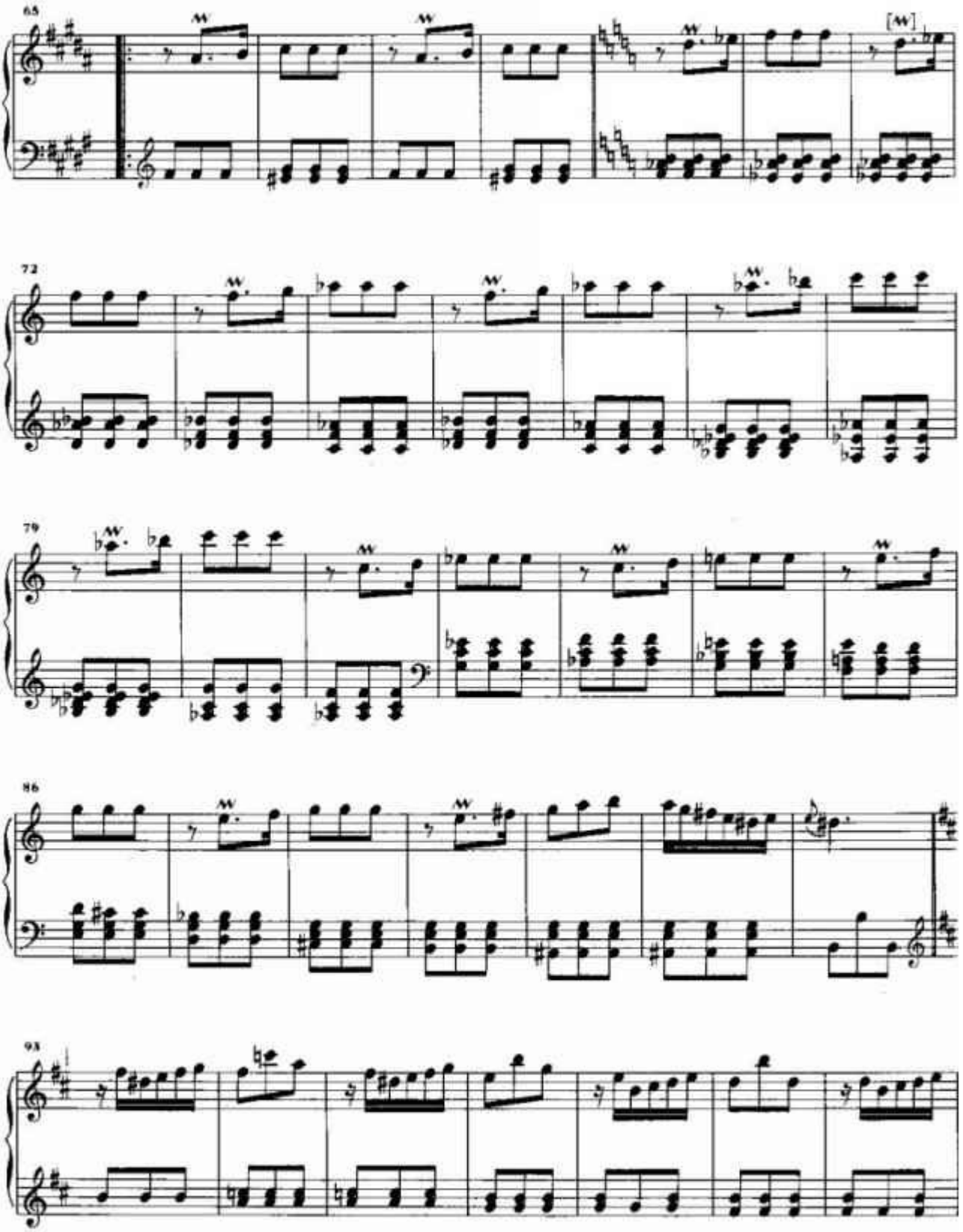


In K239 (F mineur - Allegro) (Naar de partituur) verschijnt een andere Spaanse dansvorm, de Seguedilla. Het ritme van deze dans doet denken aan de polonaise. Als voorbeeld enkele maten uit deze sonate:

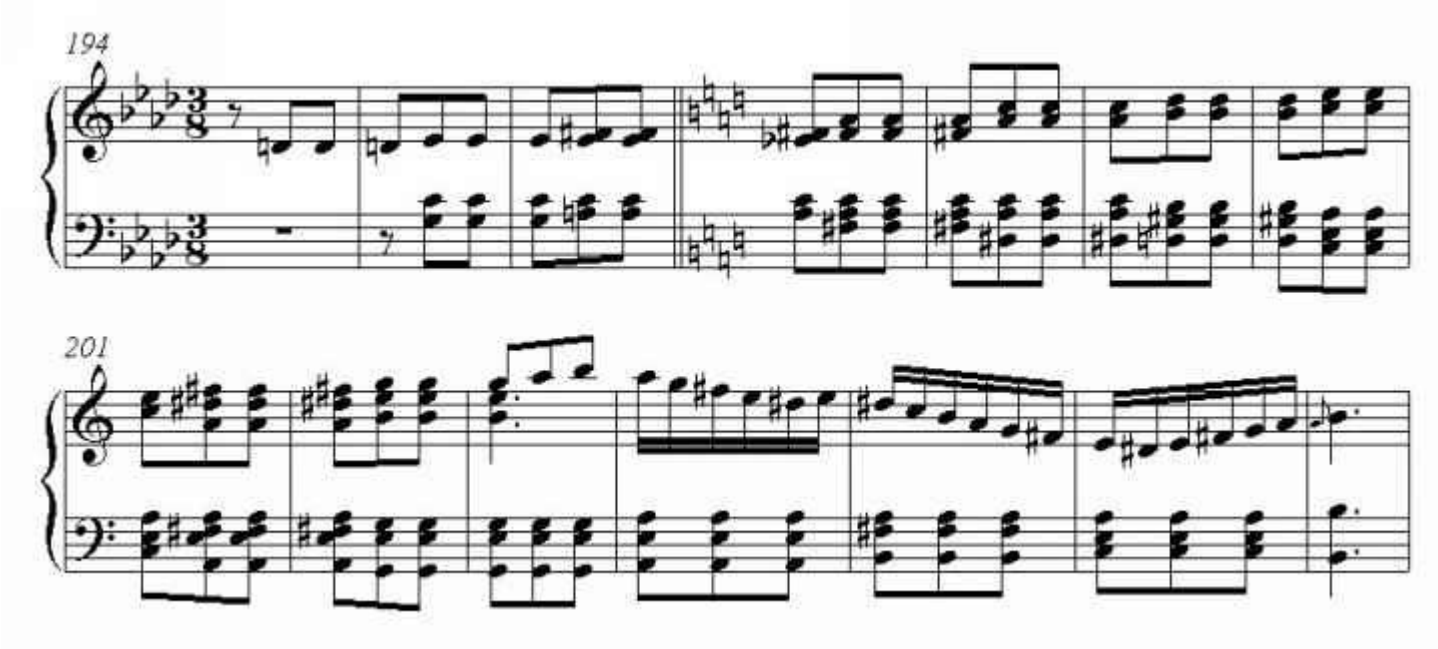


Het ritme van de Seguedilla komt ook voor in K380 (E majeur - Andante comodo) (Naar de partituur) en in K491 (D majeur - Allegro) (Naar de partituur).

Geen enkele barokcomponist is zo ver gegaan in zijn modulaties als Domenico Scarlatti bij vele gelegenheden. Als voorbeeld volgt een pagina uit K244 (B majeur - Allegro) (Naar de partituur), namelijk het begin van het tweede blok:


65
72
79
86
93

Deze passage uit K264 (E majeur - Vivo) (Naar de partituur) bewijst dat de enharmonische herinterpretatie van het verminderde septiemakkoord in K202 geen op zichzelf staand geval is, maar kan worden gerekend tot de compositorische middelen van Scarlatti:



In maten 196 en 197 verschijnt het verminderde septiemakkoord in Es, fis, a, c. Dit wordt enharmonisch geherinterpreteerd in maat 198 tot Dis, Fis, A-C en fungeert als een intermediaire dominant voor het dominantseptiemakkoord E, Gis, B, D, dat tot A mineur behoort. Direct daarna is de modulatie in E mineur.

Een interessant harmonisch schema verschijnt in Sonata K270 (C majeur - geen tempo-indicatie) (Naar de partituur). In het eerste en tweede deel, die beide uit drie delen bestaan, worden harmonische blokken zonder enige modulatie tegen elkaar geplaatst:

1. deel:

C majeur - halve afsluiting op de dominante G majeur, Es majeur (zonder overgang) - modulatie naar G mineur - halve afsluiting op de dominante D majeur - verder in G majeur.

2. deel:

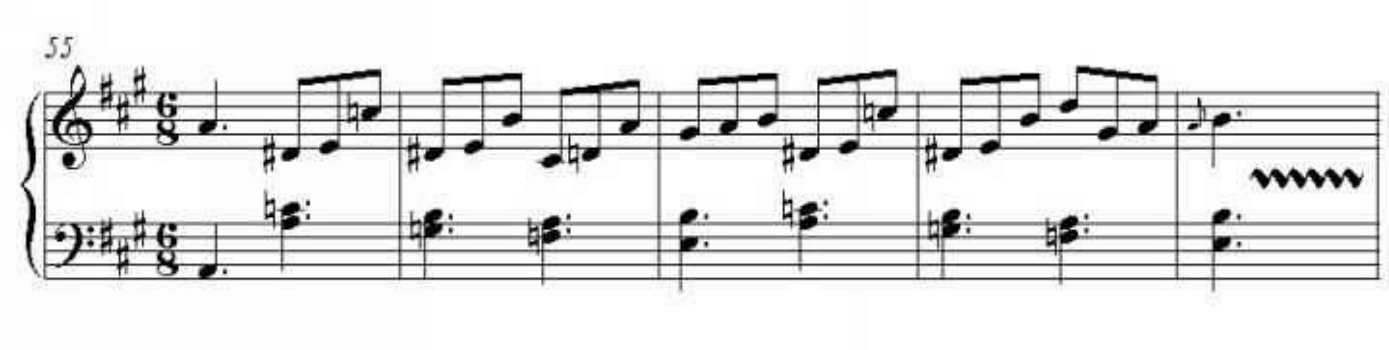
2 maten in G majeur, As majeur (zonder overgang) - modulaties naar Des majeur, F mineur en C mineur - halve afsluiting op de dominante G majeur, daarna in C majeur.

In K282 (D majeur - Allegro - Andante - Allegro) (Naar de partituur) worden de drie delen, die later de sonatestandaard werden, geanticipeerd.

Het eerste deel toont al twee tegenstrijdige themas en benaderingen van doorwerking. Een korte coda leidt naar de Andante in D mineur. De sonate eindigt met een korte Allegro-finale in D majeur.

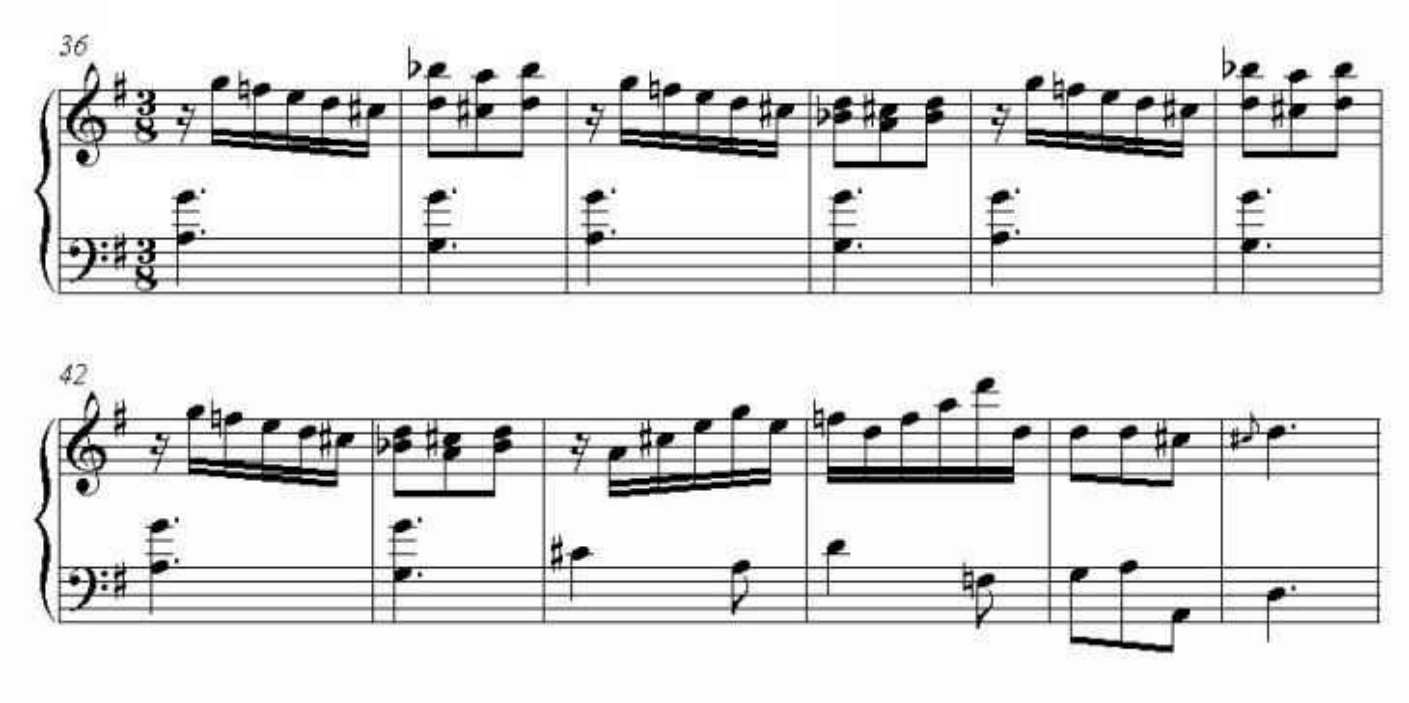
De Sonata K284 (G majeur - Allegro) (Naar de partituur) is formaal gezien een van de eerste rondo's die ooit is gecomponeerd (A - B - A - C - A). Ook hier heeft Scarlatti nieuwe wegen ingeslagen.

De reeds genoemde flamencoformule komt voor in Sonata K286 (A majeur - Allegro) (Naar de partituur). Dit is echter eerder uitzondering dan regel:

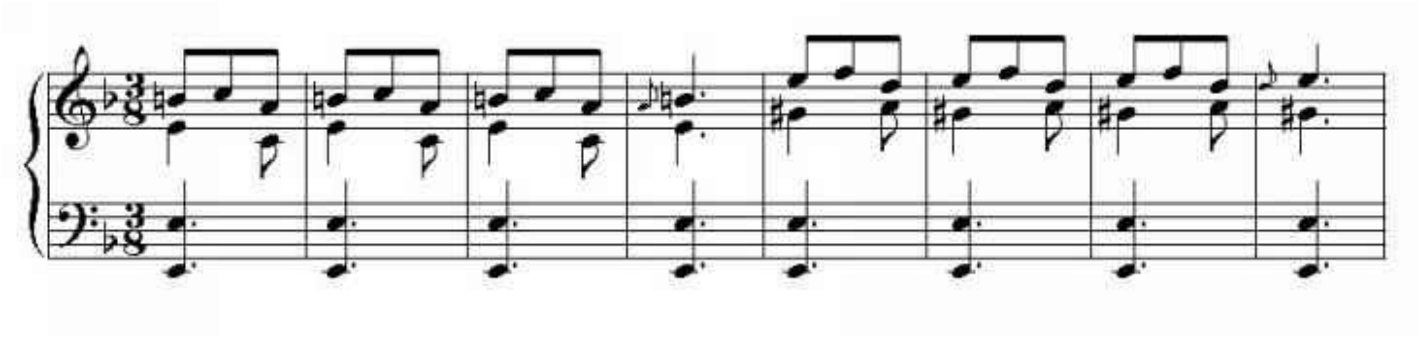


K287 (D majeur - Andante allegro) (Naar de partituur) is gecomponeerd voor een tweeklaviers huisorgel. In de collectie van de Parma-manuscripten is er de volgende aantekening: "Per Organo da Camera con due Tastatura Flautato e Trombone".

Sonata K290 (G majeur - Allegro) (Naar de partituur) bevat een prachtig voorbeeld van de ver gevorderde stilering van de flamenco-invloed:



Een ander voorbeeld hiervan is te vinden in K295 (D mineur - Allegro) (Naar de partituur):



De sonate K296 (F majeur - Andante) (Naar de partituur), een van Scarlatti's langste sonates, heeft een bijzonder interessant harmonisch basisschema. Ook deze sonate is in de grote vorm in twee delen ontworpen.

Het eerste deel is onderverdeeld in drie secties:

Eerste sectie:

F majeur - modulatie naar C majeur - halve afsluiting bij G majeur,

tweede sectie:

As majeur (weer zonder overgang) - Des majeur - Des mineur - E majeur,

derde sectie:

A mineur.

Het tweede deel is verdeeld in twee secties:

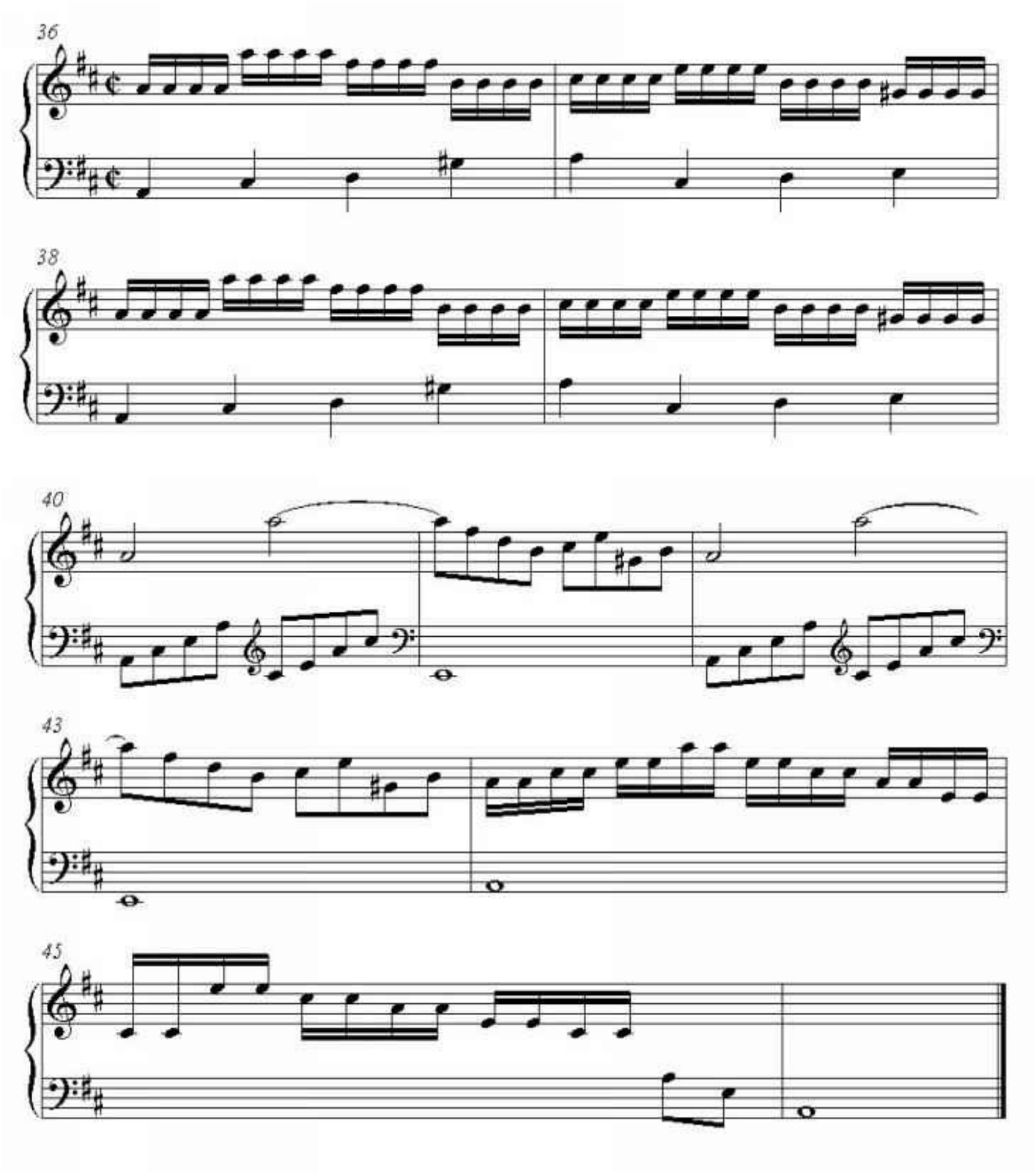
Eerste sectie:

D mineur - modulaties volgens G mineur, F majeur, C mineur, G mineur, C mineur, Bes mineur, As majeur, Es majeur, Bes mineur en C majeur,

Tweede sectie:

Coda in F-majeur.

In Sonata K298 (D majeur - Allegro) (Naar de partituur) zijn er regelmatige toonrepetities op hoge snelheid (alla breve-maat):



Aan het einde van dit hoofdstuk citeer ik een pagina uit K299 (D majeur - Allegro) (Naar de partituur), ongetwijfeld een van Scarlatti's technisch moeilijkste sonates:

27.

All.

De middelste periode

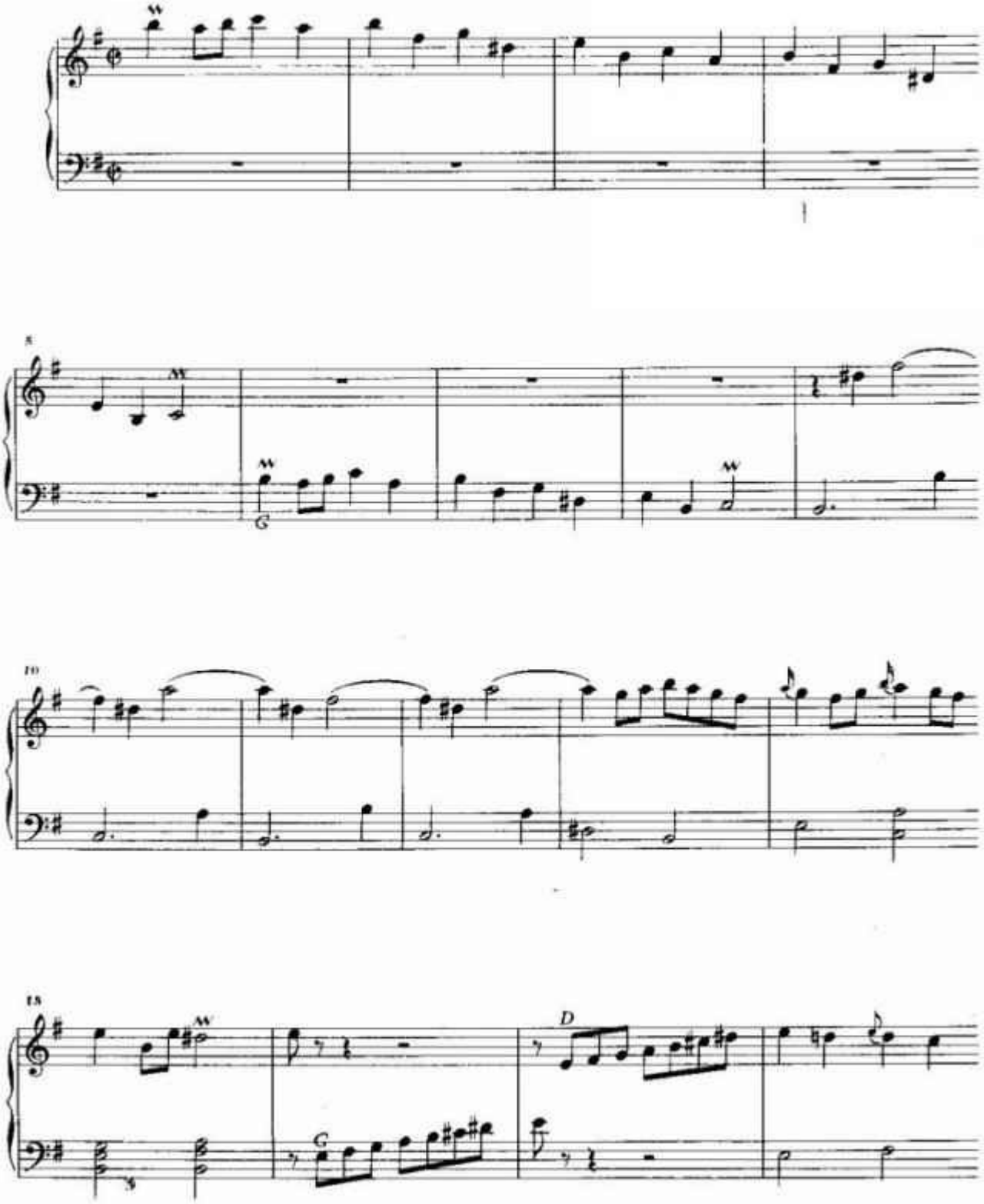
Van K300 tot K399 hebben we het over een periode in Scarlatti's compositie die wordt gekenmerkt door het streven naar de grootst mogelijke muzikale transparantie en helderheid. Vergelijk het partituren van K299 en K300. Een verschil zoals dag en nacht. Deze "stijlbreuk", die er echter géén is, is net zo radicaal als de reeds besproken "stijlbreuk" tussen K95 en K96. De meeste sonates in deze middenperiode zijn in majeur. Dat alleen al suggereert dat het een gelukkige periode in Scarlatti's leven betreft. In alle andere periodes zijn majeur en mineur ongeveer in evenwicht. De virtuositeit verdwijnt iewat naar de achtergrond , maar dat wil niet zeggen dat deze sonates technisch eenvoudig te spelen zijn. De virtuoos verloochent zichzelf nooit. Alleen de virtuositeit is beperkt tot individuele passages en de helderheid van het muzikale statement is het primaire doel. In geen enkele andere periode is de muzikale transparantie zo duidelijk als in deze. De meeste stukken zijn in wezen tweestemmig, akkoorden komen zelden voor en af en toe worden drie stemmen bereikt. Ook de invloeden van de Spaanse volksmuziek verdwijnen naar de achtergrond. Soms herinnert slechts een enkele passage aan Scarlatti's liefde voor deze muziek.

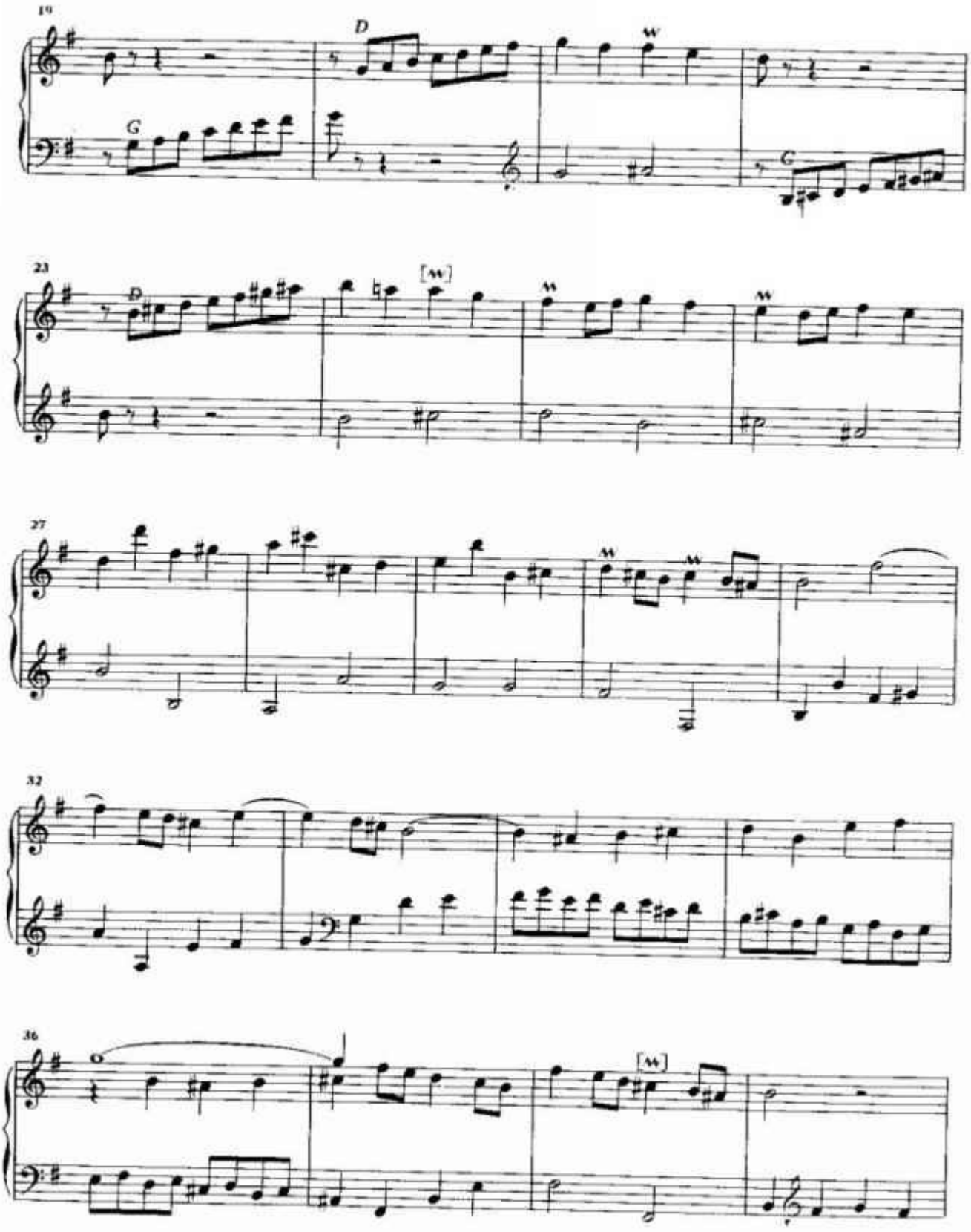
In deze middelste en ook in de late periode stel ik me tevreden met de analyse van één sonate respectievelijk, plaatsvervangend voor alle anderen. Andere sonates uit deze middenperiode worden geciteerd in het hoofdstuk "Algemene opmerkingen".

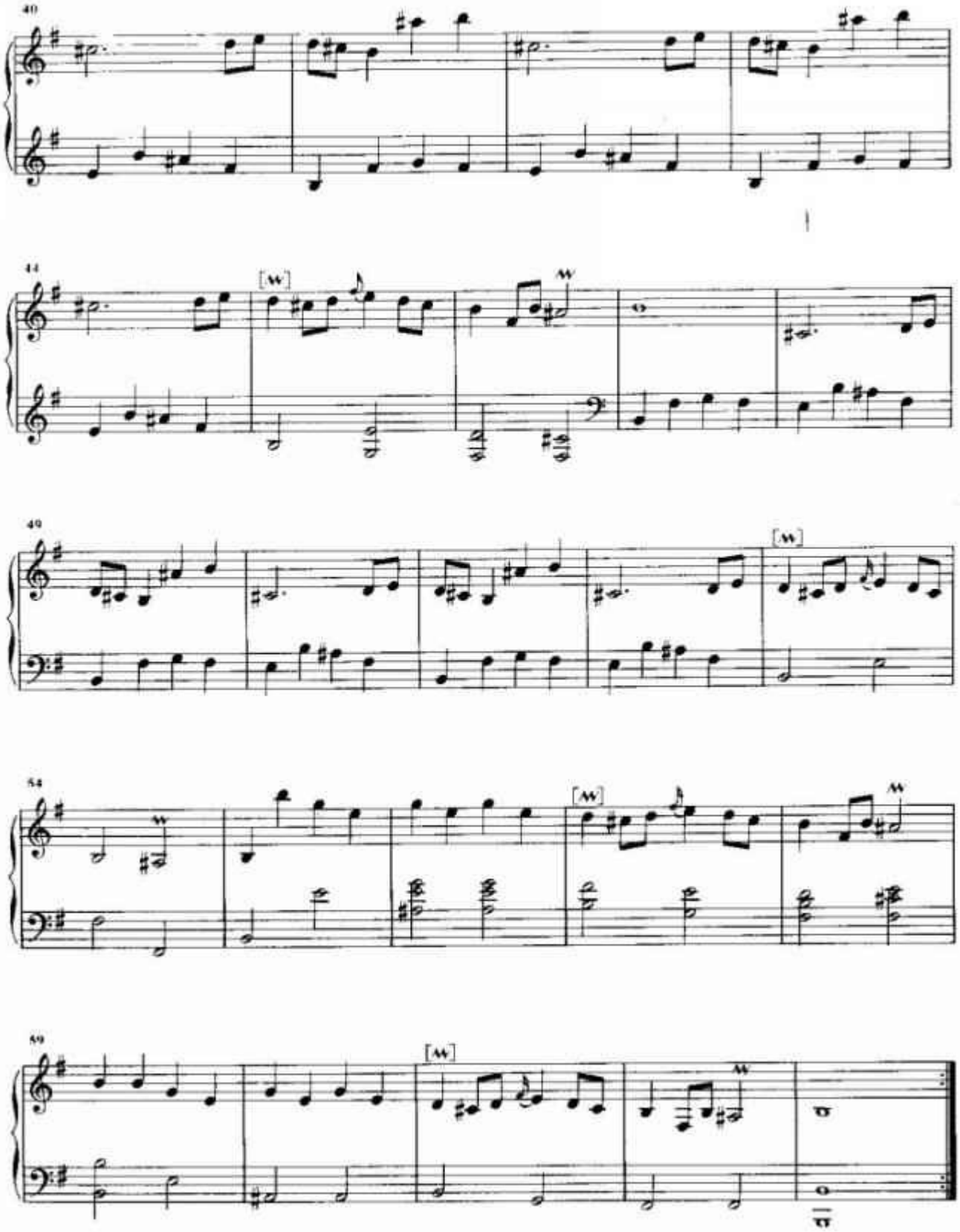
K394 (E minor - Allegro) (Naar de partituur) wordt gekozen als vertegenwoordiger voor alle sonates uit de middelste periode. Vooral omdat hier een formeel fenomeen opduikt dat voor die tijd absoluut uniek is, namelijk de eerste echte en zeer virtuoze solo cadens in de muziekgeschiedenis. Verder is de zelden onderbroken tweestemmigheid typerend voor deze periode. Dit geldt vooral voor het eerste deel. Na de cadens is het tweede deel aanvankelijk driestemmig en keert dan terug naar tweestemmig. Af en toe verschijnen er ook akkoorden. Alle modulatiekunst van Scarlatti komt aan het licht na de cadens. De volledige sonate wordt hier geciteerd:

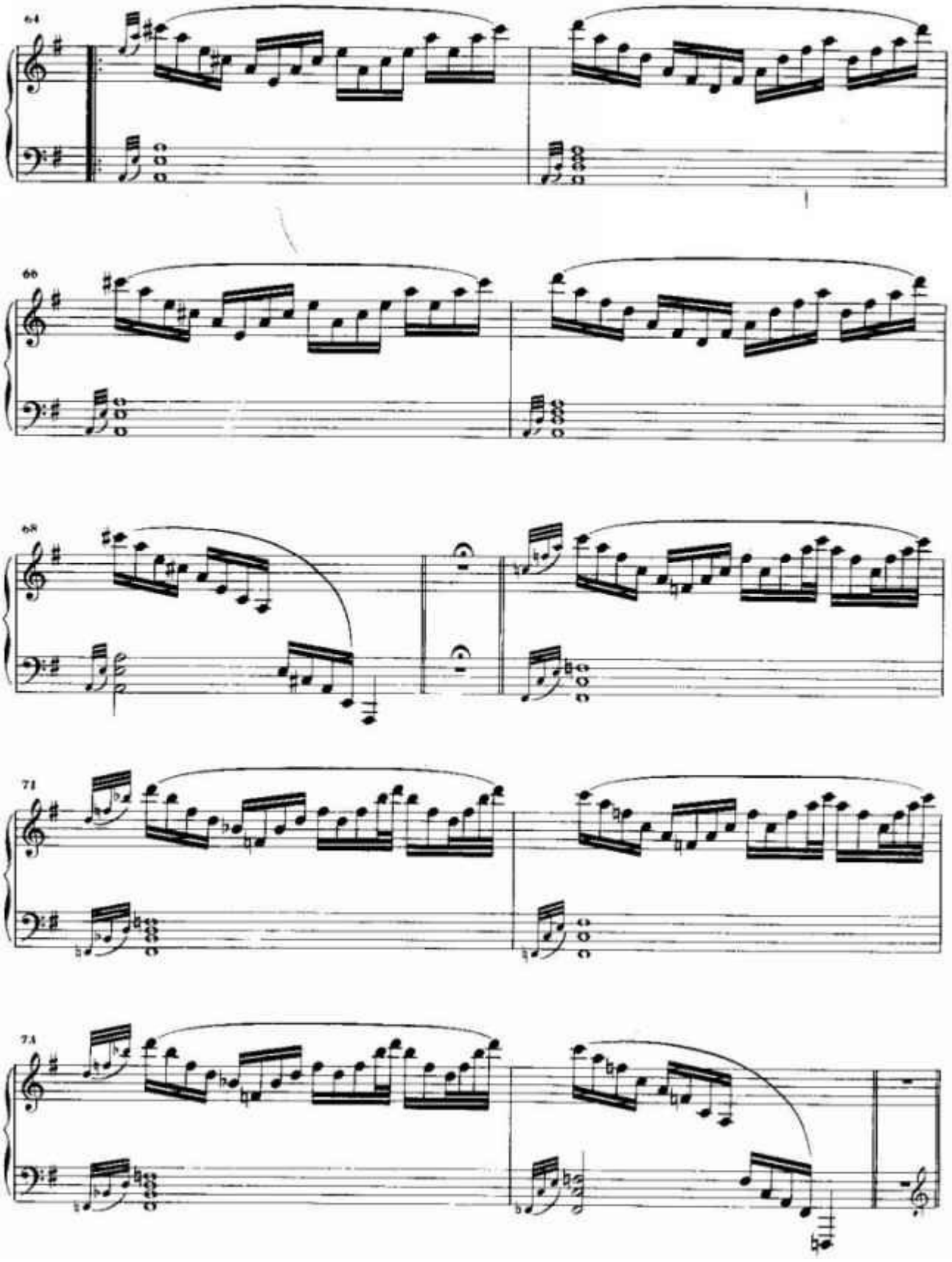
K. 394

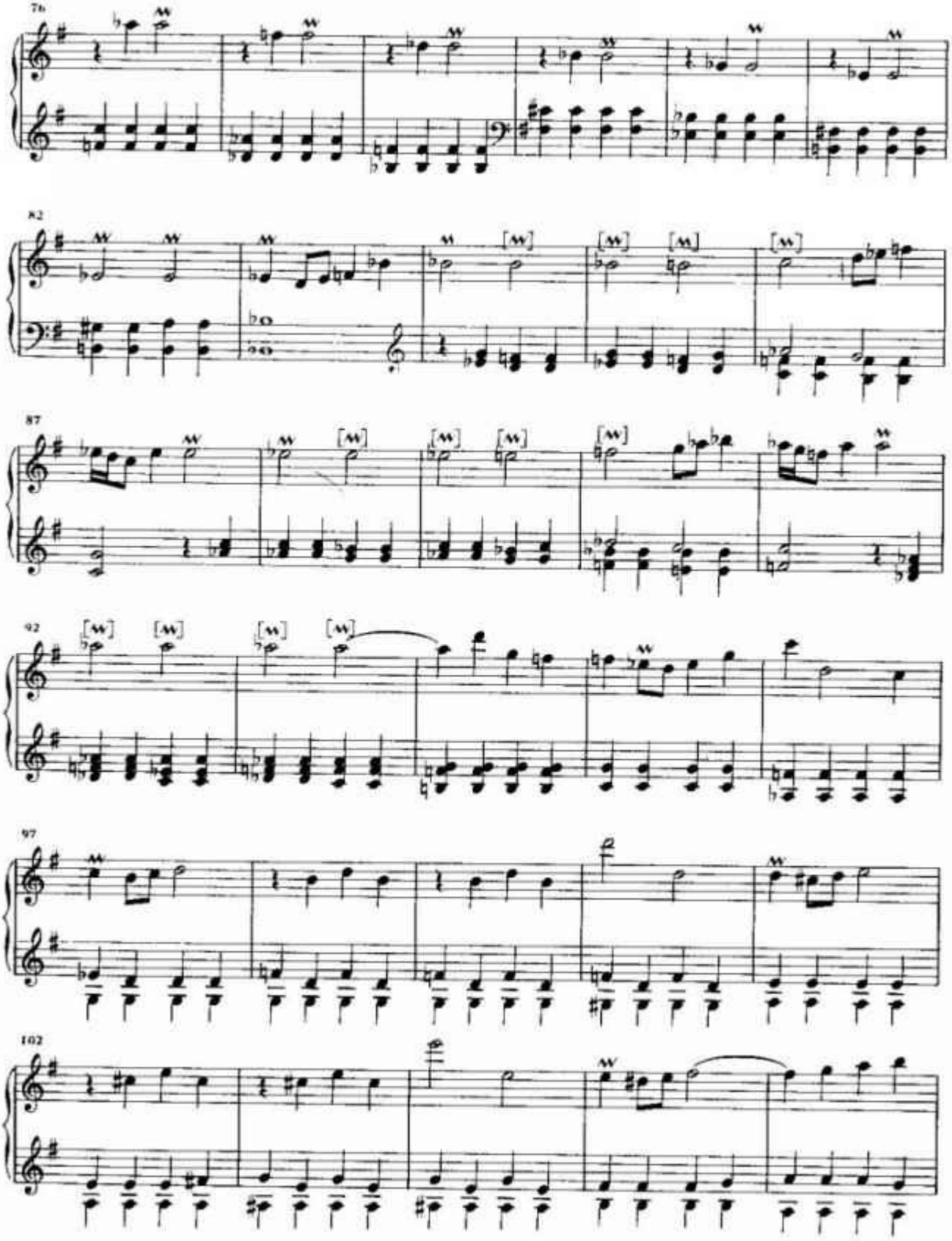
Allegro

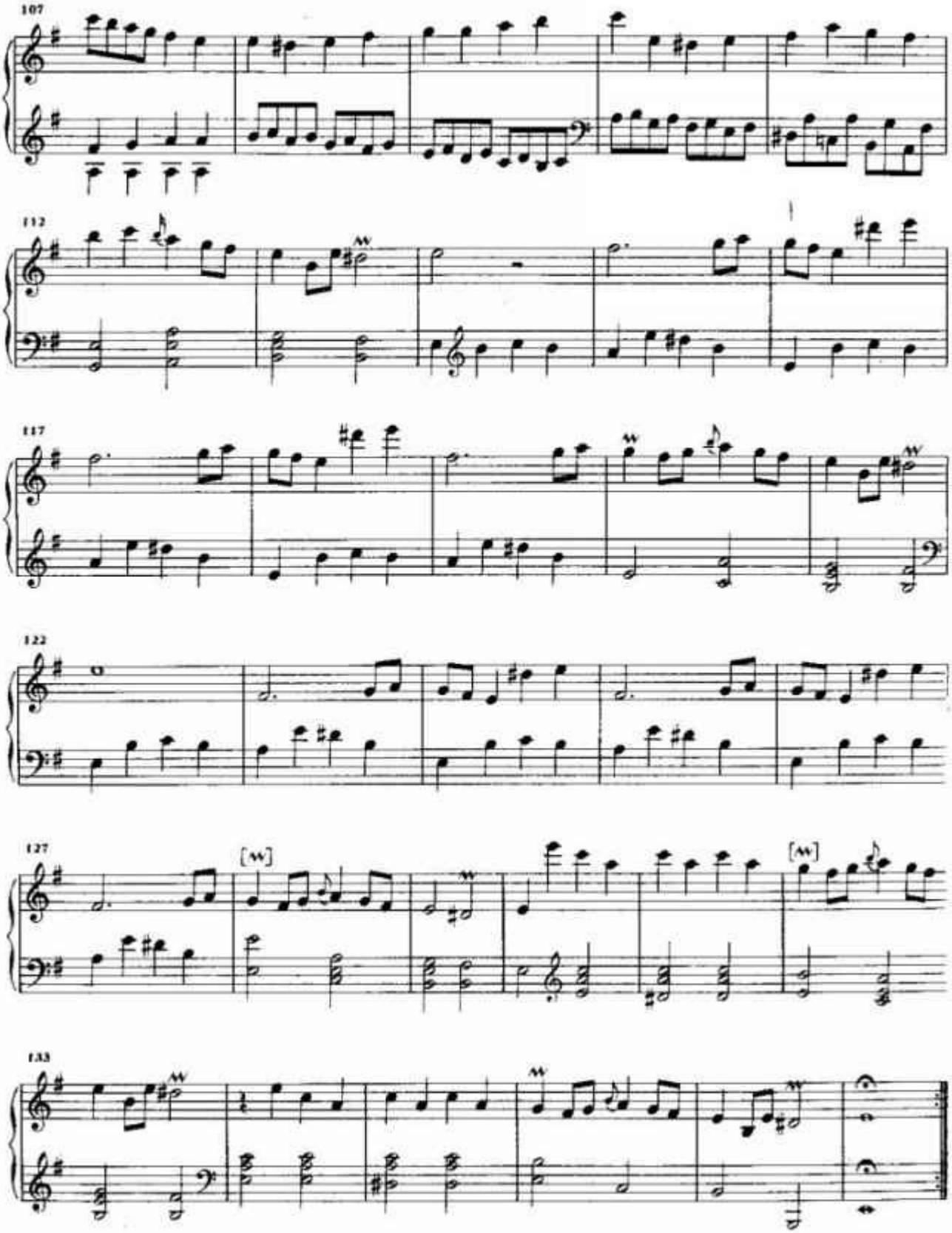



19
D
W
G
23
D
[W]
W
W
27
W
W
32
36
[W]


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

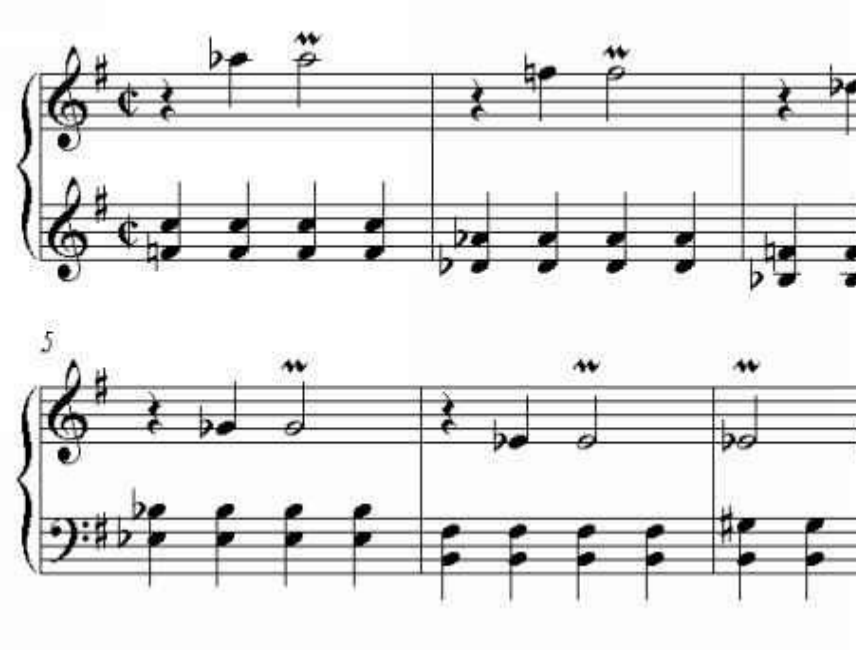

64
66
68
71
73


76
82
87
92
97
102


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

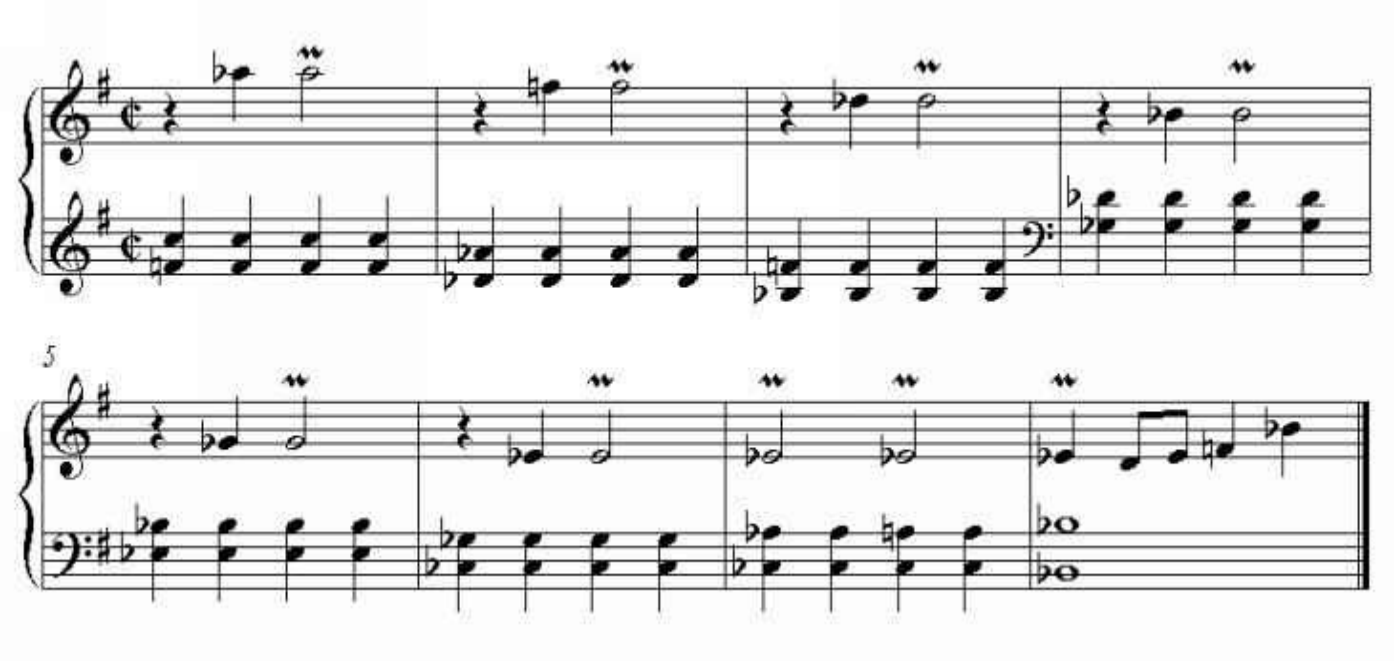
<

Allereerst moet worden opgemerkt dat de passage met de parallele kwinten vanaf maat 76 niet correct is genoteerd. Helaas ben ik niet bekend met het manuscript. In de Gilbert-editie luidt deze passage als volgt:



<

De juiste notatie zou er als volgt uit moeten zien:



De modulatie gaat van F mineur naar Es mineur en eindigt op de dominante Bes. De manier waarop het vervolgens weer wordt gemoduleerd naar E mineur is uniek. Via Es majeur, C mineur, As majeur, F mineur, As majeur, wordt uiteindelijk C mineur bereikt. Na twee maten op de dominante G (vanaf maat 98) verschijnt een enharmonische transformatie van de verminderde drieklank

van de 2e trap van C mineur. D-f-as wordt getransformeerd in d-f-gis, de 2e omkering van de verminderde drieklank van de 7e trap van A majeur. De periode van vier maten van de maten 98-101 wordt een hele toon hoger herhaald, waarna de basistoonsoort E mineur weer wordt bereikt, die dan tot het slot gehandhaafd blijft.

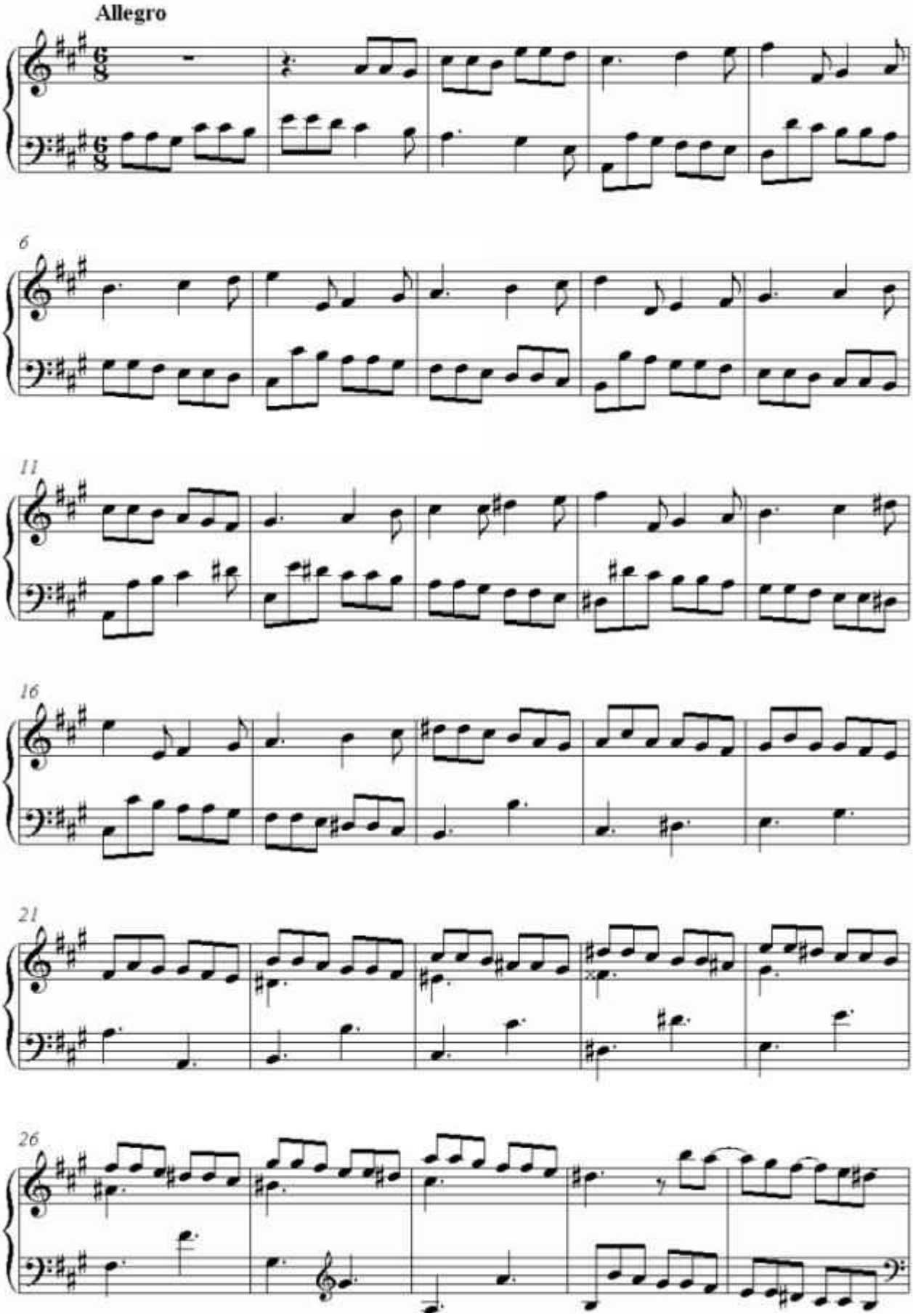
Een ander buitengewoon interessant punt is de cadens na de halve afsluiting. In de sonate, die verder relatief eenvoudig is, duikt deze uitbarsting van ongebreidelde virtuositeit plotseling op. De cadens bestaat uit twee delen. Zonder modulatie worden twee toonsoorten die ver van elkaar verwijderd zijn naast elkaar gezet, namelijk A majeur en F majeur. De A-majeur-passage beweegt in zestiende noten, in de F-majeur-passage wordt de beweging nog verder versneld door het gebruik van tweeendertigste noten. De terugkeer naar de eenvoudigheid kon alleen muzikaal geloofwaardig worden gemaakt door de reeds besproken ingewikkelde modulaties. Dit zijn de tekenen van genialiteit.

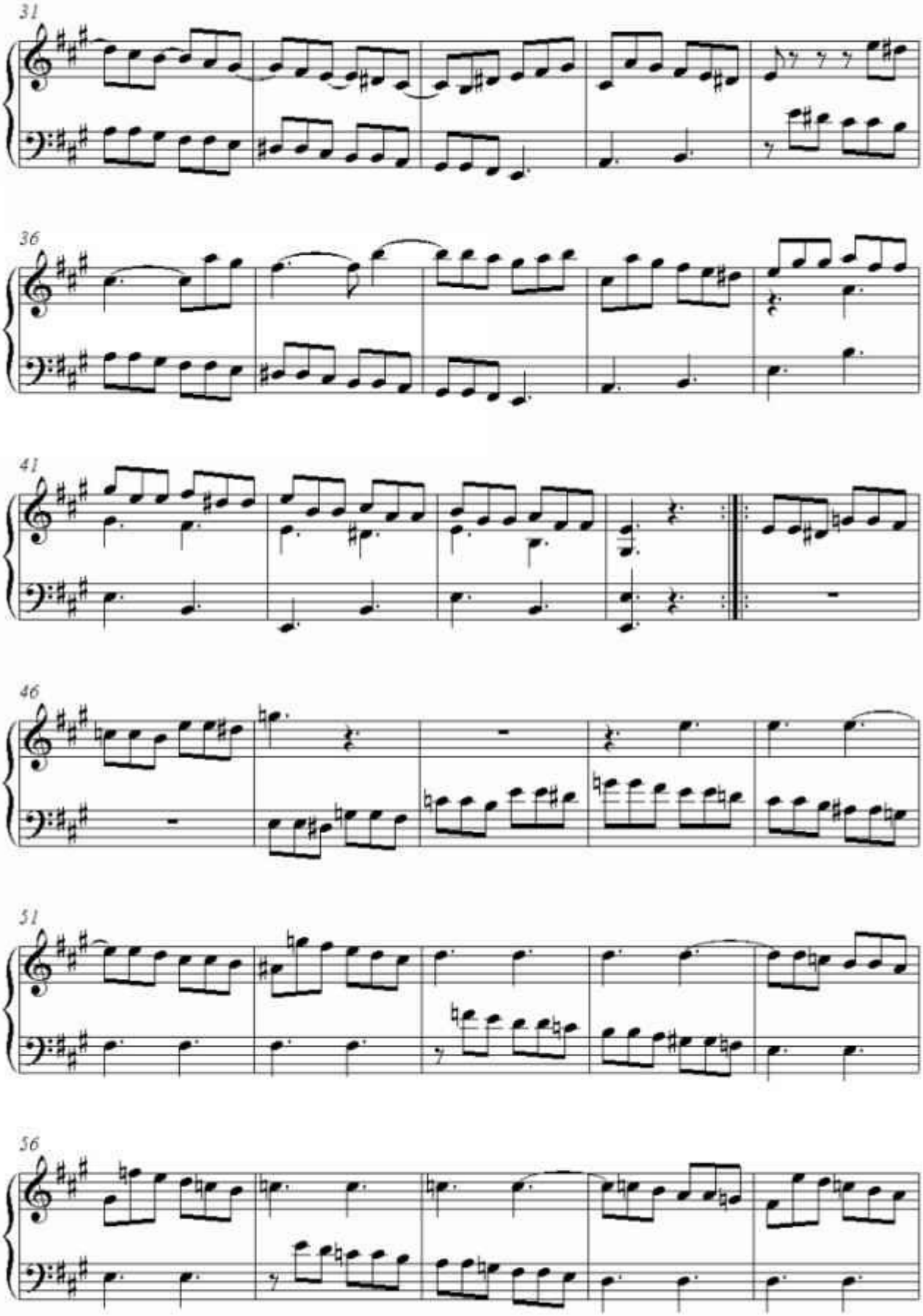
De late Sonates

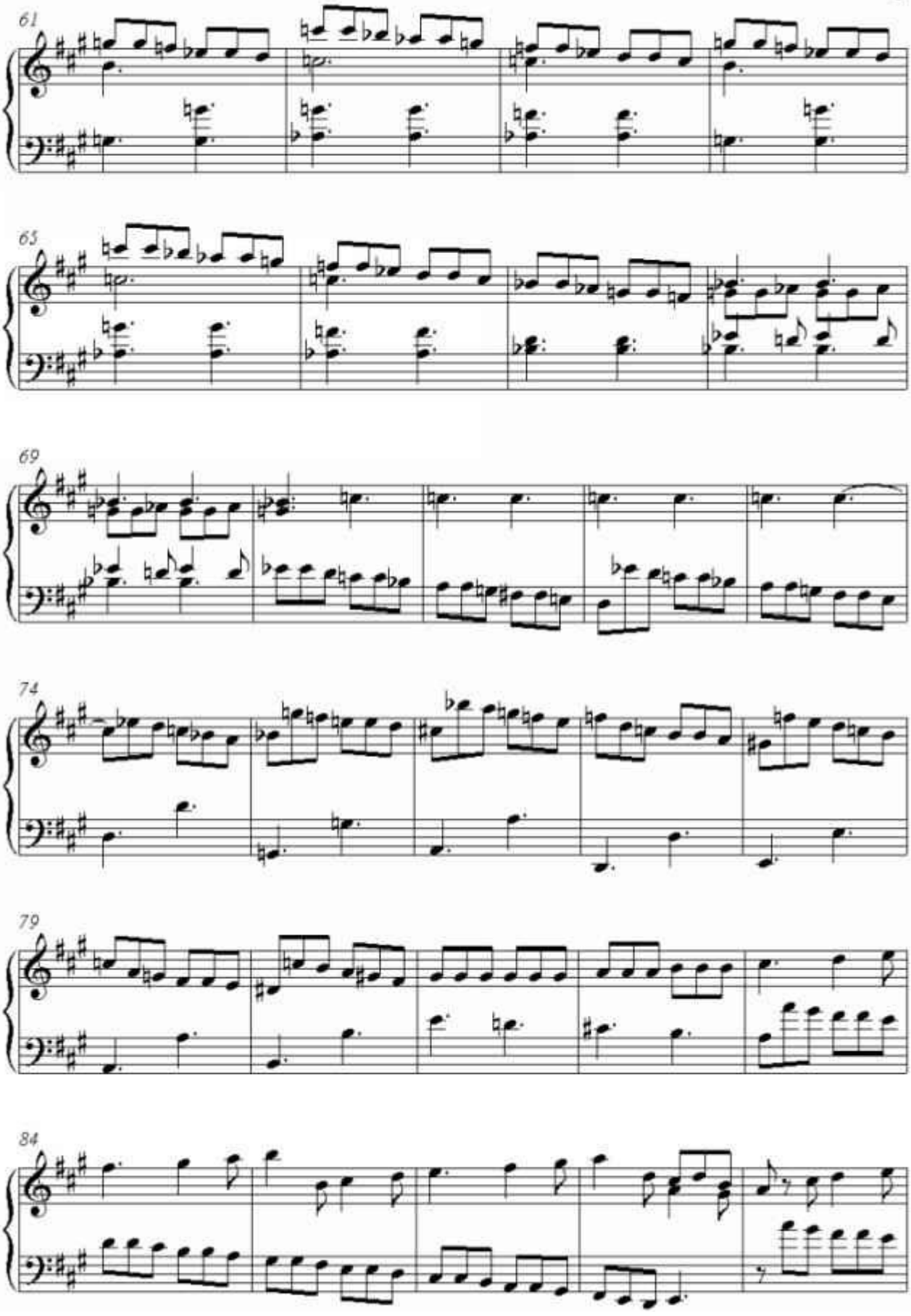
Alle elementen in Scarlatti's muziek die tot nu toe aan bod kwamen, worden gecombineerd in Scarlatti's late stijl om een symbiose van absolute muziek te vormen. Het was niet eenvoudig om een sonate te kiezen die representatief is voor de late periode. Uiteindelijk viel de keuze op K405 omdat deze sonate alle specifieke elementen combineert die typisch zijn voor Scarlatti's muziek. Maar eerst moet er op een andere sonate worden gewezen die in de toekomst kijkt: **K466**, klik hier voor de partituur - bijna een Chopin nocturne! In ieder geval een voorloper, een voorgevoel van romantiek. De muziektheorie en sommige biografen beweren dat de Ierse componist John Field de maker van de Nocturnes was en dat Chopin hem ver overtrof vanwege zijn genialiteit. Deze sonate bewijst dat Scarlatti deze eer verdient en dat Scarlatti John Field al heeft overtroffen voordat deze leefde.

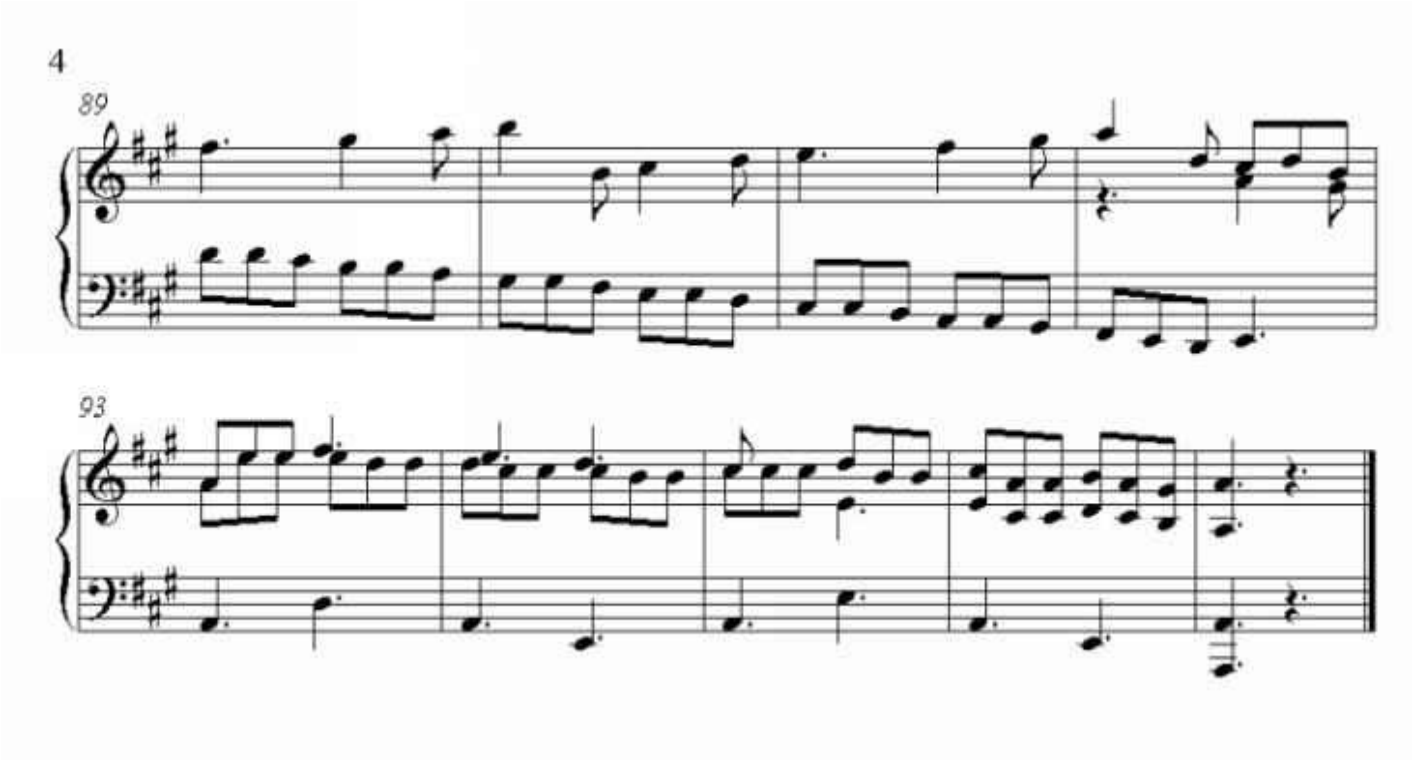
Hier de partituur van K405 (Naar de partituur):

K405




31
36
41
46
51
56


61
65
69
74
79
84



In maat 22 begint een reeks van zeven maten, die al grotendeels modulerend is, namelijk via E majeur, Fis majeur, Gis mineur, A majeur, B majeur, Cis mineur en A majeur. Scarlatti's meesterschap bestaat ook in het feit dat de volgende periodes elk met één maat worden ingekort. Vanaf maat 29 zes maten, vanaf maat 35 vijf maten, vanaf maat 40 vier maten en dan de verplichte laatste maat. In het tweede deel van de sonate staan misschien wel de meest uitgebreide modulaties die Scarlatti ooit heeft geschreven. De het verst verwijderde toonsoort van de basistoonsoort A majeur, namelijk Es majeur, vormt een rustpunt in maat 68 en 69. De ingenieuze manier waarop deze Es majeur tot stand is gekomen, is een hoofdstuk op zich. De toonsoort G wordt bereikt via E minor, B minor en A minor. Dit is waar de Spaanse zigeunertoonladder begint. Tonaal behoort deze tot C minor. De parallelle toonsoort is Es majeur, wat wordt bereikt door de onverwacht verschijnende dominant op Bes. De modulatie die terugleidt naar de basistoonsoort A majeur is net zo eenvoudig als geniaal. Het probleem wordt op de meest elegante manier opgelost via G mineur, D mineur en A mineur, die wordt omgezet in A majeur. De genoemde toonsoorten verschijnen niet in de tonica-vorm, maar alles verloopt via hun dominanten. Dit handhaaft een harmonische spanning die alleen wordt opgelost in A majeur. Scarlatti is een revolutionair voor zijn tijd vanwege dergelijke muzikale procedures. Vergelijkbare structuren zijn niet terug te vinden bij de tijdgenoten Bach en zeker niet bij Händel.