

UNA VISION DEL SIGLO XVIII A TRAVES DE SU MUSICA DE TECLADO*

NYDIA FONT

* El artículo que aquí se presenta, fue la aportación de la autora al ciclo de conferencias "El Barroco en las Artes", que la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico presentó en abril de 1983.

UNA VISION DEL SIGLO XVIII
A TRAVES DE SU
MUSICA DE TECLADO
NYDIA FONT

NYDIA FONT es pianista y clavecinista. Recibió sus diplomas de piano y de estudios postgraduados en piano en la Escuela de Música Juilliard de Nueva York y en la Universidad de Kansas, donde obtuvo su maestría en Música. En los Estados Unidos fue discípula de piano de Lonny Epstein, Angélica Morales von Sauer y Gunnar Johansen y de clavecín de Fernando Valenti. En París estudió con Yves Nat, Maurice Hewitt y Nadia Boulanger. Ha participado en presentaciones públicas como miembro de grupos de música de cámara y solista de orquesta, tanto en Puerto Rico como en el extranjero. Fue profesora de piano del Conservatorio de Música de Puerto Rico y ha sido Directora del Departamento de Música de la Facultad de Humanidades en dos ocasiones. Actualmente une a sus labores pedagógicas sus funciones como "carrilonuer" oficial de la Universidad de Puerto Rico.

En un momento histórico en que fuerzas contrarias convergen, tratando de predominar unas sobre otras, pero definitivamente influenciándose, se producen muchas complejidades que son características de los períodos de transición. Uno de estos momentos, en la historia de la música, es el siglo XVIII, cuyos primeros años coinciden con el final de la era barroca. Temprano en el siglo han comenzado a sentirse las corrientes que desembocarán en el clasicismo y que van fluyendo simultáneamente con las manifestaciones más grandiosas e imperecederas del período barroco. Cerca del año 1720 el ideal barroco está tocando a su fin, y para el 1740 una nueva doctrina estética, el clasicismo, se está afianzando en el suelo europeo.

En Versalles, foco de donde irradian todas las ideas hacia el resto de Francia, una amalgama de elementos populares y de elegancia cortesana producen el estilo "galant" o rococó, un arte aristocrático que refleja el sentir de una sociedad dedicada al cultivo del ingenio, la gracia y la delicadeza, con menosprecio de cualquier demostración de profundidad emocional. En cambio, en Alemania los compositores se esfuerzan por dotar a su lenguaje musical de un creciente dinamismo afectivo, creando un estilo altamente expresivo denominado "Empfindsamkeit", el cual es representativo de la naciente clase burguesa.

Gradualmente la música instrumental va tomando precedencia sobre la música vocal, habiendo sido la estabilización de la tonalidad, uno de los factores precipitantes en este giro. La tonalidad, sistema que regula el movimiento de los acordes y la forma de tratar la disonancia, e influye en la estructura formal de una pieza, toma forma concreta en Italia cerca del año 1680.

Los instrumentos de tecla se hacen ahora indispensables para la vida musical, usándose los tres tipos existentes: el órgano, el clavicordio y el clavecín, en funciones específicas delimitadas por sus cualidades respectivas.

El órgano, cuyo sonido se produce mediante la vibración de una columna de aire en los tubos del instrumento, domina en el campo de la música religiosa.

El clavicordio, aunque mecánicamente el más sencillo de todos los instrumentos de teclado, está considerado por muchos (entre estos Juan Sebastián Bach) como el más perfecto por su sensibilidad sonora. La opresión de una tecla obliga a una hoja de madera, o tangente, a golpear la cuerda, estableciendo así un contacto directo entre ésta y el ejecutante. Es posible modificar el tono del instrumento por medio de la pulsación del intérprete, logrando mayor o menor volumen, y hasta producir una especie de vibrato en una sola cuerda. Pero, a pesar de sus virtudes, la cantidad de sonido emitida es tan diminuta que su uso queda circunscrito al ámbito hogareño.

Sin embargo el clavecín, por su habilidad para entremezclarse con otros instrumentos, a la vez que proporciona un impulso rítmico, se convierte en el eje central de las orquestas de cámara y ópera. En la música polifónica, por la claridad con que proyecta las voces interiores y los bajos, es insuprable; y como solista va adquiriendo cada vez mayor importancia, desarrollando un repertorio cuantioso, variado y de una personalidad inconfundible.

El clavecín, a cuya familia también pertenece la espineta y el virginal, produce el sonido cuando al oprimirse la tecla, ésta activa un martinete en cuyo extremo superior un plectro adjunto rasguea la cuerda. Fuera de este mecanismo básico común a todos, las diferencias en cada instrumento individual pueden ser múltiples. Se consigue aumento o disminución de sonido por medio de varios juegos de cuerdas adicionales, llamados registros, que funcionan al moverse unas pequeñas palancas situadas en los dos lados del teclado (en los instrumentos antiguos) o generalmente, por medio de pedales (en los instrumentos más modernos).

Los primeros documentos históricos que mencionan lo que probablemente era un clavecín vertical portátil provienen de correspondencia cursada entre las cortes de Inglaterra, Francia, España y Borgoña en el año 1387. En estas cartas se describe un instrumento "parecido al órgano, pero que suena por medio de cuerdas", denominado *echiquier*, que significa tablero de ajedrez. Las primeras muestras gráficas aparecen en el siglo XV y lo presentan con la forma de ala elongada que el piano de cola tomará para sí dos siglos más tarde.

En el siglo XVI Venecia se convierte en un importante centro de fabricación de teclados, surtiendo a toda Europa de un instrumento muy liviano de ciprés, que luego colocan en una caja profusamente decorada con molduras y pinturas. Su sonido transparente, a la vez que enfático, lo convierte en el instrumento ideal para continuo o acompañamiento. Mientras tanto, en los países del norte ha ido en aumento una brillante literatura para instrumentistas solistas que hace imprescindible la construcción de un instrumento más fuerte y sonoro. A fines del siglo XVI, de los talleres de la familia flamenca Ruckers en Amberes, comienzan a producirse los teclados que influenciarán definitivamente la próxima generación de clavecines. La demanda por estos instrumentos continúa en aumento durante los siglos XVII y XVIII, proliferándose las fábricas en Alemania, Inglaterra y, muy especialmente, en Francia, donde se origina la idea de añadirle un segundo teclado.

La metamorfosis sufrida por la escritura de música vocal al incorporarse con toda su ornamentación a la música instrumental, trae como consecuencia otro cambio fundamental en la educación musical. Así como en siglos anteriores los compositores eran entrenados como cantantes, ahora todos serán notables intérpretes del teclado.

Juan Sebastián Bach, reconocido por sus contemporáneos como uno de los mejores organistas y clavecinistas de su época, vivió durante uno de los períodos más efervescentes y dinámicos de la historia de la música. Nació en Eisenach, el 21 de marzo de 1685, y murió en Leipzig, el 28 de julio de 1750. La mayor parte de su producción musical para teclado data del 1717 al 1723, años durante los cuales su puesto oficial como director musical de la pequeña corte de Cothen le proporcionó grandes satisfacciones. Apreciado en su justo valor por el príncipe Leopoldo Anhalt-Cothen, su patrono, el compositor tiene por primera vez en su vida una posición que le brinda tranquilidad y tiempo libre para su labor creativa. Toda la música de este período refleja el verdadero mundo íntimo de Juan Sebastián.

En muchas de estas composiciones persiste todavía la práctica barroca de no especificar el tipo de instrumento de tecla a usarse pues el constante cambio de teclados era una realidad en la época que estaba fuera del control del compositor. Esto era así, pues se escribía para el deleite privado de uno o de varias personas, o con propósitos pedagógicos. Sin embargo, poco antes de llegar a Cothen, Bach había resuelto la separación estilística entre la escritura

para el órgano y la escritura para los teclados de cuerda. Entre los últimos, siempre restaba la selección entre el clavicordio y el clavecín.

Durante este período aparecen los *Pequeños preludios y fugas*, las *Suites* denominadas francesas e inglesas, la *Fantasia cromática y Fuga*, las *Invenciones a dos voces*, las *Sinfonías a tres voces*, y el primer volumen del *Clave bien templado*. En 1720 Bach también prepara el *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedmann Bach*, destinado a la enseñanza de su pequeño hijo de nueve años. Contiene obras originales y otras de diversos compositores, además de una primera versión de once de los preludios del *Clave bien templado*. Lo que reviste mayor importancia en esta edición es la tabla descriptiva de símbolos de ornamentación colocada al principio del cuaderno. Además de ser la única fuente primaria de ornamentación bachiana, es fiel testimonio de su gran admiración por los clavecinistas franceses. Observándola detenidamente captamos de inmediato un asombro parecido a la publicada por Jean Henri d'Anglebert en sus *Pieces de clavessin* de 1689. Por último, en 1722 y 1725 respectivamente, Bach termina dos cuadernos de piezas cortas para el uso de su esposa Anna Magdalena.

En la historia de la enseñanza del teclado no existe obra de mayor envergadura o permanencia que el *Clave bien templado*. A pesar de no haber sido publicada en vida de Juan Sebastián, cincuenta años después de su muerte, (entre 1800 y 1802) salieron a la luz pública tres ediciones distintas, en Leipzig, Bonn y Zurich; innumerables copias manuscritas ya se encontraban en circulación desde mucho antes. Aun cuando existen algunos intentos anteriores e incompletos de otros autores, esta es la primera obra en la historia de la música en la cual se explotan al máximo y de manera genial, las posibilidades inherentes a las tonalidades mayores y menores. Bach utiliza el nuevo sistema de afinación, inventado en 1691 por el organista alemán Andreas Werckmeister, mediante el cual se divide la octava en doce semitonos equidistantes y se permite aprovechar todos los recursos modulatorios del instrumento. La colección del *Clave bien templado* consta de veinticuatro preludios e igual número de fugas para cada una de las tonalidades, demostrando ampliamente la liberación tonal alcanzada con la nueva afinación. Veinte años más tarde, Bach recopila igual número de preludios y fugas en un segundo volumen que sólo difiere del primero en su mayor sobriedad e introspección, pero no en su magnificencia creativa. Ambos volúmenes son de naturaleza enciclopédica, exhibiendo una

insospechada variedad de formas y texturas. En los preludios hay estilizaciones de bailes, tocatas, varios tipos de arias, y hasta fugas. En las fugas crea un patrón diferente para cada una de ellas. Es por esta razón que Manfred Bukofzer sostiene que el *Clave bien templado* es un inventario de todos los tipos de fuga existentes hasta entonces, llevando la forma a su culminación.

El mayor número de piezas seculares para teclado de Juan Sebastián, lo componen las *Suites*. A estas pertenecen las llamadas *Suites inglesas y francesas*, las *Partitas*, y la *Obertura francesa*. La designación de "inglesas" o "francesas" dada a las *suites* no proviene de Bach y se presta a malas interpretaciones estilísticas. Ambas *suites* son francesas, en el sentido de que se componen de bailables antiguos franceses, tales como la alemanda, la *courante*, la zarabanda y la giga; y alemanas en que utilizan el orden establecido por los germanos. Es probable que las *Suites inglesas* hayan adquirido ese apelativo por la inscripción aparecida en un manuscrito de éstas, en posesión de Johann Christian Bach que lee: "fait pour les anglais".

Las *Partitas*, al igual que las *suites*, se componen de seis bailables, los cuatro ya mencionados y otros opcionales que pueden ser minuetos, gavotas, *rondeaux*, *passepieds*, o *bourrés*, además de un movimiento introductorio, que puede tomar la forma de obertura francesa, de preludio, o de tocata, entre otras. En la *Obertura a la manera francesa*, Bach hace una verdadera adaptación del estilo de la *suite* orquestral, especificando el uso de un instrumento de dos manuales.

El *Concerto al estilo italiano*, publicado junto con la *Obertura francesa* en el segundo volumen del *Clavier-Ubung* en 1735, es otra obra de gran envergadura escrita para clavecín de dos teclados. Sigue el plan del *concerto grosso* de Vivaldi, indicando frecuentemente en la partitura con los términos *piano* y *forte*, las secciones correspondientes a los *soli* y *ripieni* de la forma italiana.

En las siete *Tocatas*, escritas específicamente para el clavecín, Bach emplea técnicas composicionales tan divergentes como son la variación-*ricercare* y el estilo *concertato*. En su mayoría, las *tocatas* son piezas multiseccionales llenas de virtuosismo, tanto en su factura como en su ejecución, en las que alternan movimientos libres con fugas.

Como cuarta parte del *Clavier-Ubung*, publica en 1742 la monumental *Aria con treinta variaciones*, compuesta, según el biógrafo Johann Nikolaus Forkel, para Johann Gottlieb Goldberg, antiguo

alumno de Juan Sebastián y por quien tomaron el nombre con que corrientemente se conocen: *Variaciones Goldberg*. Estas no sólo son un compendio de las técnicas de la variación, sino que también muestran todos los recursos contrapuntísticos existentes en el barroco, pasados por el cedazo de la fecunda imaginación bachiana.

A pesar de haber vivido relativamente alejado de la marcha de los acontecimientos contemporáneos y de los principales centros musicales, Juan Sebastián Bach logra en su música una síntesis perfecta de los elementos contrapuntísticos del pasado, con la homofonía moderna, a la vez que funde los estilos nacionales de Francia, Italia y Alemania con el suyo propio.

Al igual que la familia Bach en Alemania, los Couperin de Francia formaron una de las más ilustres dinastías musicales de la historia. Dentro de esta familia nace en Croilly, el 10 de noviembre de 1668, Francois Couperin. Años más tarde su generación le llamaría Francois le Grand, colocándolo no sólo a la cabeza de su distinguida progenie, sino a la de todos los compositores franceses de su época.

La activa vida musical de Francois Couperin transcurrió inicialmente en París como organista de la iglesia Saint Gervais, puesto que se mantuvo dentro de la familia por cuatro generaciones. Más tarde, seleccionado personalmente por Luis XIV en Versalles, se desempeñó en calidad de organista de la capilla real y preceptor de clavecín de los infantes de Francia. Como parte de su servicio al rey, Couperin suplió la música para las diversas funciones sociales, religiosas y domésticas de palacio. Además, y por encima de esta ingente tarea, sobresale su creación clavecinista.

Desde los siglos XVII y XVIII, la escuela de clavecinistas francesa, apropiándose de las prácticas y tradiciones de la música de laúd, había recorrido una brillante trayectoria, alcanzando su cenit con la música de Francois Couperin le Grand. Couperin compuso veintisiete suites u *ordres*, como él las denomina, para el clave. Bajo el título de *Pieces de Clavecin*, salieron a la luz pública en cuatro tomos en los años 1713, 1717, 1722 y 1730 respectivamente.

En 1716, en un compás de espera entre el primer y segundo volumen de piezas, publica *L'Art de Toucher le Clavecin*, el método más concluyente de la época de cómo tañer el clave y uno cuyos consejos sensatos, claros y precisos mantienen todavía hoy su vigencia. Ocho preludios y una alemanda ilustran el cuaderno y muestran claramente la influencia laudista. Es precisamente con la transferencia al teclado del *style brisé*, o estilo arpegiado del laúd, que el

clavecín consigue en Francia su independencia estilística del órgano.

Casi todos los compositores franceses de tecla fueron muy explícitos en el significado y modo de interpretar cada símbolo de ornamentación, y Couperin no es excepción a la regla. Los adornos son parte integral de esta música y bajo ningún concepto deben ser alterados o eliminados. En el prefacio de las *suites*, Couperin detalla minuciosamente cada símbolo ilustrando gráficamente su modo de ejecución, e incluye también recomendaciones que han de revolucionar los conceptos de digitación existentes. Para hacerle honor a la verdad, Carl Philip Emanuel Bach, aún cuando pensaba que los compositores franceses se habían parcializado demasiado con la decoración instrumental, en su *Ensayo sobre el verdadero arte de tañer instrumentos de teclado* escribe lo siguiente: "En justicia a los franceses, hay que convenir en que anotan sus ornamentos con escrupulosa exactitud".

Una suite de Couperin puede contener desde unas pocas hasta veinte formas bailables, encadenadas por una tonalidad en común. Presentan la melodía en la voz superior con un acompañamiento sencillo en el bajo. Su textura es liviana, diáfana, pero muy compacta. Junto a una alemanda, *courante*, giga o zarabanda pueden aparecer otras danzas como el rigodón, el *passepied*, la gavota o la gallarda. Algunos movimientos llevan *doubles* o variaciones; otros siguen el plan del *rondeau*, con tres o cuatro episodios. La chacona o pasacalle, un tipo de variación sobre un bajo tradicional, es usado en los movimientos más extensos. Obra de esta naturaleza es *Les Folies Françoise ou les Dominos*, gran chacona que, sin emplear el contrapunto estricto de Juan Sebastián Bach, es análoga en principio compositivo a las *Variaciones Goldberg*. En el insuperable estudio hecho por Wilfrid Mellers sobre la obra de Couperin dentro del contexto de la tradición clásica francesa, se llega a la conclusión, luego de un minucioso examen de cada uno de sus componentes, de que *Les Folies Françoises* es realmente "un microcosmos del arte de Couperin, con su trágica pasión, su ingeniosa urbanidad y su encanto sensual".

Todos los personajes y situaciones que en alguna forma tocaron su vida, aparecen en la obra de Couperin como pinturas en una galería de arte. Conjuntamente a los recuerdos de su niñez y adolescencia en Croilly, se pasean damas y caballeros de la corte, gente de circo, soldados, y hasta el mismo rey. Dentro de un marco de perfecto equilibrio estructural y emocional, Couperin logra la

fusión total de los elementos tradicionales franceses con las influencias italianas reinantes en su medioambiente. Rigen su obra una poderosa imaginación y un refinamiento extraordinariamente depurado.

Es bueno aclarar que la influencia de Francois le Grand prácticamente había dejado de existir en Francia veinticinco años después de su muerte (acaecida el 12 de septiembre de 1733), a pesar de haber sido una fuerza dominante en la literatura musical alemana. Sus composiciones para clave, representativas de una era agonizante, tendrían que esperar casi dos siglos para ser redescubiertas y ocupar el lugar distinguido que los vaivenes de la historia le habían usurpado.

El último de los grandes compositores franceses para clave es Jean Philippe Rameau. Nació en Dijon, probablemente el 25 de septiembre de 1683, y murió en París, el 12 de septiembre de 1764. Vástago de una familia musical, desde muy niño asombró a todos por su extraordinaria facilidad para repentizar cualquier partitura que le fuera presentada. En su juventud fue violinista de orquesta de ópera, pero con el correr del tiempo es reconocido como el mejor organista de Francia.

Las obras clavecinistas de Rameau emplean exclusivamente la forma de la *suite*. Estas están recopiladas en varios volúmenes y aparecen bajo el título genérico de *Pieces de clavecin*. El primer tomo fue impreso en 1706 y el segundo en 1724, requiriendo la obra una segunda edición en 1731. Alrededor de 1736 sale a la luz pública el volumen *Nouvelles Suites de Pieces de Clavecin*; en 1751 se publica *Cinq Pieces*, que son cinco transcripciones para clavecín sólo de un grupo de *Pieces en Concert* (obras escritas originalmente para clave, primer violín o flauta, y viola o segundo violín). Su última obra solista, improvisada por Rameau en la boda del Delfín de Francia en 1747, fue la *toccata la Dauphine*.

Habiendo sido Rameau uno de los artífices de la armonía moderna, es lógico asumir que la orientación de su música cembalística fuese más tonal que la de sus antecesores. Las figuras arpeggiadas, el virtuosismo brillante y una marcada teatralidad, obvis en piezas tales como *Le Rappel des Oiseaux*, *Les Tourbillons*, *Les Cyclopes*, *La Dauphine* y tantas más, son recursos característicos de su estilo. Otras composiciones, como bien señala Mellers en *La Poule*, dejan por momentos vislumbrar destellos armónicos y estructurales que, por su orientación clásico-vienesá parecen apuntar directamente hacia la *cadenza* del *concerto* mozartiano.

Rameau compuso su obra para el clavecín relativamente temprano en su vida. Su interés por el drama lírico y su éxito posterior en este género, lo alejaron por completo del instrumento. Así llegó a su fin en Francia la era del clavecín, que perduró por un poco más de dos siglos.

Tornando nuestra atención hacia el sur, pasamos a Italia, país que desde el siglo anterior había venido anegando a Europa con un caudal de ideas nuevas que lograron penetrar y modificar la música de todo el continente. En Nápoles, en el seno de una familia de insigne estirpe musical, nació el 26 de octubre de 1685, Domenico Scarlatti, el más importante y último de los compositores italianos para clavecín. Aunque cultivó otros géneros, la magnitud de su originalidad en la música clavierística ha opacado el resto de su obra.

El año 1719 fue crucial en la vida del joven Domenico. Llamado a Portugal por el rey Juan V, abandona su residencia en Italia, y aunque sin sospecharlo, lo hace para siempre. Va como maestro de la capilla real y profesor de música de varios miembros de la familia real, principalmente de la princesa María Bárbara. En 1729, cuando ella contrae matrimonio con Fernando, el heredero al trono español, Scarlatti pasa al servicio personal de la nueva princesa de Asturias. Los primeros años matrimoniales de la pareja real, vividos en Sevilla, ponen al compositor en contacto directo con esa variedad de costumbres y colores que son esencia de España, los cuales marcarán definitivamente su música. Cuatro años más tarde los príncipes de Asturias se trasladan con su séquito a Madrid, donde permanecerá Scarlatti hasta el fin de sus días.

En la España del siglo XVIII, casi toda la composición de tecla estaba en manos del clero, por lo cual se le da una natural preponderancia a la música del órgano. No obstante, se encuentran un sinnúmero de piezas escritas para clavicordio, clave, y fuerte piano, lo cual también indica que para el 1740 el piano (inventado en 1709 por el italiano Bartolomeo Cristófori) estaba en uso en muchas áreas de la península ibérica. Hasta el momento, un grupo de *Seis fugas para órgano y clave* de Juan Sessé del 1773 parece ser la publicación más antigua. Sin embargo, en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, fechado 1721 y titulado *Libro de música del Sr. Dn. Francisco de Tejada*, aparecen ochenta y tres piezas cortas y sencillas para clave, casi todas anónimas.

Ha sido imposible constatar con exactitud la cronología de las composiciones clavísticas de Scarlatti anteriores a su estadía en

Portugal. Con la excepción de algunas fugas y danzas, su producción está dominada por la sonata, de las cuales escribió unas quinientas cincuenta. A fines de 1738 o principios de 1739, fueron publicadas en Londres las primeras obras, bajo el título de *Essercizi per gr.ivicembalo*. A éstas les siguió una segunda edición de treinta y dos sonatas distintas, intitulada *Suites de Pieces de Clavecin*, e impresa por Thomas Roseingrave, un compositor y organista inglés que era amigo de juventud de Scarlatti y un ferviente admirador de su arte. Todas las demás sonatas circularon en manuscrito, como era costumbre en la época, y no es sino hasta después de la muerte de Scarlatti que comenzaron a ser recopiladas. En la actualidad, cuatro gigantescas colecciones, repartidas entre las bibliotecas de Venecia, Parma, Münster, y Viena, recogen las principales sonatas. Aunque la publicación de 1738 usó el término "Essercizi" en el título, las piezas individuales son denominadas sonatas, utilizando ocasionalmente tales designaciones como *toccata*, *fuga pastorale*, *aria*, *minueto*, *gavota*, *capriccio* o *giga*.

La sonata scarlattiana es monotemática y bipartita, pero llena de una riqueza rítmica y armónica incomparable. La variedad rítmica desplegada en ella es vivo testimonio de la rica savia popular italiana y española que por ellas fluye; pero la opulencia armónica, aunque fuertemente impregnada por la ibérica, está entroncada en su patrimonio de la ópera napolitana. Una de sus prácticas más audaces es el uso de la *acciaccatura*, adorno armónico que consiste en atacar un acorde completo con disonancias en el acento, para luego soltar instantáneamente las disonancias dejando sonar solamente las consonancias. La *acciaccatura* era piedra angular del idioma armónico de los compositores de la escuela de ópera napolitana, a cuya cabeza se encontraba Alessandro Scarlatti, padre de Domenico.

Scarlatti desarrolló un estilo indisolublemente ligado al teclado, rico en figurados brillantes, arpegios, octavas, saltos extensos, notas repetidas rápidamente, trinos y cruces de manos. Por momentos imita los timbres de instrumentos como las gaitas, trompetas, flautas, campanas y mandolinas, así como el redoble de un tambor, o el tiento de una guitarra, dejándonos entrever tanto sus raíces napolitanas como la profunda impresión que en él produjo el folklor andaluz. Además del tetracordio descendente la, sol, fa, mi, sonido frigio característico de la música andaluza, Scarlatti toma prestadas distintas formas típicas. La saeta, forma de canto improvisada en las calles durante las procesiones de Semana Santa, sirve de base

para la *sonata en re mayor*, K. 490. Las bulerías, canto y baile popular de ritmo vivo, se reflejan en la *Sonata en re mayor*, K. 502; la jota, en la *Sonata en sol mayor*, K. 105, y así podríamos continuar en una lista casi interminable.

Hace alrededor de cuarenta años hubo especulaciones en los círculos musicológicos sobre la posibilidad de que Scarlatti hubiera escrito sus sonatas para el piano, pero gracias a la labor seria, dedicada y minuciosa del clavecinista y musicólogo Ralph Kirkpatrick, esta teoría quedó totalmente descartada. Examinando los inventarios de la Casa Real de Madrid, ya que los instrumentos originales hacía tiempo habían dejado de existir, Kirkpatrick descubrió los siguientes datos que lo ayudaron a esclarecer el asunto: la reina María Bárbara poseía doce instrumentos de tecla distribuidos entre los palacios de Buen Retiro, Aranjuez y el Escorial; de éstos, siete eran claves de distintos fabricantes extranjeros y diferentes registros, y cinco eran fortepianos construidos en Florencia, posiblemente por Cristófori, o por su discípulo Ferrini. El registro más amplio de los pianos, lo mismo que el de los claves extranjeros, era de cincuenta y seis notas, o cuatro octavas y media. En cambio, había tres clavecines de factura española que tenían sesenta y una notas y dos manuales, concordando perfectamente con las especificaciones de la música de Scarlatti. Indudablemente fue en estos instrumentos nativos en los que toda la producción scarlattiana vio su génesis. Otros indicios han llevado a Kirkpatrick a señalar que en España probablemente se utilizó el piano como acompañamiento de la voz, mientras el clavecín mantenía su hegemonía como solista durante todo el siglo.

En su libro *Les Clavecinistes*, André Pirro, refiriéndose al arte de Scarlatti, dice lo siguiente: "...Nadie mejor que él sabía exaltar las cualidades de un instrumento cuyos defectos aparecen disimulados en las obras suyas. Breves y vivas, hacen olvidar el colorido brillante, algo duro y sin gradaciones del clave..." Al morir en Madrid, el 23 de julio de 1756, Scarlatti dejó su sello personal estampado en la música de casi todos los clavecinistas españoles subsiguientes.

Varios jóvenes y talentosos músicos laboraban dentro del círculo cortesano de Fernando VII y la reina María Bárbara, distinguiéndose sobremanera entre estos el padre Antonio Soler.

Hijo de un músico de banda ambulante, Soler vino al mundo en Olot de Porrea, Gerona, Cataluña, el 3 de diciembre de 1729. Su precocidad musical se reveló muy temprano, siendo admitido a la famosa escolanía del Monasterio de Montserrat a los seis años de

edad. A los veintitrés años pasó al monasterio del Escorial en calidad de maestro de capilla y organista, y al siguiente año tomó los hábitos religiosos.

La costumbre de la familia real española de pasar los meses de otoño en el palacio del Escorial, coloca al padre Soler en contacto directo con Domenico Scarlatti, convirtiéndose en su discípulo por espacio de cinco años. A la muerte del maestro, Soler es llamado a ocupar la posición de aquel como tutor musical de la familia real, escribiendo la mayoría de sus obras para el hijo de Carlos III, Gabriel de Borbón, quien además de alumno fue su protector.

Como medio de expresión, Soler adoptó el patrón de la sonata bipartita scarlattiana, aunque insuflándole toda la viveza de su personalidad extrovertida. Alguna similitud que pudiera percibirse no es sino la que lógicamente pueda existir entre dos estructuras que comparten la misma herencia hispánica y los mismos estilos internacionales. Considerando que el padre Soler fue autor de un importante libro teórico, *Llave de la modulación y antigüedades de la Música*, publicado en Madrid en 1762, y en el que expone sus ideas avanzadas sobre la modulación, no sorprende el descubrimiento de que su originalidad estriba precisamente en el movimiento armónico de su obra.

Todos los recursos técnicos característicos del teclado, como los trinos, las notas repetidas rápidas, los *glissandi*, las octavas, y los cruces de manos, aparecen en la música de Soler con la misma perfección de Scarlatti, pero incorporados a grupos de frases más extensas, simétricas y regulares que las de su antecesor.

Una de las composiciones de Soler que más popularidad ha alcanzado es el *Fandango*, una serie de variaciones sobre un bajo *ostinato*, y a pesar de la imposición de tan estricta estructura, toda la obra destila el perfume y el color de Andalucía. Generalmente, los aires y cadencias típicos de España están a flor de piel en casi todas las sonatas solerianas, pero en ocasiones nos sorprende al esbozar movimientos muy afines al *Empfindsamkeit* de Carl Philippe Emanuel Bach, o sumamente parecidos a una sinfonía de Mannheim. Son estos momentos los que lo sitúan entre los principales compositores del período pre-clásico.

El número de sonatas de la pluma de Soler no ha sido estimado todavía con relativa exactitud. Varias ediciones, actualmente en proceso, parecen indicar que hay entre ciento treinta y doscientos veinte obras. Sin embargo, cabe la posibilidad de que nunca se sepa el monto total, puesto que ninguna sonata fue impresa en vida del

autor, ni ha sobrevivido un solo manuscrito original. La única edición basada en los originales fue hecha en Londres por la casa Birchall en 1796 y consistió de veintisiete sonatas que habían sido regaladas por el padre Soler a Lord Fitzwilliams de Cambridge, en visita que este último hiciera a España en el 1772. Existe una mención del propio Soler sobre *Quatro libros de clavicordio* que contienen escritos suyos “en todas las tonalidades y en todos los estilos”, pero hasta el momento no han aparecido. Nos queda, pues, la interrogante de si estarán estas piezas repartidas entre las innumerables copias de manuscritos, o si todavía esperan en algún rincón a ser descubiertas.

Con la muerte del Padre Antonio Soler, acaecida el 20 de diciembre de 1783, concluye uno de los últimos capítulos importantes en la historia de la música clavecinista. Aunque el fortepiano inventado por Cristófori poco antes del 1709 no fue muy apreciado en su Italia natal, luego de ciertas modificaciones introducidas en el 1720 comenzó a ganar adeptos en Alemania, Austria e Inglaterra, hasta desplazar completamente al clavecín de las salas de concierto y de los hogares y convertirlo en una pieza de museo. Es al siglo XX a quien corresponde, en su búsqueda por una mayor fidelidad interpretativa de la música de otras épocas, devolverle al clavecín su sitial privativo en la vida musical de los pueblos.

BIBLIOGRAFIA

- Anglebert, Jean Henry D. *Pieces de Clavecin*. New York: Broude Bros., 1965.
- Antony, James R. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1974.
- Apel, Willi. *Masters of the Keyboard*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1947.
- Baciero, Antonio, ed. *Nueva biblioteca española de música de teclado, siglos XVI al XVIII*. 6 vols. Madrid: Unión Musical Española, 1977 a 1981.
- Bach, Carl Philippe Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Trad. y ed. William J. Mitchell. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1949.
- Barnes, John. "Bach's Keyboard Temperament: Internal Evidence from the Well-Tempered Clavier." *Early Music* 7 (April, 1970), 236-249.
- Borroff, Edith. *The Music of the Baroque*. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown Comapny Publishers, 1970.
- Brunold, Paul. *Traité des signes et agréments employé par les clavecinistes francais des XVII et XVIII siecles*. Nice: Les Editions Musicales Delrieu Freres, 1925.
- Bukofzer, Manfred. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1947.
- Clark, Jane. "Les folies françaises". *Early Music* 8 (April, 1980), 163-169.
- Couperin, François. *L'art de toucher le clavecin*. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1933.
- _____. *Pieces de clavecin, 1ere a 4eme livres*. Paris: Le Pupitre, Heugel & Cie., 1972.
- David, Hans T. and Arthur Mendel, *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1945.
- Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. London: Oxford University Press, 1946.
- Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1963.
- _____. *A Performer's Guide to Baroque Music*. New York: Charles Scribner's Sons, 1973.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Johann Sebastian Bach, His Life, Art and Work*. London: Constable and Company Ltd., 1920.
- Geiringer, Karl. *The Bach Family: Seven Generations of Creative Genius*. New York: Oxford University Press, 1954.
- Gidlestone, Cuthbert. *Jean-Philippe Rameau, His Life and Work*. London: Cassell and Company Ltd., 1957.
- Hubbard, Frank. *Three Centuries of Harpsichord Making*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978.
- Keller, Hermann. *The Well-Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1976.
- Kirby, F.E. *A Short History of Keyboard Music*. New York: The Free Press, 1966.
- Kirkpatrick, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1953.
- Lockspeiser, Edward. "French Influences on Bach". *Music and Letters*, XVI, 4 (Oct. 1935), 312-320.
- Loesser, Arthur. *Men, Women and Pianos*. New York: Simon and Schuster, 1954.
- Mellers, Wilfrid. *François Couperin and the French Classical Tradition*. Now York: Dover Publications, Inc., 1968.
- Neumann, Frederick. *Essays in Performance Practice*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Palisca, Claude V. *Baroque Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1968.
- Pincherle, Marc. "On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th and 18th Century Music". Trad. Isabelle Cazeau. *The Musical Quarterly* (April, 1958), 145-66.
- Pirro André. *Les Clavecinistes*. Paris: Libraire Renouard, 1925.

Powell, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Rameau, Jean-Philippe. *Pieces de Clavecin*. Paris: Le Pupitre, Heugel & Cie. 1978.

Soler, Antonio. *Sonatas for Piano*. Ed. Frederick Marvin. Vols. I al IV. London: Mills Music Ltd., 1968.