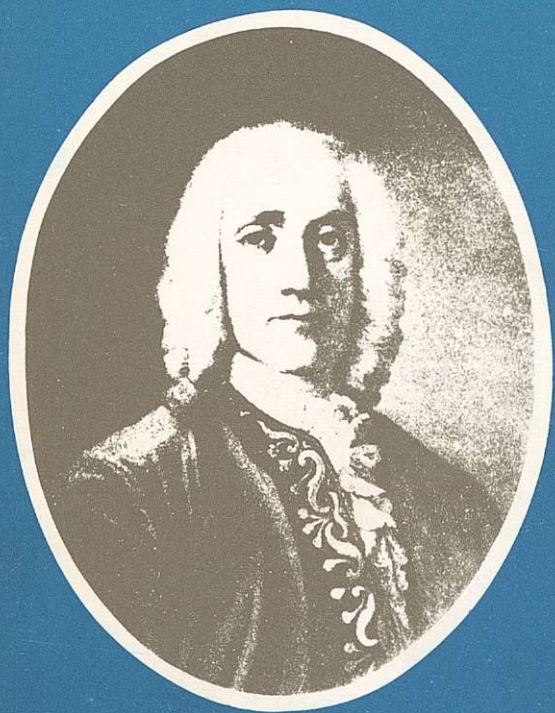


FUNDACION JUAN MARCH



CICLO
DOMENICO
SCARLATTI

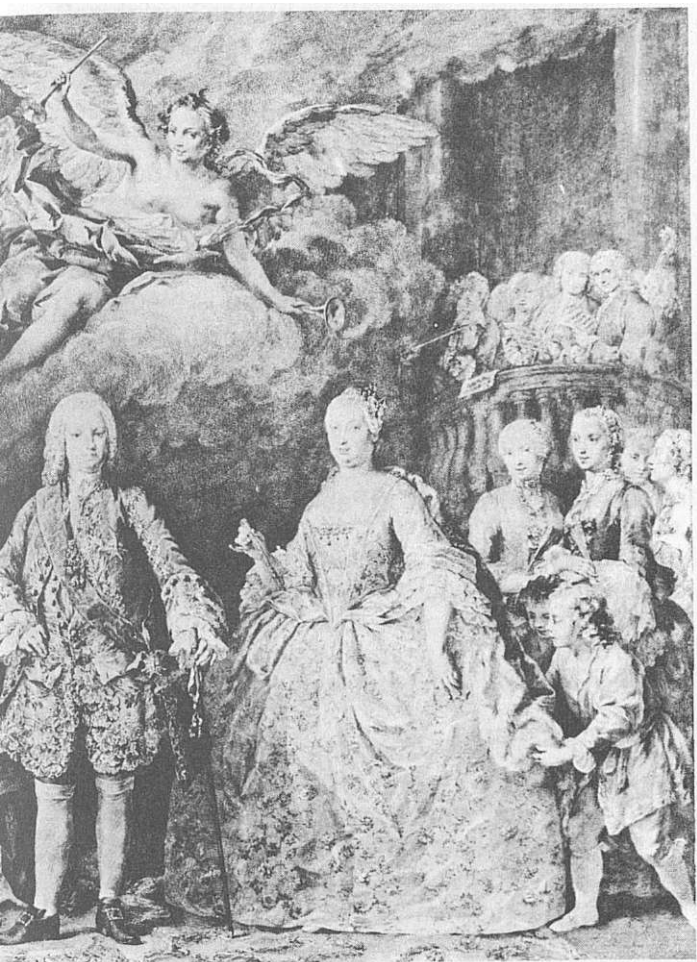
Noviembre 1985

CICLO
DOMENICO
SCARLATTI



*Flipart. La familia de Fernando VI.
(Calcografía Nacional).*

FUNDACION JUAN MARCH



CICLO

DOMENICO SCARLATTI

Noviembre 1985

INDICE

	Pág.
Presentación.	5
Programa general.	7
Introducción general, por Pablo Cano ...	13
Notas al Programa.	27
• Primer Programa	28
• Segundo Programa	30
• Tercer Programa	32
Participantes.	35

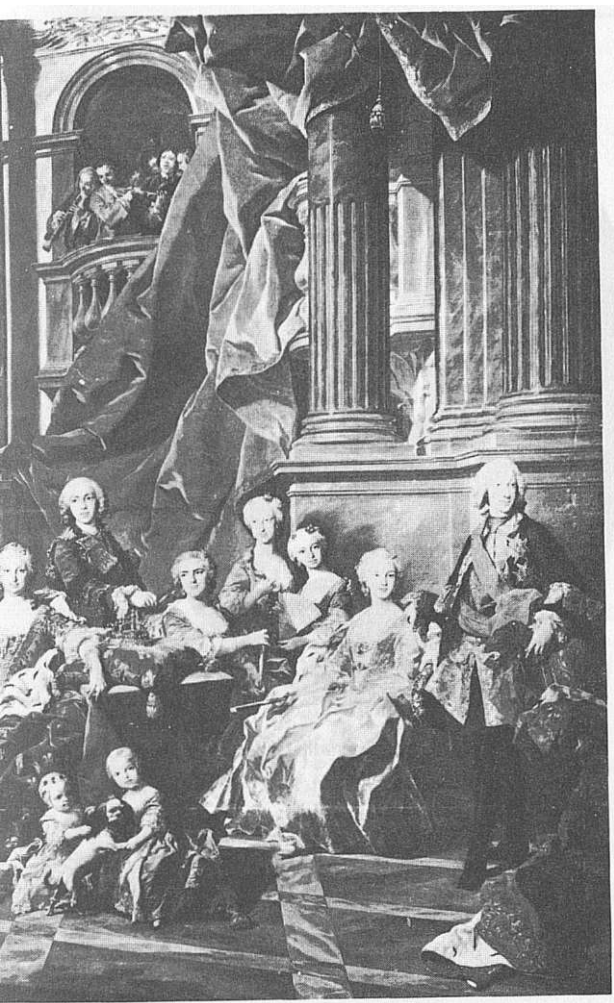
Nacido en el Nápoles «español» de 1685 y habiendo pasado los últimos treinta y siete años de su vida en la Península Ibérica —primero en Lisboa y luego en Madrid, donde murió—, Doménico Scarlatti es figura de primer orden en la historia de la música europea y, con mucha más razón, en la historia de la música española. En este año del tercer centenario de su nacimiento, que acaba de cumplirse el pasado 26 de octubre, se han vuelto a escuchar algunas de sus obras vocales, tanto óperas como cantatas, la llamada «Misa de Madrid», el Stabat Mater... Todas llevan la impronta del genio, pero nada hay que iguale la perfección y el encanto de su colección de 555 sonatas para teclado, escritas casi todas ellas para su alumna doña Bárbara de Braganza, luego reina de España. Sin embargo, salvo una docena escasa, el resto de las sonatas apenas se escuchan.

En estos tres recitales, el primero ordenado cronológicamente y los dos restantes tratando de encontrar obras de todos los estilos y maneras, oiremos 43 de ellas, número que nos ha parecido suficiente para tener una imagen sonora mucho más completa de lo que suele ser habitual incluso entre los aficionados más curiosos y exigentes.

Es mucho lo que la música de tecla hispánica debe a Doménico Scarlatti, pero a través de numerosos pasajes de las sonatas que escucharemos, es también evidente lo que la música española influyó en la obra del napolitano. En todo caso, la música vuelve a ser agradable pretexto para pensar en nuestro pasado histórico, evocado en las teclas aristocráticas que se tañían en la intimidad de la corte real española durante la época central del siglo XVIII.



*L. M. Van Loo. La familia de Felipe V.
(Museo del Prado).*



PROGRAMA GENERAL



A. Lemoine. Doménico Scarlatti. Litografía.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO
DOMENICO SCARLATTI

- Sonata en La menor, K. 3, *Presto*
 Sonata en La menor, K. 7, *Presto*
 Sonata en Re menor, K. 52, *Andante moderato*
 Sonata en Do menor, K. 84 (*sin indicación de tiempo*)
 Sonata en Fa menor, K. 185, *Andante*
 Sonata en Fa menor, K. 184, *Allegro*
 Sonata en Mi bemol mayor, K. 192, *Allegro*
 Sonata en MI bemol mayor, K. 193, *Allegro*

II

- Sonata en Mi menor, K. 291, *Andante*
 Sonata en Mi menor, K. 292, *Allegro*
 Sonata en Do mayor, K. 308, *Cantabile*
 Sonata en Do mayor, K. 309, *Allegro*
 Sonata en Re mayor, K. 443, *Allegro*
 Sonata en Re mayor, K. 511, *Allegro*
 Sonata en Re mayor, K. 512, *Allegro*
 Sonata en Re menor, K. 516, *Allegretto*
 Sonata en Re menor, K. 517, *Prestissimo*

Intérprete: Pablo Cano

*Instrumento fabricado por Robert Davies
en 1980 basándose en un clave
español del siglo XVIII.*

Miércoles, 6 de noviembre de 1985. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO
DOMENICO SCARLATTI

- Sonata en Re mayor, K. 430, *Non presto má a tempo di bailo*
Sonata en Fa menor, K. 239, *Allegro*
Sonata en Re mayor, K. 490, *Cantabile*
Sonata en Re menor, K. 9, *Allegro*
Sonata en La menor, K. 175, *Allegro*
Sonata en Re menor, K. 213, *Andante*
Sonata en Re mayor, K. 492, *Presto*

II

- Sonata en Si menor, K. 87, (*sin indicación de tiempo*)
Sonata en La mayor, K. 209, *Allegro*
Sonata en Do mayor, K. 30 (Fuga del gato),
Moderato
Sonata en Re mayor, K. 491, *Allegro*
Sonata en Sol menor, K. 546, *Cantabile*
Sonata en Do menor, K. 115, *Allegro*
Sonata en Sol mayor, K. 425, *Allegro molto*

Intérprete: José Luis González Urlol

Instrumento fabricado por William Dowd, París, basado en un instrumento construido por Mietke en el siglo XVIII.

Miércoles, 13 de noviembre de 1985. 19,30 horas.

PROGRAMA
 TERCER CONCIERTO
DOMENICO SCARLATTI

- Sonata en Do mayor, K. 132, *Cantabile*
 Sonata en Do mayor, K. 159, *Allegro*
 Sonata en La mayor, K. 217, *Andante e cantabile*
 Sonata en La mayor, K. 181 *Allegro*
 Sonata en Re menor, K. 5, *Allegro*
 Sonata en Re menor, K. 18, *Presto*

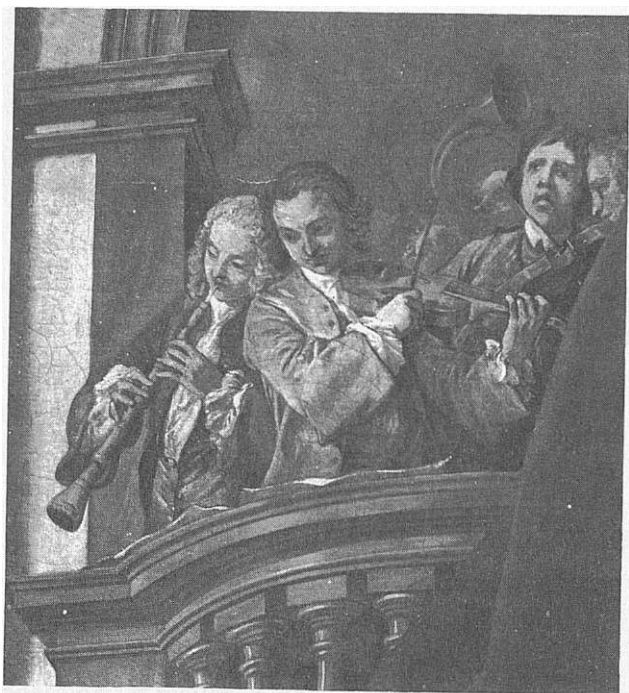
II

- Sonata en Fa menor, K. 238, *Andante*
 Sonata en Fa menor, K. 555, *Allegro*
 Sonata en Re mayor, K. 534, *Cantabile*
 Sonata en Fa mayor, K. 446, *Pastorale allegrisimo*
 Sonata en Si bemol mayor, K. 440, *Minuet*
 Sonata en Sol mayor, K. 427, *Presto, quanto sia
 possibile*

Intérprete: José Rada

*Instrumento modelo Taskin, fabricado por
 Johnson en 1978 basado en un
 instrumento de 1770.*

Miércoles, 20 de noviembre de 1985. 19,30 horas.



*La familia de Felipe V
(Detalle).*

INTRODUCCION GENERAL

En este año tan propicio a los homenajes se da la paradoja de que el compositor más español de los homenajeados es quien menos atención ha recibido en nuestro país. A modo de ilustración baste apuntar que, en Holanda durante el mes de octubre se ha celebrado un ciclo en el que fue interpretada la totalidad de las sonatas de Doménico Scarlattl. Sin entrar en comparaciones, pensamos que la realización de una serie de tres recitales dedicados a las sonatas del genial napolitano resulta, cuando menos, digno.

François Couperin (1668-1733), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Georg Friedrich Haendel (1685-1759), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Doménico Scarlatti (1685-1757) son los principales compositores para tecla de la primera mitad del siglo XVIII. Excepto Couperin, pertenecen todos a la misma generación. Tres de ellos, incluso, nacieron en el mismo año, pero de los cinco, Doménico Scarlattl es el único cuya reputación se basa casi exclusivamente en su música para clave. Y es curioso apuntar que la mayor parte de su producción clavecinística data de la segunda mitad de su vida. En sus primeros años nada hacía imaginar que iba a convertirse en el genial autor de 555 sonatas para clave, uno de los más importantes monumentos de la historia de la música.

Vida

Doménico Scarlattl nació en Nápoles el 26 de octubre de 1685, siendo el sexto de los diez hijos de Alessandro Scarlattl (1660-1725), asimismo importante compositor, especialmente en el terreno operístico. Igual que en el caso de la familia Bach o los Cou-

Las sonatas para clave

En España, Scarlatti solamente escribió música para tecla, a excepción de una *Salve Regina* para soprano y cuerdas, considerada como su última obra.

En 1738 el Rey João V le nombró Caballero de la Orden de Santiago, y Scarlatti, en correspondencia, le dedicó los famosos *Essercizi per Gravicémbalo*, que son las primeras treinta sonatas, según el catálogo de Klirkpatrick.

Vale la pena reproducir el breve prefacio de los *Essercizi*, absolutamente delicioso, que nos transmite la imagen amistosa de un Scarlatti tremendamente sencillo y carente de la menor presunción:

Lector, ya seas profesor o simple diletante, no esperes encontrar profundas enseñanzas en estas composiciones, sino más bien un ingenioso juego artístico destinado a familiarizarte con la majestad del clavicémbalo. No han sido motivos de interés o ambición, sino de obediencia los que me han llevado a su publicación. Es posible que te resulten agradables; si así sucede, estaría aún más feliz de cumplir sucesivos encargos, para complacerte en un estilo más fácil y variado. Por eso muéstrate más humano que crítico y así aumentarás tu propio placer. En cuanto a la posición de las manos, te aviso que la letra D indica la mano derecha, y la M la izquierda. Vive feliz.

Ediciones

No se ha conservado manuscrito autógrafo de ninguna de las 555 Sonatas de Scarlatti que Klirkpatrick contabiliza, y muy pocos fueron publicados en vida de su autor. Casi todas las ediciones contemporáneas fueron Inglesas y se basaron en la única colección editada por el propio Scarlatti: los treinta *Essercizi* de 1738.

En 1739 Thomas Roselngrove añadió doce sonatas a los *Essercizi*, lo que da un total de cuarenta y

dos. Una nueva edición de los treinta *Essercizi* fue publicada en Amsterdam en 1742, y algunas ediciones de pequeños grupos de sonatas aparecieron en París entre 1741 y 1746. A principios del siglo XIX Muzlo Clementi, el único compositor italiano de la época profundamente influido por Scarlatti, publicó en Inglaterra una colección titulada *Scarlatti's Chefs d'oeuvre for the Harpsichord or Piano-Forte*.

En 1839 Czerny editó doscientas sonatas, aunque habiéndolas previamente adaptado al gusto de una generación que las consideraba poco más que como simples ejercicios de técnica. Hasta 1906 no se produce el primer intento de una edición completa. El editor fue Alessandro Longo quien publicó 544 Sonatas agrupadas en *suites*, según la tonalidad, pero ordenadas prescindiendo totalmente de los aspectos cronológicos. La edición de Longo fue la más importante durante mucho tiempo, pese a sus concesiones al Romanticismo tardío, y la numeración vigente hasta la publicación de la de Kirkpatrick.

Fuentes

Para su clasificación cronológica, Kirkpatrick se sirvió de las fuentes fundamentales de las sonatas de Scarlatti: las más importantes son dos grupos de manuscritos, cada uno de los cuales consta de quince volúmenes, que fueron copiados separadamente entre 1752 (o incluso 1742) y 1757. Estos manuscritos pertenecieron a la Reina doña María Bárbara. Un grupo (trece volúmenes numerados del I al XIII contabilizando 496 Sonatas, más dos volúmenes sin numerar) se encuentra en la Biblioteca Marciana de Venecia. El otro (quince volúmenes totalizando 463 Sonatas), se halla en la Biblioteca Palatina, en Parma. Los dos volúmenes sin numerar de Venecia, que Kirkpatrick numera como XIV y XV, se comenzaron en 1742 y 1749, respectivamente, y contienen las primeras sonatas de Scarlatti, incluyendo los treinta *Essercizi de 1738*. Por otro lado, Venecia, volumen XIII, y Parma, volumen XV, ambos copiados en 1757, contienen sonatas que se encuentran también en la colección de manuscritos del clérigo Fortunato Santi-

ni (1778-1862), actualmente en Münster. Dicho manuscrito las titula como *Últimas sonatas para clave de Doménico Scarlatti, compuestas en 1756 y 1757, año de su muerte*. Los cinco volúmenes de Münster contienen un total de 348 sonatas. Por último, cinco volúmenes que en tiempos pertenecieron a Johannes Brahms se hallan en la Biblioteca de la *Gesellschaft der Musikfreunde* en Viena, contienen 308 sonatas.

La proveniencia de los manuscritos de Venecia y Parma es fácil de descubrir. El famoso *castrato* Carlo Broschi, conocido como Farinelli (1705-1782), vivió en la corte de Madrid en tiempos de Scarlatti. Llegó a España en 1737 y permaneció hasta 1759, año de la muerte de Fernando VI. Nunca cantó en público aquí, limitándose a ofrecer Interpretaciones a la familia real. En cuanto a la ópera, no trabajó como cantante, sino que se ocupó de labores de dirección del teatro y producción. Cuando murió doña María Bárbara, legó a Farinelli, aparte de sus más preciosos clavicémbalos, sus manuscritos de sonatas de Scarlatti, y a través de Farinelli llegaron a Venecia y Parma las dos series de quince volúmenes.

Czerny usó para su edición de 1839 los manuscritos que poseía Abbé Santini, en cuya casa Litz y Cramer habían interpretado a Scarlatti, *un auténtico coleccionista en el mejor sentido de la palabra*, según Mendelssohn.

Clasificación cronológica

Damos, a continuación, una lista cronológica de las sonatas según la numeración de Kirkpatrick, de acuerdo con las diferentes fuentes:

- K. 1-30: Essercizi per Clavicémbalo (Londres, 1738).
- K. 31-42: Doce sonatas añadidas a los *Essercizi* por Thomas Roseingrave en su edición de 1739.
- K. 43-93: Venecia XIV (1742).
- K. 94: Manuscrito de Coimbra.
- K. 95-97: Edición de París (anterior a 1746).
- K. 98-138: Venecia XV (1749).
- K. 139-144: Manuscrito de Londres (posterior a 1746).
- K. 145-146: Manuscrito de Cambridge.
- K. 147: Münster I.
- K. 148-176: Venecia I (1752).
- K. 177-201: Venecia II (1752).
- K. 202-205: Parma IV (1752).
- K. 206-235: Venecia III (1753).
- K. 236-265: Venecia IV (1753).
- K. 266-295: Venecia V (1753).
- K. 296-325: Venecia VI (1753).
- K. 326-355: Venecia VII (1754).
- K. 356-357: Parma IX (1754).
- K. 358-387: Venecia VIII (1754).
- K. 388-417: Venecia IX (1754).
- K. 418-451: Venecia X (1755).
- K. 452-453: Münster II.
- K. 454-483: Venecia XI (1756).
- K. 484-513: Venecia XII (1756).
- K. 514-543: Venecia XIII (1757).
- K. 544-555: Parma XV (1757).

Dado que esta cronología de Kirkpatrick se basa solamente en las fechas de las fuentes, es posible que no siempre corresponda a las fechas u orden de composición, y, aunque no quedan autógrafos manuscritos, como se ha señalado más arriba, es presumible que algunas de las sonatas, tal y como las

conocemos, sean la versión definitiva de composiciones creadas de forma distinta, anteriormente, por Scarlatti.

Características

Según Kirkpatrick pueden señalarse ciertas características a cada volumen de las sonatas: una cierta calidad estática en los *Essercizi*, mayor dinamismo en las colecciones posteriores; una Impresión de madurez, que comienza en Venecia III y IV, ambos conteniendo maravillosos movimientos lentos; un estilo de escritura transparente y renuncia a efectismo en Venecia V-VII; culminación y síntesis desde Venecia VIII en adelante. Todas las sonatas de Scarlatti constan de un solo movimiento y están numeradas separadamente en todas las fuentes; pero los manuscritos de Venecia y de Parma a menudo las agrupan de dos en dos (y a veces, de tres en tres), generalmente en la misma tonalidad, de modo que las sonatas se complementan o marcan un acusado contraste.

Es por esto por lo que parece lógico a la hora de Interpretar las sonatas así agrupadas, el respetar este encadenamiento, como si se tratase de una sonata en dos o tres movimientos. Añadiremos que, en los casos en que se da un emparejamiento de sonatas, lo más frecuente es que la primera sea de movimiento lento, mientras que la segunda sea rápida.

Todas las sonatas son de forma binaria, normalmente con dos repeticiones. Las segundas partes de ambas secciones son siempre idénticas (la primera sección acaba en la dominante, y la segunda, en la tonalidad principal). Pero la sonata típicamente scarlattiana tiene una diferencia esencial con respecto a la sonata clásica: el principio de la sonata nunca se repite en la segunda sección. El sentido de recapitulación está muy atenuado, aunque el principio de la segunda sección a menudo sirva para el desarrollo modulativo. De hecho, dentro de este marco uniforme y limitado, Scarlatti muestra en todo momento una tremenda fantasía.

W *pieces*
 Pour le
CLAVECIN.
Composées
Par Dom.^{co} Scarlatti.
Maître de Clavecin du Prince des Asturies.

Price of
A PARIS,

M.^o Bowin, rue S.^t Honoré à la Règle d'Or.
M.^o Corrette, rue d'Orléans quartier S.^t Honoré au Cheval d'Or.
M.^o LeClerc, rue du Roule à la Croix d'Or.
A LYON,
Chez M.^o de Brotonne rue Mercière.
Avec Privilège du Roy.

MANUFACTURE
 DE M^o 1778
 G. L. M. P. M.

Según Kirkpatrick, puede hablarse de dos tipos de sonata en Scarlatti: una en forma *cerrada*, con dos secciones muy similares, y otra *abierta*, en la que las secciones son completamente diferentes, tanto por la secuencia temática como por la estructura tonal. En todas esas sonatas la estructura armónica es más importante que la estructura temática.

Scarlatti no vacila ante la modulación, *brutalmente* yuxtapone las más distantes y chocantes tonalidades, llegando incluso a la politonalidad. Es evidente que poseía una concepción dinámica de la disonancia, y sus sonatas (mucho más que las obras de Bach, Haendel o incluso Rameau) son una sucesión de eventos dramáticos. En este sentido puede decirse que constituyen una clara anticipación del cía-

sicismo vienés de Haydn o Mozart, y un decidido rechazo de la estética del Barroco.

Los ritmos en Scarlatti son también prodigiosamente variados y contribuyen grandemente a la gracia, elegancia y vigor del discurso musical, que se encuentra en las antípodas de lo tedioso.

Es de reseñar como un factor Importantísimo la fascinación que en Scarlatti ejerce la música popular española, hasta el punto de que podría perfectamente pasar por un compositor español. Su música tiene una serie de características derivadas del flamenco, y el modo que tiene Scarlatti de escribir para el clavicémbalo a menudo sugiere la guitarra; así se explican esas frecuentes disonancias que muchos editores y copistas consideraron como errores y procedieron a corregir, cuando Scarlatti, deliberadamente, está introduciendo *notas equivocadas*, igual que más adelante harán compositores del siglo XX como Albéniz o Ravel. Pero la música de Scarlatti contiene, asimismo, ejemplos de *disonancias expresivas*, con giros cromáticos que anticipan a compositores románticos como Schumann o Brahms.

Igualmente, la música de Scarlatti es de un carácter extremadamente virtuosístico. Con sus saltos, cruces de manos, escalas y arpeggios, contiene pasajes de la mayor dificultad técnica. Ello hace pensar en el extraordinario grado de virtuosismo no solamente del maestro napolitano, sino también de su regia discípula, doña María Bárbara.

Comparativamente hablando, solamente algunos compositores portugueses y españoles puede considerarse que siguen la pauta marcada por Scarlatti. Entre los españoles, los más destacados son Fray Antonio Soler y Sebastián Albero. El Padre Soler fue alumno de Scarlatti, según figura en algunos autógrafos de sus sonatas, en los que firma como: «...discípulo de Don Domingo Scarlatti...». De Albero es fácil suponerlo, ya que coincidió con Scarlatti en la Corte, si bien parece ser que se dedicó preferentemente a atender a Fernando VI, mientras que el napolitano aparece más ligado a la Reina Bárbara de Braganza.

Instrumento

Hay que examinar ahora la cuestión del tipo de instrumento que usó Scarlatti, aquél para el que compuso sus sonatas.

Estamos acostumbrados a escuchar a famosos pianistas interpretando a Scarlatti, y nadie reniega de su éxito, cuando se produce. Pero el moderno instrumento tiene muy poco que ver con aquellos que tuvo a su disposición el maestro napolitano.

En cuanto al primitivo piano, o *fortepiano*, resulta mucho más adecuado, aunque solamente sea por razones históricas, ya que se sabe que la Reina doña María Bárbara poseía uno en cada uno de sus palacios. Pero la extensión del teclado resultaba inadecuada para la mayoría de las últimas sonatas: de los *fortepianos* que poseía la Reina, el de teclado más extenso tenía 56 teclas, o lo que es lo mismo, cuatro octavas y media, y como muchas de las sonatas, especialmente las últimas, sobrepasaban dicha medida, resulta imposible que pudieran Interpretarse en cualquiera de los *fortepianos* de la Reina.

Por ello manifiesta perversidad el tratar de destronar al clave de su puesto preeminente como instrumento de teclado en la música de Scarlatti.

Dejando aparte algunas pocas sonatas que pudieran haber sido compuestas para órgano, nos centraremos en el clavicémbalo como el instrumento más adecuado para la música para teclado de Scarlatti. De hecho, es a partir del clave donde los estudiosos e intérpretes establecen sus discusiones.

Una de las hipótesis, hoy claramente minoritaria, prescribe el uso de los claves inspirados en los modelos que comenzaron a construirse a principios del siglo XX, en pleno renacimiento del instrumento gracias a intérpretes como Landowska o Dolmestch. Estos claves, en los que los registros se accionan por medio de pedales, favorecen frecuentes cambios en la registración, lo que se considera Ingrediente básico para una buena interpretación de las sonatas de Scarlatti. Aunque solamente fuera por la deficien-

te calidad sonora de estos instrumentos, esta hipótesis queda claramente desvirtuada. Aparte de que, como se verá más adelante, hay razones históricas que contribuyen a desbaratarla.

Hay una segunda hipótesis mucho más aceptable en principio, relacionada con los claves que se comenzaron a construir a partir de la segunda mitad del siglo XX, basada en instrumentos históricos. Existen numerosas copias de instrumentos flamencos o franceses, de hermosa apariencia y con un sonido grande y noble, en los que a menudo se interpreta la música de Scarlatti. Aquí, a diferencia con el caso anterior, el resultado es de lo más aceptable. Pero ese noble sonido, tan apropiado para obras de Couperin o Bach, no resulta adecuado para las piezas de Scarlatti, que requieren una sonoridad mucho más dura y agresiva.

Dando por sentado que la mayoría de las sonatas, o su totalidad, fueron compuestas en Portugal o España, se trata de delinear lo que era un clave portugués o español en la época de Scarlatti.

Previamente hay que afirmar la adecuación de los clavicémbalos italianos a la música de Scarlatti, premisa que puede demostrarse históricamente. Durante su juventud en Italia es más que probable que Domenico Scarlatti solamente tuviese a su disposición Instrumentos italianos. De su etapa portuguesa sabemos que los claves portugueses siguen en su construcción la línea de los italianos.

Y en cuanto a sus años de residencia en España, nuevamente es Charles Burney quien nos da precisa Información, tras una conversación con Farinelli. Luego de referirse a un *fortepiano* florentino de 1730 como el Instrumento favorito del célebre *castrato*, continúa Burney: *El siguiente en su preferencia es un clave que le regaló la última Reina de España, que fue discípula de Scarlatti en Portugal y España. Este clave, fabricado en España, tiene más sonido que cualquier otro. Su tercer instrumento favorito es un clave fabricado asimismo en España, bajo su propia dirección. En estos claves españoles las teclas naturales son negras, y los bamoses y sostenidos es-*

tán cubiertos de madreperlas; son del modelo italiano, la madera es de cedro, excepto los vientres, y van introducidos en una segunda caja. Como puede verse, excepto en lo relativo a la decoración, esos dos claves españoles eran de construcción típicamente Italiana.

Del Inventario practicado tras la muerte de la Reina, puede deducirse más datos: poseía tres instrumentos de las citadas características, construidos con madera de cedro y ciprés (esta última usada probablemente para la tabla armónica, lo que Burney denomina, según hemos visto, *el vientre*), cada uno con un teclado de cinco octavas y con dos registros. Aunque el inventario no menciona el número de teclados, hay que concluir que si hubiese habido más de uno, ello hubiera sido reflejado en dicho inventario. En cuanto a los registros serían, casi con toda seguridad, de ocho pies.

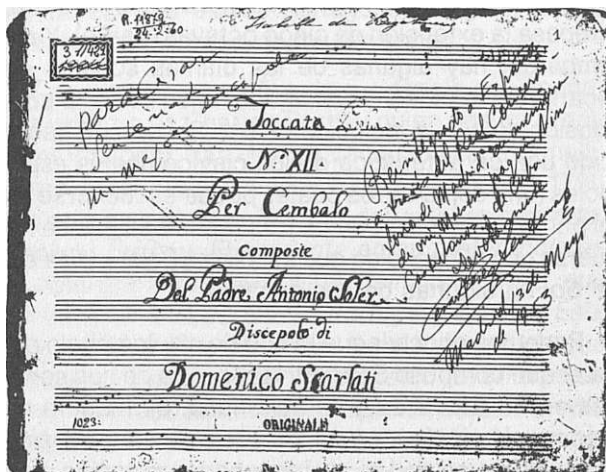
De entre los Instrumentos que poseía la Reina, pues, los únicos en que pudieron ser interpretadas las sonatas de Scarlatti, que piden una extensión de cinco octavas, son los tres claves españoles con 61 notas y dos registros. Como dato anecdótico puede decirse que esos instrumentos se encontraban en El Buen Retiro, en Aranjuez, y en El Escorial. La escala de esos instrumentos de cinco octavas sería seguramente: Fa-Fa o Sol-Sol. Es curioso constatar que en toda la obra para teclado de Mozart, jamás se sobrepasa la extensión de cinco octavas (Fa-Fa). Y sin embargo, hay algunas de las últimas sonatas de Scarlatti que piden el Sol agudo. Ello lleva a la conclusión de que la inclusión de ese *Sol* parece haber sido una característica de los clavicémbalos españoles (una copia de los cuales puede escucharse en el primero de esta serie de tres recitales). Ello se refuerza con el hecho de que asimismo Soler utiliza este *Sol* en algunas de sus sonatas.

Podemos concluir que el tipo de clavicémbalo para el que compuso Scarlatti la mayoría de sus sonatas era un clave de gran sonoridad, de madera de cedro y de ciprés, con un teclado y dos registros de ocho pies, uno de los cuales tendría un sonido más

bien suave, para las piezas de carácter *cantabile*, y el otro, una mayor potencia sonora.

Muchas veces la escritura de Scarlatti lleva implícitos los cambios de color, de modo que resulta innecesario un segundo teclado. Incluso en los pasajes de cruce de manos, que parecen más adecuados a un instrumento de dos teclados, ya que ello los hace más fáciles de interpretar, hay que preferir un único teclado pese a las posibles dificultades de ejecución, pues a menudo esos pasajes de manos cruzadas requieren el máximo sonido del instrumento, de modo que en cualquier caso habría que interpretarlos en el teclado Inferior.

En cuanto a los registros, en los claves Italianos se manejaban manualmente y los tiradores estaban situados sobre el teclado, de frente al Intérprete y a veces a los lados del Instrumento. Ello hacía imposible que el intérprete pudiera cambiar de registro sin levantarse, o en cualquier caso, sin dejar de tocar. Ello sustenta la tesis de que los súbitos y frecuentes cambios de registración en la música de Scarlatti no están del todo justificados. Y es que muchas veces la repetición de una frase en Scarlatti se resuelve no con un cambio de registro, sino con una diferente articulación, otro fraseo.



NOTAS AL PROGRAMA

Pasamos ahora a unos comentarios sobre los tres programas que integran este ciclo. El primer programa ha sido construido siguiendo un orden cronológico de las sonatas que lo componen, de modo que pueda apreciarse las diferencias estilísticas entre las de distintas épocas. Igualmente se ha seguido, cuando pareció conveniente, el criterio de Kirkpatrick en el sentido de Interpretar las sonatas formando parejas. En el caso de las numeradas K. 184 y K. 185 se ha invertido el orden, por pensar que, dado el carácter de ambas piezas, era lo procedente.

El criterio al confeccionar los otros dos programas ha sido distinto: se interpretan las sonatas sin atender a la cronología ni al posible acoplamiento de las mismas, tratando de conseguir secuencias coherentes de tonalidades, variedad de contenidos y contrastes de tiempos.

En cualquier caso, a lo largo de este ciclo se escucharán 43 sonatas. Es, sin duda, en comparación con la cifra de 555, una pequeña muestra. No obstante, pensamos, suficiente para dar al oyente una más que apreciable impresión del Increíble cosmos scarlattiano. Todas las características mencionadas más arriba están presentes en esas 43 sonatas. Junto a algunas de las más conocidas, escucharemos otras de rara audición.

Y en cualquier caso, insistimos, el asistente a este ciclo, cuando finalice, tendrá una clara visión de la obra clavecinística del maestro napolitano.

Acabaremos estos comentarios con unas referencias a las sonatas que integran estos tres recitales; referencias que serán breves, ya que no parece ésta la ocasión de entrar en un detallado análisis de todas y cada una de las 43 sonatas.

PRIMER PROGRAMA

- K. 3** Pertenece a los *Essercizi*. Se trata de un *Presto* de gran vivacidad, donde se juega mucho con las síncopas y notas a contratiempo. Son importantes los acordes de 7.^a disminuida que aparecen en la sonata.
- K. 7** Igualmente Incluida en los *Essercizi*. Lo más destacable es el constante cruce de manos.
- K. 52** Es una sonata de gran riqueza polifónica, lo que la hace muy adecuada para ser interpretada también en el órgano.
- K. 84** Aunque Scarlatti no Indica el tempo, parece tratarse de un *Allegro* de marcado carácter rítmico y saltarín, con frecuentes imitaciones entre las dos manos.
- K. 185-184** Un *Andante* precede a un *Allegro*. La sonata K. 185 es una de las más melancólicas de su autor, en la que las peculiaridades armónicas son de especial belleza. En la sonata K. 184 audaces choques armónicos se suceden en medio de cada una de las secciones; tres acordes de 7.^a disminuida se escuchan en rápida sucesión y entre las dos primeras surge la 7.^a de la dominante, Re menor.
- K. 192-193** Se trata de dos *Allegros*, aunque para la sonata K. 192 esa Indicación de tempo figura solamente en el manuscrito de Parma. En dicha sonata el uso de largas sucesiones de corcheas pasando de una mano a la otra es casi constante. Es una pieza de carácter intrascendente.
- La sonata K. 193 comienza como una danza. La música es al principio ligera y casi coqueta, pero de pronto adquiere un carácter apasionado, con tresi-

líos ascendentes de semicorchea. En la segunda sección estos dos caracteres se alternan.

- K. 291-292** A un *Andante* lleno de melancólico lirismo sigue un *Allegro* de gran vivacidad y cambios rítmicos.
- K. 308-309** De nuevo la sucesión Lento-Rápido. Si en la sonata K. 308 lo más importante es el uso que de la modulación hace Scarlatti, en la K. 309 destaca su carácter jocosos, y algunos pasajes de virtuosismo.
- K. 443** A reseñar su carácter marcadamente pomposo, a lo que contribuye el tema inicial, que imita en cierto modo a una fanfarria. Esa pomposidad, que, al principio de la segunda sección parece algo diluida, vuelve a aparecer al final.
- K. 511-512** Dos *Allegros* de carácter bastante similar. El primero en compás binario, y el segundo en compás ternario. En la sonata K. 511 su principal característica es una casi constante sucesión de corcheas. Lo más destacable de la sonata K. 512 es una serie de choques armónicos.
- K. 516-517** La sonata K. 516 es un *Alegretto* en el que, como en tantas otras piezas de Scarlatti, la presencia de la guitarra es casi constante. Bellísima la modulación que ocupa la primera mitad de la segunda sección.
- La K. 517 es una sonata de gran fuerza y marcado virtuosismo en la que sonoros bajos apoyan consistentemente el continuo fluir de la melodía, aunque en ocasiones esta melodía la lleve el bajo siendo apoyada por el tiple. Como curiosidad diremos que esta sonata aparece recogida en uno de los manuscritos de los archivos de las Catedrales de Zaragoza, donde figura como un anónimo *Intento de primer tono*.

SEGUNDO PROGRAMA

- K. 430** Es una sonata de las más conocidas. A destacar su carácter de danza. Al final de cada sección parecen oírse en la lejanía unas trompas de caza.
- K. 239** Lo más reseñable en esta sonata es su marcado carácter rítmico.
- K. 490** Es una de las sonatas más bellas de todas las compuestas por Scarlatti. Un carácter majestuoso Impregna toda la pieza. Son interesantes las escalas de fusas que existen en ella. También es un elemento a destacar el aspecto armónico de la sonata, con sus bellísimas modulaciones.
- K. 9** Es otra de las más conocidas sonatas, perteneciente a los *Essercizi*. Se la ha denominado *la pastoral de Scarlatti*, aunque existen varias con este carácter aparte de que el citado título parece proceder del siglo XIX. De tiempo moderado, tiene forma *cerrada* con algunas poéticas terceras paralelas. El pasaje final de la primera sección y el inicial de la segunda proclaman la dominante Fa mayor.
- K. 175** Nuevamente nos hallamos ante una de las sonatas más conocidas y difíciles, que exige al intérprete el máximo virtuosismo, con sus cruces de manos, saltos espectaculares, acordes arpegiados, etc. En algunos momentos es perceptible la presencia en esta sonata del españolísimo cante jondo.
- K. 213** Bellísima sonata no muy conocida. Apreciamos en ella una cierta tristeza contenida. Resulta algo sorprendente el comienzo en modo mayor de la segunda sección.
- K. 492** Sonata de gran vivacidad, en ritmo ternario. En cierto modo podría ser catalogada como una *Pastoral rápida*. A

destacar algunos compases en los que la mano izquierda recuerda claramente un acompañamiento gultarrístico y las series de escalas en semicorcheas y tusas.

- K. 87 La tremenda expresividad de esta sonata hace pensar que pudo haber sido concebida para el clavicordio, con sus posibilidades de graduación sonora, más que para el clave. Es asimismo una sonata interesantísima desde el punto de vista polifónico.
- K. 209 Otra de las sonatas más españolas. No solamente parecen escucharse las castañuelas, sino que también se ven los pies de los bailarines en su ritmo frenético.
- K. 30 Es la última sonata contenida en los *Es-sercizi*, y una de las pocas fugas compuestas por Scarlatti. El sobrenombre de *Fuga del gato* le viene dado, según la leyenda, porque las notas del tema fueran sugeridas al napolitano al ser pisadas por un felino paseándose sobre el teclado del clave. Innecesario es decir que se trata solamente de una leyenda fantástica sin la menor base histórica.
- K. 491 De carácter ciertamente majestuoso, contiene pasajes de gran dificultad técnica, como los que cierran ambas secciones, con las series de semicorcheas en terceras para la mano derecha.
- K. 546 En toda esta sonata se respira una gran nobleza. La sombra del Padre Antonio Soler planea sobre esta pieza, que recuerda a varias de las sonatas lentas del compositor de Olot.
- K. 115 Se trata de un bellísimo *Allegro*, de carácter tranquilo, que nos sorprende por sus modulaciones, y en el cual hay saltos y cruces de manos, de cierta dffi-

cuitad, aunque esta dificultad pueda pasar desapercibida para el oyente.

- K. 425** Es una sonata de carácter alegre, con numerosas series de semicorcheas. A destacar los contrastes modulatorios entre el modo mayor y el menor.

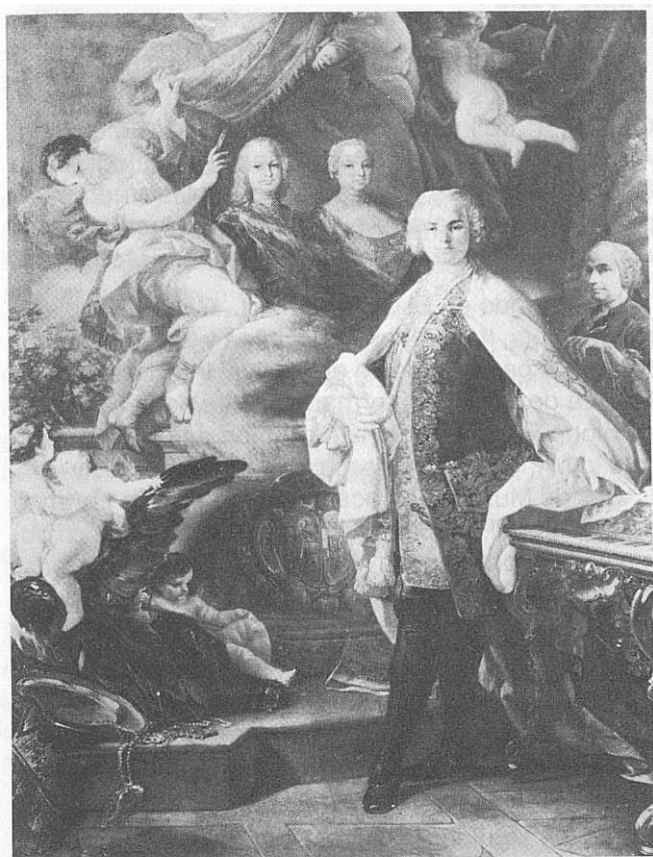
TERCER PROGRAMA

- K. 132** Aunque marcada *Cantabile*, da en realidad la impresión de una majestuosa Obertura. Diversos temas se suceden, todos de carácter noble. Por una vez, Scarlatti se aproxima a la sonata clásica: el tema Inicial reaparece (si bien en modo menor) en la segunda sección, tras ciertos cromatismos.
- K. 159** Otra de las sonatas más conocidas. Su ritmo (6/8) sugiere tanto una giga como un siciliano.
- K. 217** Se trata de un majestuoso *Andante* en compás de 3/4. Ha sido descrita como *el viaje de Bach a España*. Los gestos son teatrales y la obra es una especie de zarabanda estilizada. Los acordes, tratados como arpegios, sugieren la guitarra. Los ritmos son muy variados, y la escritura a varias voces es realmente magistral, con diversos cruces de manos.
- K. 181** Elementos más o menos melódicos en semicorcheas, que pasan de una mano a otra, contrastan con una idea más rítmica que evoca, por sus acordes de la mano Izquierda, la guitarra. El principio de la segunda sección se apoya firmemente en la tonalidad de Do mayor.
- K. 5** Pertenece a los *Essercizi*. Es un *Allegro* de carácter placentero, en compás de 3/8, carácter solamente interrumpido, a veces, por escalas de fusas.

- K. 18** Se encuentra también entre los *Essercizi*. Se trata de un *Presto* de carácter dramático e impetuoso. Es una de las sonatas más interesantes de las que integran los *Essercizi*. La tensión en esta pieza es constante.
- K. 238** En esta sonata pueden apreciarse reminiscencias de una canción popular portuguesa de Extremadura.
- K. 555** Es la última sonata según el catálogo de Kirkpatrick. Se trata de una impetuosa Tarantela, cuyos cromatismos y choques armónicos contribuyen a crear el carácter popular de la pieza.
- K. 534** El carácter majestuoso se mantiene a lo largo de toda la pieza. A destacar las constantes figuraciones en fusas, haciendo imitaciones entre ambas manos. Contiene así mismo interesantes modulaciones.
- K. 446** Otra de las sonatas de carácter pastoral. Si bien en este caso, el compás (12/8), así como el estar marcada como *Allegrisimo*, acercan la pieza casi más a ciertos tipos de giga.
- K. 440** Un sencillo Minuet al que diversas series de semicorcheas en la mano derecha confieren cierta vivacidad.
- K. 427** Bellísima sonata que exige al intérprete una gran dosis de virtuosismo. Una larguísima serie de semicorcheas en escalas y arpegios, casi sin interrupción de principio a fin, es lo más característico de la pieza. Debe Interpretarse a gran velocidad, ya que en este sentido Scarlatti es suficientemente explícito: *presto, quanto sia possibile*.

*El cantante Carlo Broschi, llamado Farinelli.
(Museo Cívico Bibliográfico Musical de Bolonia).*

•



PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO Y NOTAS AL PROGRAMA

Pablo Cano

Nació en Barcelona en 1950. Ha asistido a cursos impartidos por Rosalyn Tureck. Rafael Puyana. Oriol Martorell (sobre Dirección Coral). Edith Picht Axenfeld y Alan Curtis. Perfecciona sus estudios con Bob van Asperen, junto al que ha colaborado interpretando en concierto el 2.º clave de las Fugas *en espejo* de El Arte de la Fuga, de J. S. Bach.

Ha actuado en España, EE.UU., Canadá, Inglaterra, Francia, Italia, Irlanda, Bélgica y los Países Nórdicos. Ha participado en el Festival Internacional de Música de Cambrils, formando parte de la Orquesta de dicho Festival, bajo la dirección de Antonio Janlgo. Igualmente ha tomado parte en los Cursos y Festivales de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial, Semana Mozart de Barcelona, así como en las Jornadas de Música Antigua de Calatañazor, de las que ha sido organizador.

Ha colaborado en conciertos y grabaciones discográficas con diversos solistas y agrupaciones, entre ellas, la Orquesta de Cámara de Munich dirigida por Hans Staldmair, y la Orquesta Melante 81, dirigida por Bob van Asperen. Ha grabado diversos programas para R.N.E. y T.V.E. Como solista tiene grabados los siguientes discos: *Le Siècle d'Or du Clavier Español*; *Sonatas de Sebastián de Albero*, en primera grabación mundial (Premio Nacional del Disco 1980); *Danzas anónimas españolas del siglo XVII*; el *Cuaderno de notas de Londres*, de W. A. Mozart; *Sonatas españolas del siglo XVIII* (dos discos).

Ha sido profesor de clave en el Curso de Música Barroca y Renacentista de Mijas. Colabora en la revista *Ritmo*. Es Licenciado en Derecho.

SEGUNDO CONCIERTO

José Luis González Uriol

Diplomado en Organo por el Real Conservatorio de Madrid, obtuvo Premio Extraordinario Fin de Carrera. Realizó estudios de Dirección de Orquesta con Igor Markevltz.

En Lisboa asistió a clases de Clavicordio e Interpretación de Música Antigua Española con el Profesor M. S. Kastner. Más tarde amplió estudios de Organo con los Profesores L. F. Tagliavini y Antón Heiller en Harlem (Holanda).

Ha seguido cursos de clavicémbalo en Sauffen (Alemania) y Amsterdam con el Profesor Gustav Leonhardt. Mantiene asiduamente una Intensiva actividad concertística como Intérprete de Organo y Clavicémbalo por toda Europa y Estados Unidos de América.

Como especialista en Música Antigua Ibérica ha grabado numerosos discos.

Profesor de Clave y Organo del Conservatorio de Zaragoza y fundador del Departamento de Música Antigua de la Institución «Fernando el Católico» y de los Cursos Internacionales de Música Antigua de Daroca, realiza una gran labor pedagógica en la enseñanza de Organo y Clavicémbalo.

TERCER CONCIERTO

José Rada

José Rada cursó sus estudios en el Conservatorio de Madrid, su ciudad natal, donde se diplomó en órgano (1968) con el Premio de Honor Fin de Carrera.

Perfeccionó sus estudios en Alemania, becado por la Fundación Humboldt, obteniendo el diploma de clave en la Facultad de Música de Hamburgo (1974). Siguió cursos de música antigua con Gustav Leonhardt y Nicolaus Harnoncourt.

Ha sido organista cantor de la Iglesia luterana de Reinbeck (Hamburgo). Actualmente ha comenzado su labor pedagógica en el Conservatorio de Vitoria.

Ha grabado para diversas radios alemanas y realizado numerosas giras de conciertos por Europa, así como por distintos sitios de España.

Depòsito legal: M. 37.272-1985

Imprime: G. Jomagar. Pol. Ind. N.º 1. Arroyomolinos. MOSTOLES (Madrid)



FUNDACION JUAN MARCH

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre