

Domenico Scarlatti billentyűs szonátái a spanyol tánc és a flamenco tükrében

Papp Zsófia

Miskolci Egyetem, Bartók Béla Zeneművészeti Intézet

Tanár- zenetanár MA, Zongora, I.

Témavezető: Bali János DLA, Főiskolai Adjunktus

Tartalomjegyzék

Bevezetés	3
Domenico Scarlatti és a spanyol zene	3
A flamenco és a spanyol tánc története és kultúrtörténeti jelentősége	4
A flamenco Scarlatti korában	5
Scarlatti kompozíciós technikái	6
„Gyönyörködtető albuma a spanyol táncoknak”	7
A d-moll szonáta (toccata) elemzése	8
Összegzés	10
Bibliográfia	11

Bevezetés

Domenico Scarlattinak mintegy 550 szonátáját tartjuk számon, melyeket számtalan előadó tűzött már repertoárra, csembalón, modern zongorán vagy akár gitáron, így hangszer- és interpretációtörténeti szempontból egyaránt figyelemre méltók. A mai magyar zenei életben legfőképpen ráadásként egy-egy, esetleg néhány szonátából álló csokrot hallhatunk hangversenyeken.

Munkám alapvetően interpretációs szempontból veszi górcső alá a spanyol udvari táncok és a flamenco hatását Domenico Scarlatti szonátáira, amelynek kapcsán kompozíciós és kultúrtörténeti aspektusokat is felvet. A spanyol népzene és Scarlatti kapcsolata nem vitatott, már a Scarlatti kutatás korai fázisában Ralph Kirkpatrick is érinti a témát¹, vagy Gilbert Chase², Malcolm Boyd³, de konkrét összefüggéseket elszórva találunk csak ezekben az írásokban. Az legújabb Scarlatti könyvben W. Dean Sutcliffe⁴ már egy egész fejezeten keresztül írja le az ibériai hatást.

Ez a dolgozat konkrét kapcsolódási pontokat keres a flamenco és Scarlatti szonátái között. Így a következő kérdésekre kutatja a választ: Hogy van jelen a Sevillanas a d-moll toccatában (K.141)? Vagy milyen elemeket lelhetünk fel a korabeli spanyol udvari táncokból ebben a szonátában? Más szonátákban fellelhetők ezek az elemek? Mennyire hasonló a dallam-, ritmus- és harmóniavilága Scarlattinak és a flamencónak?

Domenico Scarlatti és a spanyol zene

Domenico Scarlattira számos dolog gyakorolt hatást. Az olasz zenébe beleszületett, apja személye és munkássága meghatározó volt számára. Megismerkedett Vivaldi és Corelli által az olasz concertóval, továbbá Velencében Gasparinitől tanul zeneszerzést. A korabeli hangszeres műzene, ezáltal a toccata is eljutott hozzá, például Frescobaldi és Pasquini,

¹KIRKPATRIK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press, New Jersey, 1953 160, 167, 284.

²CHASE, Gilbert: *The music of Spain*. New York, Dover Publications, 1959. 106-120.

³BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti – Master of Music*. London, George Weidenfeld & Nicolson, 1986. 179-180.

⁴SUTCLIFFE, W. Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and the Eighteen-Century Musical Style*. New York, Cambridge University Press, 2003 107-122.

ugyanakkor vokális műveket szintúgy tanulmányozott, így a Palestrina-stílusból is tapasztalatot szerzett. Händel zenéje és a személyes találkozásuk 1709-ben is erős benyomást tett rá. Ezek a műzenei impulzusok, de népzenei ösztönzések is érik: az olasz népzene (pl. a siciliano) vagy spanyol népzene és a flamenco, mely az egyik legerősebb a felsorolt behatások közül, annak ellenére, hogy Scarlatti Nápolyban született, élt Firenzében, Velencében, Rómában, egy ideig Lisszabonban, mégis a Madridban, Sevilleben, illetve spanyol vidéki városokban megismert kultúra tette a legerősebb hatást rá. Korábban is találkozhatott a spanyol zenével, hiszen Nápoly spanyol fennhatóság alá tartozott. Ha Scarlatti nem is tudatos kompozíciós eszközként használta például a spanyol eredetű táncok vagy a flamenco tánc és az attól elválaszthatatlan zene különböző stílusait, akkor is lépten-nyomon megjelennek ezek a minták szonátaiban.

A flamenco és a spanyol tánc története és kultúrtörténeti jelentősége⁵

A flamenco történetének kezdete elég homályos számunkra, az első biztos pont a XV. századra végére tehető amikor is a Hispániai-félszigeten már bizonyosan éltek cigányok a határvidékeken. A XVI. század elején, miután a félsziget felszabadult az arab hódoltság alól, V. Károly spanyol király kiűzte a mórokkal együtt az addig a körülményekhez képest jólétben és békésen egymás mellett élő zsidókat és cigányokat. Egy részük Portugáliába menekült más csoportok pedig a hegyekben találtak menedékre. Az itt együtt élő mórok, zsidók és cigányok multikulturizmusa tekinthető a flamenco kezdetének, de akkor válik igazán flamencóvá és ezáltal kulturális olvasztótégellyé, amikor találkozik az andalúz kultúrával. Ez úgy volt lehetséges, hogy a cigányok lejártak a hegyekből a városokba és az andalúzokkal kötött szerződések ellenére nem vették tudomásul a királyság törvényeit, így üldözéstől és bebörtönzéstől szenvedtek. A börtönökben pedig a szabadságról, szerelemről, szomorúságról és a gondtalan életre való vágyról énekeltek azon a sajátos több kultúrát ötvöző módon, ami a hegyekben alakult ki. Ezek a dalok jutottak be az andalúz köztudatba és váltak részévé a spanyol civilizációnak. A flamencóba egyházi énekek dallamai is bekerültek,

⁵ Ez a fejezet a következő tartalmi idézetek felhasználásával készült: UDAETA, José de: *Flamenco*. Hamburg, Verlag das Tanzarchiv, 1964 1-20. oldal SZABÓ Ágnes: *Flamenco: egy páratlan zene- és táncművészet Andalúziából*. Magyar Táncstudományi Tanulmányok 2003-2004. Budapest, Magyar Táncstudományi Társaság, 2005 109-118.

de fellelhetők indiai eredetű dallamok is a cigányság gyökerei révén. A flamenco elválaszthatatlan a spanyol identitástól és a spanyol tánc sem létezik flamenco nélkül; ezért felesleges lenne határvonalat keresni megkülönböztetésükre.

A flamenco természetesen nem egyik napról a másikra született, akárcsak bármely más zenei stílus. Tulajdonképpen négy évszázad kellett, ahhoz, hogy elérje mai formáját. A flamenco szó eredete is vitatott, a filológusok a „fella” és „mengu” arab szavak szóösszetételéből vezetik le, tehát az, aki elvált a parasztoktól. Sok táncos viszont a flamingó jelentésre teszi a hangsúlyt, mivel olyan kecses, pompás és gyönyörködtető ez a tánc akárcsak a flamingó madarak násztánca.

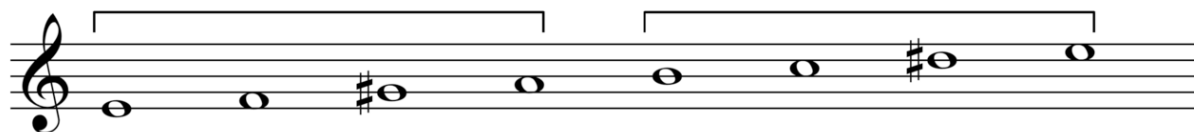
A flamenco virágkorának a legtöbbben a XIX. század végére, a XX. század elejére teszik, a fiesta kultúra ekkor teljeseedik ki. Ugyanakkor a mai globalizált világban egyre fontosabbak a helyi szokások, hagyományok, így a 80-as évek óta reneszánszát éli, a mai napig is divatos Spanyolországban, ezt mi sem bizonyítja könnyebben, minthogy a flamenco táncos öltözetnek is megvan a maga divatja: a 2010-es években a boka alá érő szoknyák és az egyre magasabb cipők váltak elterjedté. Ez is mutatja, hogy a flamenco mennyire élő hagyomány és azt is, hogy mennyire szabad, hogy négy évszázad alatt még mindig újabb és újabb arcát mutatja meg.

A flamenco Scarlatti korában

A flamenco egy olyan gyűjtőfogalom, amibe többféle stílus (palo) beletartozik. Csak azokat a palókat veszem szemügyre, melyek már Scarlatti idejében is léteztek. Ezek: a jota, a fandango (mely a spanyol királyi udvari táncrendbe is bekerült), egy kezdetleges sevillanas vagy a malagueñas, amik mind 3/4-es vagy 6/8-os metrumú táncok. A páros palók közül a Leon tartományból származó táncok tehetek benyomást Scarlattira.

A közös pont a palók sokszínűségének ellenére elég sok szempontból igazolható: mindegyik palóra jellemző az ütemesség, eltolt ritmusok, szinkópák, a compas (bizonyos ritmusképlet, ami végigkíséri az adott táncot), illetve a harmóniavilágban a klasszikus összhangzattan szerinti I, III és V fok disszonáns akkord sokszor. Ez úgy valósul meg, hogy vagy szeptimakkordként szólal meg vagy a kvarthanggal feldúsított alapakkordot hallhatjuk. Ez a disszonancia nem olyan erős, mert általában bontva, arpeggióként vagy acciaccaturaként

jelenik meg. Jellemző még a bő szekund lépés és az úgynevezett andalúziai skála (más néven cigányskála), mely két egymástól tiszta kvint távolságra lévő tetrachord:



Andalúziai skála

A flamencóra továbbá jellemző a gitárkíséret, a különböző ütőhangszerek használata, így a cajon, a kasztanyetta vagy a különféle dobok. Tágabb értelemben véve ütőhangszerként kezeli a táncos a saját testét: a zapateado a sarok, féltalp és telitalp földhöz ütügetéséből adódó ritmuskíséret, mely annyira virtuóz is tud lenni, hogy szemmel követhetetlen a táncos lába. A triolázás is egyfajta zapateado, a planta (féltalp) vagy golpe (telitalp) és tacon (sarok) lépések váltakozását értjük, még hozzá úgy, hogy egy plantához (vagy egy golpéhoz) két tacon tartozik, még hozzá váltott lábbal. Továbbá a pitos (csettintgetés) és a palmas (taps) kíséret is számottevő. A palmasnak két fajtája van, a palmas sordas (halk taps, néma taps), melyet az énekes kísérése használnak, illetve a palmas fuerte (hangos taps), mely a compast adja a tánchoz. A ritmus a legősibb rétege a zenének, ebből is látszik mennyire régi gyökereket hordoz magában a flamenco.

Scarlatti kompozíciós technikái

„Olvasó,

akár Dilettante, akár Professzor légy, ne várj e Kompozícióktól mély tanítást, tekintsd őket inkább a Művészettel való elmés Mókázásnak, mely hozzászoktat a Gravicembalo mesteri kezeléséhez.”⁶

Így kezdi Domenico Scarlatti az első kiadáshoz írt előszavát, mely valószínűleg inkább a barokk korra jellemző szerénység illendősége, minthogy valóban komolyan vegyüek. Egyrésztől zömmel ugyan virtuóz művek, de annál sokkal összetettebbek ezek szonáták, minthogy csupán etűdöknek értelmezzük őket.

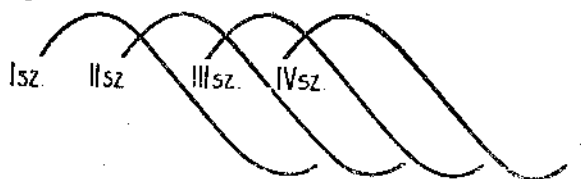
Scarlatti szonátáinak nagy részét Maria Barbarának, portugál hercegnőnek későbbi spanyol királynőnek írta; az infánsnő 9 éves, amikor tanítani kezdte, majd amikor Maria

⁶Rácz Judit fordítása, Péteri Judit Régi zene, 91.

Barbara férjhez ment a spanyol trónörököshöz, még Madridba is követte. Az ő közbenjárásával kapott Scarlatti lovagi címet João királytól.⁷

Scarlatti kompozíciós technikájában a következőket figyelhetjük meg: kontrapunktikus szerkesztésszerűen kezdődik el a darab: a téma megjelenik, majd imitáció követi, de ezzel a szerkesztésmóddal ellentétben (néhány kivételtől eltekintve, mint például a Macskafüga, K. 30) egy szólammá válik a témaindítás. Ezt Dr. Kovács Sándor a következőképpen vizualizálja:

A kontrapunktikus stílusban :



Scarlattinnál :



8

Ebben az egy szólamban jelenik meg a dallamtöredék újra és újra, így gyakori ismétlés jellemzi Scarlatti zenéjét. Ez a gyakori ismétlődés a tánczenének is jellegzetessége, így a flamencónak is. A nagy formát tekintve két nagy rész található meg a legtöbb szonátában, jelentős részüket a következőképpen betűzhetünk: ABC/DBC⁹

„Gyönyörködtető albuma a spanyol táncoknak”

Gilbert Chase, amerikai zenetörténész következőképpen nevezi Scarlatti szonátainak gyűjteményét: gyönyörködtető albuma a spanyol táncoknak (a delightful album of "Spanish Dances"). Ezt azzal támasztja alá, hogy szinte minden szonátában megtalálhatók a spanyol táncra emlékeztető elemek. Példának hozza a D-dúr szonátát (K. 392), mely egy jota aragonesa, 3/8-os lüktetéssel, a g-moll szonátát (K. 450), mely a Leon tartománybeli táncokat

⁷SITWELL, Sachelvell: *A Background for Domenico Scarlatti, 1685-1757*. Written for His Two Hundred and Fiftieth Anniversary. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1935 87-92. tartalmi idézet

⁸DR KOVÁCS Sándor: *Scarlatti*. Budapest, Pesti Könyvnyomda-részvénytársaság, 1912. 7.

⁹DR KOVÁCS Sándor: *Scarlatti*. Budapest, Pesti Könyvnyomda-részvénytársaság, 1912 10-13. tartalmi idézet

idézi. Szinte az összes 3-as lüktetésű szonátában fellelhető a jota hatása. A B-dúr szonáta (K 202) pedig a katalán népzenevel mutat rokonságot, mely igen közel állhatott Scarlattihoz, hiszen a Sicilianóra hasonlít.¹⁰ Továbbá például a d-moll szonáta (K 9) is rokonságot mutat a spanyol zenével, a tetrachordok, diszsonanciák, melyek annyira jellemzőek a flamencóra ebben is fellelhetők.

A d-moll szonáta (toccata) elemzése

A d-moll toccata (L. 422, K. 141) talán a leggyakrabban műsorra tűzött Scarlatti szonáta, Martha Argerich szinte legendássá vált felvétele nagy hatással volt rám. Ennél a szonátánál nagyon erősen érződik a spanyol hatás, talán ezért is válhatott ennyire híressé egy ilyen szenvedélyes és latinus habitusú zongorista előadásában, mint Argerich.

Konkréten mik is ezek a spanyol effektusok? Először is a jobb kéz hosszú repetíciói. Ez több mindenre utalhat, például a contra tiempo csettintgetésére, vagy akár kasztanyetta csattogására, de ugyanakkor belehallhatjuk a zapateado triolázását is vagy akár repetáló gitárkíséretet. Utóbbira főleg az utal, hogy például az első 18 ütemben ebben a szólamban van a dallam is (mert például kasztanyettán csak két különböző hangmagasságot tudunk képezni). A repetíció a mű további részeiben kísérő jellegű, a folyamatos ritmus diktálására szolgál akárcsak a compas.

Az ütemmutató 3/8, ez a 3-as lüktetés a Sevillanasra, Fandangóra és Jotára jellemző, melyekkel több rokonságot is mutat ez a szonáta. A ritmusosság dominálása is táncszerű, flamencós, például a 86. és 112. ütem között szinte „csak ritmus” van. Már az első ütem balkezeiben megfigyelhetők az acciaccaturák, és így az I. fok is diszsonáns, mert a 'd' 'a' 'd' üreskvintbe még egy 'g' is kerül, vagy a periódus második felében az V. fokkal is ugyanez történik. A 66. ütemben kezdődő szekvenciában pedig a tetrachordok lelhetők fel, a tipikus bővített szekund lépéssel.

A második nagyrészen a pedálhangok emlékeztetnek a gitárkíséretre, olyan, mintha egy ujjal pengetné a játékos az adott húrt, és közben játszana dallamot. A fermaták, 38. 52. 123. ütemben olyanok, mint a Sevillanasban a bien parado, a táncos kiállása a coplák¹¹ között.

¹⁰CHASE, Gilbert: *The music of Spain*. New York, Dover Publications, 1959. 106-120. tartalmi idézet

¹¹Copla: a Sevillanas forma alkotóeleme, általában a Sevillanas 4 nagy részből áll, ezek a letrák, amik 3 további részre tagolódnak, ezeket hívjuk coplának.

A 33. 34. 35. 142. ütemben 2. ütésre eső trillák külön hangsúlyozandók, mint a Sevillanasban, például a kasztanyettakíséretben, ahol a második ütésre 4 tizenhatod esik:



De nem csak a spanyol zene elemei figyelhetők meg, hanem a többszólamú szerkesztésmód például a 40-52. ütemben vagy a 113-123. ütemben, vagy az ellenpont, például a két zárómotívumban. (Talán Händel hatása? Vagy a nápolyi Mancinié?) Az első 18 ütem bal kezében acciaccaturák vannak, ami az olasz continuojátékra nagymértékben jellemző.

A nagyformát tekintve egyfajta tökéletlen szimmetriát mutat a két nagyrész, ami jellegzetessége a Scarlatti szonátáknak (éppúgy, mint számos barokk tételnek), tulajdonképpen általánosságnak mondható esetükben. A második rész eleje új témát hoz, ez azért érdekes, mert szinte a klasszikus szonátaforma kezdetét érezheti benne az ember. Persze még messze áll a klasszikus formától ez a mű, de valahogy mégis közelebb, mint amennyire gondolnánk. Egyébként ezt az összefüggést többen felvetették, de egészen 1971-ig nem volt semmiféle bizonyíték arra, hogy Scarlatti szonátái közvetlenül hatottak volna a bécsi klasszikára, ám ekkor Eva Badura-Skoda a Gesellschaft der Musikfreunde archívumában Scarlatti kéziratokat talált.¹² Talán Haydn, Mozart vagy Beethoven láthatta ezeket, és akár közvetlenül hatottak rájuk.

Interpretáció szempontjából több nehézséggel áll szemben a hangszerjátékos. Az ujjrend kérdése is felmerül: ugyanis a váltott ujjas repetálás a késő romantika vívmánya, szóval kell-e, lehet-e egy 1640 körül íródott szonátában? Hermann Keller a következőket mondja a témában: „... Még elengedhetetlenebb az ujjcsere a darab megszólaltatásánál a virtuóz és hosszan tartó repetíció, például az ismert Toccátánál, (422).”¹³ Később azt is írja, hogy például Czerny „Gesamtausgabe der Sonaten Scarlattis” kiadásában különböző harmóniai figurációkkal könnyítette meg a helyzetet. Nos, Czerny álláspontja érthető, de a mai gyakorlatnak nem fogadható el könnyen, így mégis Kellerrel értenék egyet, hogy a mai nehéz járású, modern zongoráknál elengedhetetlen az ujjváltás, különben lehetetlen az ilyen virtuóz részek kivitelezése, vagy teljes mértékben elveszíti virtuóz hatását. De ha például

¹²SUTCLIFFE, W. Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and the Eighteenth-Century Musical Style*. New York, Cambridge University Press, 2003. 56.

¹³KELLER, Hermann: *Ein meister des Klaviers*, Leipzig, Edition Peters, 1957. 52. saját fordításom

csemlalón játsszuk a művet, akkor nyugodt szívvel játszhatjuk a repetált hangokat egy ujjal, mivel a könnyű járása a mechanikának ezt megengedi. Például Aline d'Ambricourt, francia csemlaloművész is így adja elő.

Összegzés

Domenico Scarlatti szonátaiban lépten-nyomon fellelhetők a spanyol zene, a flamenco hatásai. Ellentmondások övezik ezeket a szonátákat, egyszerre etűdszerű darabok, de amint láttuk, hogy akárcsak egyetlen egy szonátán keresztül is mennyi különböző, de egyaránt izgalmas világot lehet felfedezni, levonhatjuk a következtetést, hogy Scarlatti szonátái korántsem etűdszerű darabok, melyek az ujjak trenírozását szolgálják, hanem nagy kifejezőerejű alkotások, melyek virtuóznak és legalább akkora kitörni akarást igényelnek, melyet Maria Barbara érzett, amikor az udvari teendők elől menekült bele ezekbe az ízes és lendületes mesterművekbe. Ez a szabadságvágy nem csak Maria Barbara esetében igaz, hanem a flamenco gyökereit is átlengi, mely lételeme a Scarlatti szonátáknak, melyek rendkívüli módon egyesítik a különböző kultúrák elemeit: a német barokktól, a nápolyi opera, az itáliai népzene, portugál keresztül a spanyol népzene és a flamencóig.

Bibliográfia

BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti – Master of Music*. London, George Weidenfeld & Nicolson, 1986

CHASE, Gilbert: *The music of Spain*. New York, Dover Publications, 1959

KELLER, Hermann: *Domenico Scarlatti. Ein Meister des Klaviers*. Leipzig, Edition Peters, 1957

KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*, New Jersey, Princeton University Press, 1953

LESTER, Richard: *Scarlattiról az előadó szemével*. Magyarul megjelent: *Régi zene* Péteri Judit szerkesztésében, Budapest Zeneműkiadó, 1982 88-91.o.

SUTCLIFFE, W. Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and the Eighteenth-Century Musical Style*. New York, Cambridge University Press, 2003

SITWELL, Sachell: *A Background for Domenico Scarlatti, 1685-1757*. Written for His Two Hundred and Fiftieth Anniversary. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1935

SZABÓ Ágnes: *Flamenco: egy páratlan zene- és táncművészet Andalúziából*. Magyar Tánctudományi Tanulmányok 2003-2004. Budapest, Magyar Tánctudományi Társaság, 2005

UDAETA, José de: *Flamenco*. Hamburg, Verlag das Tanzarchiv, 1964

Az elemzéshez használt kották:

SCARLATTI, Domenico: *Essercizi per gravicembalo*. London, 1738

SCARLATTI, Domenico: *Sonaten für Klavier*. Auswahl in drei Bänden. Edition Peters, Lipcse

SCARLATTI, Domenico: *200 szonáta* (Urtext). Editio Musica Budapest, 1978

Felvételek a d-moll toccatáról:

ARGERICH, Martha: https://www.youtube.com/watch?v=PcsRl_LIJHA, letöltés dátuma:
2014.09.25.

D'AMBRICOURT, Aline: https://www.youtube.com/watch?v=HLuYLN_k4lA, letöltés dátuma:
2014.10.05.