

Esther Morales-Cañadas (Apolda)

Die iberische Sonate als Zusammenfassung und Brücke der Stile

Auf der iberischen Halbinsel erlebte die Sonate im 18. Jahrhundert eine Hochblüte, besonders als Sonate für Tasteninstrumente. Wie in den anderen europäischen Ländern wurde diese musikalische Gattung auf den bürgerlichen Geschmack und auf die Gelegenheit der Aufführung einer solchen ›obra‹ zugeschnitten (so wurde die Sonate oft genannt). Diese Anpassung bedeutete gleichzeitig eine Einschränkung der Freiheit des Komponisten. Man denke nur an die Klage Carl Philipp Emanuel Bachs, der es bedauerte – selbstbewusst bezüglich seiner eigenen Genialität –, nach dem Geschmack der Zuhörer und der Spieler komponieren zu müssen. Auf der iberischen Halbinsel geschah Vergleichbares.

Der Dynastiewechsel in Spanien genau zur Jahrhundertwende 1700 bedeutet für die iberische Musik eine Festigung ihres Stiles. Als Felipe V. die Regierung übernimmt, bringt dies zunächst einen zusätzlichen Einfluss der französischen Musik mit sich.¹ Zur gleichen Zeit beginnt die zunehmende Einwanderung von Italienern auf die Halbinsel. So verstärkt sich auch der Einfluss der italienischen Musik, besonders als die Königin stirbt und Felipe V. 1714 zum zweiten Mal eine Italienerin – Isabel de Farnesio – heiratet, die frischen Wind an den Hof bringt. Es werden etliche Musiker aus Italien an den Hof des Bourbonen berufen, um die musikalische Erziehung der königlichen Familie zu übernehmen, unter anderem Jaime Facco, Francesco Courcelle, Farinelli, Conradini u. a. Man nimmt aber heute an, dass die Ankunft Domenico Scarlattis ein Höhepunkt war.

Scarlatti erwarb sich seinen Ruhm als Opernkomponist. Von Rom, wo er am Hof der ehemaligen polnischen Königin Maria Casimira wirkte, ging er nach London als Opernkomponist, aber auch als Kapellmeister und Cembalist. Dennoch fand er erst am portugiesischen Hof von João V. als außergewöhnlicher Cembalokomponist Anerkennung. Dort wirkte er bis 1728. Es muss seinen Stil beeinflusst haben, dass der Hof der Infantin Maria Barbara nach ihrer Hochzeit mit Fernando VI. bis 1733 in Sevilla verblieb und dass seine Beziehungen zu dieser Stadt durch den Aufenthalt zweier seiner Söhne dort aufrechterhalten wurden. Das ist ein wesentlicher Aspekt, wenn man in seinem Stil Andeutungen von andalusischem Kolorit oder andalusischer Folklore untersuchen möchte.

Die Begabung Maria Barbaras und ihr Interesse an der Musik sind geschichtlich gesichert. Sie besaß eine Sammlung guter Cembali, und es waren Scarlattis Aufgaben, die Ausbildung der Könige fortzuführen und jeden Abend vor der königlichen Familie zu spielen. Seine erste berühmte Sonatensammlung *Essercizi per Gravicembalo* überschrieb er 1738 dem Vater der Königin, João V., als dieser ihn zum Ritter des Ordens von San João ernannte.

¹ Ein Beispiel dafür ist das Wirken Santiago de Murcia, der die Königin das Gitarrenspiel lehrte. Sein Werk stand unter dem direktem Einfluss der ›Guitarre Royale‹ von Francesco Corbetta (1653–1713) und unter dem Einfluss Robert de Visées (1650–1725), der Gitarrist am französischen Hof war.

Andere Aufgabenbereiche hatte Sebastian de Albero (1722–1756), der 1748 zum Organisten der Capilla Real ernannt wurde, neben Joaquín de Oxinaga und José de Nebra. Mit seiner Musik sollte er die Depressionen des hypochondrischen Königs lindern. Kontakte zu Scarlatti waren unvermeidbar, jedoch kann auf beiden Seiten nicht von einem Einfluss gesprochen werden; Alberos Ausbildung war längst abgeschlossen, als er nach Madrid kam.

Mit Carlos III. setzt sich die musikalische Tradition des spanischen Königshauses fort. Er behält den damals berühmten Opernkomponisten José de Nebra am Hof, der die neue Welle der italienischen Oper ungeachtet vieler Polemiken in Spanien einführte. Aber er beruft auch Antonio Soler (1729–1783) zum Lehrer seiner Söhne.

All diese Komponisten wurden von den musikalischen Strömungen der anderen europäischen Höfe beeinflusst, besonders von jenen, die am besten zum spanischen Geschmack passten. Die Entwicklung in Richtung des homophonen Satzes, in dem die Affekte klarer und ohne die Last des Kontrapunktes ausgedrückt werden konnten, entsprach dem Charakter der Spanier. Diese Kompositionsart, die den Bedürfnissen des Bürgertums folgte, führte zum Galanten und letztendlich zum empfindsamen Stil. Schon die Ankunft von Galuppi, Jommelli und Hasse auf der iberischen Halbinsel, die Farinelli als Organisator der Hofmusik engagierte, bereitete den Boden dafür.

Die Komponisten wollten das Gemüt stärker berühren, sei es durch tiefen, pathetischen Ausdruck oder mit einfachen, legeren und fröhlichen Tänzen. Gleichzeitig aber waren sie gezwungen, mit der Mode zu gehen und für die neue Gesellschaftsschicht des Bürgertums zu komponieren. Besonders die Bildung der Frau wurde durch die musikalische Erziehung bereichert; dazu gehörte die Pflege der Stimme und das Erlernen eines Instrumentes. Da Blasmusik für Damen als unästhetisch galt und Streichinstrumente sogar gegen die Schicklichkeit verstießen (eine Frau mit einem Cello zwischen den Beinen wurde als unmoralisch empfunden), waren Cembalo, Spinett und Hammerflügel die am besten geeigneten Instrumente für sie. Die reichen bürgerlichen Familien organisierten sogenannte »saraos« (vielleicht ein Derivat des Wortes Soirée). Bei diesen »saraos« folgte auf eine Spazierfahrt mit der Kutsche ein prächtiges gemeinsames Essen und entweder ein Tanz- oder ein Musikabend.

Diese Erziehung bedeutete in Wirklichkeit nur eine oberflächliche Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft, um sich als gutsituierter Bürger zeigen zu können. Der Einfluss ausländischer Kultur, besonders in Kunst und Musik, war dabei sehr groß. Angesichts dieser Voraussetzungen kann man die Entwicklung der Sonate besser verstehen.

Wenn man auf das 17. Jahrhundert zurückblickt, muss man eingestehen, dass es in Spanien kein Werk gibt, das wirklich mit der Sonatenform zu tun gehabt hätte. Die wenigen Suiten, die erhalten sind – grundsätzlich »suites cortezanas« – basieren auf der Musik der Renaissance: Sie bestehen aus kurzen Tanzstücken.

Man kann aber auch nicht behaupten, dass die iberische Sonate mit Scarlatti das Licht der Welt erblickte. Seine Sonaten sind an dieser Stelle trotzdem als erste zu analysieren, weil sie der Form der Sonate des frühen 18. Jahrhunderts entsprechen. Die über 500 Sonaten, die er geschrieben hat, haben formal ein weitgehend gemeinsames Prinzip: Sie sind praktisch zweiteilig – im Vergleich zur klassischen Sonatensatzform, die mit Exposition, Durchführung und Reprise als dreiteilig gelten mag. Der erste Teil beginnt mit der Expositi-

tion des Hauptthemas. In der zweiten Hälfte dieses Teiles wird das Thema durchgeführt. Hier findet sich die nachdrücklichste und energischste musikalische Aussage der Sonate, bis schließlich der Bereich der Dominanttonart erreicht ist. Die zweite Hälfte des Satzes beginnt dann ebenfalls mit dem ersten Thema, jedoch auf der Dominante. Es folgt eine kleine Durchführung, die mit der zweiten Hälfte des ersten Teiles verwandt sein kann und die Modulationen enthält, die zur Wiederaufnahme der Tonika führen. Diese typische Form der Sonaten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die später auch bei Soler oder Carlos Seixas zu finden ist, kann jedoch auf vielfältige Weise abgewandelt werden: In einigen der Sonaten sind die beiden Hälften symmetrisch, indem das Hauptthema am Ende wieder aufgegriffen wird, und ungefähr gleich lang. In anderen sind die beiden Teile parallel konstruiert. Der Kern dieser Formen geht auf die italienischen Tänze der vorhergehenden Epoche zurück. Antonio Soler greift natürlich auch diese Tradition auf, insbesondere in den frühen Sonaten.

In den späten Sonaten Scarlattis kann hingegen überwiegend nicht mehr von Zweiteiligkeit gesprochen werden. Viele beginnen ihren zweiten Abschnitt mit einer richtigen »Exkursion«², im Sinne einer ausgedehnten Wegführung vom bisherigen Material: Hier werden Klangeffekte und freie Motive und Rhythmen verwendet, oft mit improvisatorischem Charakter. Nicht immer wird bei diesen Sonaten am Ende das Hauptthema wieder aufgenommen.

Melodisch und harmonisch gesehen kann man Parallelen ziehen von Domenico Scarlattis Sonaten zu den Toccaten Alessandro Scarlattis (Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1: Alessandro Scarlatti, Toccata per organo Nr. 15

Die gebrochenen Akkorde in der Melodieführung haben in Italien bereits in den *Ricercare* eine Tradition, wie man in der *Tastar de cordes* von Joan Ambrosio Dalza sehen kann (Notenbeispiel 2):

Notenbeispiel 2: Joan Ambrosio Dalza, *Tastar de cordes*

Hier, und später bei Alessandro und Domenico Scarlatti und noch später bei Soler, werden diese gebrochenen Akkorde als Bestandteil der Melodie verwendet, was eine kontinuier-

2 Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Bd. 2, München 1972, S. 280.

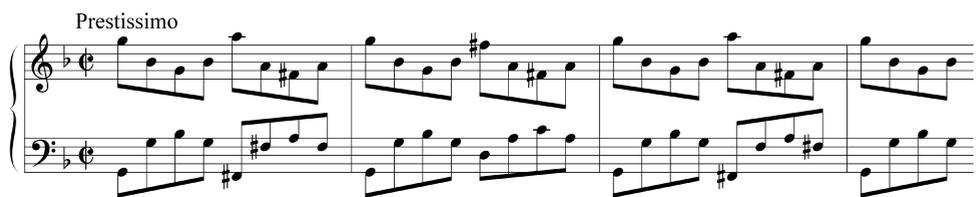
liche Bestätigung des harmonischen Raumes bedeutet und gleichzeitig eine bestimmte Klangfarbe erzielt. Bei Carlos Seixas kann eine solche Melodieführung gleich im ersten Thema auftreten, wie in der Sonata 5 (Notenbeispiel 3):



Notenbeispiel 3: Carlos Seixas, Sonata 5

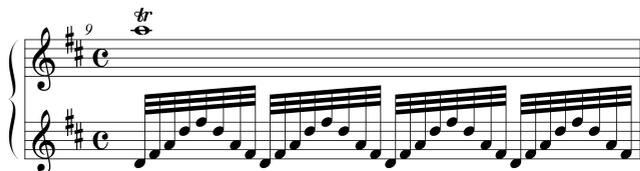
Diese Sonate ist exemplarisch für die Heterogenität des Sonatenbegriffes, weil sie ausnahmsweise einteilig ist und mehr den Charakter einer Toccata hat, mit rhapsodischen Episoden, wie sie auch Johann Sebastian Bach hätte schreiben können.

Die Melodieführung in Terzgängen, wie sie schon in der Musik des 16. Jahrhunderts üblich waren, konnte in der italo-iberischen Sonate Hauptmotiv eines Themas sein oder sogar eines gesamten Satzes, während sie in den Sonaten der Empfindsamkeit als Überleitungs- oder als reines Klangmotiv eingesetzt wird. Auch diese Verwendung findet man in einigen Sonaten von Soler, jedoch nicht bei Scarlatti. Deswegen hat man den Stil von Soler auch mit der Empfindsamkeit in Verbindung bringen können (vgl. Notenbeispiel 4).



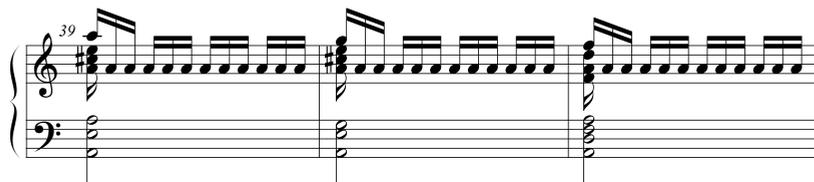
Notenbeispiel 4: Antonio Soler, Sonata 81 »en modo dórico«

Unabhängig von der zeitlich-stilistischen Stellung erscheinen bestimmte Klangeffekte in den Sonaten sowohl Solers als auch Scarlattis. Diese Effekte können einen für das Instrument spezifischen Klang erzeugen (Notenbeispiel 5) oder die Nachahmung einer Gitarre darstellen (Notenbeispiel 6) oder sogar Zigeunertänze andeuten (Notenbeispiele 7/8).



Notenbeispiel 5: Domenico Scarlatti, Sonata K. 33

Solche Effekte werden nicht immer nur eingearbeitet, sondern können auch zum Anlass einer ganzen Sonate dienen. Dieses besondere folkloristische Kolorit – das man andalusisch

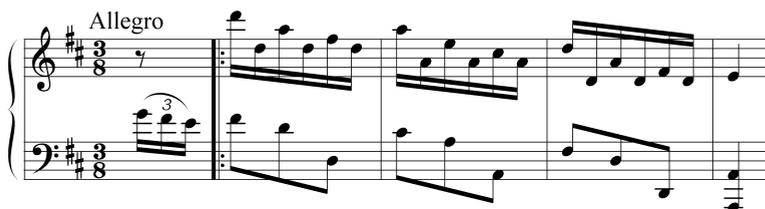


Notenbeispiel 6: Domenico Scarlatti, Sonata K. 33

nennen könnte – ist ein spezielles Merkmal der spanischen Musik, das auf andere Komponisten, wie etwa Boccherini, einwirken wird. Man kann sogar von einem Nationalstil sprechen, denn mehr als um Kolorit handelt es sich bereits um eine eigene Kompositionsart. Im Fandango erfährt sie ihre freieste Entfaltung, jedoch wurde sie zuvor schon in Sonaten verwendet. Auch das sind Aspekte, die Scarlatti und Soler gemeinsam haben.



Notenbeispiel 7: Domenico Scarlatti, Sonata K. 141

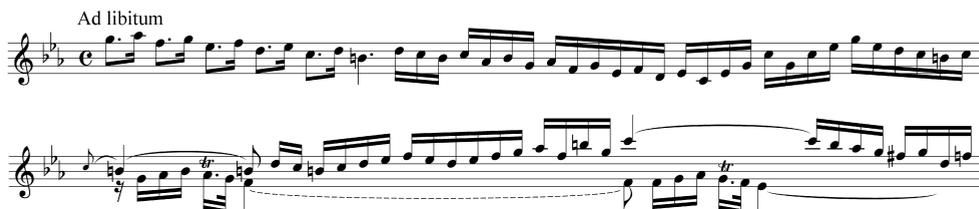


Notenbeispiel 8: Antonio Soler, Sonata 84 in D-Dur

Bezüglich der Anzahl der Sätze gibt es weitere Unterschiede zwischen den verschiedenen Komponisten dieser Zeit auf der iberischen Halbinsel. Scarlatti's Sonaten sind überwiegend einsätzig. Die wenigen mehrsätzig sind noch im ›alten Stil‹ der Suitentänze und des Generalbasses verankert. Soler komponiert hingegen auch drei- und viersätzig Sonaten und pflegt den kontrapunktischen Stil mehr als Scarlatti, indem er als Schlusssatz der dreisätzig Sonaten, den er ›intento‹ nennt, eine Art drei- oder vierstimmige Fuge bringt. Diese Fugen folgen der Tradition der Orgelmusik des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts, wie Soler es von P. Miguel López gelernt hatte. Sie wirken als überraschender Gegensatz zum Stil der anderen Sätze, die dafür sehr cembalistisch sind – wie die viersätzig Sonaten insgesamt. Diese, die Sonatensätze, Menuette, Rondoformen und gelegentlich auch eine der einsätzig Sonaten enthalten, sind diejenigen, in denen man meistens die Elemente aller drei Stilrichtungen findet: Frühklassik, Empfindsamkeit und typisch spanisches Barock.

Die Verbindung der Lehre der alten Meister mit der neuen musikalischen Sprache ist ebenso bei José Albero (1722–1756) zu sehen. Möglicherweise wollte er, seiner Widmung an Fernando VI. nach zu urteilen, seinem König eine Zusammenfassung seiner Kenntnisse präsentieren, zu denen auch die Beherrschung des Kontrapunktes gehörte.

Seine Cembalostücke sind wie ein Triptychon organisiert. Sie beginnen mit einer Recercata, die formal gesehen in ihrer Kürze dem italienischen Ricercare ähnelt und darüber hinaus der Fantasie der spanischen Renaissance. Jedoch ist die musikalische Sprache ganz und gar empfindsam, sogar präromantisch. Die Einleitung der Recercata ist freie Rhetorik: verschiedene Affekte verbinden sich durch differenzierte rhythmische und melodische Motive, die ohne Ordnung aufeinander folgen (Notenbeispiel 9).



Notenbeispiel 9: José Albero, Recercata in c

Der Fermaten-Charakter der ganzen Recercata bildet Parallelen zu bestimmten verbindlichen Ornamenten der Soler-Sonaten, nämlich genau zu denjenigen, die am meisten den empfindsamen Stil berühren. Natürlich erinnern sie auch an manche Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs. Die Fugen dagegen sind nicht so einfallsreich. Sie sind überlang, kontrapunktisch gesehen eher primitiv und halten sich an die Tientos des 17. Jahrhunderts. Die Sonate dagegen ist empfindsam konzipiert, auch wenn sie nicht so ausdrucksgeladen wie die Recercata ist. Sie entspricht im Charakter in etwa den Sonaten von Carl Philipp Emanuel Bach.

Der Einfluss der portugiesischen Volksmusik mit ihrer melancholischen Gesanglichkeit und ihrem nostalgischen Lyrismus wirkt von Carlos Seixas ausgehend auf die späteren Komponisten. Auch bei Seixas verbinden sich die Traditionen und fusionieren zu einer neuen, empfindsamen Sprache. Diese musikalische Sprache erreicht einen Höhepunkt mit Fr. Manuel de Santo Elias (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts), aber ganz besonders mit João de Sousa Carvalho (1745–1798). Bei diesen Komponisten werden die Begriffe ›Sonata‹ und ›Toccatina‹ ohne Unterschied benutzt, wie bei Seixas. Es kommen allerdings zweiteilige Toccaten vor. Die meisten Toccaten oder Sonaten dieser Komponisten sind symmetrisch komponiert und entsprechen der klassischen Sonatensatzform. Die musikalische Sprache mischt sich auch in diesem Übergangsstil, indem in zweisätzigen Sonaten auf schnelle Sätze, die mehr im galanten Stil komponiert sind, ein langsamer Satz folgt, der für die freie Entfaltung der Gefühle und Affekte geeignet ist (Notenbeispiel 10).

Als letztes Beispiel ist Manuel Blasco de Nebra (gestorben 1787) zu nennen. Seine Sonaten entsprechen eher dem Modell der klassischen Sonatenform mit der Exposition zweier Themen, Durchführung und Reprise, und das in beiden Sätzen. Seine musikalische

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the first movement, marked 'Allegro' with a tempo of 3/4 and a dynamic of *p*. It features a series of chords and triplets. The bottom staff is for the second movement, marked 'Andante con gran espressione' with a tempo of 3/8 and a dynamic of *p cantabile e legato*. It features a more melodic and expressive line with a steady bass accompaniment.

Notenbeispiel 10: João de Sousa Carvalho, Toccata in g-Moll, 1. Satz und 2. Satz

Sprache geht weiter als die der Ricercata von Albero und führt im ersten Satz zu einem gefühlsüberladenen Stil (Notenbeispiel 11).

The image shows a single staff of musical notation for the Adagio movement of Sonata 5 by Manuel Blasco de Nebra. The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is common time (C). The music is characterized by large intervals and a slow, expressive melody.

Notenbeispiel 11: Manuel Blasco de Nebra, Sonata 5, Adagio

Der zweite Satz bewegt sich dagegen im Bereich der Salonmusik der Zeit, mit extremen Sprüngen, die oft das Werk melodisch und technisch geradezu unmöglich machen. Mit dieser Intervallik folgt er dem empfindsamen Stil – jedoch nicht seinem Ausdrucksgehalt.

Man könnte noch viele weitere Beispiele anderer, vielleicht unbekannter iberischer Komponisten anbringen. Aber diejenigen, die hier gezeigt wurden, stellen drei Blöcke von Traditionen dar: Renaissance – Frühbarock, Barock, Empfindsamkeit – Frühklassik, jeweils mit mehr oder weniger kontrapunktischen oder folkloristischen Elementen. Denn ohne Zweifel erscheint das 18. Jahrhundert auf der iberischen Halbinsel, nach einer unfruchtbaren Epoche der Musik für Tasteninstrumente, als eine Zeit des fröhlichen und kreativen Dranges, mit dem man genau das verwirklichte, was man weder zuvor noch danach wagen sollte: alle Stilrichtungen ungezwungen zu vereinen.