



*La música para tecla en el Barroco*¹ por ELISA RAPADO JAMBRINA¹

"No basta con sentir la música. ¡Hay que entenderla!"
Rameau (adaptación).

CARACTERÍSTICAS DEL ESTILO Y ESCRITURA DEL REPERTORIO DE LOS INSTRUMENTOS DE TECLADO EN EL SIGLO XVIII:

A finales del siglo XVII en Europa comenzaba a asentarse un fenómeno que había tenido su inicio varias décadas atrás. Se trataba de la emancipación de la música instrumental, proceso que habría sido inimaginable en un momento anterior, debido a la presencia, casi única de la música vocal en la tradición compositiva de la música artística. Efectivamente, desde el siglo VI, momento de establecimiento en toda Europa del canto gregoriano, la música vocal había sido el punto de partida de toda la evolución musical, proceso que había culminado, a principios del siglo XVII, con el surgimiento de la ópera, como reacción a la extraordinaria complejidad compositiva de la polifonía renacentista. La música vocal tenía, pues, una tradición estable de géneros, compositores, convenciones dramáticas, e, incluso, desde 1638, dos espacios diferentes: La iglesia y el teatro de ópera.

La música instrumental aún no había dado este salto a la madurez, y se consideraba en la mayoría de los casos como un trasunto de la música vocal. De hecho, la mayoría de las composiciones para instrumentos a solo que encontramos en el siglo XVII se caracterizan por presentar esquemas y formas tomados de la música vocal: Encontramos piezas instrumentales que imitan la escritura policoral. Otras que ilustran a la perfección lo que sería un recitativo operístico, con la línea melódica en la mano derecha y el acompañamiento característico, acórdico, en la mano izquierda. Muchas presentan distribuciones de secciones semejantes a las de un madrigal vocálico.

No obstante, las características particulares de cada instrumento, pronto empezaron a condicionar la escritura. En el caso del clave, por ejemplo, las cualidades más destacadas eran su capacidad de emitir notas mucho más velozmente que las voces, siendo, además, la continuidad sonora del sonido, muy escasa. La escritura podía complicarse y hacerse más densa, rápida, ornamentada. Ello condujo a los primeros experimentos de estructuras de melodía-acompañamiento, cascadas de notas, que más adelante serían habituales en la escritura idiomática del instrumento.

Sin embargo, esto no hubiera bastado para conseguir la emancipación de la música instrumental. La causa de esto la encontramos en que la música instrumental carecía de recursos para constituirse: en el siglo XVII la música vocal se constituye, formal y expresivamente, en función del texto que intenta representar. A la música instrumental, de naturaleza abstracta, le está vetada esta capacidad de representación.

Fue la necesidad de construir esquemas formales para la música que carecía de texto lo que hizo avanzar tan rápidamente la composición de música instrumental durante el siglo XVII. Buscar recursos que permitiesen organizar la música en el tiempo, darle un sentido discursivo, plantear simetrías, paralelismos, repeticiones y variaciones entre las diferentes partes de la obra, de forma que se facilitase el reconocimiento y la memorización de temas, es decir, que hubiese un importante esquema mental subyacente y reconocible en la obra instrumental, se convirtió en el gran objetivo de los compositores del siglo XVII².

Las personas más capacitadas para llevar a cabo este proceso eran los organistas, porque tenían una formación teórica completa, además de instrumental: un organista acompañaba a las voces y conocía mejor las formas y recursos música vocal. Pero este tipo de erudición se alejaba de la práctica corriente, de las formas instrumentales más habituales en las cortes, donde el violín fue el instrumento privilegiado, o en la música popular, donde eran habituales las piezas instrumentales a solo de instrumentos de púa. Esta dialéctica entre organistas y el resto de los instrumentistas va desapareciendo a lo largo del siglo XVIII, ya que las composiciones para instrumentos se convirtieron en algo no solamente frecuente, sino que empezó a surgir un público y unos espacios para este tipo de música. No se trataba ya del ámbito eclesiástico en que se desenvolvían los organistas, sino de un ambiente mixto, las reuniones o Academias de músicos, literatos e intelectuales. También, naturalmente, las Cortes.

¹ Fuente: <http://www.filomusica.com/filo36/barroco.html>. Revista mensual de publicación en Internet. **Número 36º - Enero de 2.003** ao **Número 41º - Junio 2.003**.

² Hay varias culminaciones en este proceso: por supuesto, la forma sonata es una de ellas, porque es una estructura instrumental que, de hecho, hasta llega a condicionar a la música vocal. También se culmina esta idea de la teoría antes que la práctica en la obra de los compositores del siglo XX, segunda escuela de Viena.

Si nos referimos concretamente a la escritura para teclado, hemos de constatar que en el siglo XVIII se advierte ya una cierta diferencia entre órgano y clave. Superando, por fin, el único medio común entre ambos, el teclado, los compositores de música para ambos instrumentos se decantaron por una escritura idiomática en ambos casos, característica de uno u otro instrumento. Es lógico, teniendo en cuenta cómo evolucionaron las técnicas de registración y de pedal del órgano, que el clave buscase sus propios medios de expresión y que la escritura tuviese formas diferentes, siendo la suite y la sonata las más propias del clave, la tocata, el preludio coral (sobre melodía de coral), fantasía coral, existiendo en cambio formas que podían desarrollarse en ambos instrumentos sin problemas, como eran la fuga o el preludio.

No obstante, en las ediciones musicales encontramos habitualmente, incluso hasta a principios del siglo XIX, la referencia siguiente: "para ser interpretadas al órgano, clave o fortepiano"^{3[2]}. La pervivencia de esta costumbre, (a pesar de que, realmente, es imposible interpretar ciertas obras en otro instrumento que no sea aquel para el que fueron concebidas) la encontramos sencillamente en un criterio editorial: la necesidad de comercializar el libro: con esta referencia, adquirirían el libro tanto las personas que, de acuerdo con los tiempos modernos, ya disponían de un fortepiano, como las que todavía tenían clave, como quienes eran organistas de una iglesia.

Las primeras obras del siglo XVIII, de un autor como Alessandro Scarlatti, acusan la influencia de otros géneros de escritura instrumental, más habituales en la producción de este compositor. sin embargo, no recuerdan ya a la música vocal, a pesar de que A.Scarlatti destacó fundamentalmente como compositor de ópera.

- *Figuraciones de pasajes al unísono en ambas manos, imitando la escritura de conciertos para cuerda.*
- *Intercambios motivicos entre ambas manos (característico de la escritura concertante).*
- *Progresiones armónicas largas (recordemos a Vivaldi).*

En cambio, encontramos ya algunos recursos típicamente clavicembalísticos:

- *Preceder la escritura de toccatas mediante preludios.*
- *Preferencia por motivos de carácter improvisatorio.*
- *Claridad expositiva y armónica*
- *Agilidad de frase*
- *Velocidad de los acordes, sensación de continuidad.*

Aún es más importante en el desarrollo de la búsqueda del efecto sonoro idiomático, entendido como aprovechamiento de los recursos técnicos específicos del instrumento, la producción de Bernardo Pasquini (hasta 1710):

- *Importancia de la técnica de la variación, que va alejándose de los parámetros de la música vocal y popular (los bajos de folía, passamezzo, ruggiero etc).*
- *Establecimiento de la forma de la toccata como un bloque estable, que precede a la fuga.*
- *Uso sistemático de la suite.*

La evolución y la aportación de los maestros de la siguiente generación, que comentaremos en este capítulo, terminarían por agotar todas las posibilidades del antiguo clavicémbalo, que caería en desuso con más lentitud de lo que se podría esperar, a causa de las dificultades técnicas que tuvieron los primeros fortepianos. Este nuevo instrumento se afianzó con gran estabilidad en todos los rincones de Europa, lenta y constantemente, aprovechando tanto los recursos idiomáticos del clave, que combinaría y enriquecería además con sus nuevas posibilidades expresivas, como las formas musicales características del mismo. Algún tiempo después, los mismos compositores que dedicaron al clavicémbalo sus primeros años (como Haydn, Mozart), terminarían por dedicar toda su atención al fortepiano. Más adelante, asociaremos la generalización del empleo del fortepiano con la nueva forma bitemática (la sonata), el abandono de la escritura contrapuntística en favor de la melodía acompañada y el tránsito hacia una nueva mentalidad musical, en la que tendrá un sentido diferente la figura del concertista-compositor.

LOS ESTILOS NACIONALES:

El surgimiento de los estilos nacionales es otra de las grandes realidades de este periodo. Aunque las escuelas contrapuntísticas del siglo XVI presentaban ya ciertas diferencias estilísticas entre sí, no es hasta mediados del siglo XVII cuando podemos hablar de diferencias nacionales. La razón de esto la encontramos, de nuevo, en la música vocal. Cuando la ópera surge en Italia, comienza un proceso de difusión, tanto del nuevo género vocal como de sus características de producción, que abarca a todos los países de Europa. La necesidad de componer música para las obras literarias de cada país, en lengua vernácula, condujo a la necesidad de adaptar también los principios del recitativo italiano a la música de cada nación. De forma que cada país se encontró con una nueva realidad en el campo musical:

- *Por una parte, la presencia de obras, modelos compositivos, el estilo recitativo y demás convenciones dramáticas de la ópera italiana, y la posibilidad de adaptarlos a la lengua vernácula para crear obras originales, en el nuevo estilo, en cada país.*
- *Por otra parte, la propia tradición musical del país, que solía oponerse a la asimilación del modelo operístico.*
- *De la dialéctica entre ambos factores, surgieron los estilos nacionales, en algunos casos, por ejemplo en Francia, después de serias y difíciles polémicas y enfrentamientos.*

Aunque los estilos nacionales más característicos de este periodo son el italiano, francés, alemán, español e inglés, éste último no tiene aplicación en nuestro campo, ya que en Inglaterra prácticamente solo se compuso ópera, descuidándose los géneros instrumentales. En cambio, en los otros cuatro países, se desarrolló la producción de diversos compositores, con características muy distintas. España e Italia tuvieron una fuerte relación, que se tradujo, por ejemplo, en el establecimiento del napolitano Domenico Scarlatti en la Corte Española. En el caso francés, por ejemplo, los clavicembalistas desarrollaron unas características muy particulares, que no fueron compartidas por ningún autor de otro país, y que solamente tuvieron repercusión mucho tiempo más tarde, en la producción de autores nacionales, como Fauré, Ravel o Debussy.

La música para instrumentos de teclado en el XVIII francés:

Para centrar el contexto general de la música en Francia, citamos los siguientes rasgos:

- No existió, como en Italia, la difusión de una red de teatros públicos. La música se centró en la Corte. Se componían ballets y air de cour para el disfrute del rey (monarca absoluto) y sus cortesanos. En este ámbito, el italiano nacionalizado francés, J.B Lully, aplicó con éxito el principio recitativo italiano al idioma francés, consiguiendo el monopolio real para la publicación de música teatral en toda Francia, impidiéndose así la creación operística en otros focos. El gran género operístico se llamó Tragedia Lírica (tragedie lyrique). Tras la muerte de Lully, el estilo evolucionó hacia el llamado Estilo Galante (también llamado rococó, término mal empleado, ya que sólo designa las artes plásticas).
- Rameau, teórico, compositor, tratadista, figura interesantísima del panorama francés, hizo evolucionar el estilo, armónicamente tan poco interesante, de Monsieur de Lully, también en el campo teatral. Su música fue eco de la guerra entre francesistas-italianistas.
- Charpentier se dedicó a la música religiosa, ya que le coparon absolutamente el género teatral, porque Lully tenía el monopolio de la Corte.

a. François Couperin (1668-1733).

"Los títulos expresan las ideas que yo tengo" (prólogo al primer libro de Ordres)

Couperin el Grande, figura tremendamente reivindicada posteriormente, por Brahms (!) Falla, Ravel, Debussy, desarrolló su actividad como organista de la capilla real, es decir, era un músico con una gran formación previa. Compuso también tríos y conciertos, aunque no demasiados, dentro de las órbitas francesa e italiana, de hecho, su colección se llamó "los gustos reunidos". La aportación de Couperin a la música clavicembalística, la más característica de su estilo, se agrupa en el libro *L'art de toucher le clavecin* y se divide en 27 *suites*, que él denomina ordres, y que comprenden un número variable de piezas de diferente carácter, muchas de las cuales se basan en patrones rítmicos de la danza, diversión fundamental de la Corte, donde trabajaba Monsieur de Couperin. Es decir, que encontramos, por ejemplo, en el ordre 25:

- Un esquema bastante libre de obertura francesa (tiempo lento-rápido-lento). *La Visionnaire*.
- Allemanda. *La Misterieuse*.
- Giga. *La Monflaubert*.

Una peculiaridad en el estilo compositivo de Couperin es que sus piezas suelen tener un nombre poético, que trata de dar un cierto contenido programático a cada parte de la suite. Esta característica puede proceder todavía de la influencia de la música vocal, de la necesidad de que la música no tuviese un contenido puramente abstracto, sino que pudiese referirse a lo real. En todo caso, la imitación paródica de sonidos de la vida cotidiana no es una característica exclusiva de Couperin. Lo encontramos en la música vocal de este periodo en todos los países (Banchieri, por ejemplo), pero también en la música para violín (y eso no se refiere únicamente a títulos tan conocidos como La Primavera de Vivaldi, sino también a las sonatas de Biber) y en la producción de otros clavicembalistas, como D. Scarlatti.

Su escritura tiene más rasgos en común con el estilo galante que deudas con las tendencias contrapuntísticas. Se caracteriza por frases breves, arpeggiato de mano izquierda y una fina y precisa ornamentación. El bajo, como soporte de la melodía, pierde parte de su independencia contrapuntística, como empezaba a ser habitual (recordemos a Händel,

por ejemplo) en los compositores de tendencias más novedosas. Esto mismo sucede también con las voces intermedias: pierden independencia.

La gran importancia de los ornamentos en esta música queda reflejada en el hecho de que Couperin dejó instrucciones precisas sobre la digitación y ejecución de dichos ornamentos, llamados *agréments*, influenciados en muchos casos por la música para laúd, como también algunos tipos de escritura arpegiada, el *Style brisé*. La importancia en el detalle de esta música es lo que confiere gran trascendencia a la ejecución de sus adornos.

¿Los ordres de Couperin pueden considerarse formas cerradas? Sin duda no en los libros primero y segundo, se trata de recopilaciones de piezas. Pero a partir del tercer libro sí que encontramos signos claros de una voluntad de construir suites obras cerradas, con un sentido orgánico, homogéneas, pese al contraste de caracteres que se refleja en los títulos, cada vez más descriptivos, de sus piezas.

¿Cuál era el destino de estas peculiares piezas? Pues servir de entretenimiento a los aficionados de la corte. Había toda una serie de bromas y actividades a llevar a cabo, por ejemplo, tratar de reconocer, tras la audición de una pieza, su posible título, a qué persona se dedicaba y este tipo de pasatiempos cortesanos. Su música tiene un atractivo aristocrático y elegante, cualidades poco objetivas para la ciencia musicológica, pero ciertas.

b. Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

La producción cembalística de Rameau se enmarca en las mismas coordenadas que la de Couperin. Su figura como compositor sólo comenzó a ser conocida cuando rebasó la edad de cuarenta años, pues hasta el momento sólo se conocían sus escritos como teórico. Su carrera se desarrolló en el círculo del principal mecenas de Francia, Monsieur de La Poplinière: fue organista, director y compositor de la residencia de este mecenas, y profesor de clave de su mujer. Gracias a la influencia de este mecenas, Rameau pudo por fin estrenar sus obras teatrales, que fueron eco de fuertes polémicas. Esto sucedió así al principio, porque se le acusaba de ser un loco innovador al que, a la vez, se le reprochaba que simplemente se había basado en el modelo lulliano, y después, por la batalla italianistas-francesistas, en la que se implicó.

La contribución a la música para clave de Rameau tiene las características texturales y rítmicas propias de Couperin. Su gusto por el detalle y por los títulos exóticos también lo relacionan con el compositor parisino. Pero Rameau quiso llegar más lejos. Su tercera y última publicación para teclado⁴, *Nuevas suites de piezas para el clavecín*, incluye experimentos virtuosísticos, como haría después Domenico Scarlatti. Como ejemplo de estos experimentos, la pieza "las tres manos" se escribe para dar la impresión, con intercambios de funciones entre las dos manos, de que existe una tercera. Amplió, pues, la técnica del teclado con el uso de figuraciones orquestales y percusivas, saltos extremos de octavas, cruzado de manos y trémolos medidos.

Siendo Rameau el más importante de los tratadistas de su tiempo, no podemos no decir algo de sus aportaciones: *Rameau considera la armonía como el elemento fundamental de la música, supeditando la melodía a ésta*. El ideal de estos dos compositores, en fin, es el entretenimiento culto y refinado, propio de su sociedad contemporánea. Y en ambos, recordar sus aportaciones al establecimiento de la tonalidad bimodal, sus tratamiento novedoso y particular de las disonancias (retardos).

La música para instrumentos de teclado en el XVIII alemán:

Antes de finales del siglo XVIII, la suite para teclado (partita) asumió en Alemania un orden definitivo de cuatro danzas: Allemande, courante, sarabande y gigue. A estas podía agregárseles un movimiento introductorio o bien más danzas opcionales después de la giga o antes de la sarabande. Estas danzas añadidas son una manifestación de la influencia de la música francesa. Se cree que el tratado de Couperin y su música ejercieron una fuerte influencia en la escritura para teclado de Bach, cuestión difícil de demostrar, pero no de creer, ya que Bach asimiló mejor que ningún otro compositor los estilos nacionales.

Los compositores de suites más destacados de este periodo fueron Weiss y Reusner. No obstante, una tríada mucho más influyente se encuentra activa en este periodo. Se trata del triángulo Buxtehude - Pachelbel - Kuhnau. Dado que los dos primeros se desarrollaron en el ámbito de la música para órgano, comenzamos con el tercero.

⁴ Las otras dos tenían por título "piezas para clavecín". La segunda incluía, además, un método, probablemente producto de sus experimentos como pedagogo en el ámbito de la Poplinière (probablemente, tendría alumnos entre los amigos asiduos a las veladas musicales de su casa). En el primer libro, danzas. En el segundo, piezas de carácter con los típicos títulos programáticos (irónicos, desenfadados) de Couperin.

a. *Johan Kuhnau (1660-1722).*

Aborda exclusivamente el ámbito cembalístico, aunque también compondrá música vocal sacra. Fue el primer autor que trasladó la sonata al ámbito del clave, en su obra "Frescos frutos clavecinísticos" publicados en 1696, que comprenden solamente sonatas (no obstante, ya había publicado antes un grupo de suites seguido de una sonata). Emplear la terminología botánica "Frescos frutos" tiene sus antecedentes en otros autores instrumentales. Lo más destacado de estas sonatas, un poco experimentales, es que están estructuradas en cuatro o cinco movimientos y escritas en el estilo de las sonatas violinísticas de Biber.

Más interesantes son las "sonatas bíblicas" (1700), que continúan la idea, cada vez más importante en este periodo, de intentar desprestigiar la suite y buscar nuevas soluciones. En ellas intenta representar musicalmente historias del Antiguo Testamento, con títulos como "La locura de Saúl curada por la música" o "El combate entre David y Goliath". Son piezas de diferentes formas (danzas, preludios) bien construidas, con intentos de plasmar en música el referente programático al que alude el título, de acuerdo con la tradición de la música francesa, que tanta importancia tuvo para la música germana de este periodo. Kuhnau fue el primer compositor que empleó el esquema de la sonata de chiesa en el teclado (allegro-adagio-allegro-adagio), lo cual implicaba separar la escritura para clave de la música de danza.

b. *Johan Sebastian Bach (Eisenach 1685-Leipzig 1750).*

"Sirvan [estas obras] para uso de la juventud que quiere aprender música y también para entretenimiento de aquellos que ya son versados en música".

"El viejo estilo de hacer música desentona en nuestros oídos"

La producción clavicembalística de Bach puede analizarse desde puntos de vista muy diversos. Tradicionalmente se considera que todos los géneros que abordó Bach llegaron a un punto de culminación que condujeron a la necesidad de buscar nuevos caminos, pues todos parecían agotados después de que Bach interviniera en ellos. ¿Cuáles son las características fundamentales de su estilo, sintetizadas al máximo?

- *Diversidad estilística.*
- *Virtuosismo*
- *Contrapunto estricto.*

Su voluntad artística pretende unir la destreza al teclado con la ordenación contrapuntística del sonido. Muchos de los pasajes virtuosísticos de sus obras se basan en la improvisación, pero se someten a la particular voluntad organizativa de Bach para crear variadas formas, fruto del estudio y la investigación sobre el repertorio de Bruhns, Frescobaldi y Buxtehude, principalmente. La obra para teclado de Bach es un compendio de los procedimientos compositivos que emplea en sus obras vocales, instrumentales, camerísticas, y, al mismo tiempo, un compendio de todos los estilos nacionales, puesto que este autor estudió y copió cuidadosamente las obras de autores como Couperin, Frescobaldi, Vivaldi etc. Dentro de las obras que muestran esta influencia, tenemos las siguientes:

- Las **suites Francesas**, sobre la obertura francesa. Las suites francesas, además, son las que añaden más cantidad de danzas entre las piezas "obligadas" de la suite.
- El **Concierto Italiano**. Se sabe que Bach estudió a Frescobaldi, Legrenzi. Ello dio mayor estabilidad a su estilo. Pero lo que más le ayudó fue conocer la estructura de los conciertos italianos, Torelli, Corelli, Vivaldi.
- Curiosamente, las **Suites Inglesas** están compuestas bajo la influencia de las órbitas italiana y francesa. Bach no tuvo nada que ver con su título, sino que fue un criterio editorial.
- Las **Seis Partitas**: recuerdan el modelo de las Suites inglesas, concibiéndose como una escritura técnica virtuosística y, además, como un compendio de todas las posibilidades de partita, por ejemplo, dando una estructura propia y diferente a cada preludio.

En la obra de Bach se dan cita, pues, todos estos elementos, y, en el caso de la escritura para clave, aparece además un componente típicamente bachiano: la preocupación didáctica, que encontramos no solamente en el más que célebre cuaderno de piececitas dedicado a su mujer, sino también en la monumental construcción técnico-musical que supone el Clave bien Temperado, por ejemplo, y otras obras más cortas, concebidas sin duda para ayudar a sus alumnos, entre los cuales se encontraban también sus hijos, a resolver problemas concretos de la práctica musical. Entre estas obras encontramos las **15 Invenciones a dos voces**, **15 sinfonías a tres voces**.

El **Clave bien Temperado** merece una mención aparte, por haber surgido de la intención de confirmar, en el aspecto práctico y artístico, la artificial división de la escala en 12 semitonos iguales, y también porque esta obra pretende ser

un catálogo pedagógico completo: efectivamente, las dificultades, las situaciones musicales y técnicas complejas se van sucediendo, sin repetirse nunca, ya que no hay dos tonalidades iguales, ni temáticas iguales, ni modo de empleo o desarrollo.

Formalmente, podemos comentar que en los preludios del primer libro se establece un patrón compositivo (y, por tanto, una única tarea técnica específica) que da unidad a la obra: ninguno de estos diseños es igual al de otro preludio. Los preludios del segundo libro plantean a veces estructuras biseccionales, que nos pueden recordar a la suite, a la sonata monotemática scarlattiana, o bien arias elaboradas y ornamentadas, así como brillantes toccatas.

Breve esquema general sobre las fugas de Bach:

- *suelen ser a tres o cuatro voces*
- *su comienzo plantea el tema a solo, sin contrasujeto inicial.*
- *Como sucede en las fugas para órgano, cada tema tiene una personalidad musical claramente definida, de la cual la fuga íntegra es el desarrollo y la proyección lógicos.*
- *Se emplea con frecuencia el stretto y el juego con formas directas e invertidas del tema.*
- *Aparecen contrasujetos tan caracterizados como el propio tema.*
- *Plantean todas las complejidades de escritura de fuga que podamos encontrar al teclado, es decir, contrapunto doble, triple, cuádruple, inversión, aumentación, stretto.*

Sin embargo, dentro de esta colección, encontramos preludios y fugas que, dada su particular sonoridad, se ve que no fueron compuestas para el clave de un modo idiomático, sino que podrían ser ejecutadas en el órgano. Ello es debido a una indefinición que caracterizó a los instrumentos de esta época: existían claves con pedalieros de órgano completos, y con registros, órganos de tímica similar a los claves etc. También esto es así porque, a diferencia de Soler o Scarlatti, y en consonancia con sus colegas franceses, Bach fue intérprete de órgano tanto como de clave. Pero no podía faltar el descubrimiento del idiomatismo clavicembalístico en la obra de este compositor: de la misma manera que Bach explotó al máximo las posibilidades del órgano, existe una obra para cembalo que probablemente sea la más completa técnicamente, aparte de la más difícil, de toda la historia del instrumento. Se trata de una obra exponente, además, de la mayoría de las técnicas del contrapunto: Las Variaciones Goldberg.

Variaciones Goldberg. Su dificultad la acerca al modo compositivo de sus contemporáneos, Scarlatti o Rameau. Sin embargo, la ingeniosidad formal (3 variaciones seguidas de un canon, a intervalos sucesivos, sin repetir ninguno, desde el unísono a la novena) consigue que la mutación del aria inicial, una zarabanda sencilla, en 30 variaciones sea interesantísima y variada de principio a fin, sin esquemas repetidos, construyéndose mediante variaciones rítmico-melódicas que respetan en todo caso el bajo fundamental y la estructura armónica. Las variaciones no canónicas son de muchos tipos diferentes y, a intervalos regulares, piezas de sorprendente brillantez virtuosística, pensadas para un doble teclado (por ello no puede hablarse propiamente de cruzamientos de manos, ya que cada una interpreta en un teclado distinto).

Esquema constructivo:

- *Pieza de carácter (dos tríos, un stretto, invenciones, una giga, una fughetta, dos arias, una obertura, un alla breve y un quodlibet).*
- *Pieza virtuosística: van aumentando gradualmente en complejidad. Recuerdan a los ingenios de Scarlatti.*
- *Canon*

La extraordinaria **fantasía cromática y fuga**, digna compañera de la Fantasía y fuga en sol para órgano. Ambas sorprenden por su extraordinaria complejidad técnica y la ingeniosa distribución de sus secciones y discurso musical. La fantasía cromática es única, además, porque se cree que surgió de una improvisación de Bach, que es fruto de la transcripción íntegra de una improvisación al teclado.

Melodía de Bach:

A pesar de su escasa precisión científica, he seleccionado algunas citas procedentes de conversaciones acerca de Bach con algunos músicos, por su capacidad de sugerir imágenes sobre su música.

- La melodía es el milagro de prestidigitación, el caleidoscopio de Bach. Cada fragmento tiene otra melodía en sí: corta y secuencia como en un mosaico de trocitos, que no pierden la coherencia maravillosa. Casi como el arabesco cortado y pegado sin que se note, con líneas de trazos maestros, de los impresionistas. No se ve ni un empalme. Dentro de lo tonal, no renuncia a las libertades modales de los autores pasados, porque por encima de todo está su imaginación y su creatividad, y así resuelve los problemas.

- Su melodía no permite ver empalmes para hacer un arco perfecto, pero tampoco se ve que el ambiente, el paisaje de la armonía, deje de adecuarse a este arco maravilloso, como en los increíbles esbozos de Miguel Ángel, que proceden de un simple trazo. Nos sorprende cómo entiende a sus antecesores y contemporáneos, superándolos, porque coge sus logros, los respeta y asimila, pero llevándolos a su terreno como quiere.
- Esta melodía insinúa y sugiere en armonía, aunque esté desnuda, como un dibujo apenas esbozado de Miguel Ángel, lleno de espacio.

b. Georg Friedrich Händel (1685-1759).

La obra de Händel carece de la inspiración religiosa que impregna la concepción musical de Bach. Músico de sólida formación, universitario, viajero nato, personaje activo y renovador en su tiempo, supuso la apertura hacia un nuevo sistema compositivo. ¿Alternativa o complemento al modelo bachiano? En todo caso, divergencias de lenguaje, formales, estéticas, que condujeron a un nuevo modo de concebir la música. Tanto es así que músicos posteriores, en especial Beethoven, tuvieron su aportación en grandísima estima. Sin embargo, esto no se refiere especialmente a la música para teclado, sino al melodrama y el oratorio, los géneros más representativos de su producción. Y estas son sus más destacadas influencias:

- **Contrapunto alemán.**
- **Belcanto italiano, aria, arioso, afecto.** Aprende la melodía. El afecto. Y pasa una temporada con la ópera francesa, que conoce en Hamburgo y Hannover: conoce el ritmo exagerado de la declamación francesa.
- **Etapa de Londres:** era una sociedad que fundó el diálogo entre compositor y obra.

Desde 1710 Händel vivió en Inglaterra, donde se involucró en todas las polémicas acerca del género teatral, y donde su figura fue a la vez objeto de adjetivos encomiásticos y encarnizadas guerras. Con la llegada de Händel, está claro que la música se preparaba para comenzar un nuevo camino: las formas del barroco comenzaban una etapa de disolución, al contacto con el progreso de las ideas, el del sistema contrapuntístico se agotaba en favor de la melodía acompañada⁵ y, en general, el ámbito de la creación musical asumía un formato distinto, en el que la música instrumental, y la música para teclado en particular todavía tendrían un largo camino antes de afianzarse como los referentes más característicos de un estilo.

La música para teclado en el siglo XVIII italiano:

Aparte de la producción para teclado de Alessandro Scarlatti, otros compositores contemporáneos dedicaron un gran número de sus obras al clavicémbalo. Este es el caso de maestros como Durante, Marcello y Zipoli, compositores que también se dedicaron a otros géneros instrumentales. Sin embargo, sus obras no están suficientemente difundidas en España como para realizar un estudio monográfico. El compositor más interesante y característico de este momento es, sin duda, Domenico Scarlatti, cuya aportación comentaremos a continuación.

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Domenico fue hijo de Alessandro Scarlatti, y hemos de suponer que, como éste mismo, había recibido una profunda formación cultural, tanto en el campo humanístico (dado que Alessandro componía frecuentemente ópera para los círculos de intelectuales napolitanos) como en el campo musical en todas sus vertientes (otros géneros de música instrumental, géneros vocales). Sin embargo, la sombra del nombre de Alessandro impidió un desarrollo completo del joven músico hasta que éste se emancipó del domicilio familiar y se asentó por su propia cuenta como músico al servicio del rey de Portugal, Joao V (1720-1728). Recordemos que en este momento histórico, Nápoles era dominio español y que la propia hija de Joao V, María Bárbara, se casaría con Fernando VI, heredero de la corona española. Este fue el motivo de que Domenico Scarlatti se estableciera en España en 1728, con la importancia que esto tuvo para los músicos nacionales, en los que tanto repercutió.

En un escrito del pianista Christian Zacharias encontramos un resumen de su línea evolutiva:

Las composiciones (óperas, música de iglesia) que ha llegado a nosotros como procedente de su periodo pre-hispánico, no sube el nivel de sus contemporáneos italianos. Lo que después sucedió, su “transformación”, es lo más sorprendente que pudo ocurrir sin un periodo largo de adaptación. Ya en 1738, la publicación de sus

⁵ Las cosas vuelven a su punto de origen: el origen del melodrama había sido la melodía acompañada. Pero se trataba de interminables monólogos imposibles de estructurar. La evolución de la música en los siglos XVII y XVIII, el exceso de ornamentación de que hacían gala los cantantes más afamados, la recopilación que hizo Bach de los modos compositivos derivados del contrapunto, condujeron de nuevo a la necesidad de una depuración de la línea: pero en este caso, la línea vocal se convirtió en un esquema firmemente asentado en una construcción formal, y en el sistema tonal, definitivamente afianzado.

primeras sonatas para clavicémbalo (30 Essercizi) nos reveló que no se trataba sólo de los maestros más originales del instrumento, sino también un gran compositor español. Los ritmos apasionados, la intensidad escrutadora llega a nosotros con claridad y fuerza. Sobre 1757 Scarlatti había compuesto 555 sonatas. La mayoría, ciertamente, procede de los últimos cinco años de su vida, y, por causas desconocidas, solo se difundieron unas pocas en su tiempo.

La producción clavicembalística de Scarlatti destaca por sus contrastes: en algunas el auge de la pirotecnia técnica llega a un frenesí, virtuosismo puro, casi amenazando energía. En cambio, otras sonatas suponen la encarnación del pasado español, el renacer de un madrigal de Victoria, austero y todavía sujeto a las convenciones de contrapunto, polifónico todavía, pero ya con una armonización de las voces en subordinación a una sola idea.

Un resumen de la trayectoria vital del músico en España:

España, como país de contrastes, ejerce una extraña fascinación sobre los músicos europeos. El problema es que su influencia puede concretarse en una persona creativa con el mismo grado de contraste: algunas personalidades ven desbordada su creatividad. Otras caen en la apatía. Sin ninguna duda, el talento de Scarlatti floreció en este país, tal vez porque venía de Nápoles, que pertenecía también a la Corona española. Y pasó a Sevilla, residencia de la corte española, hasta el año 1733. Mientras paseaba por las arquitecturas del alcázar de Sevilla y escuchaba cantar a la gente de la calle, en su memoria quedaron grabadas ciertas estampas, que no podemos dejar de escuchar en su sorprendente producción. En el año 1733, la Corte se trasladó a Aranjuez y posteriormente al malogrado Alcázar madrileño. Scarlatti, al ser nombrado caballero en 1738, publicó en agradecimiento a los reyes sus primeros essercizi. Su nombramiento sí reviste importancia para entender la gran estima que la familia real profesaba a su clavecinista de Corte, si tenemos en cuenta cuántos esfuerzos realizaron artistas de una generación anterior (Velázquez por ejemplo) para lograr un título nobiliario. No parece, por el contrario, que Scarlatti haya solicitado con énfasis esta orden. Fernando VI subió al trono poco tiempo después. Parece ser que su esposa, María Bárbara, pudo hacer de copista de algunas sonatas de Scarlatti. A partir de la subida al trono de Fernando, el nombre de Scarlatti comienza a aparecer con más frecuencia en los documentos de la Corte.

Se sabe que Farinelli tenía más peso que él en las decisiones de tipo musical en el ámbito real, sin embargo, no hay constancia de ninguna rivalidad entre ambos. Farinelli invertía todo el presupuesto musical de la corte en organizar montajes de ópera y tenía más prestigio social, porque recibió la prestigiosa orden de Calatrava. Tenemos pocos datos más de la vida de Scarlatti en este periodo, con excepción de sus sonatas. Desde 1752 comienzan a aparecer en series de libros que contenían treinta cada uno. La magnitud de su obra en estos años impresiona y nos hace preguntarnos por qué fue tan prolífico en estos años. Quizá porque estuvo enfermo y en su casa, a partir de este año de 1752 y no podía levantarse a tocar o enseñar, así que dedicó el tiempo a dar forma escrita a sus improvisaciones. No quedan manuscritos verdaderos: todo es obra de los copistas de la reina. Tal vez Scarlatti destruyó los manuscritos una vez fueron copiados. Las sonatas suelen ordenarse por parejas, al menos en casi cuatrocientos de los 555 casos: A veces se indica expresamente esta unión. Y a veces se conciben para ser tocadas en tríos (doce sonatas). Es importante saber que esto no es una hipótesis que haya surgido en investigaciones recientes, sino que realmente fueron escritas con este fin. De hecho el ámbito del cémbalo en las sonatas emparejadas siempre es el mismo y hay coherencia tonal y estilística.

Evolución de la escritura para cémbalo de Scarlatti:

Las primeras obras de Domenico son poco personales todavía. Algunas se asemejan un poco a Haendel, y en otras se perciben ciertos ecos napolitanos. En todas ellas hay sensación de continuo en el bajo, y puede ser que la voz de arriba se intepretase con otro instrumento, así que no se trata de obras concebidas de forma idiomática, es decir, propiamente para el clave. Las fugas de Scarlatti carecen de la fuerza de las de Bach o Frescobaldi, pues para él no eran más que un recurso anticuado. De hecho, sólo compuso cinco. La llamada Fuga del gato, que cierra su libro de Essercizi, está llena de intervalos extravagantes (por influencia de Frescobaldi). Scarlatti quiere escapar de la práctica contrapuntística y decantarse por la invención melódico-rítmica, y una escritura brillante, más relacionada con las aportaciones de los compositores más modernos. Como Händel en el campo de la ópera, Scarlatti trazó el camino a seguir en el campo de la composición para teclado.

En las sonatas llamadas *Essercizi* su idioma está claro y definido. Destaca el dominio del intervalo, que crea un espacio musical. Tiende a dejar una voz quieta mientras mueve la otra. Y le gusta repetir las frases, para lograr una unidad en la multiplicidad. Sus líneas melódicas tienden a transformarse en planos. Los contrastes tonales sujetan la estructura, y no necesita una fuerte columna “tónica o dominante”. Los essercizi son una gama de matices de expresión con contrastes dramáticos marcados.

En estas obras se crean nuevos sonidos, sonidos ilimitados, que responden a la experiencia del día a día, pero de un modo que sólo puede ser plasmado en música, por eso, un vez escuchado, hay que olvidar su origen. En unas sonatas

que se cree que puedan ser contemporáneas de estas, aparecen los primeros movimientos lentos de su obra. Está separándose de la gruesa arquitectura del continuo.

Las sonatas del período llamado florido: son obras tremendamente virtuosísticas, con más cruces de manos (una de sus aportaciones más originales a la posteridad) que en cualquiera de sus obras pasadas. Parece que el autor disfrutaba tocando y hace ver que lo que puede parecer tan difícil, a él no le cuesta. Es decir, que podemos encontrar saltos mortales, notas repetidas, grandes arpeggios, cruces de manos. Aquí empieza la ordenación de las sonatas por parejas. Se va hacia el dinamismo que empezó en los *Essercizi* cada vez más, más dinámico y se tiende a interludios (segundas partes de la sonata) cada vez más libres.

En el período medio encontramos más movimientos lentos e introversión. Utiliza los acordes e intervalos aumentados y convierte todo en insólito. No sorprende por el virtuosismo, sino por sus modulaciones audaces. Su forma binaria ya no es tan previsible y equilibrada, parece que construye nuevas estructuras.

Las últimas sonatas: corresponden al manuscrito "Venecia VIII". Hay pocos cruzados de manos. Se amplía la gama de octavas del teclado. Se reducen los temas para acomodarlos a los instrumentos o se amplían. Aparece una tendencia a limpiar la partitura de semicorcheas, poniendo alla breve y corcheas. Las sonatas anteriores resultan un poco pálidas, si se comparan con la vitalidad que encontramos en éstas.

En las sonatas emparejadas, se tiende a los contrastes de carácter, e incluso situando sonatas breves al lado de enormes piezas. Aparecen movimientos lentos ornamentales. Se cree que las sonatas del último manuscrito corresponden a un ciclo orgánico y completo.

Los instrumentos en los que interpretaba Scarlatti:

Probablemente, Scarlatti tocaba en instrumentos simples, sin muchos efectos. Esto también explicaría en parte la riqueza y variedad de su escritura. En el catálogo de instrumentos propiedad de la reina, se citan clavicémbalos y pianofortes y hasta un piano. Esto podría explicar el carácter pianístico de algunas de las sonatas. Los pianos de la reina constaban de cinco octavas, y las obras parecen corresponder a esta tesitura. De hecho algunas obras de Sca contemplan notas que exceden en el agudo a la habitual extensión de los claves y es que los instrumentos de la reina tenían esta peculiaridad. En los inventarios de la reina no aparece ninguna noción sobre registración y se registraban como mucho con tiradores manuales. Como el pianoforte no se asentó hasta 1760-70, es de suponer que sólo se empleaba en época de Scarlatti como acompañamiento de la voz. Para órgano no parece que haya nada más que las fugas. No usó nunca el clavicordio, sólo el clavicémbalo. Parece ser también que Scarlatti⁶ tocaba sólo para colegas y mecenas, no en conciertos, y no tocaba música de otros.

Digitación en las sonatas:

No se sabe nada tampoco de la digitación, salvo los glisandos que se prescriben para dedo solo y los cruces de manos, pero debió hacer como Bach y Rameau: no diferencian dedos débiles y fuertes así como cortos y largos, sino que tratan de desarrollar todos los dedos como si fueran iguales. Su técnica debió ser muy moderna, eso parece claro. En ocasiones se exige al intérprete un ataque percusivo que nos sorprende. La audacia innecesaria a veces de cruzar los brazos demuestra en general la precisión y la coordinación de alguien que puede unir sus movimientos como un experto de la danza.

Recursos tímbricos:

No coge demasiados recursos del órgano, pero sí algo de su polifonía y la combina con la polifonía impresionista de la guitarra: acordes quebrados y voces sincopadas (en la guitarra es difícil hacer voces a la vez). Se ve el contraste entre grupos pequeños de instrumentos de la orquesta, de diferentes timbres y colores más el tutti orquestal sugerido (rara vez con acordes de refuerzo). El solo frente al tutti está en toda su música. También aparecen imitaciones de otros instrumentos:

- *Orquesta de cuerda vivaldiana.*
- *Figuraciones violinísticas.*
- *Campanas.*
- *Trompetas y trompas.*

⁶ Al tratar monográficamente la figura de un compositor, siempre quedan pendientes cuestiones. En este caso faltan, por ejemplo, referencias a la ornamentación que, sin embargo, puede encontrarse en el *Versuch* de CPE Bach. También he omitido un juicio o valoración de la aportación de Scarlatti a la historia de la música. Entiendo que la actualidad estética de sus creaciones da por sí sola suficientes argumentos e ideas.

- *Mezcla de viento madera y metal.*
- *Tambores. Castañuelas.*
- *Gaitas.*
- *Guitarra: disonancias y acordes salvajes, cruzados rasgueados.*

Quizá debamos entender estos recursos como en la obra de los clavecinistas franceses: una referencia, aunque en este caso no programática, a la realidad.

Armonía

Su escritura se basa en los acordes de I, IV, V, con las siguientes particularidades:

- Modula libremente entre los homónimos. Empleo de subdominantes menores etc.
- No podemos saber si conocía las teorías de sus contemporáneos, pero utilizaba las inversiones: las sextas aparecían para dar fluidez. Utiliza mucho la napolitana pero apenas si aparece el acorde de cuarta y sexta, por influencia de las normas contrapuntísticas. Más que el bajo, lo que le preocupa es la función tonal, mediante armonías fluidas.
- Emplea el acorde de séptima en todas su inversiones, pero no de un modo sistematizado. Evita siempre recargarlos para que puedan moverse con libertad y no los suele poner al final de la obra, para evitar la sensación de conclusión. Este es un uso realmente heterodoxo.

Los tratamientos armónicos incompletos, hechos por influencia de la guitarra, la entrada de voces “fantasmas” sin preparar, la omisión de notas en un acorde para aligerar su peso, son características de Scarlatti. Progresiones. Suspensiones. Dar acordes por sobreentendidos. Notas pedales y puntos de pedal, sobre todo en las voces centrales, por influencia de la guitarra. La superposición le hace crear acordes de *novena*.

Pero eso sí, las disonancias no aparecerán en la voz superior sin resolución. Scarlatti escribió prácticamente en todas las tonalidades, sin embargo prefería re y sol. Es lógico, porque el clave se desafinaba constantemente, que no se prefiriesen tonos más alterados. Y sus obras se asocian inevitablemente al tono en que están compuestas. Las reglas de Soler, su alumno, sobre la modulación, nos pueden servir ahora para decir que Scarlatti modula de dos maneras:

1. *Encadenando partes que se mueven diatónicamente.*
2. *Saltando de modo abrupto tras pausas.*

La FORMA de la sonata:

Tiene tantas variantes y excepciones como normas, tal vez porque se relaciona tanto con la estructura en dos partes de la suite como con el incipiente bitematismo de la forma sonata.

Primera mitad:

- a. **Inicio:** anuncia la tonalidad.
- b. **Continuación:** a veces prepara la transición.
- c. **Transición:** zona de modulaciones.
- d. **Prenúcleo:** zona que siempre cadencia en la dominante de la tonalidad en la que está el núcleo. No es cadencial, es de preparación.
- e. **Postnúcleo:** cadencia en la dominante tonalidad establecida, como el prenúcleo, para llevar a la conclusión.
- f. **Conclusión:** cadencia en la tonalidad establecida.
- g. **Conclusión posterior y conclusión final:** amplía.

Segunda mitad:

- a. **Disgresión:** anticipa el núcleo de la segunda mitad. Siempre modulante (como el desarrollo de la sonata clásica).
- b. **Reenunciado:** puede partir del prenúcleo de la primera sección, puede alterar el material rítmicamente o glosarlo o repetir determinadas partes o secciones. Conclusión.

Las dos mitades tienen siempre una estrecha relación aun cuando una sea más larga que la otra. La sección tonal refuerza la tonalidad de conclusión, como los subtemas b de la sonata clásica más la coda, y, como estos, puede tener varias partes, hasta cuatro.

Estructura tonal:

<i>Mitad I:</i>	<i>Mitad II</i>
Afirmación de la tonalidad: tónica . Trastorno de la tonalidad: modulación . Tonalidad de conclusión: dominante .	Alejamiento de la tonalidad de conclusión. Trastorno de la tonalidad: modulacões + distantes . Afirmación final de la tonalidad: tónica .

"El virtuosismo no tiene sentido si no consigue revelar al oyente el verdadero contenido y el sentimiento de la composición". (C.P.M. Bach)

1. La escuela española, ¿sueño o realidad?

El siglo XVIII español se caracterizó por una fuerte presencia del modelo italiano en la Corte española. Desde la llegada de Farinelli a la Corte, la inversión en complejas escenografías y montajes de ópera italiana fue muy habitual. Esto tuvo como resultado una peculiar fusión entre las características de la música teatral hablada y cantada del siglo XVII, y la música italiana. Finalmente, esto condujo a que el planteamiento de géneros nacionales, una característica de este periodo que fue común a toda Europa, se congelase definitivamente en el caso de nuestro país, ya que las iniciativas por parte de músicos nacionales no tuvieron suficiente repercusión y quedaron como experimentos aislados. Incluso los clavecinistas, que protagonizaron algunas de las aportaciones más sobresalientes en la música de este periodo, no consiguieron que sus modelos se difundiesen a través de una red de discípulos y, finalmente, no sirvieron para crear una escuela nacional. De hecho, también la escuela organística española, con nombres como los de Aguilera o Cabanilles, pareció extinguirse a lo largo del siglo XVIII. La razón de esto fueron las dificultades económicas de la iglesia católica, que irían creciendo, y que prepararon el terreno para las desamortizaciones del siguiente siglo. En el ámbito musical, impidieron mantener el sistema de capillas musicales estables con organista y plantilla de músicos adscritos a la Catedral, un sistema que funcionaba desde el siglo XV, con el consecuente decaimiento de la creación musical. ¿Hubo, pues, una escuela española en el campo de la música para tecla? Resulta ciertamente resbaladizo intentar dar una respuesta a esta pregunta. Si bien no podemos dudar de la calidad de las aportaciones de los músicos nacionales, la falta de cohesión entre el grupo no nos permite hablar de una escuela. A partir de esa hipótesis, no nos queda sino trazar el recorrido individual de cada uno de estos interesantes y novedosos músicos. Dentro de los compositores más significativos podemos citar los siguientes:

Manuel Blasco de Nebra. Nacido en Sevilla, recibió su formación de su tío, José de Nebra, conocido compositor del ámbito de zarzuela barroca, del ámbito cortesano, y primer profesor del que también fuera un destacado cembalista, Antonio Soler. Su primera obra la constituyen las *Seis sonatas para clave y pianoforte*, publicadas cuando trabajaba como organista en la catedral de Sevilla. Sus características armónicas y rítmicas lo alejan de los planteamientos de Scarlatti o Soler: Por ejemplo, suele evitar el imitar la tímbrica de otros instrumentos y no acusa la influencia de las tradiciones musicales populares españolas, sino que entronca, más bien, con los planteamientos de la incipiente sonata clásica, que cobraría forma a través de las aportaciones de CPE Bach y Haydn.

Sebastián de Albero. Este compositor navarro trabajó al servicio de la Corte, en el mismo periodo que Scarlatti. Fue el intérprete del rey, como Scarlatti lo fue de la reina, y primer organista de la Capilla Real. Actualmente, su obra está difundándose cada vez más. Dentro de su actividad creadora, podemos destacar las piezas para clavicordio o pianoforte, estructuradas en grupos de Recercata-fuga-sonata. El modelo de recercata se toma de Diego Ortiz y sus *Recercadas del tratado de Glosas*, pero no hay demasiados precedentes en el campo de la música para tecla de estas obras, que Ortiz concibió para viola. Las fugas se caracterizan por la importancia dada al tema, en detrimento de contrasujetos y motivos complementarios. La sonata supone la afirmación de la tonalidad mayor (las dos piezas precedentes solían estar en menor, y se anuncian en ellas avances armónicos y discursivos, en el estilo de CPE Bach), a través de un rico tratamiento de la modulación y el cromatismo. Escribió asimismo treinta sonatas para clavicordio, cifra que puede relacionarse con los 30 *esercizi* de Scarlatti, e interpretarse tal vez como un homenaje al compositor de mayor edad.

Padre Antonio Soler: "el diablo hecho Fraile". Fue compositor, organista, clavecinista y maestro de teclado del infante Gabriel. Estudió con Scarlatti en Madrid, probablemente en el Escorial, donde también trabajó con Nebra. Acusa influencias de su maestro Scarlatti, aunque su uso de la armonía puede llegar a ser más agresivo y audaz. En su faceta de teórico escribió un tratado llamado *Llave de la Modulación*, una obra actualmente perdida, que solamente conocemos a través de referencias de otros autores. Soler llegó a componer más de cien sonatas, en diferentes disposiciones, a veces hasta de tres o cuatro movimientos cada sonata, pero respetando la herencia de la suite en la unidad tonal de los movimientos, y la estructura bipartita. Como era de esperar en un alumno de Scarlatti, su música acusa la influencia de la vida cotidiana y la música popular. Muchos esqueñas se basan en danzas. De hecho, aparecen frecuentes ritmos de danzas ibéricas, polos, jotas, boleros etc.

Mateo (Pérez) Albéniz. Este discípulo de Soler se caracteriza por un estilo galante tardío, a la manera de Couperin. Sin embargo, sus sonatas se plantean en movimiento único, al estilo Scarlatti, y con frecuencia se basan en temas populares españoles. Conocemos además por referencias su actividad como pedagogo y tratadista.

José Ferrer. Fue organista de la catedral del Oviedo, sin embargo, el hecho de que compusiera música para conjuntos camerísticos nos permite aventurar que también fue un buen conocedor del clave y los restantes instrumentos de teclado de la época. Entre sus publicaciones cabe destacar las *Seis sonatas para fortepiano*, o bien las *Tres sonatas para clave y fortepiano más violín*. Esta fórmula de sonata para continuo con un instrumento melódico opcional sería utilizada más tarde en el Clasicismo, incluso por Haydn y Mozart. Su empleo la forma binaria monotemática scarlattiana incluye, como novedad, un segundo tema en la segunda sección, pero no con intenciones de construir formalmente con él. También incluye elementos de la música popular.

2. *Los maestros de transición al clasicismo.*

El mismo año en que Händel fallecía, Mozart acababa de cumplir un año de vida: En 1757, el espectro musical se encontraba en plena evolución. Los maestros que condujeron irremediamente al cambio, curiosamente, no fueron de la órbita del compositor considerado más novedoso, Händel, una auténtica celebridad en vida, sino dos de los hijos de Bach, compositor cuya repercusión tuvo un eco más lento. Ambos surgieron de Alemania, sin embargo, sus caminos fueron muy distintos: CPE Bach permaneció en su tierra natal, y partió para su evolución de la formación adquirida en la casa paterna. Johann Christian asimiló el sistema compositivo italiano, estableciéndose finalmente en Inglaterra, donde tuvo un considerable éxito. Los compositores de este periodo prestaron más atención a las posibilidades de la dinámica que podía ofrecer un instrumento como el fortepiano. Las gradaciones de intensidad, crescendo y diminuendo, reemplazaron a la teoría de los planos de intensidad característicos del periodo precedente. Entroncando con la línea formal precedente, podemos decir que en el periodo preclásico la búsqueda de un sistema formal que caracterizase a las composiciones instrumentales y las separase definitivamente de los modelos vocales, se basó en la melodía acompañada y se fue constituyendo, lentamente, un sistema compositivo alejado ya de los planteamientos de la suite. Se trataba de la forma sonata, cuyas características se definirán más claramente a finales de siglo. Conceptualmente, la característica fundamental del estilo galante es conseguir la NATURALIDAD o imitación de la naturaleza, entendiendo naturaleza como sencillez. Esto encaja perfectamente con la mentalidad racionalista del siglo de las luces: huir de la complejidad, clarificar racionalmente los conceptos, conversar "galantemente". En los círculos de tertulias literarias de los ilustrados se desarrolló esta concepción de la música, parte integrante de este sistema de ideas que condujo a una gran conmoción mental, social e incluso política, como fue la Revolución francesa. Más adelante, en el siglo XIX, conseguir la naturalidad será lograr la expresión de las emociones, es decir, casi lo opuesto. Pero, de momento, sólo a finales de siglo XVIII, se llegará a pensar que la música puede conmover al alma mediante los sonidos.

a. *Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).*

El personaje más interesante de la transición entre el barroco y el clasicismo desarrolló una carrera como intérprete y tratadista de extraordinaria repercusión, con su "Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado". En él se refiere ya más explícitamente a las cualidades del fortepiano, como un instrumento de teclado de cualidades concretas, equiparables a las del clave o el órgano. Consideraba que el intérprete es el auténtico mediador entre las intenciones del compositor y el público, debiendo conseguir la implicación emocional de este último. Para CPE Bach, el virtuosismo no tenía sentido si no conseguía revelar al oyente "*el verdadero contenido y el sentimiento de la composición*", intentando captar los sentimientos de ésta (conforme al buen gusto) mediante el estudio. Opinaba que las normas, consejos y reglas servían de poco para el músico incapaz de vincularse de este modo con la música. En relación con el problema de la ornamentación, señalar que CPE tomó partido ante la necesidad, cada vez más manifestada por los compositores de la segunda mitad del XVIII, de regular la ornamentación, evitando que el libre albedrío del intérprete modificase demasiado el texto: escribir la ornamentación parecía la manera idónea de conseguir que el intérprete pudiese lucir sus habilidades y a la vez, no alterase el texto original. Para CPE esto era de una importancia básica, pues consideraba el adorno como una parte integrante y esencial de la composición "que debe ser especificada de modo inequívoco, en vez de dejar la elección al capricho del ejecutante carente de gusto". El ornamento se constituye así en una parte esencial de la expresión. ¿Por qué esa necesidad de adecuar el adorno a la expresión? Por dos razones...

- Por el ideal de la naturalidad: todo intérprete que desee agredir a la música deberá hacerlo en nombre del buen gusto, y ello implica naturalidad, sencillez, que todo sea orgánico, también la ornamentación.
- Porque contribuye a realzar los momentos expresivos de las obras del periodo: si en el momento precedente, la teoría de los afectos permitía crear arias de bravura, de lirismo etc, en este momento, lo que se busca es crear obras con estados de ánimo contrastantes, dentro de la misma pieza.

Otro tanto sucede con los acompañamientos, que para CPE no serán un mero pretexto para elaborar una línea melódica, sino una parte fundamental del discurso.

Carl Bach, padre de la sonata clásica:

El esquema de organización temporal en música más difundido de toda la cultura occidental, surge de una escritura ABA, la obertura italiana. A ello, únicamente quedaba por añadirle la aportación del bitematismo. Pero tiene

considerable importancia que surge de un género instrumental y como música instrumental, pese a que la obertura sea un elemento del género teatral. Componer en escritura sencilla, melodía más acompañamiento, en vez de contrapuntos. A esto se llamó estilo galante. Ambas cualidades no siempre iban juntas, a veces se llegaron a componer obras galantes que no eran sentimentales, "que no dicen nada y se limitan a agradar el oído"). Este estilo expresivo llevará, en las décadas de 1760-1770 al movimiento literario Sturm und drang. Escribe más de cien sonatas conforme a la escritura ternaria de la obertura italiana (allegro-adagio-allegro). Entre 1753-1762 publica el Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado, en el que estudia algunas cuestiones de la técnica de la ejecución, diferentes maneras de tocar, ornamentar e interpretar. Este tratado tuvo una gran importancia en el periodo posterior, si tenemos en cuenta que tanto Haydn y Mozart como Beethoven recomendaban su estudio.

b. Johann Cristian Bach (1735-1782):

"Mi hermano vive para componer. Yo compongo para vivir."

El más joven de los descendientes de Bach se estableció en Londres. Su escritura acusa influencias tanto de Bach padre como de su hermano. Aportaremos algunas de las características más señaladas a continuación.

- Su lenguaje toma elementos de las culturas alemana e italiana.
- Se le considera uno de los exponentes de este estilo llamado galante.
- Escritura armónica de gran riqueza. Variedad en el tratamiento del cromatismo y la disonancia, expresivas y en concordancia con una melodía de gran importancia, muy característica sobre todo en las piezas lentas.
- Compuso 37 conciertos para piano. Y dos grupos de sonatas: seis sonatas op 5 y seis sonatas op 17, para clavecín o fortepiano.

Cuando Bach padre murió, Johann Christian tenía trece años. Es probable, pues, que aprendiese de su padre sobre todo cuestiones de interpretación, y menos de composición. Estudió en Milán, y finalmente se estableció en Londres. La figura de Johann Christian Bach ha sido bastante conocida en la historia a causa de que trabó gran amistad con el joven Mozart cuando viajó a Londres. De él, Mozart aprendería algunas cuestiones sobre la estructura del concierto para fortepiano y orquesta, que finalmente abandonaría por una escritura más moderna y menos anclada en esquemas tardobarrocos. Una vez constituido el esquema formal más característico del siglo XVIII; la forma sonata, y liberado el estilo de los convencionalismos de la escritura contrapuntística, el camino hacia el Clasicismo estaba ya trazado.

ⁱ ELISA RAPADO JAMBRINA Nació en Zamora en 1978. Cursó estudios en los Conservatorios de Zamora y Salamanca, hasta 1999, así como el primer ciclo de Historia de Arte y la licenciatura en Historia y Ciencias de la Música (2000) en la universidad de Salamanca. Es titulada en Acompañamiento, y titulada superior en Piano y Música de Cámara, por el Conservatorio Superior de Oviedo. En 1997 comenzó a estudiar con su actual profesora de piano, Lidia Stratulat, formándose en la especialidad de música de cámara con Yuri Nasushkin y Georgi Fedorenko. Ha realizado un curso de especialización en Música de Cámara en la Academia Musical Estatal rusa "Gnessin" (Moscú), becada por la Junta de Castilla y León (2001), como alumna de Georgi Fedorenko. Ha asistido a diversos Cursos Internacionales y recibido clases de Justus Zeyen, Ana Guijarro, Folke Gräsbeck, Alla Halapsis, Claudio M. Mehner (piano), Robert Canetti, V. Atapin, Y. Nasushkin, G. Fedorenko (música de cámara). Como intérprete ha participado en recitales y audiciones en diferentes provincias españolas, y también en Finlandia, Praga y Portugal, en solitario y como integrante de agrupaciones camerísticas. En Agosto de 1998 actuó como solista con la orquesta del Curso Internacional de Música "Oviedo Joven". En otras ediciones de este mismo Curso (2001, 2002), ha sido galardonada en los certámenes de piano y conjuntos de cámara. Asimismo, fue seleccionada para el programa "Jóvenes en Concierto 2002", de la Junta de Castilla- León. Ha sido pianista orquestal, participando en el estreno de una ópera en el festival "Vesanto Soi" (Finlandia) en 1999. Durante los periodos de verano 2000 y 2001 ha colaborado con la Joven Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias en diversos conciertos y en los Festival de Jóvenes Orquestas de Valencia y Segovia, bajo la dirección de Yuri Nasushkin y Arturo Tamayo. Actualmente, compagina su labor como profesora del Conservatorio Profesional de música de León con sus estudios de Contrapunto y la preparación de las pruebas de acceso a los cursos de Postgrado en piano y música de cámara en la Escuela Superior de Música de Detmold (Alemania) bajo la dirección de Justus Zeyen. Durante el curso 2003-2004 comenzará los estudios de Doctorado en Musicología en la Universidad de Salamanca.