

La guitarra y Domenico Scarlatti

Por

Rafael Serrallet

Universidad Politécnica de Valencia, España

“La eternidad es como dos hermanos:
uno desea ser para expresar, el otro ser
para hacer, el uno luz no luminosa,
el otro luz luminosa”.

LOUIS I. KAHN

I. INTRODUCCIÓN

Fue el maestro Angelo Gilardino, guitarrista, compositor y didacta italiano quien me sugirió las sonatas de Domenico Scarlatti y sus transcripciones para guitarra como tema sobre el cual investigar. En un principio no pensaba que el trabajo fuera a resultar por un lado tan apasionante y por otro tan difícil de realizar. La tarea del investigador era totalmente desconocida para mí, músico de formación y profesión. Adentrarme en el mundo académico y de la investigación musicológica ha supuesto en muchos aspectos un reto.

El trabajo que sobre el napolitano realizara el clavecinista norteamericano Ralph Kirkpatrick¹, sigue siendo hoy obra de referencia. Éste reconoce la influencia que la guitarra ejerce sobre Scarlatti, no sólo eso, sino que la argumenta y en muchos casos con buen criterio. Sin embargo, y éste ha sido uno de los puntos fundamentales en mi trabajo, he querido demostrar que la influencia en la música scarlattiana, no es tan sólo la de esa guitarra folclórica y festiva; quisiera desterrar esa visión un tanto superficial de un instrumento que ni mucho menos lo es. Se sigue cayendo en el error de creer que la música andaluza es la que ejerció su influencia en las sonatas y no se hace mención ni del resto de las músicas populares que había en la península, ni de la música para guitarra, llamémosle culta, que había en la época. No hay que olvidar que la guitarra barroca tuvo algunos compositores en el siglo XVIII de gran importancia, tales como Murcia o Guerau, ni que algunas de las músicas populares que a mi criterio Scarlatti pudo escuchar, y que le influyeron en sus creaciones, no son al menos de exclusividad andaluza, como es el caso de los fandangos o de las seguidillas. Kirkpatrick no contempla que la guitarra cortesana y noble que el compositor escuchó en Madrid o durante

¹Kirkpatrick 1985.

sus viajes por España con la corte, también pudieron ser fuente de inspiración e influencia para su obra.

No pretendo presentar ninguna teoría definitiva sobre la interpretación ni sobre la obra de Scarlatti con este trabajo. Más bien, será éste el que sugerirá las preguntas para lo que pudiera ser una futura tesis. Pero, como dijo el escultor Eduardo Chillida en su discurso de entrada en la *Academia de Bellas Artes*, quizás lo más importante no sea el responder a las preguntas, sino cómo plantearse las.

Scarlatti no goza de la popularidad de Bach, cuya obra fue rescatada del baúl de los recuerdos no hace tanto tiempo. Sin ánimo de hacer comparaciones con el genio alemán, me parece que el olvido de Scarlatti no está justificado y hay que reivindicar de nuevo el valor de su música. He quedado sorprendido al realizar una encuesta a diferentes guitarristas de todo el mundo, y constatar que muchos de ellos ni siquiera interpretaron una sonata de Scarlatti. En la mayoría de los documentos que he consultado, se hace mención de la gran cantidad de sonatas, de la influencia de la música popular española y de poco más. Probablemente la mayoría de quienes han escrito sobre Scarlatti lo han hecho a través de los textos de Kirkpatrick, el más extendido y consultado, pero no creo que se hayan parado muchos a realizar un trabajo de análisis concienzudo.

Kirkpatrick hace ya medio siglo que publicó la biografía de Scarlatti, pero ni siquiera él pudo realizar una integral de sus sonatas. Tampoco pretendo yo realizar un trabajo como el suyo, tan elaborado, tan metódico y que fue fruto de toda una vida de dedicación, pero ayudado por la perspectiva del tiempo y por los avances historiográficos y musicológicos que se han hecho en el mundo de la interpretación, puedo cerciorarme de algunos aspectos, que no me atrevo a calificar como equivocados, mas no parecen ser acertados del todo. El estudioso americano plantea unas hipótesis en su trabajo, que fueron leídas y aprendidas por miles de personas y que nunca han sido puesta en tela de juicio por nadie. Algunos de estos conceptos, no correctos, siguen figurando en las entradas de enciclopedias y diccionarios musicales o en publicaciones que se siguen editando.

Mi intención a la hora de replantear algunas de las tesis de Ralph Kirkpatrick, no consiste en elaborar una nueva visión del napolitano, ni siquiera de transformar la interpretación de sus sonatas, pero creo contribuir en algo aportando un par de puntos de vista diferentes y nuevos, que me parecen importantes a la hora de entender su obra y de valorar la influencia de la guitarra.

La bibliografía existente sobre Domenico Scarlatti es amplia, aunque no excesiva. De cualquier modo, pretender aportar algo al estudio de la obra de ese genio de la música resulta muy complicado. Los trabajos y catalogaciones realizados por Longo o Kirkpatrick son verdaderas joyas que redescubrieron uno de los músicos más importantes del barroco tardío. Como guitarrista, las versiones que pueda hacer de su música no van a ser precisamente fieles a la tradición. La guitarra actual tiene poco que ver con la guitarra barroca y Scarlatti compuso sus obras para un instrumento muy determinado y muy diferente al nuestro organológicamente, como es el clavicordio. ¿Imitando a la guitarra? Probablemente, pero a ello trataré de responder más adelante y no en esta introducción.

En el renacimiento y el barroco, en más de una ocasión, aunque a veces movidos por intereses comerciales, era corriente encontrar en la misma partitura que

el propio compositor sugería todo tipo de instrumentos como destinatarios de la composición (como en el libro de Antonio de Cabezón (1510-1566), *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*² o el de Ribayaz, *Luz y norte Musical para Caminar por las Cifras de la Guitarra Española, y Arpa, tañer, y cantar a compás por canto de Órgano y breve explicación del Arte con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica y práctica*)³. Este hecho, nos permite ver el carácter que en muchas ocasiones la música tenía. No siempre se concebían las obras para un instrumento o sonoridad determinados, sino que el concepto del creador era una idea musical que podía ser realizable físicamente en diferentes instrumentos. Este hecho es el que nos concede la licencia para transcribir las obras de la época a otros instrumentos. Aunque no hagan falta justificaciones para transcribir una sonata de Scarlatti, podemos encontrar aquí una.

Como decía Debussy, la guitarra es un clave con dinámicas, y quizás es por eso que hoy en día la música de Scarlatti suena tan bien en la guitarra. Podemos encontrar esa referencia barroca de las cuerdas pulsadas por un lado, pero con la dinámica y la dulzura que las cuerdas (hoy de nilón) de nuestro instrumento.

Scarlatti era un músico italiano, su formación tuvo lugar en Italia (aunque se tiene poca constancia de la misma) y su bagaje siempre tuvo un marcado aspecto transalpino. Sin embargo pasó una larguísima temporada en España, y viajó a Sevilla, Madrid, El Escorial, La Granja... acompañando a la corte de Felipe V primero y de Fernando VI después. Pudo y supo escuchar con atención y adaptó la música del gusto de la gente de la época en sus composiciones para tecla, que son un hito en la historia de la música.

Scarlatti era un virtuoso y aunque muchas de las piezas tienen ese sabor guitarrístico en su interior, la mayoría de las sonatas de Scarlatti no son transcribibles para guitarra. Conocía su instrumento a la perfección y supo adaptar el espíritu de la música española al clavicémbalo, pero siempre fue ése su elemento de comunicación musical. Quizás a veces nos equivocamos al empeñarnos en imitar el sonido del clavicordio con la guitarra, cuando fuera Scarlatti el que anduviera buscando nuestra sonoridad.

Son muchas las facetas de la historia, de las artes y de la música que se podrían analizar con detenimiento para profundizar en el tema y aquí no tratamos más que algunas de ellas. También son muchas las sonatas, y muchas son las transcripciones que los guitarristas han hecho de ellas. Así que estas páginas tan sólo nos introducen un poco en el casi inagotable mundo de Domenico Scarlatti.

II. LA GUITARRA Y LA MÚSICA DE SCARLATTI

Kirkpatrick encuentra una gran relación entre la guitarra y la música de Scarlatti. Como ya hemos mencionado, la manera en que el sonido se produce en el clavicordio y en la guitarra es bastante similar y eso nos ofrece cierto paralelismo con

²Pedrell 1982.

³Ribayas 1677.

la música para guitarra. Se ha afirmado con rotundidad esta relación entre las sonatas y la música para el instrumento de seis cuerdas por estudiosos de todo el mundo que secundan esta teoría. No obstante, y a pesar de ello, en la monografía *Domenico Scarlatti* del intérprete americano la única mención que se hace de un guitarrista es a la figura de Andrés Segovia y para nada se citan los nombres de los intérpretes y compositores del siglo XVIII. Deberíamos entonces formularnos una serie de preguntas que seguro nos ayudarán a entender la influencia de la guitarra en la obra de Scarlatti, así como quizás a aclarar algunas ideas que a mi entender son incorrectas y que han servido de base para formular algunas de las teorías sobre la música del napolitano. ¿Cómo era, pues, la guitarra en la época de Scarlatti? ¿Cómo sonaba ese ocho sonoro en manos de los diestros intérpretes de la época o en la de los muchos aficionados? ¿De qué manera rasgaban sus cuerdas en barberías y en las tabernas o cómo se punteaba en los nobles salones?

Juan Francisco Pevón fue un viajero que visitó nuestro país en el año 1772, tuvo ocasión de encontrarse la guitarra y así narraba: "sus bailes son siempre muy alegres y se arreglan con poco gasto; la voz, la guitarra, el repiqueteo de las castañuelas y los taconazos, sucesivamente medidos y rápidos con los que los bailarines marcan los pasos y el compás, forman un acorde encantador, que arrebatara algunas veces al espectador y le hace dar gritos"⁴.

También otro extranjero, Sir Hew, cita el instrumento en su libro de viajes: "Por la noche, algunos jóvenes del pueblo se reunieron ante la puerta de una casa pequeña, donde vive el barbero, que sirve la venta; había allí, entre otras, una muchacha que tocaba la guitarra muy agradablemente y cantaba seguidillas"⁵.

Pero ya en el siglo XVIII se caía en los tópicos que hoy siguen vigentes. El enciclopedista francés Montesquieu, en 1721, hacía en una misiva la siguiente afirmación: "Te envío copia de una carta que un francés que está en España escribió aquí; creo que estarás cómodo de verla".

"Porque hay que saber que cuando un hombre tiene cierto mérito en España, como, por ejemplo, cuanto puede añadir a las cualidades de las que acabo de hablar, la de ser propietario de una gran espada, la de haber aprendido de su padre el arte de tocar una guitarra discordante, ya no trabaja más: su honor se interesa por el reposo de sus miembros. Quien se mantiene sentado diez horas diaria obtiene justamente más de la mitad de consideración que otro que sólo se mantiene cinco porque es sobre las sillas que adquiere la nobleza"⁶.

Y desde luego que no hará falta que aclare que ni todos los españoles de la época empuñaban un estoque, ni tampoco sabían tocar la guitarra, aunque fuera destemplada. No obstante esos tópicos han seguido, y en cierto modo siguen estándolo latentes y han marcado mucho el parecer que de España se tiene desde fuera.

⁴García Mercadal 1952: 800.

⁵García Mercadal 1952: 664.

⁶Montesquieu 1721. Traducción del editor.

III. UN MÚSICO NACIONALISTA

Algunos libros de texto nos enseñan que la música nacionalista, aquella que tuvo su comienzo en el siglo XIX en muchos de los países europeos, se reafirmaba la identidad musical de éstos a través de las melodías y ritmos populares. En el caso de España, la guitarra es tomada como elemento inseparable de nuestra música popular y es uno de los motivos a los que más se recurre. Los estudiosos dan por válidas, en la mayoría de los casos, estas afirmaciones. Los sentimientos nacionalistas parecen verse como una de las características del romanticismo. Así Alfred Einstein, destacado investigador afirma: "La atracción que los compositores románticos del siglo diecinueve sentían hacia la humanidad sencilla, el movimiento de retorno a la tierra y el impulso de llegar por debajo de la cortesía superficial hasta las raíces de las cosas, condujeron al desarrollo de un aspecto del arte que fue ignorado en el período clásico, a saber, la música nacional. Y esto trajo a terreno a aquellos pueblos musicalmente secundarios que no habían tenido ningún papel que jugar junto a los pueblos representantes de la música universal del siglo dieciocho, el italiano, el francés y el alemán"⁷.

Nos podemos preguntar si la música clásica que precedió al romanticismo, y la barroca o la renacentista que vinieron antes de la clásica, son "universales" o tienen también algo de nacionalistas. Vaughan Williams escribe: "Si miramos una colección de *Volkslieder* (canciones populares) alemanes es posible que nos desconcertemos porque las melodías parecen exactamente iguales a las melodías más simples de Mozart, Beethoven y Schubert. La verdad es, por supuesto, exactamente opuesta. Las melodías de Mozart, Beethoven y Schubert son muy parecidas a los *Volkslieder*"⁸. Algo parecido a lo que sucede con la música del protagonista de este trabajo, que realiza un imaginativo uso del material popular. Eso es lo que hace que se le sienta cercano tanto en España como en Italia.

Como el poeta alemán Goethe decía, es menester reescribir la historia cada veinte años. A menudo aparecen documentos que modifican el concepto que de un hecho se tenía. En la historia del arte, y por tanto también en la de la música, se dan cambios de conceptos y de estética de tal modo que nos obligan a enfocar las cosas desde un punto de vista distinto. Estos criterios son también los que mueven a los intérpretes a desdeñar unos estilos interpretativos y adoptar nuevas formas y costumbres a la hora de reproducir la música.

Hoy en día el trabajo de saber cómo debe sonar la música, resulta más fácil gracias a la posibilidad de obtener grabaciones. Es imposible de conocer de qué manera Palestrina interpretaba su polifonía, ni los resultados sonoros de las cantatas que el propio Bach interpretaba en Leipzig, pero desde el descubrimiento del fonógrafo muchos conciertos han quedado reflejados primero en el grafito y después entre millones de ceros y unos, para la eternidad. A mí me resulta tan importante para mi trabajo la parcela que los ingleses llaman "performance practice" (interpretación práctica) como el trabajo de investigación musicológico propia-

⁷Einstein 1954: 91. Traducción del editor.

⁸Vaughan Williams 1935: 85-86. Traducción del editor.

mente. Nuestros esfuerzos por encontrar nexos entre la música de Scarlatti y otros compositores de su generación, o de desvelar los motivos que llevaron a los músicos de la generación de la República a tomar a Scarlatti como modelo no servirán de nada si no avanzamos y profundizamos en la interpretación de las sonatas. Y en el ámbito personal y artístico, no puedo dejar de lado esta faceta, a la que además dedico mi vida profesional.

Domenico Scarlatti pasó veintiocho años de su vida en España. Desde que llegara a Sevilla en 1728 su producción fue muy importante, centrada casi exclusivamente en las sonatas para clavecín. Es evidente que, con todo el tiempo que pasara en la península ibérica, tuvo que recibir una influencia de la música popular en su obra. El contacto con las gentes y con la cultura del país indudablemente hubo de causar efecto en la personalidad musical del napolitano. Algunos consideran a Scarlatti como músico español. No estoy seguro de que se pueda realizar tal afirmación. Su formación tuvo lugar en Italia y su música tiene al menos tanto de italiana como de española. Podemos decir que Scarlatti españolizó algunas de sus sonatas y que en muchos aspectos se vio influido por la música española, fundamentalmente por la popular.

El profesor Joaquín Arnau escribe sobre Scarlatti: "Un Madrid castizo, verbenero y chulo, asoma en estas sonatas –mejor *Essercizi*, como dice la primera edición– despreocupadas, bajo una escritura de primera clase.... Pienso que nadie, musicalmente, ha aprendido algunas esencias castizas como este napolitano. Por eso dije que Domenico Scarlatti devuelve con creces la visita a Nápoles de Gaspar Sanz⁹, el aragonés, y 'españoliza' con tanto garbo como aquél que 'napolitinizó'. Sin mermar un punto la gloria del Padre Soler, habremos de reconocer que Couperin y Scarlatti le han servido el asunto en bandeja, y uno de ellos, además, a domicilio"¹⁰.

Manuel de Falla, gran conocedor de la obra de Scarlatti, no acaba de considerar a Scarlatti como músico nacional, después de lo que da a entender en uno de sus escritos¹¹. Su admiración por el napolitano es notable y considera que ha llegado a captar la esencia de la música española en su aspecto más profundo y verdadero. Cita con estas palabras: "No daremos por terminadas estas notas sin especificar, aunque sólo sea brevemente, la parte importantísima que corresponde a la guitarra española en las influencias o sugerencias a que venimos refiriéndonos".

⁹El profesor Arnau realiza un curioso símil entre Domenico Scarlatti y Gaspar Sanz. El guitarrista aragonés visita Nápoles en el siglo XVII y Scarlatti, como ya sabemos, vendrá a España en el XVIII. "Como Narváez, del dieciséis, Sanz, del diecisiete, ha sido objeto de variaciones modernas que acreditan y mantienen su popularidad: su *Pasacalle de la Cavalleria de Nápoles* y sus *Españoletas* son cumbres de la guitarra. El *Pasacalle* posee una petulancia que aprehenderá de maravilla Domenico Scarlatti cuando años después devuelva la visita al español en Nápoles – Scarlatti es un napolitano en España. La *Españoleta* cautiva por su ternura melancólica: el clave no conoce la melancolía de una guitarra" (Arnau 1988:45).

¹⁰Arnau 1988: 59.

¹¹"Yo tendría muchas cosas que decir sobre Claude Debussy y España, pero este modesto estudio de hoy no es más que el esbozo de otro más completo en el cual trataré igualmente de todo lo que nuestro país y nuestra música han inspirado a los compositores extranjeros, desde Domenico Scarlatti, que Joaquín Nin reivindica para España, hasta Maurice Ravel" (Falla 1988: 56).

“El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico exterior o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico”.

“El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del segundo —el valor puramente tonal-armónico— apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente”¹².

Ese valor tonal-armónico al que hace referencia don Manuel, es uno de los aspectos más destacables de la influencia que la música de nuestro país ejerce en su obra. No obstante, la mayoría de los estudiosos solamente dejan constancia del aspecto más superficial de la música de Scarlatti y caen en una serie de tópicos que entiendo, además, no son del todo acertados.

No se tiene constancia de que el napolitano tocara la guitarra ni de que tampoco le interesara mayormente el instrumento durante su estancia en Italia. Por sus particularidades técnicas, la guitarra no es un instrumento al que se tenga fácil acceso como compositor, a menos que se sea a la vez intérprete, pero, reitero, la guitarra no pasó desapercibida por su vida. El embrujo de las cuerdas rasgueadas cautivó también al napolitano y le enriqueció de tal manera que pudo aportar a su música, compuesta originalmente para clave, esos elementos rítmicos y tonales tan característicos del ocho sonoro.

A pesar de esa atracción, podemos dar por seguro que Scarlatti nunca escribió para guitarra. La aproximación más cercana que tiene con el instrumento, se encuentra en una de sus primeras obras. Exactamente se trata de un aria donde se indica en el bajo “Violoncello e Leuto soli”. Es una de las arias que Domenico revisa en 1704 de la obra *Irene* de Pollaroli y crea para ello treinta y tres de las cincuenta y cinco arias, y un dúo. Kirkpatrick señala que las arias parecen bastante forzadas y faltas de inspiración, aunque algunas tengan características muy interesantes¹³.

Otras de las referencias guitarrísticas previas a las de las sonatas las encontramos en una obra que se estrena y publica en 1720. El que fuera buen amigo de Scarlatti, el inglés Roseingrave, estrena y publica *Amor d'un ombra* en la ciudad de Londres, dándole el título de *Narciso*. Esta obra fue compuesta durante la época en que estuvo al servicio de María Casimira, y es una de las pocas que conservamos de ese período. Fue el último encargo que la reina le hizo y del texto se encargó Capeci, que se basó en una unión de fábulas de *Eco y Narciso* y de *Céfalo y Procris*. En uno de los pasajes de la obra, podemos encontrar una serenata en la que un violín en *pizzicati* imita a una mandolina, recordándonos en gran manera el aria del *Don Giovanni* mozartiano.

La música de Scarlatti presenta en algunas de las sonatas, importantes influencias de la música popular española que voy a tratar en lo sucesivo de mostrar. No obstante, pretendo esquivar la imagen de un Scarlatti folclórico y superficial. El

¹²Falla 1988: 132.

¹³Kirkpatrick 1985: 26.

napolitano capta la esencia de la música española de una manera soberbia y la sabe transmitir en muchos de sus pasajes. Kirkpatrick en su monografía *Domenico Scarlatti*, acierta en muchas de las afirmaciones que hace a ese respecto, en casi todas, pero en algunas, considero que su aproximación no es la más adecuada.

El maestro mejicano Javier Hinojosa¹⁴, al que encontré durante mi estancia en Roma, me hizo observar las coincidencias entre la música de Santiago de Murcia y la del napolitano. En el Códice Saldívar¹⁵ encontramos más de un centenar de piezas entre las cuales hallamos fandangos, jotas, gallardas españolas, españoletas... y otras danzas de influencia americana o incluso afroamericana, como es el caso de zarambeques y muecas, cumbés...

Los guitarristas a veces nos empeñamos en que la guitarra, en la música de Scarlatti, suene como un clave, con un sonido metálico y realizando los ornamentos como un clavicordio los haría, sin embargo con esa postura estamos traicionando al propio espíritu de Scarlatti que en tantas ocasiones lo que pretende con su música es acercarse al instrumento que nosotros tocamos.

La recuperación del repertorio antiguo en el mundo de la guitarra es algo que nos llega ya entrado el siglo XX. Felipe Pedrell como restaurador de ese repertorio desempeñó un papel fundamental y puso un gran empeño en la recuperación de obras del pasado para ser devueltas al público de su tiempo. Emilio Pujol fue el primer guitarrista que se preocupa por recuperar el repertorio antiguo y el primero que de nuevo coge un instrumento de época (una reproducción para ser exactos) para retomar el espíritu de esa música¹⁶. En abril de 1936 ofrece en Barcelona su primer concierto con vihuela con obras de Milán, Narváez, Valderrábano, Pisador, Mudarra y Fuenllana. Desde entonces hasta hoy el crecimiento de la popularidad de la música antigua interpretada con instrumentos de época ha ido en aumento.

En Italia el interés por recuperar el repertorio de guitarra barroca italiana surge con anterioridad que en España y a principios de siglo ya se programan de nuevo Corbetta, Foscari y otros guitarristas barrocos italianos. España aún tar-

¹⁴Javier Hinojosa. Guitarrista nacido en la ciudad de México en 1929. Fue discípulo de Emilio Pujol y, a través de él, se interesa por los instrumentos antiguos en los que se especializa. Enseñó en la Ecole Normal de París y desarrolló una labor concertística por toda Europa. En la actualidad es profesor en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México.

¹⁵El Códice Saldívar es un manuscrito que contiene 68 obras escritas en tablatura para guitarra barroca. Este manuscrito fue encontrado en México por el musicólogo mexicano Gabriel Saldívar, en 1943, en la ciudad de León (Guanajuato, México). Varios investigadores coinciden en la posibilidad de que se trate del primer volumen de *Pascualles y obras por todas los tonos naturales y accidentales* escrito por Santiago de Murcia hacia 1732. El manuscrito fue adquirido en Puebla (México) por Julian Marshall.

¹⁶Según nos narra el profesor Giuliano Balestra, discípulo de Emilio Pujol, en su monografía: "Una fecha particularmente significativa en la vida de Pujol es el 6 de enero de 1936, cuando en París, en el Museo Jacquemar André, descubre el único ejemplar de vihuela. Alternándola con la guitarra, la vihuela entra en su vida de concertista. Utilizando una vihuela que es copia de una original construida por el luthier Miguel Semplicio, Emilio Pujol, con la participación de la soprano Conchita Badia, tiene en Barcelona, el 13 de abril de 1936, una conferencia concierto con ocasión del III Congreso Internacional de Musicología, interpretando, en primera ejecución moderna, música del 'Siglo de Oro'" (Balestra 2001:13. Traducción del editor).

daría algunos lustros en hacer cuajar esa iniciativa de restauración del patrimonio musical de la antigüedad.

IV. EL CLAVE Y LA GUITARRA

El sonido del clavicémbalo fácilmente, puede recordarnos al de la guitarra. Los dos instrumentos producen su sonido a través de la pulsación de sus cuerdas, con la mano en el caso de la guitarra y con un plectro que se acciona a través de un mecanismo al pulsar la tecla en el caso del clavecín. Por eso a menudo resultan tan familiares ambos sonidos. Probablemente Scarlatti, consciente de ese parecido, intentó recurrir en alguna ocasión a la imitación de la guitarra. De todas maneras, no hay ni un instrumento que no recurra a la imitación o evocación de otros, aunque sea un intento de aproximación al primero de todos ellos que es la voz humana. En el caso de Scarlatti existen tres elementos evocativos claros y distinguibles. Por un lado el órgano, instrumento que también dominaba a la perfección. Cuenta la tradición que en el año 1709 tuvo lugar un especial encuentro con Haendel. Según dicen, hubo una competencia en la que los dos virtuosos trataban de batir al contrario en un duelo musical en el que las armas fueron el clave y el órgano. En el órgano, fue Haendel quien saliera victorioso, mientras que para el clave fue Scarlatti quien resultara vencedor.

La otra sonoridad que evoca Scarlatti en sus sonatas es la de la orquesta. La clásica y convencional por un lado y la popular u orquestina por otro. Kirkpatrick encuentra en muchas sonatas las referencias pertinentes a estas formaciones. La guitarra es el tercer elemento al que Kirkpatrick circunscribe el sonido del clavicordio. Con todos ellos construye lo que considera es la base, no sólo de las evocaciones de la obra de Scarlatti, sino de la música para clave. Describe así de la siguiente manera:

“Ningún instrumento de teclado es enteramente idiomático o autónomo por sí mismo. Todos los instrumentos se derivan de la voz; sin embargo, los de teclado, desde que se comenzó a escribir música para éstos, se han apropiado de los recursos de otros instrumentos. Es difícil o casi imposible el separar lo que es puramente idiomático del teclado de lo que es concebido en término de otros medios musicales. El clavicémbalo toma recursos, con una igualdad casi pareja, de la guitarra o del laúd, del órgano y de la orquesta. Toda su literatura comparte características comunes con la de estos tres instrumentos, de los cuales constantemente se enriquece. La música de clavicémbalo francesa del siglo XVII se vio principalmente dominada por el laúd, la italiana por el órgano, y la posterior, alemana, del siglo XVIII –tras superar los estilos franceses e italianos, que empezó por emular– por la orquesta. Hablo en términos muy generales; la mayor parte de los compositores para teclado ofrecen huellas de las tres influencias. En la música de Scarlatti casi no hay rastro del órgano, aunque en sus primeros años debió de ser su principal instrumento de teclado. Su música para clavicémbalo, a pesar de lo idiomática que es para dicho instrumento se ve dominada en gran medida por conceptos tomados de la orquesta y de la guitarra española”.

“Como hemos señalado ya, la música para teclado italiana en boga en la juventud de Scarlatti empezaba a emanciparse del órgano y a crear un estilo auténticamente característico. Con mayor plenitud que ningún otro compositor, Scarlatti culminó esta

emancipación. Su aspecto más notable es el fraccionamiento de la escritura de las partes, relativamente estricta, en figuraciones concebidas de manera idiomática para el instrumento. Añade o suprime voces con libertad, y hace más densas o transparentes las texturas con una flexibilidad mayor de la habitual en la música para órgano. Lo que Scarlatti conserva del estilo para órgano más estricto y del estilo vocal que subyace tras el primero, no salta a la vista de manera inmediata, debido a las libertades de ornamentación de su estilo compositivo. Encarna, sin embargo, un sentido infalible del desarrollo de la línea esencial, que subyace bajo la estructura ornamentada, línea que como en toda buena música es básicamente ornamental. Sus libertades armónicas más extravagantes, elipsis, superposiciones y transposiciones de voces, surgen de un concepto absolutamente sólido y del desarrollo estricto y concentrado de las partes, de uniones diatónicas y sonidos habituales cuando son aquellos casos en que parece haber escrito lo contrario. Las octavas y quintas paralelas de Scarlatti, sus doblamientos anticonvencionales, sus omisiones de voces o de grados de los acordes, todo lo que parecería ser tosco o fortuito en un compositor no refinado, brota del dominio más firme de una lectura musical sólida, de recursos ya establecidos, de los que sólo se aparta cuando así lo desea. En este aspecto, mantiene el contacto con las tradiciones más severas del órgano".

"Aunque el órgano siempre ha recibido el tratamiento de un instrumento auténticamente polifónico, la música de clavicémbalo de todas las escuelas y todos los tiempos siempre se ha visto emparejada, en esencia a una estructura de dos voces completada por acordes o armonías quebradas. Una música totalmente contrapuntística y sólidamente polifónica como la de J. S. Bach, siempre ha sido rara en la literatura para clavicémbalo, salvo en aquellas piezas pensadas a propósito para ambos instrumentos. Toda la base del estilo de clavicémbalo radica en hacer más densa o transparente la textura fundamental de dos voces, mediante el añadido de notas o acordes, y la ampliación de las dos voces, para que abarquen armonías quebradas y sugieran una polifonía impresionista".

"Raras son las piezas para teclado en las que Scarlatti mantiene continuamente, y durante toda una sección, tres o cuatro partes. Igualmente es raro su empleo de acordes que no sean complemento momentáneo de la armonía o *sforzatos*. Con una mayor frecuencia, Scarlatti fragmenta sus acordes en figuras arpegiadas. Sólo en ocasiones muy raras emplea acordes para hacer más densas sus cadencias finales, como sucede en sus sonatas 24 y 246".

"La polifonía impresionista es una de las tradiciones más antiguas de la música para laúd y guitarra (sirvan de ejemplo las transcripciones para laúd hechas en el siglo XVI de música vocal e instrumental). En un tejido sonoro dominado por la armonía vertical, se indican los movimientos de las voces así como las entradas de los temas e imitaciones, aunque nunca se desarrollan en su totalidad. Resulta imposible de mantener el desarrollo estricto y severo de las partes horizontales. El perfil de la línea musical se ve oscurecido por la fragmentación necesaria de los acordes y por la imposibilidad de que suenen simultáneamente todas las voces en los puntos verticales de consonancia o disonancia donde coinciden. Tuvo que crearse una técnica completa de ascendentes y descendentes y de arpegiados quebrados de manera irregular para dar la impresión de que las partes suenan de modo simultáneo, cuando en realidad esto casi nunca ocurre. Cualquier persona que haya escuchado a Andrés Segovia tocar música polifónica en la guitarra sabrá exactamente lo que quiero decir".

La música que Scarlatti escribió para el clavicémbalo se halla a medio camino entre la verdadera polifonía del órgano, con sus voces o acordes que suenan simultánea-

mente, y la polifonía impresionista de la guitarra, de acordes quebrados y voces sincopadas. También se ve dominada, sin embargo, por la polifonía de la orquesta, por los contrastes de timbres de diversos instrumentos o grupos de instrumentos, y por la oposición de instrumentos solistas o pequeños grupos de instrumentos a la masa orquestal. El concepto básico de solo versus *tutti*, esencia del *concerto grosso* italiano, siempre está presente en la música para clavicémbalo de Scarlatti. En un plano puramente instrumental, se puede traducir en términos de registros de órgano o clavicémbalo solistas, opuestos a todo el instrumento de la misma forma que los instrumentos solistas se enfrentan a toda la orquesta. Este concepto de Scarlatti en realidad no es nuevo ya que no sólo lo utiliza el napolitano, aparece en realidad en la mayor parte de la música para teclado del siglo XVIII, incluidas las primeras piezas que se escribieron para piano. Sin tener en cuenta la elección o número de registros que deba usar el intérprete, esta música está concebida para que unas veces imite o sugiera un instrumento solista, otras un grupo de instrumentos solistas, otras un *tutti*, y todos los tipos de matices que existan entre estos casos¹⁷.

El análisis y los razonamientos de Kirkpatrick son convincentes. Apenas nada que objetar. Scarlatti crea una música evocativa a través de un instrumento que conoce y domina, con tal perfección, que es capaz de incumplir sus reglas para asemejarse o acercarse a la evocación sonora deseada. La referencia a Andrés Segovia, es clara muestra de la importancia del guitarrista español en el mundo, y nos da a entender que la interpretación de Segovia era el único referente guitarrístico conocido por el clavecinista americano. Y por ello me reitero en mi teoría de que Kirkpatrick, al no disponer más ejemplos de otras interpretaciones, que las del guitarrista de Linares, no tuvo la oportunidad de tener una perspectiva suficientemente amplia como para emitir un juicio convincente.

Los años en que el americano escribe su monografía, son los de plenitud del concertista español, y prácticamente todo lo que se relacionaba con la guitarra tenía que ver con el "Universo Segovia". Y esa es la clave fundamental para entender todos los comentarios que Kirkpatrick hace relacionados con la guitarra. El mundo de la guitarra se reduce prácticamente a la figura de Segovia. Muy pocos son los guitarristas que además del de Linares tienen la oportunidad de realizar grabaciones discográficas, algunos, pocos más, pueden dar conciertos, pero es la guitarra de Segovia y su estilo la que se impondrá. Ni qué decir tiene, que la manera de interpretar la música antigua de Don Andrés no es precisamente la más ortodoxa, ni hoy en día es aceptada con los criterios actuales. Músicos como Hopkinson Smith, Javier Hinojosa, Gerardo Arriaga, José Miguel Moreno, han realizado un profundo trabajo sobre la guitarra antigua y otros instrumentos de la familia y poco tienen que ver las versiones que estos instrumentistas hacen, con lo que escuchaba Kirkpatrick en la guitarra convencional de la primera mitad del siglo XX.

Las grabaciones existentes en los años 50 del repertorio barroco español eran inexistentes, los conciertos eran escasísimos (apenas Pujol y Javier Hinojosa empezaban a tocar con instrumentos de época) y las ediciones modernas de todo ese

¹⁷Kirkpatrick 1985: 163- 164.

repertorio estaban aún por ver la luz. Así, las posibilidades que Kirkpatrick tuvo de hacerse una idea de la sonoridad de la música barroca para guitarra fueron más bien escasas, y todo comentario realizado sobre el instrumento toma como referencia, como ya hemos indicado, la guitarra del siglo XX, o para ser concretos, la guitarra de Andrés Segovia.

La primera grabación que he hallado en la guitarra de una sonata de Scarlatti ha sido la K.11 en do menor, que Segovia transcribiría a Mi menor. Se trata de un registro en directo de la que se desconoce la fecha concreta y el lugar de grabación. Pertenece al archivo sonoro de Radio Nacional de España y según consideran ellos, se trata de una grabación de los años 50. Alrededor de la fecha en la que Kirkpatrick publica su monografía. Obviamente el estilo "segoviano" está latente en la transcripción y hoy en día ningún guitarrista seguiría fielmente la digitación que don Andrés señala en la partitura¹⁸.

Los otros ejemplos de música barroca de la época son también herencia de las transcripciones que Segovia realizó de música de Frescobaldi, de Bach... Y no considero que sean hoy grabaciones de referencia de la música barroca. La guitarra barroca como instrumento, estaba aún dormido en un largo letargo del que no hace mucho ha despertado y las primeras transcripciones para guitarra moderna aún tardarían en ser publicadas y mucho más en popularizarse en el repertorio de los guitarristas.

Por tanto, Kirkpatrick nunca tuvo unas referencias sonoras que le aproximaran a la sonoridad de la guitarra barroca. Debió esto de hacerle creer en una guitarra sonora y cantante como la de los tablaos madrileños cercanos a la plaza mayor o a las flamencas peñas granadinas o sevillanas.

En la primera mitad del siglo XX los grandes intérpretes solistas (Casals, Segovia, Glen Gould), tomaban una actitud frente a la interpretación musical mucho más sentimentalista que racionalista. Como ya mencioné, los avances historiográficos comenzaban a dar sus primeros frutos y es a partir de la segunda mitad del siglo cuando surgen estudiosos especialistas en la interpretación de la música de época, con criterios razonados de interpretación. Documentando todas sus decisiones, haciendo una elección razonada de los ornamentos, fraseos, articulaciones e incluso el tipo de instrumentos (la lutería de época empieza también a florecer en ese momento). Esas interpretaciones tan particulares que todos esos grandes artistas nos ofrecieron, son hoy un documento extraordinario, pero nadie las tiene ya como referencia. En el caso de la guitarra, podríamos incluso decir que las transcripciones que Segovia realizara de la música de Bach (por ejemplo), dejaron de ser música del *Kantor* de Leipzig para convertirse en Bach-Segovia. Pero aunque ya desde finales del siglo XIX, con la figura de Francisco Tárrega, Bach empezó a ser programado de nuevo en los conciertos de guitarra, aún se tardó muchos años para que el repertorio original para guitarra barroca fuera devuelto a las salas (o salones, deberíamos decir, en el caso de la guitarra) de concierto y, a Segovia, también hay que atribuirle el mérito de que hoy se pueda escuchar la música del alemán en la guitarra.

¹⁸Publicada por Schott en Londres, en 1954.

Felipe Pedrell realizó las primeras incursiones en el mundo de esa recuperación del repertorio y ya se fijó en los vihuelistas y guitarristas, pero su perspectiva de músico no guitarrista no le permitió realizar una aproximación ejecutable en nuestro instrumento y, sobre todo, no lo extendió a los guitarristas que eran quienes lo habían de incorporar a su repertorio.

La interpretación de la música de Scarlatti se debe hacer de una manera abstracta. Scarlatti pretende imitar en algunos aspectos, efectos y recursos de la guitarra, pero para nada realiza un estudio del instrumento. Se trata de una aproximación sonora y nunca de una imitación. Existe también una aproximación en la faceta armónico-tonal que decía Falla, que muy pocos compositores logran captar.

Su música es siempre idiomática, muy clavecinística. Su inventiva del sonido instrumental, en el teclado, es comparable quizás tan sólo a la de Chopin. No obstante, mientras que para el polaco toda su música tiene una mayor solidez y resulta mucho más idiomática, los recursos que Scarlatti toma, imitando otros medios sonoros, resultan evidentes mucho más claramente. Así que cabe plantearse si la transcripción que trata de imitar el sonido del clavecín es válida. Ante la pregunta si tiene sentido interpretar su música en la guitarra clásica actual, la respuesta es clara. Si Scarlatti se puede interpretar en el piano contemporáneo que tampoco tiene mucho que ver con el clave del XVIII, se pueden realizar versiones para la guitarra.

En algunas sonatas las referencias halladas con la guitarra suenan de manera clara y obvia como la de la sonata 501 donde el ritmo de fandango es muy claro y evidente. No muchos años más tarde Bocherini o el padre Soler también utilizarían este ritmo como base de muchas de sus composiciones que dotan a la música de un inconfundible sabor español.

V. LA VERDADERA INFLUENCIA DE LA GUITARRA

Podemos apreciar tras un concienzudo estudio armónico y un análisis exhaustivo, la verdadera influencia que la guitarra ejerce en Scarlatti. Kirkpatrick lo descubre y lo describe así en su libro:

"En estas piezas, Scarlatti muestra por primera vez el espectro completo de su genio y prueba finalmente su madurez total. Tenía entonces 67 años de edad. Es perceptible, sin embargo, aún un cambio gradual, un proceso mayor de maduración que continuó hasta las últimas sonatas. El 'ingenioso juego con el arte' y los 'felices caprichos' de los *Essercizi* y las sonatas del período intermedio, han cedido su puesto a un estilo de composición que convierte a la sonata para clavicémbalo en un vehículo completo para la expresión total de la personalidad de Scarlatti y plasmación de la ausencia de la experiencia y riqueza de sentimientos acumulados a lo largo de su vida entera. Esta música abarca desde lo cortesano a lo salvaje, desde unos buenos modales más o menos empalagosos hasta una violencia acerba; su alegría es mucho más intensa, pues alberga un tono subyacente de tragedia. Sus momentos de melancolía meditativa se ven a veces rebasados por un brote de pasión extrovertida y operística. Muy en particular expresan la parte de su vida transcurrida en España. Apenas existe un aspecto de la vida española, de la música y bailes populares de este país, que no tenga su lugar en el

microcosmos creado por Scarlatti en sus sonatas. Ningún compositor español, ni siquiera Manuel de Falla, ha expresado la esencia de su tierra nativa de manera tan completa y esencial como lo hizo el extranjero Scarlatti. Supo captar el repique de castañuelas, el rasgueo de las guitarras, el toque de los tambores destemplados, el quejido agudo y amargo de los lamentos gitanos, la avasalladora alegría de las orquestinas de pueblo, y sobre todo la tensión vibrante de la danza española¹⁹.

No estoy demasiado de acuerdo en que ni siquiera Falla fuera capaz de captar esa esencia musical. Falla reconoce en infinidad de ocasiones la importancia musical de Scarlatti. Anima a estudiarlo y a afrontar el neoclasicismo español con una perspectiva más hispánica. Las referencias clásicas de Falla no van a ser las mismas de las de los neoclásicos del resto de Europa que beben de fuentes centroeuropeas. Falla redescubre el interés de Scarlatti, del Padre Soler... y anima a estudiarlos y a conocerlos. Y no sólo vamos a encontrar esta influencia en la música del gaditano, sino que en la de sus dos alumnos, los únicos directos que tuvo, y en la del círculo de la generación musical del 27.

Rosa García Ascot²⁰ tiene una obra titulada *Española*²¹, donde el influjo de Scarlatti es más que obvio. Se trata de una sonata bipartita con todas las características scarlattianas. Forma sonata en dos partes, en la que la segunda modula a la dominante de la tónica de la primera, y en la que inclusive la ornamentación resulta clavecinística. Una obra que estuvo dormida en los archivos durante mucho tiempo y que tuve el privilegio de recuperar y de grabar en el año 1998 con motivo del centenario del nacimiento de Federico García Lorca²².

Ernesto Halffter fue otro de los afortunados que pudieron estudiar con Falla personalmente. A él se debe la revisión y la conclusión de la obra póstuma de Falla *Atlántida*. También Ernesto realizó estas incursiones scarlattianas en obras para tecla como *Pastoral*. Su hermano Rodolfo, también con la obra *Giga* crea una pieza que tiene todos los ingredientes scarlattianos, pero mientras que Ernesto tan sólo dejó un pequeño estudio para guitarra que nunca fue publicado y que encontré en los archivos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con el título de *Serenade*²³, Rodolfo dedica este ejercicio scarlattiano

¹⁹Kirkpatrick 1985:101.

²⁰Rosa García Ascot, nació en Madrid en 1902. Es la única mujer de lo que se denominó generación musical del 27 o de la República y una de las pocas que tuvo el privilegio de mezclarse entre la intelectualidad. Su producción no es muy abundante, aunque se encuentra prácticamente inédita, en ella hallamos algunas pequeñas joyas como la mencionada.

²¹Es una obra influenciada totalmente por el neoclasicismo que contagió a la mayoría de los músicos de su generación. *Española*, fue una de las dos obras publicadas por Unión Musical Española (UME). La obra está dedicada a Regino Sainz de la Maza.

²²Rafael Serrallet Gómez: *Federico García Lorca y la guitarra*. CD editado por el sello valenciano Contraseña, en 1998.

²³*Serenade* es una obra de juventud. Se encuentra en un manuscrito en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid, la caligrafía es atribuida a Segovia y en él se puede leer: *Trois pieces enfantines*. Dicho título está tachado y no aparecen tres, sólo es una la pieza copiada. Otro subtítulo figura aunque también tachado donde se alcanza a leer *Serenade*. Es una obra de sencillez formal, donde un arpeggio casi ostinato durante toda la pieza, nos marca claramente la tonalidad. Se registra en primera grabación en el CD de Rafael Serrallet, *Federico García Lorca y la guitarra*.

al instrumento de las seis cuerdas, también en el intento de recuperar el espíritu guitarrístico que subyace en la obra del napolitano²⁴.

La relación de Domenico con la guitarra de cualquier modo nunca fue directa, de buen seguro para desgracia de los guitarristas. A pesar de que la perspectiva en ocasiones fuera guitarrística, Scarlatti sigue siendo un teclista, y por ello muchas de sus sonatas no son practicables en la guitarra. Pero a pesar de ello, sigue ejerciendo el instrumento una atracción tal, que sigue siendo motivo de inspiración a lo largo de toda su obra. Ralph Kirkpatrick cuenta:

“Según nuestros conocimientos, Scarlatti nunca tocó la guitarra; sin embargo, ningún compositor, sin duda, cayó como él bajo su embrujo. En los bailes españoles, sus cuerdas abiertas y rasgueadas crean muchísimos puntos de pedal internos [...] y sus figuraciones arpegiadas evocan una especie de monotonía embriagadora. Algunas de las disonancias más atrevidas de Scarlatti parecen imitar el sonido de la mano golpeando el cuerpo de la guitarra o los acordes salvajes que a veces parece van a arrancar las cuerdas al instrumento. [...] La misma estructura armónica de muchos de los pasajes que imitan la guitarra parece determinada por las cuerdas abiertas de este instrumento y su disposición natural para la interpretación de la música folclórica española y modal”.

“En alguna de las piezas que poseen cruzados de mano, la izquierda llega a entonar el acompañamiento como un rasgueo, como si quisiese tocar la cuerda prima y luego vuelve y hace que la cuerda abierta del bajo entre en vibración. Con frecuencia, los bajos de octava de Scarlatti sólo representan los armónicos de las cuerdas graves de la guitarra, como sucede en la sonata 26”.

“Además de las características inconfundibles que el clavicémbalo tiene en común con el laúd y la guitarra, el hábito de imitar la guitarra española parece que ejerció una influencia profunda en la composición de las partes y en la disposición de los acordes de Scarlatti. Las progresiones, que en el órgano, gracias a un desarrollo lógico y ortodoxo de las partes, se llevan a cabo con gran seguridad, tienen que fragmentarse en aproximaciones parciales en la guitarra o el laúd (sirvan de testimonio a lo dicho las transcripciones para laúd de la polifonía vocal hechas en el siglo XVI). Los acordes viables y la afinación de las cuerdas abiertas son mucho más importantes que cualquier ley musical abstracta. Los acordes ya no son amalgamas de voces simultáneas, sino que se convierten en puntos o mezclas de tonalidades, como bien sabe todo el que haya cantado acompañado de la guitarra. Las cuerdas abiertas permiten y estimulan el mantenimiento de los puntos de pedal, la fusión de una armonía en otra. El único paralelismo que ofrece la obra de Bach a este estilo compositivo de Scarlatti se halla en las piezas polifónicas para violín solo; sin embargo, en ellas, y de modo más acentuado que en Scarlatti, se mantiene un desarrollo estrictamente horizontal de las partes, aunque sólo sea en la imaginación. Para Bach, y a pesar de su insuperable sentido tonal, los acordes, incluidos los de las piezas para cuerdas solas y los de obras impresionistas como la *Fantasia cromática*, son el producto ineludible de un tejido horizontal de las voces. Para Scarlatti, los acordes son los pesos y medidas de la tonalidad, distribuidos libérrimamente, a los que bastan los meros elementos básicos de una relación vocal”²⁵.

²⁴Ernesto Halffter no escribiría nada más para guitarra sola en el resto de su producción, a excepción de una pieza escrita para violín y con posibilidad de interpretarse también en la guitarra y por supuesto de su famoso *Concierto* para guitarra.

²⁵Kirkpatrick 1985: 172 y 173.

VI. LA RIQUEZA DEL FOLCLORE EN ESPAÑA

Pocos lugares en el mundo tienen la riqueza y la variedad cultural que el medio millón de kilómetros cuadrados que conforman nuestro Estado ofrece en todos los sentidos. La diversidad de paisajes y de climas que la península posee es sin duda una de las causas. La verde Asturias poco tiene que ver con los desiertos de Almería y los vergeles de la ribera valenciana nada se parecen a las nieves perpetuas de los Pirineos, o a la fría y dura meseta castellana.

Toda esta diversidad se ofrece también en las lenguas habladas, en la cultura popular y cómo no en la música. Considero que España es un país muy musical. A pesar de que con los efectos de la globalización muchas de nuestras costumbres y tradiciones musicales están siendo absorbidas por las radio fórmulas con listas de éxitos y con las desafortunadamente tan de moda "operaciones triunfo", aún se puede encontrar uno de vez en cuando sorpresas muy agradables.

El pasado primero de mayo regresaba de dar un concierto en Guadalajara. No caí en la cuenta que en ese día miles de capitalinos salen de su urbe para tomar las costas de Levante en busca del mar y de sol. Así que cuando se colmó mi paciencia y me encontré agotado por la caravana interminable, determiné salir en el primer desvío que encontrara con la esperanza de que en un par de horas se calmara la corriente de ese río de coches que era la autovía hacia Valencia. Así, sin quererlo, me encontré de repente en un pueblo junto al Tajo, aún perteneciente a la Comunidad Autónoma de Madrid. Me senté en un bar de la plaza del pueblo para hacer más llevadera la espera. En la radio sonaba la música de una de esas nuevas estrellas que un programa de televisión ha inventado, cuando aparecieron con sus guitarras, sus bandurrias y laúdes un grupo de mozos locales. Ante unos vasos de vino y unos pinchos de tortilla, comenzaron a cantar canciones populares que eran coreadas por algunos de los que allí, en esa mañana festiva, pasaban las horas de un descanso pseudodominical. Este tipo de regalos musicales, que afortunadamente aún podemos descubrir, nos dan muestra de la importancia que la música ha tenido y que de hecho sigue teniendo, en nuestro país y de la naturalidad con que se manifiesta a lo largo de toda nuestra geografía.

Retomo el hilo del asunto que trataba, que no era otro que el de la riqueza de la música en España. En el campo de la música culta nos podemos encontrar con figuras tan importantes y reconocidas en el ámbito universal, como Tomás Luis de Victoria, Manuel de Falla, Albéniz... y otras, a veces un poco más olvidadas, aunque no por ello menos importantes como han sido Gherard, los vihuelistas del XVI, Martín y Soler...

La música popular española ha sido fuente de inspiración para muchos de estos compositores y también otros músicos extranjeros que visitaron nuestro país, o incluso que sin hacerlo, se sintieron atraídos por nuestra música. Unas veces se dejaban llevar por el tópico andalucista que tan fácil resulta y otras profundizando mucho más en la propia esencia de la cultura popular española, pero en la mayoría de los casos con verdaderas obras de arte musicales que han logrado reflejar la belleza de las músicas de nuestros antepasados.

Scarlatti, también atraído por los ritmos y armonías de nuestra música popular, hace de muchas de sus sonatas verdadera música española. Pero en muchas

ocasiones, esta influencia no es evidente, en busca del efecto fácil, sino que profundiza en otros aspectos menos obvios. Aunque a veces podamos poner imágenes a su música, las sonatas no son música descriptiva. A pesar de las muchas imitaciones que a menudo encontramos y que Kirkpatrick reconoce como imitación de campanas, guitarras, orquestinas de pueblo...²⁶. La música de Scarlatti es música pura. Todas las reminiscencias que encontramos son recursos utilizados, probablemente en muchos casos inconscientemente, para recrear determinados ambientes²⁷ y sonoridades.

VII. EL FLAMENCO EN EL SIGLO XVIII

Se ha estudiado muy poco de la música popular andaluza en el siglo XVIII. Las publicaciones son muy escasas en la materia y la documentación sobre el tema la he logrado gracias a la amabilidad de, entre otros, don Eusebio Rioja, uno de los flamencólogos más importantes de España, buen conocedor de todo lo que se refiere a música popular andaluza.

Así que para hincarle el diente a la música popular andaluza habríamos de hacerlo a través de las danzas populares más antiguas que fueron la simiente para desarrollar después el resto de palos. Podemos considerar a la seguidilla como la forma madre, es el antecedente más lejano del que se tiene conocimiento y divergió después en toda la gama flamenca. Los bailes populares, tales como la jota, el

²⁶ "Las sonatas de Scarlatti no cuentan ninguna historia, por lo menos en el sentido narrativo; si lo hicieran, siempre la contarían dos veces, una en cada parte de la sonata. No tienen equivalentes visuales o verbales; sin embargo, son un relato infinitamente variado de la experiencia a unos niveles constantemente cambiantes de gesto, baile, declamación y sonidos evocados. Es imposible traducirlas en palabras; sin embargo, debido a toda la vitalidad que encierran, se oponen a que se les atribuya un carácter abstracto" (Kirkpatrick 1985: 135).

²⁷ "El clavicémbalo de Scarlatti crea sonidos nuevos sin límite. Muchos de éstos rebasan el límite de los instrumentos musicales y plasman una transcripción impresionista de los ruidos cotidianos, los gritos callejeros, las campanas de las iglesias, el zapateado de los bailarines, los fuegos artificiales, la artillería, de forma tan variada y fluida que cualquier intento de describirlos con palabras precisas sólo daría como resultado necedades pintorescas y embarazosas. Soy de la opinión de que casi toda la música de Scarlatti nace de la experiencia e impresiones de la vida diaria o de las fantasías de un mundo soñado, pero de tal modo que únicamente puede ser plasmado en música. En el momento de interpretar una pieza, las ideas o escenario, abiertamente ridículos, que yo evoco o ayudo a evocar a un alumno, tienen la misma relación con ésta que los estímulos de la vida real sobre las composiciones de Scarlatti. Tras haber servido para tal propósito, deben de olvidarse a favor de la verdadera música. Cuando se perpetúan por escrito, se convierten en tristes caricaturas peligrosamente abocadas a la confusión. [...] Como ya hemos visto, las fuentes de inspiración de Scarlatti no se vieron en modo alguno reducidas al mundo palaciego. Ningún otro compositor ha sentido más profundamente la fuerza de la música popular española, o se ha entregado de manera más plena al genio que todo bailarín español tiene en el pecho. Burney nos cuenta que Scarlatti 'imitó la melodía de las tonadas cantadas por los carreteros muleros y gente de pueblo' (The Present State of Music in Germany, vol 1 págs. 247-249). Quizá en Venecia III 3 (208) Scarlatti plasme la impresión de los arabescos vocales entonados sobre ocasionales acordes de guitarra y sostenidos merced a grandes arcos de respiración, como los que aún se escuchan entre los gitanos del sur de España. Esta es música flamenca y cortesana, interpretada de manera elegante e idónea en el palacio real y su entorno, del mismo modo que sus cantantes e intérpretes fueron plasmados en cartones para tapices por Goya unos cuantos años después" (Kirkpatrick 1985: 139-140).

canario, el polvillo, la danza de gitanos, la chacona, el escarramán, el villano, el zapateado y con especial importancia la zarabanda, el bolero y el fandango, son sin duda de vital importancia para el desarrollo de lo que hoy constituye el abanico de ritmos flamencos. El fenómeno del flamenco, como tal, surge a mediados del siglo XIX; ya existen referencias costumbristas anteriores, pero no con esa denominación. El flamenco como cultura, como expresión musical es posterior al siglo XVIII y nace a raíz de los cafés cantantes. Durante la vida de Domenico la música popular estaba también presente de una manera importante en toda España. La amplia gama de cantos y bailes mencionados se asentaban en la piel de toro, adquiriendo una serie de matices y características geográficas propias, que iban a ser, conforme el tiempo pasaba, diferenciadoras.

La seguidilla no es ni de exclusividad, ni de origen andaluz. Este ritmo popular ha sido una de las tonadas populares más importantes en los cantos folclóricos españoles y se ha cantado y bailado en casi todas las regiones que configuran la península ibérica. Proceden probablemente de la Mancha, pero también fueron populares en la hoy denominada Castilla y León, en Valencia, en Galicia, en Murcia, en Aragón e incluso en el País Vasco y en Canarias. La denominación de seguidilla o "copla de seguida" se debe a la forma en que se interpretaban: un canto que se conforma basándose en series de varias coplas seguidas y consecutivas.

Para el profesor Rioja la estructura de la seguidilla y el fandango ha variado muy poco desde entonces. La estructura en cuanto a la medida (o al compás como se le denomina en el flamenco, que no es exactamente lo mismo que la acepción que se da del mismo en la música clásica), es la esencia de la cadencia andaluza por antonomasia. La cadencia frigia, tan típica de la música andaluza y hoy relacionada con el flamenco, ya existía en el siglo XVIII. Pero no podemos considerar que aquello era flamenco, ni que la música de entonces era como la de hoy en día.

VIII. LA INFLUENCIA ANDALUZA EN LA MÚSICA DE SCARLATTI. EL ERROR CON EL FLAMENCO

Scarlatti permaneció durante los primeros años que residió en España en la ciudad de Sevilla. Este hecho, que según algunos autores es fundamental para comprender la obra de Scarlatti, no me parece suficiente para atribuir esa influencia al flamenco. Así narra el propio Kirkpatrick:

"A la luz de su música posterior, no resulta difícil imaginarse a Domenico Scarlatti paseando bajo los arcos moros del alcázar o escuchar por la noche, por las calles sevillanas, el embriagador ritmo de las castañuelas y las melodías medio orientales de los cantos andaluces. A ellos respondió sin duda, la parte sarracena de sus ancestros sicilianos y de su niñez napolitana"²⁸.

No me cabe duda de que Scarlatti tuviera oportunidad de pasear, como Kirkpatrick en un ejercicio imaginativo muy bello y descriptivo nos señala en su

²⁸Kirkpatrick 1985: 76.

libro, por los rincones más típicos de Sevilla. Y es más que probable que escuchara entre los callejones el rasgueado de la guitarra, pero lo que resulta poco probable es que viera a ningún gitano, templando su guitarra al lado de un *cantaor*, preparado para arrancarse por bulerías. Como afirmaba anteriormente, el flamenco y muchas de sus formas no nacieron ni se desarrollaron hasta bastante bien entrado el siglo XIX. La música andaluza popular tiene hoy unas características propias e identificables, pero diferentes a las que se conocían en el siglo XVII y, como ya he mencionado, las de entonces no eran exclusivas del sur de España.

Desde luego que escuchando algunas de las sonatas de Scarlatti (y en especial algunas versiones), podemos imaginar repiqueteos de castañuelas, tacones, rasgueos de guitarra... Pero aconsejaría que escucháramos el rasgueo barroco de un instrumento de la época para ver qué poco tiene que ver con esa música que muchos han querido imaginar.

El fandango sí que va a ser influyente en la producción de la música clásica de la época. Álvaro de Horcas²⁹, señala en un artículo la importancia de la música popular en el XVIII en la música clásica. El texto, que en ocasiones copia casi literalmente algunos fragmentos del trabajo de Ralph Kirkpatrick, cita de esta manera: "Desde el reinado de los primeros Borbones, la música española ejerció siempre especial atracción en los músicos y compositores que visitaban la corte y en ella permanecían por largas temporadas. Domenico Scarlatti (1685-1757), llega a España en el año 1729, acompañando a los príncipes de Asturias María Bárbara y Fernando VI, como profesor de música. La corte que a la sazón estaba en Sevilla, permanecería en esta capital hasta el año 1733. La estancia del músico en Andalucía, fue decisiva para su obra, el napolitano nacionalizado español, conectó inmediatamente con la sensibilidad y el espíritu andaluz, asimilando su personalidad de forma tan completa, que ni siquiera Manuel de Falla ha expresado la esencia de su tierra nativa de manera tan natural como lo hiciera el extranjero Scarlatti".

También el trabajo de Horcas menciona la famosa cita de Burney³⁰, el cual achaca a la imitación de las melodías y "tonadas cantadas por los carreteros, muleros y gentes del pueblo; en ellas incorporó los valores tonales y armónicos de la guitarra andaluza, penetrando en los toques y cantes flamencos para inspirarse. Con estos elementos diseñó una música flamenca y cortesana al mismo tiempo y la llevó al clavecín interpretándola en el Palacio Real de manera elegante"³¹.

Aquí pues se reitera el error que veníamos comentando, a pesar de que existen influencias en la sonata K.208 y que se pueden llegar a percibir "los arabescos vocales entonados sobre acordes de guitarra, y la 'Venecia III-4', que forma pareja con la anterior, bajo su forma de jota pueden oírse el taconeado de los pies y los estridentes instrumentos pueblerinos, y aunque en realidad no se oyen con claridad, en los compases cuarenta y cinco y cuarenta y seis, se perciben las imprescindibles castañuelas. La 'Sonata 26' está basada en su totalidad en los acordes y

²⁹De Horcas 2002.

³⁰Burney 1773: 247-249.

³¹De Horcas 2002.

rasgueos de la guitarra andaluza. La pasión del músico por el instrumento, le llevó a imitar también en algunas de sus disonancias más atrevidas, el sonido de la mano golpeando el cuerpo de la guitarra, o los salvajes acordes que a veces parecen van a arrancar sus cuerdas. La estructura armónica de algunos pasajes de dichas 'Sonatas', que imitan el instrumento, está determinada por sus cuerdas abiertas y su disposición natural para la interpretación modal. Scarlatti confirió a sus obras un inconfundible sabor español: empleó con frecuencia la cadencia frigia, que no es otra que la escala musical andaluza; bloques de acordes *acciacature*, herencia directa del flamenco, y formas como el fandango extraído del baile popular³².

Horcas insiste en querer ver la influencia flamenca cuando ya ha quedado claro que el flamenco es un fenómeno posterior. Como decimos, esa cadencia no sólo es típica en la música del sur, pues la encontramos también en otras danzas populares como en el fandango. Esta danza, de gran importancia durante el siglo XVII, sirve como base para la obra de muchos compositores del barroco, guitarristas y no guitarristas. El padre Soler (1729-1783), que fuera fraile en El Escorial, quien al parecer estudió con Scarlatti poco antes de su muerte, y que impartiera clases al infante don Gabriel, hijo del rey Carlos III, lo usa frecuentemente en su producción. Pero Álvaro de Horcas en su artículo vuelve a insistir en que se trata de una influencia flamenca: "Soler en sus obras une a la técnica aprendida de su maestro italiano, la inspiración tomada de la atmósfera popular que le rodeaba, y que le impulsó a practicar un nacionalismo musical mucho antes que lo hicieran Liszt, en Hungría y Chopin, en Polonia. Llevó a la práctica este nacionalismo, incluyendo en sus composiciones lo mismo un aire evocador de bulerías (Sonata en do sostenido menor)"³³. Pero a pesar de que sí comparta la influencia del fandango, no puedo estar de acuerdo cuando habla de la bulería, que aún tardaría más de un siglo en conformarse como tal.

Es el fandango el que nos debe de dar la pista a seguir y contrariamente a lo afirmado en la cita anterior, Horcas en otro fragmento de su texto afirma: "El fandango para clavecín, por sus elementos constitutivos, es la máxima representación de lo andaluz a la que pudo llegar Soler. A pesar de que el flamenco, como tal género, aún no había dado fe de vida en esos años, en la tradición popular ya se encontraba la esencia musical de la que formarían los cantos: de este ambiente absorbió el músico los elementos precisos de sus temas musicales"³⁴.

Kirkpatrick, hace un minucioso estudio de la obra del napolitano y argumenta las diferentes influencias recibidas de la música española. A pesar de que su trabajo es encomiable, podemos encontrar algunas imprecisiones en lo referente al folclore y cultura tradicional. El norte americano afirma: "las evocaciones de la música popular, que aparecen en la obra de Scarlatti, no se reducen, sin embargo, a la española. Mis amigos portugueses me dicen que Venecia IV 3 (K.238) recuerda una canción folclórica de Extremadura"³⁵. ¿Hay Extremadura en Portugal?

³²De Horcas 2002.

³³De Horcas 2002.

³⁴De Horcas 2002.

³⁵Kirkpatrick 1985:140.

Las imprecisiones acerca de la presencia del flamenco en la obra para clave de Scarlatti, son frecuentes en casi todos los estudiosos que tratan el tema, comenzando por el propio Kirkpatrick, referencia bibliográfica de la mayoría de estudiosos posteriores. Y las menciones al flamenco, también se dan en la monografía del norteamericano: "En algunas de las piezas de baile españolas, sin embargo, el ronco *cantabile* que recuerda al cante flamenco, parece necesitar el refuerzo apasionado de todo"³⁶.

Pero, ¿fue realmente la influencia de la música andaluza tan importante en su obra? Como mencionaba, me parece que este es uno de los errores habituales. Voy a intentar realizar algunas reflexiones acerca de la importancia que la música popular tuvo o no tuvo en la obra de Scarlatti.

Kirkpatrick define: "En los *Essercizi*, los elementos ibéricos e italianos están equilibrados con gran exactitud. Algunas de las piezas son tan secas y calcáreas como un paisaje mediterráneo quemado por el sol, en otras alternan ecos líricos de la ópera italiana y fingidas lágrimas en pasajes cromáticos descendentes con saltos y arpeggios en *scherzando*. En algunas sonatas, las frágiles tensiones y ritmos embriagadores del baile español se ven realzados por el gemido de las roncadas voces de flamenco, acompañadas por guitarras y castañuelas, acentuadas por gritos de olé y los acentos cruzados del zapateado. Una sonata como el *Essercizi* 20 (K.20) recuerda las orquestinas de los pueblecitos españoles con sus estridentes instrumentos de viento, las flautas tocadas con excesivo ímpetu, los quejumbrosos oboes provincianos, y los bajos percusivos como tambores con la membrana muy tensa y que casi suenan a tiros de cañón. En otras el repiqueteo de las panderetas se ve interrumpido por el rasguco resonante de la guitarra"³⁷.

Kirkpatrick no es ajeno a ese malentendido y parece no darse cuenta de que el flamenco que existía en el siglo XVIII no era tal y como lo entendemos hoy en día. La música popular andaluza de aquel momento tenía mucho en común con la castellana o la extremeña. Fandangos, boleros y seguidillas existían en toda la geografía española y es erróneo querer atribuirles carácter andaluz.

La influencia del folclore existió sin duda, pero el ejercicio de imaginación de Kirkpatrick puede estar un poco distorsionado por la imagen bucólica y un poco falsa que a menudo nos ofrece el sur de España. Y al ser el intérprete norteamericano el estudioso fundamental e imprescindible de la obra de Scarlatti, después de sus afirmaciones, la mayoría se contagia de ellas y se vuelve a cometer la imprecisión. El profesor italiano Claudio Giuliani, con quien he trabajado durante mi estancia en Roma y a quien considero un verdadero experto en la obra del napolitano, también realizaba la siguiente afirmación en uno de sus artículos:

"Este es un hecho bastante singular, considerando que Scarlatti vivió en Andalucía solamente los primeros cuatro años de su estadía en España, y, por lo que sabemos, nunca volvió allí. No obstante es justamente la música popular de aquella región la que parece haber influenciado mayormente al músico napolitano en la composición de sus sonatas"³⁸.

³⁶Kirkpatrick 1985:240

³⁷Kirkpatrick 1985: 134.

³⁸Giuliani 2001: 37. Traducción del editor.

Me parece que la clave fundamental para entender todos los comentarios se encuentra en tener una única referencia del mundo de la guitarra. Ralph Kirkpatrick concibe la guitarra a través de Segovia, que es prácticamente el único intérprete de renombre durante la primera mitad del siglo XX. Y como ya se ha escrito con anterioridad, lo cierto es que ese referente se aproxima poco a la realidad del instrumento en el siglo XVIII. Será por eso que probablemente en muchas ocasiones la similitud de la música de Domenico con la guitarra no lo sea tal y como el norte americano la entiende. Muchos musicólogos e historiadores tomando como referente los textos de Kirkpatrick llegan a conclusiones similares. Pero podemos entender qué tipo de España tenían algunos músicos e investigadores en concepto si leemos las siguientes declaraciones de Jane Clark³⁹ sobre la música española, o en concreto la andaluza. Quizás con ellas podemos empezar a poner en duda las fuentes que le llevaron al resto de sus conclusiones:

“No fue la música escuchada en las calles de Madrid o en los jardines de Aranjuez la que impresionó a Scarlatti; fue la música oída en Sevilla, o Cádiz, o Granada, la que es muy diferente incluso ahora y debe haberlo sido completamente en 1729. En aquel tiempo la música andaluza no se cantaba ni tocaba en cada café desde Madrid hasta la Costa Brava, como ocurre ahora”⁴⁰

¿Qué tipo de cafés para turistas frecuentó la clavecinista para decir que la música popular andaluza se interpreta hoy desde Madrid a la Costa Brava? La visión folclórica de una España de, como la definió Machado, charanga y pandero, ha quedado impresa en la imagen de muchos extranjeros que visitan nuestro país, y que se quedan con un concepto superficial en primer lugar y falso por el otro. Clark asegura haber tenido casi una revelación que le ayudó a profundizar en su estudio de las sonatas, cuando escuchó y vio a un grupo de danzas populares españolas tocar y bailar. Más tarde acudió a su discoteca para escuchar grabaciones de música flamenca (del siglo XX obviamente) y empezó a relacionar los ritmos del folclore andaluz con algunas de las sonatas.

Sin desmerecer para nada la música andaluza, afortunadamente, la música popular española es hoy mucho más rica que el flamenco y también lo fue en la España del siglo XVIII que Scarlatti conoció.

IX. LA MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA EN LAS SONATAS DE SCARLATTI

Las sonatas de Domenico Scarlatti por su singularidad ejercen una gran influencia sobre los estudiosos y sobre el público en general. En ellas encontramos frecuentemente partes de octavas paralelas, acordes de séptima no resueltos y el uso de la llamada *acciacitura* armónica, tan audaz que llega a la provocación. El estilo de Scarlatti fue ideado gracias a la combinación de dos ingredientes. Por un lado su imaginación armónica y por otro los modelos rítmicos con los que la combina, ritmos que, como decimos a veces, toma prestados de la música popular.

³⁹Jane Clark, clavecinista inglesa conocida por su investigación sobre las obras de Scarlatti y Couperin.

⁴⁰Clark 1976. Traducción del editor.

Muchos musicólogos sostienen que esta originalidad se debe sin duda a la influencia que hemos ya mencionado de la música popular española. El análisis de las sonatas de Scarlatti que evocan la influencia española pone de manifiesto el uso frecuente de la versión morisca del modo frigio (Mi, Fa, Sol #, La, Si, etc.), con la constante oscilación entre el Sol sostenido y el Sol natural y la presencia repetida de los ritmos de las danzas españolas.

Muchas sonatas de ritmos ternario evidencian similitudes algunos con la jota y el fandango. El guitarrista australiano John Williams mencionó a propósito de algunas sonatas. "Hay un uso constante de arias y danzas populares españolas, por ejemplo la L.483 (K.322) en el estilo de la tonadilla, y la L.104 (K.159) con ritmo de jota"⁴¹.

Ralph Kirkpatrick encuentra además de las de la música popular española, otras referencias a la italiana con sonidos que recuerdan las gaitas de los *zampognari*, las flautas de los *pifferari*, o los cantos que hoy se siguen escuchando en el puerto napolitano.

X. CONCLUSIÓN

Uno de los propósitos de este artículo era conocer si realmente la música andaluza había influido en la obra de Scarlatti como todo el mundo asiente. Muchos creyeron hallar la clave del entendimiento de Scarlatti en el hecho de que el napolitano llegara a España por primera vez a través de Sevilla y fuera allí donde permaneciera sus primeros años. Y han argumentado en multitud de ocasiones los parecidos entre las sonatas y muchos palos del flamenco. Y siguiendo la sugerencia del Dr. Suárez, me pareció difícil la idea de imaginar a Scarlatti en una peña flamenca de Triana o en un tablao madrileño. Y la investigación me hizo llegar a la conclusión de algo que sí me parece importante, ya que creo que se ha generalizado: la idea de que ha sido el flamenco o la música popular andaluza una de las bases principales para que el napolitano compusiera muchas de sus sonatas de la forma que lo hizo, sin tener en cuenta que el flamenco (que no nace como tal hasta el siglo XIX), no era ni en Andalucía ni en España lo que es hoy en día.

Como desde un principio he afirmado: es cierto que existen influencias de los ritmos y danzas populares; pero influyen éstos tanto a los guitarristas barrocos como a Scarlatti, y, desde luego, no se trata de una influencia exclusivamente andaluza. Como ya dije, algunos ritmos que muchos estudiosos consideran flamencos, como el fandango, el bolero y la seguidilla no sólo fueron populares en el resto del país, sino que, además, el origen de algunos de ellos no se encuentra en el sur de España. La música popular es sin duda fuente inextinguible de inspiración para los compositores académicos. La esencia de la música es democrática y reside en el pueblo.

Confío en que este artículo no haya resultado ni vacío ni tedioso para el lector y que, por pequeña que sea, haya logrado una aportación que quizás facilite la labor a futuros intérpretes y/o investigadores. Confío en que los puntos funda-

⁴¹Nota de la cubierta del disco CBS-M34198. Traducción del editor

mentales que he intentado mostrar hayan quedado lo suficientemente claros para todos. Es probable que no todos compartan mis tesis, pero a pesar de ello, espero que, como decía Manuel de Falla en un artículo aparecido en el número dos de la revista publicada en Madrid, *Nuestra música*, el mes de junio de 1917, "Tenga cada cual su opinión, que para eso el arte es libertad, pero respete a los que sustenten criterios contrarios".

Así que finalizaré con un breve agradecimiento a todos aquellos que hacen que la música de Scarlatti, y tantas otras, suenen en la guitarra y en todos los instrumentos. La música es un regalo y poder disfrutar la belleza de la música y en especial en la guitarra, ese (utilizando las palabras de Don Manuel de Falla) "instrumento admirable, tan sobrio como rico, que áspera o dulcemente se adueña del espíritu y en el que andando el tiempo se concentran los valores esenciales de nobles instrumentos caducados cuya herencia recoge sin pérdida de su propio carácter, de aquel que debe al pueblo por su origen"⁴².

BIBIOGRAFIA

ARNAU AMO, JOAQUÍN

1988 *Música e historia. Los fundamentos de la música occidental*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

BALESTRA, GIULIANO

2001 *Emilio Pujol*. Roma: Centro Culturale Fernando Sor.

BURNEY, CHARLES

1773 *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*. Londres.

CABEZÓN, ANTONIO DE

1982 *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*. Edición de Felipe Pedrell, corregida por Higinio Anglés en segunda edición. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.

CLARK, JANE

1976 "Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music: a Performer's Re-appraisal", *Early Music*. Londres.

DE FALLA, MANUEL

1988 *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Colección Austral. Espasa Calpe.

DE HORCAS, ÁLVARO

2002 *La danza de dentro afuera*. <http://usuarios.tripod.es/tronio/indice.htm>.

DE MURCIA, SANTIAGO

1732 *Pasacalles y obras por todos los tonos naturales y accidentales*.

EINSTEIN ALFRED

1954 *A Short History of Music*. Nueva York: Vintage Books.

⁴²Pujol 1954: 13.

GARCÍA MERCADAL, JOSÉ

1952 *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI. Tomo III.* Madrid: Aguilar.

GIULIANI, CLAUDIO

1999 "Domenico Scarlatti e la musica popolare spagnola". *Guitart*, N°15 (julio-septiembre), pp.26-28.

KIRKPATRICK, RALPH

1985 *Domenico Scarlatti.* Madrid: Alianza Editorial.

MONTESQUIEU, CHARLES DE SECONDAT

1721 *Lettres persannes* n. 78.

PEVÓN, JUAN FRANCISCO

1780 *Nuevo viaje a España hecho en 1772 y 1773.* Ginçbra

PUJOL, EMILIO

1954 *Escuela razonada de la guitarra.* Prólogo de Manuel de Falla. Buenos Aires: Ricordi Americana. SAEC.

RIBAVAZ, LUCAS RUIZ DE

1677 *Luz y norte Musical para Caminar por las Cifras de la Guitarra Española, y Arpa, tañer, y cantar a compás por canto de Órgano y breve explicación del arte con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica, y práctica.* Madrid: Melchor Álvarez.

VAUGHAN WILLIAMS, RALPH

1935 *National Music.* Nueva York: Oxford University Press.