

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Domenico Scarlatti – eine Flaschenpost

Der Text unternimmt den Versuch, einige Begriffe und Denkfiguren von Gilles Deleuze auf die Sonaten Domenico Scarlattis anzuwenden. So wird ›Deterritorialisierung‹ auf Scarlattis Umgang mit Tonarten bezogen, ›Ereignis‹ in Zusammenhang mit ›Oberfläche‹ auf Motivik und Form. Letztlich lassen sich Scarlattis Sonaten als Aphorismen beschreiben, in denen die Grenzen der üblichen Logik überschritten werden und sogar ein Recht auf Sinnwidrigkeit beansprucht wird.

This article attempts to apply some of Gilles Deleuze's concepts and ways of thinking to the sonatas of Domenico Scarlatti. Thus "deterritorializing" (*Deterritorialisierung*) will be applied to Scarlatti's approach to keys, and "event" (*Ereignis*) and "surface" (*Oberfläche*) will be applied to motive and form. Finally, Scarlatti's sonatas may be described as aphorisms in which the boundaries of standard logic are exceeded and even the right to absurdity is claimed.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: absurdity; Deleuze; Deterritorialisierung; deterritorializing; Ereignis; event; Form; form; logic; Logik; Motiv; motiv; Oberfläche; Scarlatti; Sinnwidrigkeit; surface

Die Musik hat ihren Fluchtlinien schon immer freien Lauf gelassen. (Deleuze/Guattari, *Rhizom*)

Adornos Diktum »Sie ist die wahre Flaschenpost«¹ ist nicht nur eine Aussage über die Neue Musik, sondern deutet zugleich das Modell für eine Kommunikation² an, die sich jenseits von Stil- und Rezeptionsgeschichte bewegt. Flaschenpost wurde indes nicht nur im 20. Jahrhundert abgeschickt; in jeder Epoche sind es die Unzeitgemäßen, die sich ihrer bedienen.

Domenico Scarlatti – dieser Name weckt ganz bestimmte Erwartungen. Um die meisten davon gleich zu enttäuschen: Es soll nicht um Klaviertechnik, Virtuosität oder spanische Folklore gehen, obwohl dies sicherlich allesamt interessante und

1 Adorno 1989, 126.

2 In einem Interview greift Deleuze (2001a, 41) Adornos Wort auf: »Die einzige Kommunikation, die wir wünschen könnten und die der modernen Welt vollkommen angemessen ist, ist das Modell Adornos: die Flaschenpost, oder das Modell Nietzsches: der Pfeil, der von einem Denker abgeschossen wurd von einem anderen aufgenommen wird.«

relevante Themen wären. Es soll vielmehr um die ›Kompositionsebene‹³ gehen, auf der sich Scarlatti in seinen Klaviersonaten bewegt. Um das Kompositorisch-individuelle; jenseits der vorhin genannten Aspekte.

Freilich laufen generelle Äußerungen über das Werk eines Komponisten leicht Gefahr, grob zu werden. Allerdings stellen die über 500 Sonaten Scarlattis einen sowohl überschaubaren als auch unübersichtlichen ›hortus conclusus‹ dar: Scarlatti, der zuvor die übliche Komponistenkarriere seiner Zeit durchgemacht hatte, schreibt in seiner zweiten Lebenshälfte fast ausschließlich Sonaten. Diese stellen einen gewaltigen ›Aphorismenkomplex‹ dar, über den allgemein zu reden auch schon lohnend ist.

Wenn die Sonaten, wie im Titel behauptet, eine Flaschenpost sein sollen, so müssen wir uns fragen, was sie uns heute angehen. Das wirft zwei Fragen auf. Die eine betrifft unsere eigene Produktion, die andere ist eher hermeneutisch. Erstens: worin besteht die Relevanz fürs heutige Komponieren?⁴ Und zweitens: welche spezifisch musikalischen und ästhetischen Erfahrungen können wir heute mit Scarlatti machen und wie sollen wir darüber sprechen? Mir geht es hier vorwiegend um die zweite Frage.

›Sprechen über Musik‹ ist, wie Eckehard Kiem auf dem Gründungskongress der *GMTH* 2001 in Dresden gesagt hat, eine der zentralen Aufgaben von Musiktheorie. Doch welche Begriffe benutzt man dabei? Bei Scarlatti kommt man mit den üblichen Methoden und Begriffen der Analyse nicht weit.

Wir wollen es mit einem Philosophen versuchen. Warum Philosophie und warum Gilles Deleuze? Philosophie deshalb, weil sie, und nur sie, Begriffe erschafft. Gilles Deleuze (1925–1995), einer der profiliertesten Vertreter der französischen Philosophie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deshalb, weil er ein epochen- und fachübergreifender Denker war, der auch über Literatur, Malerei und Kino schrieb; leider kaum über Musik, obwohl diese oft eine große Rolle in seinen Büchern spielt. Wenn überhaupt, dann kann nur die Musiktheorie an Deleuze anknüpfen; gemäß dem Diktum aus dem zusammen mit Félix Guattari verfassten Text *Rhizom*: »Es gibt keinen Unterschied zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, in der es gemacht ist.«⁵ Das gilt natürlich auch für Musik.

3 Zum Begriff der ›Kompositionsebene‹ vgl. Deleuze/Guattari 2000, 228f.

4 Dies wird z.B. durch das Interesse deutlich, welches Salvatore Sciarrino durch Bearbeitungen von Scarlatti-Sonaten bekundet, oder auch durch unkonventionelle analytische Annäherungen, wie sie Peter Böttinger vornimmt (vgl. 1986).

5 Deleuze 2001b, 45.

Scarlattis Nomadentum

Scarlatti agiert als Komponist wie ein Nomade.⁶ Was heißt das? Jede der über 500 Sonaten ist ein Streifzug ins Ungewisse, eine ›Decodierung‹ hochbarocker musikalischer Syntax, ja ein Kampf gegen die barocken Modelle, die zwar das Funktionieren von Musik als Idiom garantieren, aber bei unreflektierter, ›unkritischer‹ Anwendung einer Bürokratisierung von Musik zuarbeiten. Gegen solchen Systemzwang schickt Scarlatti die ›aphoristischen Pfeile‹ seiner Sonaten.

Es ist mit dem musikalischen Werk wie mit dem Buch: Es gibt keinen Unterschied zwischen dem, wovon ein Stück handelt, und der Art, in der es gemacht ist. Scarlattis Nomadentum zeigt sich materialiter: in seiner Satztechnik, seiner Harmonik, seiner Morphologie, seiner Syntax, seiner Klavierbehandlung usw. – Greifen wir die Harmonik heraus. ›Decodierung‹ heißt hier ›Deterritorialisierung‹.⁷ Das ist eine räumliche Vorstellung, wie sie zu einem Nomaden passt. Scarlatti entdeckt die Tonarten als Territorien. Wie der gleichaltrige Bach im *Wohltemperierten Klavier* benutzt Scarlatti in den Sonaten fast alle Tonarten. Anders als Bach aber dehnt Scarlatti die tonale Disposition auch innerhalb der Sonaten bis an die Grenzen: Das Erreichen der polar entgegengesetzten, also tritonu-sentfernten Tonart ist keine Seltenheit. Zum Nomadentum Scarlattis gehört, dass prinzipiell jede Tonart angesteuert werden kann. Wie unorthodox die Wege sein können, zeigen beispielsweise die Takte 37–43 der Sonate cis-Moll K. 246 mit ihrem plagalen Pendel in C-Dur (Bsp. 1).

Diese Tonart muss sowohl bezüglich der Grundtonart (cis-Moll) als auch des unmittelbaren Kontextes (E-Dur, bzw. danach A-Dur) als ›exterritorial‹ bezeichnet werden. Mir scheint, dass der Begriff ›Deterritorialisierung‹ das trifft, was wir erleben. Die Musik verlässt das Territorium der Tonart (zu dem die Auskomponierung der Nebenstufen ja auch gehört), sie begibt sich – sehr schnell – in ein ganz anderes Territorium (C-Dur) und reterritorialisiert sich dort (mittels eines harmonischen Pendels). Das ist nicht nur ein überraschender Effekt, sondern eine ganz neue Art, mit Tonarten umzugehen: Indem man zwischen ihnen wandert wie ein Nomade.

6 Zum Nomadentum vgl. Deleuze 2001c.

7 Zu Deterritorialisierung und Reterritorialisierung vgl. Deleuze/Guattari 2000, 97 ff.

The image displays a musical score for Domenico Scarlatti's Sonata in C minor, K. 246, measures 35-46. The score is written for piano and is in 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 35 and ends at measure 38. The second system starts at measure 39 and ends at measure 42. The third system starts at measure 43 and ends at measure 46. The key signature is C minor (three flats). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some dynamic markings like 'w' (ritardando) and 'f' (forte) in the first system.

Beispiel 1: Domenico Scarlatti, Sonate cis-Moll K. 246, T. 35–46

Syntax und Deterritorialisierung

Wenden wir uns nun einem längeren Abschnitt in einem anderen Stück zu: der Sonate g-Moll K. 426. Es handelt sich um drei Phrasen, die jeweils durch Pausen (Fermatentakte) getrennt sind. Die Länge der Phrasen wird von Mal zu Mal kürzer, wobei die Anzahl der Takte der Reihenfolge der Primzahlen folgt: 13 Takte, 11 Takte, 7 Takte. Weil die anschließenden Pausentakte jedoch den vorangehenden Phrasen zuzuzählen sind, sind die musikalischen Phrasen als syntaktische Einheiten nicht wirklich ungeradzahlig (Bsp. 2).

Andante

Beispiel 2: Domenico Scarlatti, Sonate g-Moll K. 426, T. 1–46

Wie viele Sonaten Scarlattis beginnt auch diese imitatorisch. Obwohl ein solcher Anfang eine Entwicklung, etwa in Form einer Fortspinnung erwarten lässt, erfolgt schon ab Takt 7 eine Abkadenzierungsformel, die dreimal wiederholt wird. Dreimalige Wiederholung ist ein eigentümliches Charakteristikum von Scarlattis Syntax, wir begegnen ihr an allen möglichen Stellen. Hier ist es keine Wiederho-

lung, die Erwartung erzeugt, sondern eine, die durch ihr scheinbares Auf-der-Stelle-Treten das Scheitern dieses Beginns indizieren könnte.

Es wäre aber ein Kurzschluss, nur diesen Aspekt zu sehen. Was auf dem Papier wie eine Wiederholung aussieht, ist musikalisch nicht ohne Differenzen. So entspricht die erste Bassfigur (T.7–8) vollkommen dem 3/8 Takt. Die nächsten beiden Takte jedoch kann man auch hemiolisch hören, was durch den Einsatz der Oberstimme auf dem zweiten Achtel von Takt 10 bestätigt wird. Es bleibt letztlich dem Spieler überlassen, wie stark und vor allem welche metrischen Verhältnisse er hervorhebt. Weil die Unterstimme erst ab Takt 9 in den Wiederholungsvorgang einlenkt, gewinnt man eher den Eindruck einer Transformation ins Zirkuläre als den eines unvermittelten Eintretens. Zudem ist die Idee des Zirkulären im harmonischen Pendel der ersten sechs Takte bereits angedeutet. Das Zirkuläre tritt in der Oberstimme deutlicher zutage, wo das Motiv tatsächlich dreimal wiederholt wird. Will man den Zweitakter musikalisch sinnvoll vortragen, so kann man ihn nur auftaktig und im 3/8 Takt spielen.

Insgesamt ergibt sich trotz des einfachen Erscheinungsbildes ein recht komplexes rhythmisches Gefüge: Gemäß der Terminologie von Friedrich Neumann⁸ ist das Motiv der Oberstimme ein ›steigendes‹, das der Unterstimme ein ›fallendes‹ Taktpaar; das eine ist hemiolisch, das andere nicht. Beide ereignen sich freilich nicht synchron, sondern um einen Takt verschoben, so dass die beiden Schwerpunkte zusammenfallen. Dieser doppelte Schwerpunkt auf der Tonika setzt ein Pulsieren fort, welches von Anfang an existiert: Jeden zweiten Takt erscheint die Tonika als Schwerpunkt. Denkt man all dies zusammen, so wird deutlich, dass dieses Gebilde in sich so different ist, dass man die Wiederholung sogar benötigt, um der innewohnenden rhythmischen Kräfte gewahr zu werden.

Nach dem Pausentakt geht es auf einmal in As-Dur weiter. Von der Akkordprogression her betrachtet, ist dies eine Rückung von g-Moll nach As-Dur. Ein größerer Zusammenhang stellt sich allerdings deshalb ein, weil man die Wiederholung des *es*² in der Oberstimme als Sequenzierung des Anfangs interpretieren kann. Es bleibt aber bei der Tonwiederholung; das Anfangssoggetto wird nicht wieder gebracht. Weil die ganze Passage in As-Dur steht, kann man auch hier von einer, sehr abrupten, Deterritorialisierung sprechen.

So unvermittelt die Deterritorialisierung einsetzt, so langsam erfolgt der Rückweg. Die Passage moduliert nach Es-Dur und endet hier halbschlüssig. Dieser B-Dur Akkord könnte auch schon als Tonart das neue Territorium bis zum

8 Vgl. Neumann 1959, Bd.1.

Doppelstrich darstellen, Scarlatti will aber weiter nach d-Moll. Wiederum unvermittelt, weil mediantisch, beginnt die dritte Phrase auf einem dominantischen G-Dur Akkord, auf dem sie auch schließt.

Erst im weiteren Verlauf wird der strategische Sinn dieser Disposition deutlich: Die Takte 15 bis 33 werden komplett um einen Ganzton nach oben sequenziert und schließen somit halbschlüssig in d-Moll (Bsp. 3). Nicht nur harmonisch erhalten so die drei Phrasen, die doch recht unvermittelt nebeneinander standen, eine finale Ausrichtung. Wenn der Schriftsteller José Saramago in seinem Roman *Das Memorial* das Spiel von Scarlatti beschreibt, so bringt er genau diese Erfahrung zum Ausdruck:

[...] er [begann] zu spielen, ließ zunächst die Finger über die Tasten gleiten, befreite gleichsam die Noten aus ihren Gefängnissen, dann sammelte er die Töne in kleinen Pulks, suchend und findend, wiederholend und entlangirrend, zwischen Satz und Satzteil, endlich in neue Rede bindend, was zuvor splittrig und voll Widerspruch schien.⁹

Das Zusammentreffen der drei Phrasen bleibt rätselhaft. Natürlich kann man motivische Verknüpfungen und Analogien finden; dabei gleitet man aber schnell ins Allgemeine bzw. Amorphe ab. Es gibt auch Gemeinsamkeiten wie das harmonische Pendel zwischen Tonika und Dominante, mit dem auch die zweite Phrase beginnt. Daneben könnte man eine übergreifende Dramaturgie in einer allgemeinen Verdichtung, sowie einer Erweiterung des Tonraums nach oben hin erkennen. Es bleibt jedoch der Eindruck einer gewissen Beziehungslosigkeit. Genau das aber ist Scarlattis Absicht, und damit kommen wir zurück zu Deleuze: Am Anfang hören wir eine Serie reiner ›Ereignisse‹, die sich auf einer ›Oberfläche‹ befinden.¹⁰ Ab Takt 33 wird dann deutlich, dass es sich um eine ›Linie‹ handelt, denn die Ereignisse stellen sich als gerichtet heraus.

Wir müssen also zwischen ›Oberfläche‹ und ›Linie‹ unterscheiden. Dabei steht die Vorstellung einer Oberfläche in direktem Zusammenhang mit dem Ereignis. Scarlatti geht es um reine musikalische Ereignisse, ohne Tiefe und Höhe. ›Ohne Tiefe‹ meint: ohne enge motivische Verknüpfung, ohne logische Entwicklung, ohne strukturelle Grundierung. Die Ereignisse sind reine Ereignisse, weil sie weder durch einen Cantus firmus, noch durch ein Soggetto und dessen Entwicklung verursacht werden. Sie haben aber auch keine ›Höhe‹, denn sie verweisen auf nichts Außermusikalisches: nicht auf Sujets wie bei Couperin, nicht auf

9 Saramago 1986, 227.

10 Die Begriffe ›Ereignis‹ und ›Oberfläche‹ entwickelt Deleuze anhand von Lewis Carroll und der stoischen Philosophie in Deleuze 1993.

Tanzsätze wie in der Suite, nicht auf eine Opernhandlung, nicht auf theologische Überzeugungen wie bei Bach oder idealistische Entwürfe wie bei Beethoven; es handelt sich aber auch nicht um die etwas verbissene Vorstellung einer ›absoluten Musik‹. Die musikalischen Ereignisse verweisen auf reine Empfindungen, sie sind ›Perzepte‹ und ›Affekte‹¹¹ ohne jede Ideologie, sei sie ästhetischer, weltanschaulicher oder politischer Natur.

Beispiel 3: Domenico Scarlatti, Sonate g-Moll K. 426, T. 47–63

Die konzeptuelle Horizontalität der Oberfläche bringt mit sich, dass die Ereignisse bei Scarlatti zuweilen mit einer Wucht aufeinandertreffen, die man aus anderen Instrumentalkompositionen der Zeit kaum kennt. Ausgehend von der Kraftkomplexion dieser anfänglichen Ereignisse also zieht Scarlatti seine Linie, die zur formalen Zäsur des Doppelstrichs führt.

Die Sonate ist aber insgesamt nicht teleologisch angelegt. Die Idee einer Form-erfüllung, die wir in Werken der Wiener Klassik, insbesondere bei Beethoven, erleben können, ist Scarlattis Formdenken fremd. Die besonders intensiven Stellen entziehen sich dem Ganzen oft mehr als dass sie es auf den Punkt brächten. Es sind Pfeile, die über das Stück hinauschießen. In der g-Moll Sonate sind dies die Takte 134–160; ein Beispiel für die vielen Stellen, in denen die Musik zwischen den Tonarten vagiert; wie mit den enharmonischen Modulationsmitteln, den ›vagierenden Akkorden‹ – wie Schönberg sagt –, die zu jener Zeit ja noch recht sel-

11 Vgl. dazu Deleuze/Guattari 2000, 191 ff.

ten Anwendung finden.¹² Die Musik scheint sich hier – vom Rhythmus abgesehen – jeder Bindung zu entledigen, sie schweift ohne Melodie und ohne bleibende Tonart ziellos umher, reines ›Werden‹; man spürt am Ende, wieviel Kraft die Reterritorialisierung kostet, wenn die Außenstimmen sich ab Takt 149 nach außen stemmen.

Es wird nun verständlich, worin das Aphoristische bei Scarlatti besteht: nicht in ›offenen Formen‹ oder irgendeiner Art von ›Fragmentästhetik‹, sondern in der Entdeckung der musikalischen Oberfläche, auf der die Ereignisse aufeinanderstoßen und das Werden in Bewegung geraten kann. Scarlatti reklamiert damit – und das ist ein entscheidender Unterschied zu Bach – ein ›Recht auf Sinnwidrigkeit‹ – so wie es Deleuze über Nietzsche sagt.¹³ Die zunächst etwas abwegig erscheinende Analogie Nietzsche – Scarlatti, erweist ihre Plausibilität in Hinblick auf die formale Methode:

Darin besteht die legitime Sinnwidrigkeit: den Aphorismus als ein Phänomen behandeln, das in Erwartung neuer Kräfte ist, die kommen, um es zu ›unterjochen‹, es funktionieren oder auch bersten zu lassen.¹⁴

Postskriptum

Dieser Text entstand vor 20 Jahren. Ich habe ihn nicht revidiert, denn hätte ich einmal damit angefangen, wäre ein ganz anderer Text daraus geworden. Der damals knapp 30-jährige Autor hatte vor nicht allzu langer Zeit ein Kompositionsstudium absolviert und interessierte sich mehr für Philosophie und Gegenwartsmusik als für historische Musiktheorie; er entdeckte gleichwohl schon seit einiger Zeit die Musik und Kultur der Barockzeit neu für sich. Kurz darauf sollte sich die Interessenlage dann drastisch ändern.

Würde ich heute einen Text über Domenico Scarlatti verfassen, so sähe dieser sicher ganz anders aus. Das historische Umfeld (Vater Alessandro, italienische Claviermusik, Musikleben in Portugal und Spanien etc.) und die zeitgenössische Theorie (Gasparini, Heinichen, Soler u. a.) würden nicht nur mehr berücksichtigt werden, sondern wären wesentliche Ausgangspunkte der Überlegungen.

12 In T. 146 ff. moduliert Scarlatti mit dem verminderten Septakkord enharmonisch von c-Moll nach d-Moll.

13 Deleuze 2001c, 90 f.

14 Ebd., 91.

Dennoch ist mir der Text wichtig. In ihm versuchte ich eine Brücke zu schlagen zwischen der Philosophie von Gilles Deleuze, der musikalischen Analyse und Domenico Scarlatti – eine Konstellation, die mich nach wie vor fasziniert. Inzwischen gibt es bereits zahlreiche andere Ansätze, das Deleuze'sche Denken für die Musiktheorie fruchtbar zu machen. Wenn ich recht sehe, ist der vorliegende Text einer der ersten Versuche in diese Richtung. Man möge also der historischen Uninformiertheit und den zuweilen etwas verwegen anmutenden Querbezügen, wie sie dem jugendlichen Übermut entspringen, mit Nachsicht begegnen, und sich fragen, ob und wie man sich von dergleichen Gedankenexperimenten auch heute noch anregen lassen könnte.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1989), *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böttinger, Peter (1986), »F. 224 – 4 Annäherungen an eine Sonate«, in: *Domenico Scarlatti. Musik-Konzepte* 47, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, München, 57–121.
- Deleuze, Gilles (1993), *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (2001a), »Zeichen und Ereignisse: Die Welt als Patchwork. Interview« [1988], in: *Short Cuts* 4, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 7–43.
- Deleuze, Gilles (2001b) »Rhizom«, in: *Short Cuts* 4, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 44–73.
- Deleuze, Gilles (2001c), »Nomaden-Denken«, in: *Short Cuts* 4, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 80–99.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (2000), *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Neumann, Friedrich (1959), *Die Zeitgestalt*, 2Bde., Wien: Kaltschmid.
- Saramago, José (1986), *Das Memorial*, Hamburg: Rowohlt.

© 2022 Johannes Menke

Fachhochschule Nordwestschweiz [University of applied Science and Arts Northwestern Switzerland]

Menke, Johannes (2022), »Domenico Scarlatti – eine Flaschenpost« [Domenico Scarlatti – A message in a bottle], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 333–342.
<https://doi.org/10.31751/p.233>

eingereicht / submitted: 15/01/2018
angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022
zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022