

Capítulo III

Música en el ámbito privado

El papel desempeñado por la música en la compleja maquinaria social —por ejemplo, en los entretenimientos teatrales o en la adoración a Dios— ha sido reconocido, explorado y documentado desde antiguo, y los historiadores han llevado a cabo un registro pormenorizado de su función. Tal análisis, que no sólo indaga qué tipo de música se interpretaba sino cómo se utilizaba y cómo respondían a ella los oyentes, ha sido posible porque la documentación sobre rituales, tradiciones y actividades, que requerían una amplia participación colectiva, se conserva en fuentes muy variadas, tales como instrucciones a los intérpretes, cuentas de costes de producción, o relatos de los observadores. Sin embargo, cuando se trata de una música escrita para un número reducido de intérpretes, cuyo objeto es dialogar entre sí o con una concurrencia limitada de amistades, no se suelen dar tales condiciones, pues estas actividades no estaban prescritas por los ritos o la tradición, ni exigían necesariamente un público o espectadores determinados. En efecto, eran raras las ocasiones en las que se ensayaba y ponía en escena una ópera, únicamente para el placer de aquéllos que tomaban parte en ella; sin embargo, la interpretación de un cuarteto de cuerda o una sonata para teclado constituía un goce personal.

No obstante, la interpretación privada está documentada de diversas formas: diarios de intérpretes, de privilegiados oyentes, o ciertas pinturas que recogen tales eventos. Pero, sin duda, la fuente más importante es la propia música escrita: téngase en cuenta que se ha conservado una gran cantidad de música del siglo XVIII. En parte, este legado es atribuible al incremento de la impresión musical, y a una circulación más fluida de partituras, en un momento en que la población de las principales ciudades europeas y americanas crecía a pasos agigantados. Pero también debemos considerar que la práctica de interpretar música en los hogares cambiaba a medida que iba creciendo.

STYLE GALANT

A finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII había dos estilos musicales nacionales claramente discernibles: el francés y el italiano. En términos generales, a mediados del siglo XVIII tal distinción, aunque todavía vigente en el



Los bailes de máscaras eran un pasatiempo nocturno muy popular. Aquí, en 1754, en el Castillo de Brühl, dos orquestas se relevan una a otra a ambos lados del salón de baile. Los disfraces de los bailarines permiten cierto grado de anonimato e incitación. (Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Abteil Brauweiler, Lieven.)

El detalle del primer plano a derecha e izquierda muestra la distinta caracterización de las orquestas y, en particular, los diversos disfraces y afeites de los bailarines.



mund
instru
de la
alema
térmi
es un
precis
referi
a lo v
duran
dose
cés d
para
El
pese
tenía
dad. E
era pu
tud de
con s
có, cu
muert
íntim
pense
bisab
vida p
respo
sidad
nes h
de sí
dond
impo
El
El he
a la r
tes es
tr. la
reser
fund
una e
g. 18
f. 18

mundo de la ópera, había dejado de ser operativa en el terreno de la música instrumental —proceso considerablemente acelerado por el poderoso impulso de la música alemana—. El ideal predominante en música instrumental, tanto la alemana como la inglesa o la italiana, se encarnaba en un estilo descrito con el término francés de *galant*. Al igual que el concepto “buen gusto”, *style galant* es una expresión convencionalmente aceptada, que no está definida de forma precisa, pero que encierra ciertas connotaciones. En general, se utilizaba para referirse a lo que era moderno, de actualidad, a la última moda, que se oponía a lo viejo, lo rancio, lo pasado de moda y al *passé*. El término fue acuñado durante el reinado de Luis XIV, pero no se generalizó hasta más tarde, empleándose a menudo como sinónimo de “rococo”, vocablo procedente del estilo francés de decoración arquitectónica y de objetos muebles (desde teteras a cepillos para el pelo, candelabros o diseños de tejidos).

El estilo asociado a Luis XIV era elaborado, recargado, adornado, solemne y, pese a la gran cantidad de ornamentación, simétrico. Diseñado para ser imponente, tenía un carácter cortesano, casi sagrado: en definitiva, algo opuesto a la cotidianidad. Era un estilo teatral, particularmente apropiado para rodear a un rey cuya vida era pública, cuyas acciones eran observadas de la mañana a la noche, por una multitud de cortesanos que tomaban parte en las ceremonias de la corte, o bien soñaban con sujetar una vela o algún otro objeto a requerimiento del Rey Sol. El estilo rococó, cuyas raíces se remontan al siglo XVII, aún dominaba treinta años después de la muerte de Luis XIV. Aunque se utilizaba en los palacios reales, su espíritu era más íntimo que solemne, y su persistencia abre un camino interesante en el análisis del pensamiento del nuevo rey. Luis XV continuó con las tradiciones establecidas por su bisabuelo, Luis XIV, pero no se sentía cómodo en las circunstancias que imponía la vida pública de un monarca; su afición principal era la caza del ciervo. Así, fue el responsable de la construcción de las pequeñas dependencias privadas en la inmensidad de Versalles, donde se divertía en pequeñas fiestas con amigos íntimos, a quienes hacía y servía él mismo el café. La imagen pública de Luis XV era sólo una parte de sí mismo. El estilo denominado *Louis Quinze* (o rococó) intenta ser ligero allí donde el estilo anterior era pesado, asimétrico, divertido o ingenioso en lugar de imponente.

El rococó es un estilo de fantasía, un estado mental que tiende a lo encantador. El hecho de que su nombre derive del término francés *rocaille*, que hace referencia a la rocalla que se utilizaba en grutas y construcciones artificiales de roca, abundantes en los jardines y residencias contemporáneas, no es relevante. En aquel momento, la palabra “pintoresco” se utilizaba con mayor frecuencia. El nuevo estilo pintoresco rechazaba completamente las líneas rectas, inclinándose, al contrario, por las fluidas curvas de la “C” y la “S”. Debido a ello, desafiaba la realidad y elaboraba una especie de alquimia de esencias fuertes, haciéndolas parecer insustanciales: los edificios se hicieron más ligeros y se estilizaron los pilares, de forma que parecían flotar sobre sus cimientos; la plata y el bronce dejaron de ser metales pesados y se convirtieron en líquidos, helados en un momento de turbulencia. Además de estas formas abstractas, el estilo pintoresco hacía uso de elementos presentes en la naturaleza, copiados con total realismo, pero, a menudo, situados en una fantástica conjunción. La mayor parte de los objetos de plata o cerámica se decoraban con motivos vegetales, frutales, florales, animales, crustáceos, cangrejos y pájaros, así como figuras de hombres, mujeres y, especialmente, niños. El resultado era una rica com-



Les Tendres Accords o Dulces Armonías, un grabado de Jean Mondon hijo. La flauta, un instrumento masculino, es acompañada por un laúd, tradicionalmente tocado por una mujer. Las curvas vertiginosas y arremolinadas del rococó remiten a una arquitectura imaginativa y caprichosa.

binación de fantasía, construida sobre una fuerte estructura subyacente, en un arte que estaba diseñado para vivirse en la intimidad.

El *style galant* en música trataba de ser algo similar al estilo pintoresco de las artes aplicadas y la arquitectura. Su principal objetivo era atraer a un amplio público y, por esa razón, la música debía ser sencilla y natural, tanto desde la perspectiva del oyente como del intérprete. Esa simplicidad no puede atribuirse solamente al incremento del público aficionado que deseaba lucir sus habilidades. La ausen-

cia de exigencias técnicas debe entenderse como un objetivo estético deliberado de una música destinada a un público universal. Gran parte de las prácticas compositivas más significativas del período anterior se rechazaron totalmente, o bien se modificaron hasta ser irreconocibles. La polifonía fue abandonada, hasta el extremo de que las partes acompañantes se subordinaron completamente a la línea melódica principal. Para romper los acordes, que armónicamente funcionaban como soportes fundamentales, se emplearon diversos procedimientos, la mayoría novedosos, que, a la larga, resultaron duraderos (Ejemplo III-1). A los diseños (a) y (b) se les denomina frecuentemente bajo "Alberti" en honor al compositor Domenico Alberti (c. 1710-c.40), en cuyas sonatas para clavicémbalo la melodía se apoya en este tipo de acompañamientos, rítmicamente activos aunque completamente subordinados. Alberti fue uno de los primeros en utilizar estas figuraciones, pero no el primero ni el único; pronto se convirtieron en un rasgo generalizado de la música de la época y pueden encontrarse en la obra de Mozart y de muchos compositores italianos de segunda fila. Si bien (a) y (b) son figuraciones idiomáticas típicas de la música para teclado, (b) aparece tempranamente en la música para cuerda y (a) un poco más tarde. El diseño (c) fue utilizado por J. S. Bach en su *Concerto Italiano* (1735) como un modernismo deliberado —prueba de que Bach estaba familiarizado con las últimas tendencias de la música de la época—. Hacia mediados de siglo esta figuración se usaba amplia e indiscriminadamente. El diseño (d) también abunda en la música para cuerda y teclado. Se utilizaba frecuentemente en dúos para instrumentos de cuerda, donde uno de ellos realiza una melodía y el otro un acompañamiento extremadamente liviano, aunque vivo. Las cuatro figuraciones son sólo un ejemplo de las múltiples posibilidades exploradas con gran éxito por los compositores del momento, como sustitutos de la textura polifónica.

Ejemplo III-1: Cuatro típicas figuraciones del bajo



la relación rítmica de los sonidos es flexible y no está caracterizada por una secuencia de motivos.

Ejemplo III-2: Ejemplo de melodía barroca, ALBINONI (de Bach)



Sin embargo, el siguiente ejemplo del movimiento lento de una sinfonía de Johann Stamitz, la primera de una serie titulada *La Melodía Germanica*, que fue publicada en París hacia mediados de siglo, condensa muchos elementos que muestran en qué medida el nuevo estilo se separaba del antiguo. Las diferencias son obvias: están claros el metro, tempo, longitud de la frase y relaciones motívicas, mientras que un esquema armónico conspicuo origina una reducción general de la actividad armónica. Más interesante resulta la comparación del modo en que ambas melodías, de Albinoni y Stamitz, establecen un equilibrio en la relación entre el movimiento conjunto y disjunto: Albinoni cubre un ámbito amplio en las primeras notas y luego se desliza lentamente hacia la nota final; Stamitz define la armonía a través de los saltos, mientras el movimiento por grados conjuntos crea una oposición afectiva frente a aquéllos. En el ejemplo de Stamitz, las fuertes conexiones motívicas en el seno de la melodía crean una suerte de relaciones laterales, comparables, en cierta medida, a las relaciones diagonales que habitualmente se establecen entre las diferentes voces del contrapunto imitativo.

Ejemplo III-3: Melodía de J. STAMITZ. *La Melodía Germanica* N.º 1, *Andante*



Quizás el cambio más notable tuvo lugar en la naturaleza de la línea melódica, ya que ahora tiende a concentrarse en ella todo el interés. Los compositores del nuevo estilo empezaron a condicionar a sus oyentes a esperar una regularidad de fraseo, generalmente en períodos de dos o cuatro compases, muy diferente a la naturaleza del fraseo de los compositores barrocos. Las frases no sólo eran regulares sino que solían ser cortas y separadas unas de otras mediante silencios; se utilizaban frecuentemente afirmaciones tonales de tipo cadencial, con el fin de separar los materiales. Las texturas se hicieron más ligeras, incluso hasta el extremo de sacrificar la relación contrapuntística entre el bajo y la línea melódica principal, que tanto había gustado en el Barroco. Progresivamente, la línea del bajo actúa como un simple soporte armónico para la voz superior. Del mismo modo, las partes intermedias tienden a perder la independencia de que habían gozado, por ejemplo, en los *Concertos de Brandenburgo* de J. S. Bach. Ha de señalarse, sin embargo, que la práctica del bajo continuo nunca había garantizado una total igualdad a las partes intermedias, aunque les

había permitido intentarlo. Tal sacrificio en la integración de las partes fue compensado, a medidados de siglo, por una creciente concentración en los cambios rápidos de textura, mucho más variada de lo que hubieran soñado nunca los compositores barrocos.

El *style galant* representó, en muchos aspectos, un cambio radical del estilo musical. Se hizo popular entre el público gracias a su deliberada simplificación, y generó expectativas muy distintas entre sus oyentes, sobre las que Haydn, Mozart y Beethoven elaboraron algunos de sus efectos más grandiosos. Pero en esta época de cambios rápidos, su fracaso, en lo que respecta a proporcionar una satisfacción adecuada al público, se puede comprobar en la repentina profusión de obras para nuevas y diferentes combinaciones de instrumentos. Si bien hasta ese momento la música privada se escribía para uno o dos instrumentos y bajo continuo, hacia medidados de siglo se yerguen la sonata para teclado con acompañamiento y el cuarteto de cuerda. La fuerza del *style galant* también fue contrarrestada por el desarrollo de un estilo amanerado de composición, a menudo conocido como el *empfindsamer Stil*, o "estilo de la sensibilidad", que analizaremos en breve.

LA SONATA A SOLO CON BAJO CONTINUO

La práctica del bajo continuo se mantendría vigente a lo largo de toda la centuria, pero hacia 1750 se aprecian signos de declive inconfundible. Había sido uno de los principios compositivos y una de las prácticas interpretativas más importantes del siglo XVII, y una de las principales características que definen al barroco en música. Como procedimiento compositivo, había permitido al compositor indicar la esencia armónica del acompañamiento mediante la adición de cifras a la línea del bajo. Las cifras indicaban los intervalos más importantes que se tocaban por encima de la nota más grave, cifras superpuestas a modo de acordes, mientras sucesivas cifras mostraban la conducción de las voces. Se requería un sistema de cifrado que permitiese una suerte de notación taquigráfica para cualquier circunstancia armónica. Los métodos de bajo continuo ocuparon la atención de maestros y copistas a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y la habilidad para rellenar las armonías con gusto y originalidad fue uno de los atributos más importantes de los profesionales del teclado, necesaria asimismo para el intérprete aficionado. Por ello, el bajo continuo tiene implicaciones importantes en la interpretación actual, ya que gran parte del efecto de una composición depende de la habilidad para interpretar el cifrado.

El principal mérito del bajo continuo reside en el modo en que una o dos voces solistas pueden apoyarse en una poderosa línea del bajo, generalmente no relacionada con el material melódico de las partes superiores. El enorme interés de este tipo de textura, unido a la atracción que supone el reto de una armonización fresca y casi improvisada, no desapareció tan pronto como la popularidad de la polifonía.

La sonata a solo con continuo floreció antes de 1760 y se prolongó hasta la década de 1780-90, en manos, sobre todo, de violinistas-compositores italianos como Giovanni Battista Somis (1686-1763), Pietro Locatelli (1695-1764), Francesco María Veracini (1690-1768), Giuseppe Tartini (1692-1770) y Pietro Nardini (1722-1793); también fue practicada con elegancia por los grandes violinistas franceses como Jean-Marie Leclair (1697-1764), Pierre Gaviniès (1722-1793) e incluso el más tardío Niccolò Paganini (1781-1840) y el ruso Nikolai Paganini (1766-1831).



Dame au klavier de Charles Knight ilustra por qué las damas de la época se inclinaban por los instrumentos de teclado: les permitía mostrar compostura, serenidad y gracia. (Graphische Sammlung Albertina, Viena.)

Giuseppe Tartini, uno de los virtuosos del violín más aplaudidos de mediados de siglo, procedía de una familia acomodada. Parece que no tuvo un gran maestro y, a pesar de las excelentes ofertas procedentes de Londres y París, no abandonó Italia después de 1726. Compuso gran cantidad de obras, sobre todo *concertos* y sonatas, y también se introdujo en el campo de la ciencia musical, al escribir un tratado especulativo sobre armonía, que fue publicado en Padua, su ciudad natal, en 1754.

La estructura de la sonata italiana para violín en este período es variable. En su Op. 1 (1721), Veracini mezcla libremente movimientos de danza y otros sin título específico, respetando la forma en cuatro movimientos (lento/rápido/lento/rápido) típica de la sonata barroca. Sin embargo, la primera sonata de este grupo comienza con una obertura francesa, seguida de un aria lenta y, a continuación, tres movimientos rápidos de danza. Un grupo de sonatas de Antonio Vivaldi (1678-1744) de 1722 siguen uniformemente la disposición en tres movimientos (lento/rápido/lento), donde los rápidos a menudo llevan títulos como *Allemanda* o bien *Corrente*. Otra colección de sonatas, escritas antes de 1720 por Somis, parecen alejarse del esquema de la suite tanto como de la *sonata da camera*, utilizando un esquema en tres movimientos, lento/rápido/lento, sin indicación alguna que los emparente con la danza.

Las sonatas de Tartini están más claramente emparentadas con la *sonata da chiesa* y la *sonata da camera* que las anteriores. Su Op. 1, publicado en 1734 por Le Cène de Amsterdam, es una colección de doce sonatas, donde las seis primeras

están basadas inconfundiblemente en los modelos de la *sonata da chiesa*, y las seis últimas en la *sonata da camera*; todas ellas están en tres movimientos. En las primeras seis hay un primer movimiento corto y *cantabile*, bajo la indicación de *Grave*, *Largo* o *Adagio* y siempre en un metro de 4/4, que permite la realización de una ornamentación improvisada, tan característica del estilo italiano. El segundo movimiento es invariablemente una fuga en *Allegro*, tratada con gran libertad, en la misma tonalidad que el movimiento inicial. En cinco de las seis fugas, una sección en *Adagio* cierra el movimiento; en uno de ellos, esta sección se extiende considerablemente, en la tonalidad del relativo menor, convirtiéndose en un auténtico movimiento lento conectado a la fuga y que deriva de ella. El movimiento final es rápido, bajo la indicación de *Allegro*, *Allegro assai* o *Presto*, y siempre es una forma binaria. (El primer movimiento de la Sonata Op. 1, N.º 4, se reproduce en facsímil en el N.º 1 de la *Anthology of Classical Music* [ACM]).

Uno de los rasgos más característicos de las primeras seis sonatas es que, en todas ellas, los dos últimos movimientos tienen una conexión temática evidente, a través del contorno y el registro de sus motivos iniciales. A veces, el movimiento lento que abre la sonata es independiente de los otros dos, pero en otras ocasiones comparte material con ambos. Los tres movimientos del Op. 1, N.º 4, si bien se juegan separadamente, parten de un material común, como se puede observar en el Ejemplo III-4. Este procedimiento no es inhabitual en Tartini, a quien, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, le gustaba mucho conectar temáticamente movimientos independientes, proporcionando gran unidad a sus obras. En el Op. 1 realiza una fusión de lo viejo y lo nuevo: la unidad tonal y el motivo inicial unifican y relacionan estas sonatas con la canzona-variación del siglo XVII. En el segundo grupo de seis sonatas están presentes algunos rasgos "novedosos": todos los movimientos tienen estructuras binarias, que hacen uso de los signos de repetición comúnmente utilizados en las danzas; ningún movimiento está basado en los procedimientos de la fuga. Está clara la derivación de la *sonata da camera*¹.

El *style galant* exige cierta picardía y vivacidad en el *Allegro*, y cierta afectación y sentimentalismo en el *Adagio*. Tartini va más allá de tales requerimientos del *style galant*, pues la melodía del primer movimiento, *Grave*, del Op. 1, N.º 4, es majestuosa, seria, de largo aliento, creando un sentimiento plenamente barroco, y, aun así, sus procedimientos son modernos. En el ejemplo III-5 se aprecia la fuerza de la estructura armónica, donde la primera frase establece la tónica y conduce hacia la dominante (cc. 1-5); la segunda frase (cc. 5-9) está en la dominante; la tercera frase (cc. 9-13) discurre a través de unas secuencias que conducen de nuevo a la tónica; la cuarta frase (cc. 13-17) está en la tónica y se refuerza con la adición de una quinta frase a modo de coda (cc. 17-20). El fragmento muestra también la habilidad compositiva del autor: tras comenzar con un grupo de cuatro notas, con una relación rítmica precisa, procede a desarrollar ese motivo, pero no a través del procedimiento barroco del *Fortspinnung*, sino mediante una repetición que genera todo tipo de relaciones internas². Estas notas parecen haber sido elaboradas y yuxta-

¹ Merece la pena apuntar que el Op. 5 de Corelli consiste también en una serie de 12 sonatas a solo, en la misma disposición: seis *sonate da chiesa* y seis *sonate da camera*.

² N. del T. Término alemán acuñado por Wilhelm Fischer en 1915 para definir el proceso de desarrollo de un material melódico, mediante el que una idea o motivo deviene en una frase o período completados a procedimientos como el tratamiento secuencial, la repetición o la transformación interválica.

puestas cuidadosa e intencionadamente: en las simetrías resultantes apreciamos una sensación de progresión, que conduce inexorablemente hasta el final. La forma resultante es comparable a la de una composición estrófica en poesía. Así, las flechas en el siguiente ejemplo, que indican esquemáticamente la dirección melódica del motivo rítmico inicial dentro de cada frase, muestran un elegante equilibrio entre las dos primeras frases, y un progresivo incremento de la direccionalidad melódica descendente: una progresión inseparable del propósito afectivo y del contenido global del movimiento.

Ejemplo III-4: G. TARTINI, Sonata Op. 1, N.º 4, motivos principales

a. Grave

b. Allegro

c. Allegro assai

Ejemplo III-5: G. TARTINI, Sonata, Op. 1, N.º 4. Melodía del primer movimiento

Phrase a. 1

Phrase b. V

Phrase c. V

Phrase d. 1

Phrase e.

La segunda mitad de las primeras cuatro frases presenta una relación **abab**. La frase final es diferente, reforzando la cadencia sobre la tónica al enfatizar el movimiento desde FA# a SOL y la escala descendente desde la dominante, RE, a la tónica SOL.

Este movimiento es particularmente rico en relaciones de este tipo, y demuestra la unidad que los compositores del *style galant* trataban de obtener en una composición. En una sólo línea melódica, todos los elementos rítmicos, armónicos, de fraseo, motivicos y estructurales se convierten en uno solo. Pocos violinistas de la época lograron igualarse a Tartini como intérprete, y menos aún como compositor.

Otro género superviviente del barroco y que aún tenía una considerable aceptación era la sonata para dos instrumentos y bajo continuo, generalmente denominada sonata a trío. Con anterioridad a 1760, muchos compositores escribieron para esta combinación al estilo tradicional, que exigía una igualdad entre las dos partes superiores, conseguida a través de dos procedimientos: compartir material melódico y hacer uso del contrapunto imitativo. Se comprobó que este género podría adaptarse a los gustos cambiantes del público y, gradualmente, se hicieron diversas modificaciones que, manteniendo intacta la instrumentación, permitieron a la sonata a trío romper su conexión con la *sonata da chiesa* y la *sonata da camera* barrocas, convirtiéndose en una creación absolutamente dieciochesca.

LA SONATA A TRÍO

De acuerdo con el *style galant*, la sonata a trío se fue distanciando de la suite y la fuga, y se aproximó progresivamente a los principios de la sonata a solo. Compositores conservadores como Quantz y Hasse continuaron escribiendo sonatas a trío en cuatro movimientos, que consistían con frecuencia en: un primer movimiento lento libremente estructurado; un segundo movimiento rápido, donde la dialéctica de las modulaciones y el contrapunto imitativo se asemejaban al de una fuga barroca; un tercer movimiento lento, a menudo un *Siciliano*; y un movimiento final rápido de estructura binaria. Sin embargo, se van haciendo más frecuentes las sonatas a trío en tres movimientos (rápido/lento/rápido), con el movimiento central generalmente en la tonalidad de la dominante, subdominante o en el relativo menor. La estructura interna de los movimientos era variable y, mientras las sonatas que se escribían en Italia o Viena mostraban una cierta uniformidad, basada en el uso de una estructura binaria desarrollada en los movimientos extremos, las berlinesas, particularmente las de Emanuel Bach, demuestran una asombrosa fertilidad de invención formal, instruida por una práctica compositiva muy rigurosa. Por ejemplo, la Sonata en Re, H. 575 (W. 151)³, tiene un primer movimiento basado en un ritornelo, con una estructura similar a la del concierto, que hace uso de un material melódico de gran longitud, que reaparece en un variado espectro de tonalidades —Re, Si menor, Sol—, una reminiscencia de la estructura tonal de la fuga. La Sonata en La menor, H. 572 (W. 148), escrita en 1735 y revisada cuidadosamente en 1747, fecha en la que Emanuel escribió la sonata H. 575 (W. 151), está escrita en una tersa forma de sonata.

³ Existen dos catálogos temáticos para las obras de Emanuel Bach. La letra "W" se refiere al catálogo realizado por Alfred Wotquenne en 1905. La letra "H" se refiere al catálogo realizado por Eugene Helm, publicado en 1989. Actualmente, los números de Wotquenne están siendo sustituidos progresivamente por los números de Helm.

La Sonata en Si \flat , H. 578 (W. 161; ACM 2) es un ejemplo más de la experimentación de Emanuel Bach con el objetivo de crear estructuras musicales a gran escala. Esta sonata a trío para flauta y violín fue escrita en 1751, junto con otra para dos violines (que el compositor describe en su prefacio a la edición impresa como una "representación de una conversación entre una persona optimista y una persona melancólica"). Ambas obras pueden interpretarse como sonatas a trío por tres músicos, o bien, como señala Bach, el intérprete del teclado puede realizar el bajo con la mano izquierda y la melodía superior con su mano derecha, creando así una auténtica sonata para violín y teclado. El primer movimiento presenta una estructura híbrida, que demuestra los variados orígenes de la forma sonata. Es una estructura binaria, ya que presenta una fuerte cadencia en la dominante en el c. 61, seguida de un signo de repetición, mientras la segunda sección regresa a la tónica, pero también muestra síntomas evidentes de la estructura del *concerto*, haciendo uso de ritornelos.

La naturaleza de esta sonata es esencialmente melódica, y los primeros diez compases contienen el material sobre el que se elabora todo el movimiento. Si en obras anteriores normalmente se diseñaba una melodía de dos compases, a modo de sujeto de una fuga, y la segunda voz respondía de forma ortodoxa, aquí el diseño melódico se dispone de tal modo que una respuesta en la dominante no convencerían ni al intérprete ni al oyente de que el compositor está pensando en términos de fuga, a pesar de que el origen de este movimiento esté basado, de hecho, en la fuga. Aunque presenta una tersa primera parte o exposición (cc. 1-61), una segunda sección (cc. 62-115), y una tercera parte o recapitulación (cc. 116-142), se evitan los procedimientos tonales de la fuga. Sin embargo, la estructura parece estar definida por el trabajo temático.

El delicado fluir del sujeto de diez compases presenta un complejo equilibrio interno y exige un cuidadoso examen. El Ejemplo III-6 muestra una posible división de la melodía en sus componentes esenciales. La exposición de esta melodía, su respuesta y su extensión hasta el c. 26, constituye la primera de las tres secciones que conforman la estructura hasta la doble barra. En el c. 27, una versión ornamentada de **a** está unida a **d**, que entonces se independiza desarrollando un fragmento más pequeño de **d** (**d'**). La última sección comienza en el c. 45, con la presentación del material **a**, tratado secuencialmente, al igual que **d**, seguido de **b** y **c**, que adquieren ahora una poderosa función cadencial.

La manera en que Bach trabaja el material tras la doble barra merece con propiedad la denominación de "desarrollo". Tras empezar de forma convencional con **a** en la dominante, el compositor retoma fragmentos motivicos, tales como el ritmo sincopado del c. 9, que se convierte en el material de los cc. 82-87, dándoles mayor relieve y protagonismo del que tenían previamente.

La última parte de la estructura, que comienza en el c. 116, parece una recapitulación trunca. El material inicial parece estar intacto hasta la omisión de **d**. La entrada de la segunda voz en el lugar donde esperamos que se produzca la "respuesta" de la fuga, comienza con el motivo principal en la tónica y procede a recapitular el material melódico conclusivo de la primera parte del movimiento, con pequeñas pero significativas diferencias.

Es evidente que cualesquiera que sean los objetivos del compositor, el interés no es esencialmente tonal (no trata de explotar la idea de tensión-reposo, ni novedosas relaciones armónicas), aunque sería tentador intentar ver en este movimien-

to un propósito de tal naturaleza, sobre todo por la forma en que Bach dispone su material, lo desmenuza y sintetiza de nuevo. Sin embargo, estamos ante un compositor para quien la célula melódica más diminuta encierra una significación poco habitual, y para quien la música no sólo se dirige al espíritu gracias a su gran poder expresivo, también es un arte capaz de absorber al intelecto en la misma medida.

Ejemplo III-6: C. P. E. BACH, Sonata a Trío, H. 578 (W. 161), melodía inicial

Allegro

Más que cualquier otro género, la sonata a trío colmaba las necesidades musicales y sociales hasta 1760. En el análisis anterior de la sonata de Bach, señalábamos que esa obra era susceptible de ser interpretada por clavicémbalo y un instrumento, o bien clavicémbalo y dos instrumentos. Naturalmente, también son posibles diversas opciones con continuo: con o sin violonchello y, si éste está presente, con o sin clavicémbalo. Asimismo, existen claras evidencias de que la sonata a trío podía funcionar como una sinfonía para pequeña orquesta. El ejemplo más famoso de esta práctica es la primera publicación de Johann Stamitz, las *Six Sonates à trois ou avec tout l'orchestre*, op. 1 (1755; ACM 2). Escritas en tres pentagramas, estas obras pueden interpretarse de varios modos: como un trío de cuerda, como una sonata a trío con continuo, o bien como sinfonías orquestales con violas e instrumentos de viento añadidos *ad libitum*. La sorprendente abundancia de procedimientos contrapuntísticos entre las partes no afecta, en ningún caso, a la vivacidad del ritmo o la modernidad de una melodía típica del *style galant*. El ejemplo de Stamitz no es único, y se dará un paso más en el desarrollo de la sonata a trío en el momento en que se añade libremente una voz independiente a la línea del bajo continuo, etiquetada normalmente como "viola". La adición de esa voz muestra que la sonata a trío de mediados del siglo XVIII está a punto de convertirse en uno de los antecedentes del cuarteto de cuerda.

LA SONATA A SOLO PARA TECLADO

El desarrollo de la sonata para teclado es paralelo al de la sinfonía-obertura en magnitud e importancia. Al mismo tiempo que la sinfonía, con su energía rítmica y su *élan* ímpetu, impulsol lograba imponerse a todos los géneros musicales del momento (véase p. 81), a nadie se le oculta que, en la década de 1730-40, todo compositor que desease hacerse un nombre y ver su música en la imprenta, escribía sonatas. Si bien es cierto que el término "sonata" cubre una inmensa variedad de formas y estilos, las implicaciones formales que el término desarrolla en el siglo XVIII y comienzos del XIX (y que, generalmente, se ejemplifican en las obras de los maestros Haydn, Mozart y Beethoven) ya estaban definidas en los años treinta y cuarenta del siglo XVIII.

En el siglo XVIII, la sonata se caracteriza por ciertos elementos que pueden entenderse en términos de "oposición" o de "creación de tensión", pero que probablemente hayan de interpretarse mejor como elementos de contraste musical. Mientras el compositor barroco se movía de una tonalidad a otra fácil, constante y, por lo general, tranquilamente, el compositor de sonatas enfatizaba el proceso de modulación e intentaba establecer un contraste entre áreas tonales estables y áreas de cambio tonal; de menor importancia, porque era utilizado con menos frecuencia, es el contraste entre dos áreas tonales estables⁴.

El compositor barroco intentaba conseguir, de principio a fin de la composición, un fluir rítmico de tal ímpetu que era necesaria una considerable desaceleración del movimiento para proporcionar una conclusión satisfactoria; por el contrario, el compositor de sonatas de mediados de siglo XVIII intentaba segmentar la composición musical de diversas maneras: separando una sección de otra mediante una cadencia, produciendo un efecto de reposo e inicio de algo nuevo; creando estructuras periódicas y equilibradas; o bien repitiendo fragmentos melódicos o motivos rítmicos.

La búsqueda de variedad dentro de la unidad es un principio artístico sonoro, pero el equilibrio entre ambas ha fluctuado a lo largo del tiempo. La suite barroca agrupaba danzas contrastantes y las unificaba a través de la tonalidad, la estructura, a menudo a través del uso de motivos melódicos similares o bien a través del procedimiento de la variación. Cuando el *style galant* elevó la discontinuidad y el contraste a la condición de principio estético dominante, el equilibrio entre el contraste y la unidad hubo, necesariamente, de tomar otra dirección: así, los compositores del período fueron artífices de uno de los descubrimientos tal vez más interesantes y duraderos de toda la historia de la música occidental. Por encima de todo, exigían variedad en sus composiciones, y la estructura ternaria (utilizada en minuetos y tríos,

⁴ En un movimiento tonal de esta naturaleza —por ejemplo, el movimiento desde el área de la tónica hacia el área de la dominante— el procedimiento de los compositores del siglo XVIII no se diferencia del de los maestros anteriores, donde tal modulación era igualmente importante y prevalecedora. Es un tópico afirmar que tal modulación genera una sensación de movimiento, espacio o envergadura, y que necesita retornar a la tonalidad original. Por otra parte, es una exageración imprudente entender tal modulación sólo en términos de "tensión" o de "oposición". Tal observación a menudo oscurece el contraste real perseguido por un compositor meticuloso, cuya búsqueda de novedad y de expresión vigorosa no se satisfacía únicamente a través de un esquema modulador rutinario, que había sido utilizado durante años y lo seguiría siendo hasta bien entrado el siglo XIX. No será hasta el último cuarto del siglo XVIII cuando, en un movimiento sinfónico, el pedal de dominante antes de la recapitulación genere un clímax emocional en un área tonal estructural donde nada había existido previamente.

en el aria *da capo*, y en el rondó) proporcionaba una cierta variedad y unidad al mismo tiempo. Pero estas estructuras ternarias lograban, en el mejor de los casos, una sensación de unidad limitada, y los compositores eran conscientes de que sólo se conseguiría un máximo de variedad si ésta se oponía a una sensación aún más efectiva de unidad. De ahí que acudieran a la estructura binaria, utilizada en innumerables danzas, entendida como un único gran arco, y procediesen a expandirlo y extenderlo. La proeza puede compararse a la de los maestros albañiles del medievo, que aun trabajando sin la ayuda de la ciencia matemática, a fuerza de voluntad y de errores, estilizaron progresivamente los arcos góticos de las catedrales, convirtiendo lo que al principio no era más que un tejado funcional en la expresión artística de la aspiración humana a la eternidad. En el mismo sentido, la expansión del arco binario hizo que una estructura periódica funcional (la danza) adquiriese una fuerza capaz de encerrar todo un mundo de expresión musical, como en el primer movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven.

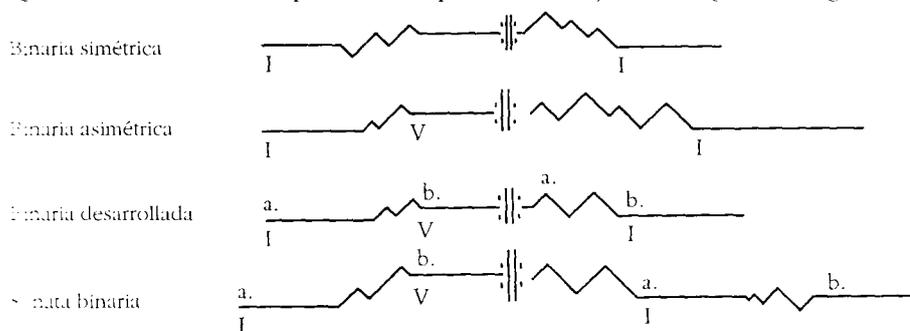
A comienzos del siglo XVIII, se utilizaban varios tipos de estructuras binarias:

a. En el tipo más sencillo la longitud de ambas partes es similar, con un esquema tonal del tipo I-V:] [:V-I, y donde no hay ninguna repetición obvia de material musical entre la primera y segunda parte.

b. La estructura binaria asimétrica tiene, por supuesto, el mismo esquema tonal que la anterior, alejándose de la tónica y regresando a ella, pero permite a la segunda parte extenderse para realizar un movimiento tonal más versátil, antes de retornar a la tónica.

c. El paso siguiente se logra en el momento en que tanto el área de tónica como el área tonal secundaria se identifican gracias a un material melódico-rítmico específico, que reaparece en la segunda mitad. Esta denominada forma binaria desarrollada está a un paso de la forma sonata.

Quizás estas diferencias puedan comprenderse mejor en los gráficos siguientes:



Los números romanos hacen referencia a áreas armónicas

Las letras indican el material melódico, temas o grupos temáticos

Las líneas zigzagueantes indican áreas de flujo tonal.

Naturalmente debemos evitar ver en la secuencia de estas estructuras un progreso de lo sencillo a lo sofisticado, a lo óptimo. La forma binaria desarrollada y la forma sonata, en particular, coexistieron durante muchos años, y aunque la relación entre ellas es evidente en lo que respecta a su esquema tonal, las diferencias también son importantes. La forma binaria desarrollada ofrecía al compositor, preocupa-

do por el efecto de simetría, la posibilidad de crear un equilibrio, lo que exige la repetición de material melódico, pero, al mismo tiempo, posibilita la creación de una sensación de lozanía. El material no suena del mismo modo en ambas secciones. De este modo, lo que escuchamos inicialmente en el área tonal principal, lo volveremos a oír, probablemente, en la tonalidad de la dominante al inicio de la segunda parte, antes de que sea objeto de una serie de modulaciones y secuencias. Asimismo, lo que escuchamos en el área de la dominante en la primera mitad, se repetirá en la tonalidad principal en la segunda mitad, y a menudo se reitera intacto.

a en I, **b** en V: ||: **a** en V con tratamiento secuencial, **b** en I

Es evidente que en esta forma el oído percibe una estructura en dos partes con una relación tonal inversa, forma que estaba dirigida a oídos extremadamente sofisticados, incluyendo los del joven Mozart en la época en que escribió sus primeras sinfonías y sonatas.

Sin embargo, la sonata binaria, que verifica una repetición más o menos completa de material melódico de la primera parte, exige, asimismo, la repetición en el área de tónica del material escuchado inicialmente en la tonalidad principal. Por tanto, si bien tenía derecho a ser considerada una forma binaria, en la medida en que realiza un único arco tonal, se convertía en una estructura sonora tripartita, o en tres partes. (Es aconsejable no emplear el término "ternaria", ya que tiene ciertas connotaciones tonales.) Este tipo de estructura permitía al compositor realizar una disgresión tonal más amplia y lograr que el retorno de la tonalidad inicial y del material melódico asociado a ella fuese de un efecto emocional y expresivo mucho más contundente. La historia ha demostrado que la forma sonata ofrecía, frente a la forma binaria desarrollada, una satisfacción estética mayor, tanto al compositor como al oyente, pero debemos tener presente los atributos particulares de cada una de ellas⁵.

Nadie puede afirmar que la obra de Domenico Scarlatti (1685-1757) carezca de sofisticación, si bien está directamente basada en la estructura binaria desarrollada. Scarlatti nació el mismo año que Bach y Haendel, *annus mirabilis*. Es interesante

⁵ N. del T. Advertimos al lector sobre la terminología relacionada con el género sonata. En particular el término "rounded binary form" es de traducción delicada. Hemos traducido el concepto de "rounded binary form" como "forma binaria desarrollada", porque creemos es el más correcto; el término "forma binaria circular", aunque más preciso, en la medida en que indica que en la recapitulación tonal se acude a material aparecido anteriormente en la exposición, puede dar lugar a equívocos. En particular, he de llamar la atención respecto a la terminología utilizada por Charles Rosen, traducido al castellano. Este autor distingue tres tipos de forma binaria en el estilo de sonata de mediados del XVIII: forma binaria simple o "de dos secciones", forma binaria "de tres secciones" y forma "de movimiento lento". La "rounded binary form" es una estructura similar a lo que Rosen denomina forma binaria "de dos secciones" o bipartita, definida por la existencia de una simetría doble y opuesta (ABAB en el aspecto temático y ABBA en el armónico). Que Downs defina las sonatas de Scarlatti como ejemplos de la forma binaria desarrollada no ayuda a aclarar las cosas, en la medida en que la terminología utilizada por Kirkpatrick es también diferente y con múltiples variantes, si bien parten del concepto de "sonata cerrada" y "sonata abierta", donde el concepto de "sonata cerrada" no es homólogo a la forma binaria desarrollada. Finalmente, algunos autores denominan "semi-sonata" a esta estructura, pues está a un paso de la sonata "de tres secciones" o tripartita, con exposición, desarrollo y recapitulación bien definidas, terminología que me parece inapropiada, pues presupone que no era aún una sonata con toda propiedad, lo cual no es cierto. Finalmente, en el *New Harvard Dictionary of Music* (ed. castellana, Méjico, 1991) se traduce como "forma binaria redondeada", término que creo excesivamente literal. En cualquier caso, el gráfico anterior aclarará cualquier duda sobre el significado del término.

apuntar cuán diferentes fueron las carreras que estos hombres desarrollaron. Haendel, nacido en el pequeño pueblecito alemán de Halle, viajó por toda Europa y se convirtió en un aplaudido músico y empresario cosmopolita, que siempre estaba al día de las últimas novedades musicales; Bach, también nacido en una pequeña localidad alemana, Eisenach, no salió prácticamente de su entorno, pero observaba el mundo a distancia, rechazando aquello que no le gustaba y haciendo suyo lo que aprobaba. Domenico Scarlatti, por el contrario, era oriundo de Nápoles, uno de los grandes centros musicales de la época, un lugar de progreso. Su padre, Alessandro (1660-1725), siciliano de nacimiento, fue uno de los compositores más famosos de su tiempo, experimentado operista y autor de cantatas al estilo napolitano, y muchos de sus parientes eran también músicos. Los primeros escauceos de Domenico en el terreno de la ópera datan de 1703. Sin embargo, Domenico es recordado, sobre todo, como un gran intérprete y compositor de obras para clavicémbalo. En lo que se refiere a su modo de tocar, el primer biógrafo de Haendel comenta una anécdota a menudo recordada:

Aquí también (Haendel) conoció a Domenico [sic] Scarlatti, que ahora reside en España, autor de celebradas piezas. Puesto que era un intérprete exquisito de clavicémbalo, el Cardenal decidió convocarle, junto a Haendel, para celebrar un duelo de habilidad. El acontecimiento de aquella competición al clave ha sido narrado de forma contradictoria. Se dice que algunos se inclinaron por Scarlatti. Sin embargo, cuando llegó el momento de tocar el órgano, no hubo ya duda alguna de quién era el dueño del instrumento. Scarlatti mismo declaró la superioridad de su rival, y confesó ingenuamente que no se había percatado del poder del órgano hasta escuchar a Haendel¹⁶.

Este encuentro tuvo lugar probablemente en Roma, en 1709, fecha en la que Scarlatti tenía un empleo en el Vaticano. Aproximadamente diez años después, abandonó aquel centro de poder para ocupar una plaza como maestro de capilla del rey de Portugal. A partir de entonces, en cierto modo Scarlatti se apartó del mundo musical, pues se confinó en la periferia de Europa, en las cortes de Portugal y más tarde de España, cuando su alumna, la princesa María Bárbara de Portugal, se casó con el príncipe ya coronado de aquel país.

Muchas obras de Scarlatti, quizás la mayoría, se han perdido, de forma que le conocemos sobre todo gracias a las 555 sonatas para clavicémbalo que se han conservado. En vida del autor sólo se publicó una pequeña parte de aquel enorme corpus. La primera y más importante publicación fue una colección de 30 sonatas, o *Essercizi*, editada en 1738 por vez primera, con toda probabilidad en Londres, donde encontraría un pequeño culto a la figura de Scarlatti y donde, a excepción de España, sus obras tuvieron mayor aceptación. A lo largo del siglo XVIII sólo se publicaron unas pocas sonatas adicionales. Si bien no hay modo de saber exactamente cuándo escribió aquellas sonatas, teniendo en cuenta las evidencias circunstanciales podemos aceptar lo ya expresado por Ralph Kirkpatrick: "De momento, estamos obligados a asumir que lo que parece el desarrollo de toda una vida, en el caso de Scarlatti tuvo lugar, de hecho, después de haber cumplido los cincuenta, y especialmente a partir de los sesenta y siete años".

Como Bach o Chopin, Scarlatti pertenece a ese pequeño grupo de compositores que se dedican a mejorar sistemáticamente la técnica de su instrumento. Sus obras pertenecen al clavicémbalo y son producto de sus peculiaridades, hasta el punto de

¹⁶ John Mainwaring, *Memoirs of the life of the late George Frederic Handel* (London, 1760), pp. 59-60.

Ejemplo III-7: D. SCARLATTI, típicas figuraciones que recorren toda la extensión del teclado.

a. *Allegro*

Musical score for Example III-7a, measures 38-40. It shows a complex texture with rapid sixteenth-note patterns in both hands. The right hand (RH) has a dense, tremolo-like texture, while the left hand (LH) has a more rhythmic, eighth-note pattern. Hand labels 'LH' and 'RH' are placed above and below the staves respectively.

Musical score for Example III-7a, measures 41-43. The texture continues with similar rapid patterns. The right hand (RH) features a more melodic line with some grace notes, while the left hand (LH) maintains its rhythmic accompaniment. Hand labels 'RH' and 'LH' are present.

b. *Allegro*

Musical score for Example III-7b, measures 44-46. This section features a more melodic and rhythmic texture. The right hand (RH) has a series of eighth-note patterns, and the left hand (LH) has a similar but slightly different rhythmic accompaniment. A hand label 'LH' is visible above the staff.

c. *Allegro*

Musical score for Example III-7c, measures 47-49. This section shows a dense texture of sixteenth-note chords in both hands, creating a shimmering effect. The right hand (RH) and left hand (LH) parts are highly interwoven.

d. *Allegro*

Musical score for Example III-7d, measures 50-52. This section features a very fast and intricate texture. The right hand (RH) has a complex, tremolo-like pattern, while the left hand (LH) has a more rhythmic accompaniment. Hand labels 'RH' and 'LH' are present.



que el efecto deseado no se consigue en otro instrumento. Teniendo en cuenta que escribió las sonatas para su alumna, la reina de España, podemos asumir que estaban destinadas a ejemplificar y desarrollar aquellos aspectos técnicos que el compositor quería más. No estaba escribiendo para un público de aficionados ni iban a ser objeto de una amplia difusión, por eso su música es de una individualidad sin igual.

Quizá lo más destacable de estas obras para teclado sea el modo en que hace uso de todo el registro del instrumento. Mientras en Bach o Rameau los dedos conducen el brazo allá donde ellos desean moverse, Scarlatti requiere un movimiento constante desde el hombro que, al contrario, lanza los dedos al lugar preciso. Los cuatro ejemplos demuestran el cuidado con que el compositor estudiaba el movimiento del brazo, sus trinos, y también muestran cómo Scarlatti creaba una textura sin igual cubriendo un espectro del teclado mucho más amplio que sus contemporáneos. En el cuarto ejemplo, el movimiento del brazo que se requiere para cruzar las manos se convierte en un fin en sí mismo. A este movimiento y cruce de brazos, hay que añadir la velocidad y facilidad indispensables para la realización de terceras, sextas y séptimas consecutivas, mucho más profundas y consistentes de lo que era habitual.

La sonata scarlattiana es, casi invariablemente, una pieza en un único movimiento: a veces ocasionalmente contiene *tempi* o movimientos diferentes. En las grandes colecciones de sonatas manuscritas, probablemente recopiladas por su regia alumna, cada obra se titula "Sonata", con su correspondiente indicación de tempo. Sin embargo, es de señalar que muchas de estas obras están asociadas a otra sonata en la misma tonalidad. Frecuentemente, estos pares de piezas se relacionan también en virtud de su tempo y metro, lo que es posible que la intención fuese que se interpretasen juntas. La mayoría de las sonatas en un solo movimiento consisten en danzas, fugas, tocatas, etc., pero gran parte de ellas hacen uso de una estructura binaria simétrica, donde abunda la repetición.

En el prefacio a sus *Essercizi*, Scarlatti advierte al lector en los siguientes términos:

Tanto si usted es un aficionado o un profesional, no espere encontrar en estas composiciones una profunda erudición, sino más bien una burla ingeniosa del arte, cuyo objeto es enseñarle en la libertad en el clavicémbalo⁷.

Scarlatti hace uso de su erudición de forma ligera: de no haberlo hecho así difícilmente podría haberse dirigido a aquéllos para quienes el *style galant* era sinónimo de buen gusto. Sus texturas son casi siempre a dos partes, con pasajes ocasionales de progresiones armónicas lozanas e idiomáticas, acompañadas de gruesos acordes secundarios *acciaccaturas*. A menudo hace comenzar sus sonatas destacando una melodía que es imitada por una segunda voz en el quinto compás. Generalmente, el primer compás se descompone tras la entrada de la segunda voz. No infrecuentemen-

⁷ Domenico Scarlatti, *Essercizi per Gravicembalo* (Londres?, 1738?, ed. facsímil, Florencia, 1985). Traducción del autor.

te, estos inicios casi-fugados de Scarlatti realizan la imitación al unísono, y pueden entenderse como un ejemplo de esa típica escritura *galant* donde la imitación a menudo se convierte en repetición.

La Sonata en Sol, K. 2 (ACM 4)⁸ es la segunda pieza de los *Essercizi* de 1738. Ejemplifica la naturaleza aforística e incisiva de la temprana sonata scarlattiana, donde están ausentes todos aquellos rasgos que más tarde definirían su estilo. Las dos mitades de la estructura tienen una longitud y un material similares (a= 37cc, b= 41cc). Los primeros 12 compases y los últimos 17 de **a** se corresponden con los primeros 12 y los últimos 17 de **b**. Como cabría esperar, las diferencias entre ambas partes residen en el punto en que se verifica la modulación.

De especial significación es el modo en que se ensambla la sonata. La coherencia, el sentido del fraseo y el color se logran a través de la repetición. Los primeros cuatro compases presentan una figuración de la triada de tónica, donde lo más relevante es el ritmo (♩♩♩) y la estricta imitación entre las partes. Como ya se ha señalado, el canon es un recurso bastante corriente en los inicios de las obras. El ritmo, por otro lado, es penetrante. Las texturas iniciales parecen dividir los 4 compases en una estructura del tipo 2+2, y la unidad métrica parece no ser el 3/8 que viene indicado, sino un 6/8. No podría haber un complemento mejor a estos cuatro compases iniciales que los tres compases que concluyen la primera sección de la obra, donde se rememoran la figuración arpegiada original y el estático ritmo armónico.

Los siguientes cuatro compases están realizados sobre un patrón de 2+2: ambos concluyen en fuertes cadencias sobre la tónica pero tienen perfiles rítmicos y texturas diferentes (♩♩♩♩, ♩♩♩♩). A continuación hay compases con mitades disímiles se repite exactamente en los cc. 9-12. A continuación hay un grupo de cuatro unidades de 4 compases, en las que ambas mitades son idénticas y están basadas en el ritmo de apertura (♩♩♩). Desde el compás 29 hasta el final de la primera mitad, la música es susceptible de dividirse en tres grupos de 3 compases, que, a diferencia de los anteriores, se debilitan unos a otros, avanzando rápidamente hacia la conclusión. Ahora comprendemos por qué Scarlatti no tenía interés en realizar una primera parte de la sonata en 38 compases, lo cual podría haber hecho fácilmente, sólo tenía que repetir el c. 37. Evidentemente, deseaba una asimetría perturbadora, una suerte de incongruencia que hace que el inicio de la sonata sea totalmente distinto a la conclusión de la primera mitad.

Una tabulación de la estructura de la sonata completa, partiendo de las agrupaciones de compases que hemos realizado, nos conduciría al siguiente gráfico:

Compases

1	3×4c.	(2+2) de mitades distintas (el grupo 1 distinto, 2 y 3 idénticos)
13	4×4c.	(2+2) de mitades iguales
29	3×3c.	(2+1) mitades distintas (n.º 1 y n.º 2 idénticos, n.º 3 distinto).

⁸ En lo que a las sonatas de Scarlatti respecta, la letra "K" se refiere a Ralph Kirkpatrick, cuya numeración y catalogación está considerada como una autoridad. Ocasionalmente, podemos encontrar un número precedido por la letra "L". Esto hace referencia a la numeración de la primera edición completa de las sonatas de Scarlatti, publicadas por Alessandro Longo, quien recopiló las sonatas, arbitrariamente, utilizando el criterio de la tonalidad, como si se tratase de suites: de ahí que los números "L" tengan un valor limitado, puesto que sólo se refieren a esta edición tan peculiar de la Ricordi. La numeración de Kirkpatrick, según se ha aceptado, coloca las sonatas aproximadamente en orden cronológico de composición.

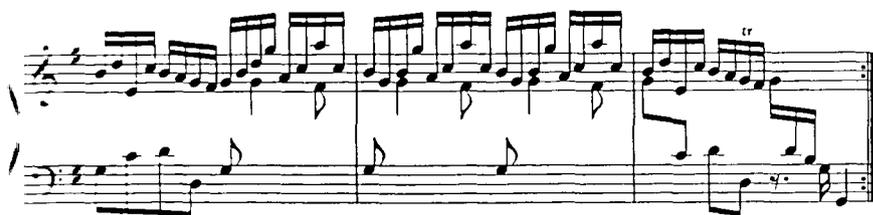
7	Se barra	
38	3x4c.	(2+2) mitades distintas (la primera distinta, 2 y 3 idénticas)
50	2x4c.	(2+2) mitades iguales
58	1x4c.	(2+2) mitades distintas
61	2x4c.	(2+2) mitades iguales
71	3x3c.	(2+1) mitades distintas (1 y 2 casi idénticas, 3 distinta).

Existe una atractiva simetría en este gráfico, parece como si el compositor hubiese presentado de un modo calculado, tras un elaborado proceso racional. Si comparamos el grupo individual de 4 compases de la segunda mitad con el primer grupo de 3 compases de la misma mitad, vislumbramos la proeza de Scarlatti. Aquí radica la esencia de la peculiar ambigüedad de la sonata: se crea una fácil expectación de un ritmo regular de 6/8 que es contrarrestado por las agrupaciones de 3x3 compases, cuyo metro adecuado es, de hecho, el 3/8.

La Sonata en Re, K. 492 (*ACM* 5) nos muestra a un Scarlatti que evoluciona hacia una estructura binaria desarrollada de una simetría mucho mayor, al incorporar una variedad más amplia de colorido armónico y de texturas, avances en la técnica del clavicordio y un sabor a guitarra española bastante evidente, pero sin renunciar a la línea más poderosa del discurso, que conduce inexorablemente de un compás al siguiente. Aunque hay un fuerte énfasis en la articulación cadencial, también se hace presente un oscurecimiento deliberado del fraseo, que hace que estas obras de Scarlatti sean tan sugestivas y rebosantes de vitalidad. En el prefacio a los *Contra Altos* Scarlatti había advertido a sus lectores que no esperasen encontrar en ellos nada de gran profundidad. Esta advertencia no era irónica en absoluto, pues sus lectores no querían la profundidad de un J. S. Bach. Sus admiradores ingleses y franceses aplaudían, sobre todo, su habilidad para componer de un modo tan ingenioso y tan artístico, que lograba disimularlo.

Es sorprendente que Scarlatti no tuviese mayor influencia en compositores posteriores. En España, su alumno Antonio Soler (1729-83) escribió numerosas sonatas que participan de interesantes similitudes con las de su maestro. En Inglaterra, las *Forty Sonatas or Lessons for the Harpsichord* que Thomas Augustine Arne (1710-78) escribió en 1756 muestran esos toques ocasionales de sabor scarlattiano, como en el fraseo cadencial (Ejemplo III-8) de la Tercera Sonata en Sol, pero, por lo demás, esta colección de sonatas se caracterizan por su variedad formal, un feliz eclecticismo y una adhesión de conservadurismo más que de progreso. La mayoría de los movimientos se adecúan a la estructura binaria desarrollada con cierta inclinación hacia la forma sonata plena.

Ejemplo III-8: T. A. ARNE, Cadencia de la Sonata en Sol



Quizá el sucesor más relevante de Scarlatti, al margen de las tendencias italianas del momento, fuera Pietro Domenico Paradies (o Paradisi; 1710?-91). En sus inicios, fue un compositor de ópera que carecía de originalidad, de acuerdo con el testimonio de Burney. En 1746, Paradies se estableció en Londres, como profesor de canto y de clave, donde permanecería casi hasta su muerte. Tuvo un número relevante de alumnos de mérito, pero su legado más importante reside en su colección de 12 Sonatas, publicadas en Londres en 1754. Estas obras constan de dos movimientos que no mantienen una relación sistemática de *tempi*: cuatro de ellas tienen los primeros movimientos más rápidos que los segundos, por ejemplo, *Moderato/Andante*; siete consisten en dos movimientos rápidos, por ejemplo, *Allegro/Presto*. La tonalidad es la misma en ambos movimientos, si bien el modo puede variar: la N.º 4 y la N.º 9 tienen sus primeros movimientos en modo menor y el segundo en mayor; la N.º 10 tiene un primer movimiento en Re mayor y un segundo movimiento en Re menor. Paradies y Scarlatti comparten la misma preocupación, intentar trabajar toda la extensión del teclado, particularmente los graves, y en ambos abundan los arpeggios y los cruces de manos. Paradies es, sin embargo, más proclive que Scarlatti a utilizar una estructura en tres partes, donde la parte **b** de la estructura binaria tras la doble barra es mucho más extensa.

En Italia la música para teclado floreció gracias a un número importante de clavecinistas y compositores de prestigio, si bien la posteridad no les ha brindado un juicio tan favorable como al expatriado Scarlatti. Venecia se convirtió en el centro natural de la música instrumental, como lo era de la ópera. En el siglo XVIII, su poder político había declinado. Durante los siglos XIV, XV y XVI el poder mercantil de la ciudad-estado había sido enorme y totalmente desproporcionado, si se tiene en cuenta el tamaño de su territorio. Tal poder estaba basado en dos elementos: su habilidad para financiar a los gobernantes de territorios mucho más grandes que ella, y una organización inexorable y eficiente, casi inhumana, de una serie de grandes familias, cuya justicia era severa y de gran alcance. Con el desarrollo de los grandes reinos de la Europa occidental, el poderío de Venecia declinó, aunque gran parte del boato del poder —la pompa y ceremonia— continuaron, y la ciudad se refugió gradualmente en un estado de irrealidad casi ensañadora, que, hoy en día, se ha convertido en una decadencia de pesadilla. Las memorias del famoso veneciano Giovanni Casanova (1725-98) proporcionan un excelente cuadro de la vida placentera de su ciudad natal, los bailes de máscaras, los encuentros amorosos con novicias y monjas en los pequeños *casini* propiedad de embajadores extranjeros, del más bajo libertinaje, retratados lujurosamente. El siglo XVIII tendría poco que aprender del siglo XX en lo que se refiere al arte de los excesos.

La maestría del estilo de teclado asociado a Venecia y sus compositores tuvo gran prestigio y considerable influencia; la técnica brillante se unía a unas líneas melódicas de suave afectividad y un colorido armónico peculiar. El tipo de recursos unificadores señalados en la obra de Tartini no se utilizaban. En el seno de los movimientos individuales, materiales melódicos heterogéneos están asociados a distintas áreas tonales. Ocasionalmente, una frase a modo de tema *motto*, que se escucha al inicio del movimiento, puede utilizarse de nuevo para reforzar el inicio de un área tonal nueva, pero, en general, buscaríamos en vano un trabajo temático consistente. El colorido armónico suele limitarse a una confianza, de muy buen gusto, en el acor-

se sobre el VI grado rebajado en obras en modo mayor, y en el uso del acorde de sexta aumentada que se construye sobre ese grado. Las secuencias neo-barrocas son objeto de un trabajo armónico de intenso cromatismo. Gran parte del atractivo de esta afable música *galant* obedece a su concentración en emociones o afectos individuales en pequeños pasajes, como el que sigue:

Ejemplo III-9: Pasajes afectivos de la música veneciana para teclado.

a ALBERTI

Musical score for Alberti's piece, measures 10-14. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 10-11) shows a melodic line in the treble with a trill on the first measure and a descending eighth-note pattern in the bass. The second system (measures 12-13) continues the melodic line with a trill and a descending eighth-note pattern. The third system (measures 14) features a more complex melodic line with a trill and a descending eighth-note pattern in the bass.

b GALUPPI

Musical score for Galuppi's piece, measures 5-7. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 5-6) shows a melodic line in the treble with a trill on the first measure and a descending eighth-note pattern in the bass. The second system (measures 7) features a more complex melodic line with a trill and a descending eighth-note pattern in the bass.

c) GALUPPI

En 1748 el editor Walsh publicó una serie de ocho sonatas de Domenico Alberti. Estas obras debieron ser bien recibidas, ya que han sobrevivido en numerosas copias, y además fueron reeditadas posteriormente en París y Amsterdam. Todas ellas constan de dos movimientos, con un predominio claro de la estructura binaria desarrollada.

A mediados del siglo XVIII, el compositor veneciano más importante de música para teclado fue, sin duda, Baldassare Galuppi (1706-85), cuyo éxito como compositor operístico le llevó por toda Europa, desde Londres a San Petersburgo. Su obra se caracteriza por una combinación de una melodía atractiva, que evoluciona desde la melancolía a la animación y hasta lo ostentoso, con texturas que contienen referencias pseudopolifónicas, recuerdos de la técnica del bajo continuo, y pasajes de figuración idiomática. A lo largo de su extensa vida escribió obras para este instrumento, y la datación de gran parte de ellas es problemática. Antes de 1760 la valiosa firma de John Walsh acude en nuestra ayuda, ya que en 1756 publicó una serie de seis sonatas de Galuppi. Estas obras muestran una amplia variedad de estilos y estructuras binarias, desde la sencilla forma binaria simétrica hasta la estructura de sonata ampliamente desarrollada. Una sonata (la n.º 3) incluso muestra una clara relación motivica entre los movimientos, no sólo en el material asociado con el área tonal principal, sino incluso con el área tonal secundaria. La segunda sonata tiene tan sólo un movimiento; los n.º 3, 5 y 6 tienen dos movimientos (lento/rápido), donde el segundo tiene una organización formal más compleja que el primero. La primera sonata de esta serie tiene tres movimientos (*Adagio*, *Andantino*, *Allegro*) y la cuarta tiene cuatro movimientos (*Adagio*, *Allegro*, *Spiritoso e Staccato*, y *Giga*, *Allegro*).

La segunda sonata de esta serie (ACM 6), titulada "lesson", al modo inglés, se encuentra en otras fuentes del siglo XVIII bajo el título de "Toccatà". Es muy diferente de las otras piezas de la colección, no sólo porque tiene un solo movimiento, sino debido a su excepcional longitud (181 cc.) y a sus texturas inusuales. La pieza tiene una clara estructura en tres partes con una primera parte de 68 compases. Tras la doble barra, una continuación ortodoxa (63 cc.) sitúa el material inicial en el relativo mayor mientras el material secundario reaparece en la dominante menor. En el regreso, o tercera parte (50 cc.), todos los materiales importantes recapitulan en la tonalidad principal. Dentro de esta estructura, sin embargo, existen muchas sutilezas que merecen una observación, pero quizá la más sorprendente sea el modo en que las texturas difieren de las utilizadas en el resto de las sonatas, en la medida en que parecen demandar fervientemente una adaptación para orquesta (véase particularmente cc. 49-63). La espaciosidad del ritmo armónico también parece exigir un colorido mucho mayor del que puede proporcionar un instrumento de teclado. ¿Es acaso posible que se trate de un movimiento de una sinfonía u obertura transcrito para clave?

En dos ocasiones Galuppi utiliza una atractiva disposición a tres partes de una secuencia que incorpora un ritmo con puntillo y un tetracordo descendente en el bajo. (El Ejemplo III-10 muestra dos ejemplos de sus sonatas.) Graciosos y llenos de animación, no encontraremos pasajes parecidos en otras sonatas de Galuppi, por lo que no pueden considerarse como un cliché.

Ejemplo III-10: B. GALUPPI. Sonatas Walsh (1756)

a) Sonata n.º 4

Adagio

b) Sonata n.º 1

Ocho meses después de que las sonatas de Galuppi se imprimieran, en noviembre de 1756, Walsh publicó las *Eight Lessons* de Arne, cuya segunda sonata se inicia así:

Ejemplo III-11: T. A. ARNE, Sonata n.º 2



¿Acaso Arne está imitando a Galuppi? Aunque así fuera, nadie en la década de 1750-60 habría pestañeado.

Las obras para teclado escritas por compositores del sur de Alemania y de Austria, en la órbita del estilo noritaliano en muchos aspectos, apenas se diferencian de las de los italianos expatriados que vivían en aquella zona, como Giovanni Benedetti Platti (1690-1763). Georg Christoph Wagenseil (1715-77) pertenece a aquella generación de compositores que estaban en el cenit de su carrera cuando Mozart y Haydn estaban iniciando la suya. Debido a las similitudes entre la obra de madurez de Wagenseil y las obras tempranas de estos últimos, puede suponerse que aquél ejerciese una importante influencia en los vieneses. Sus sonatas para teclado —denominadas *Divertimentos*, término con el que Haydn bautizaría a las suyas tan a menudo— no muestran ninguna huella de su calidad de virtuoso del teclado, que le hizo convertirse en un excelente y prestigioso intérprete, profesor de la emperatriz María Teresa. Son, por el contrario, obras cortas y sencillas en tres movimientos, estructuralmente poco arriesgadas, y que caen en una utilización casi sistemática del principio binario simétrico, con un regreso a la tonalidad principal en el momento en que recapitula el material melódico secundario. Las texturas son apenas variadas, de modo que la música carece de contornos poderosos, y parece estar concebida expresamente para el placer del aficionado más que para la exhibición de un profesional.

EL *EMPFINDSAMER STIL*.

Más al norte, sin embargo, en torno a la corte de Federico el Grande en Potsdam (Berlín), se desarrolló un estilo de composición que comúnmente denominamos *empfindsamer Stil*. El término puede traducirse como “estilo de la sensibilidad” o “estilo sensitivo”. Cualquiera que sea la traducción, ha de interpretarse como un estilo en el que la emoción se valora por encima de cualquier otra consideración, y en el que se requiere, tanto por parte del intérprete como del oyente, una susceptibilidad poco habitual ante la respuesta emocional. Puesto que su principal propagandista fue Emanuel Bach, uno de los compositores más notables de toda la centuria, el estilo proporcionaba un valioso contraste con respecto a las obras procedentes del Sur de Europa, y, finalmente, tendría un efecto muy relevante en Haydn y Beethoven.

El estilo de la sensibilidad ha sido considerado como una variación localizada del *style galant* —deudor del oficio noralmemán—, pero aunque comparte algunos