

Música

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

Por Gloria Carmona

Poco se ha reflexionado sobre la dependencia estrecha que existe entre el compositor y el instrumento. En otras palabras, cómo las posibilidades mecánicas o acústicas de un instrumento configuran, definen o incluso estimulan la imaginación del creador, su estilo o su temperamento.

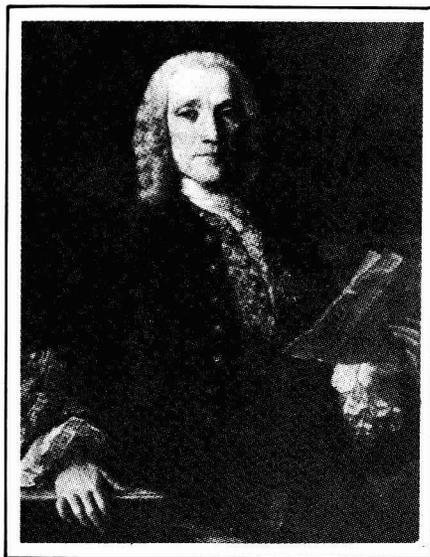
Para poner un ejemplo, no imaginamos las Sonatas de Beethoven tocadas en un clavecín. Faltaría toda esa capacidad de volumen, los contrastes de luz y sombra poderosos y súbitos, esa gama de gradaciones sonoras y expansión hacia los extremos (grave/agudo) que hacen el *pathos* beethoveniano y que se materializan gracias a los recursos mecánicos del piano. (Menos nocivo sería tal vez el caso inverso, esto es, las piezas de clavecín de Rameau Couperin o Bach en el piano, aunque se empañe el sentimiento artepurista del clavicinista o el musicólogo).

Es seriamente dudoso que Beethoven hubiera escrito esa altísima cumbre que son las 32 Sonatas para piano de no haber existido este instrumento que por lo demás dominó con insuperable maestría. No sólo sino que se abre una interrogación sobre la dirección que hubiera tomado su genio de desconocer el piano, y no porque necesitara de él para comprobación auditiva de lo que estaba en trance de crear pues es de dominio público que absolutamente sordo compuso sus grandes obras maestras, sino porque muchos de los elementos

pianísticos fueron un incentivo en su fantasía creadora, recursos que aplicaría a la escritura instrumental y orquestal, de igual manera que en juego de influencias intercambiables, el concepto amplio de la orquesta influyó en su pianismo.

Esta unión inseparable entre el creador y su instrumento hará la grandeza de Domenico Scarlatti, un compositor imperdonablemente olvidado y musicalmente devaluado, que llevaría a su vez al clave a una de sus cúspides.

Algunos breves apuntes sobre el clave permitirán un conocimiento directo sobre su funcionamiento. El *klavier* (alemán), cla-



Domenico Scarlatti

vecin (francés), harpsichord (inglés) clavicembalo (italiano) o clavicimbano como aparece en las obras de Miguel de Cervantes, procede del salterio, suerte de cítara antigua muy popular durante la Edad Media, que se tañía con los dedos o con un plectro o pluma de ganso o cuervo. Esta forma de tañer el salterio lo distinguía del dulcimer o dulcemel, como lo llama Juan de la Encina, cuyas cuerdas no se pellizcaban sino que se golpeaban con un macillo o martillo diminuto.

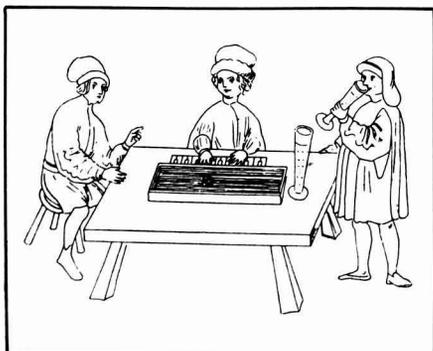
Hacia el siglo XIV tanto al salterio como al dulcimer se les aplicó el mecanismo de

un teclado, lo que dio origen a dos diferentes familias de instrumentos perfectamente definidas de acuerdo a este sencillo principio de accionarse uno y otro. Una, la que procedía del salterio que seguía conservando pese al teclado la misma manera de pellizcar la cuerda mediante una uña, púa o espina (*spina* en italiano y *jack* en inglés).¹ A ella pertenecen la espineta, el virginal y el exequier o escaque (echequier en francés, por asociación entre el teclado y los tableros de ajedrez salteados por igual de ébano y marfil) para terminar en el siglo XVIII con su descendiente más perfeccionado, el clavicémbalo. Otra, la familia de los dulcemelos a la que pertenecen el monocordio, manicordio o clavicordio, cuyo mecanismo de macillos o martinets resultaba tan insatisfactorio que su evolución permaneció estancada por tres siglos hasta el advenimiento del piano y su florecimiento en el siglo XIX.

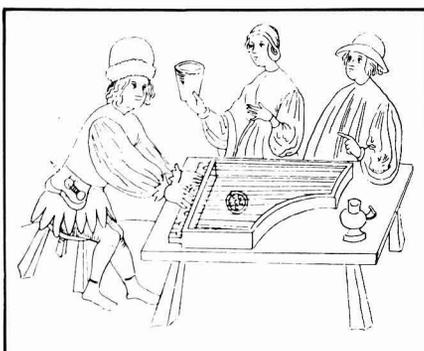
Ambas familias convivieron por mucho tiempo. El volumen de los clavicordios era infinitamente más reducido que el de los cémbalos pese a que tenía la virtud de producir, aunque reducida, una gama de matices suave y fuerte (piano y forte). El cémbalo en cambio se imponía por su sonoridad, por la solidez de su afinación y por la posibilidad de accionar mediante pedales diferentes timbres o calidades de sonido —aflautado, efecto de eco, duplicación al unísono, o a la octava alta o baja, etc.— llamados *registros*. Hubo instrumentos que exhibieron hasta quince de ellos, lo que dependía del ingenio, habilidad, imaginación y temperamento del constructor. No siendo la construcción de cémbalos un negocio o industria sino un arte raro y único, se comprenderá que no se halle un clave igual a otro. Ello, por supuesto, repercutirá en la manera de componer y ejecutar. Por ejemplo, la combinación de los diferentes registros quedaba al arbitrio, capricho o fantasía del ejecutante en razón de que, ya

1. Sin este detalle que Shakespeare hace extensivo a la tecla no se entiende el siguiente Soneto *A una dama tocando el virginal*:

How oft, when thou, my music, music plays'st
Upon that blessed wood whose motion sounds
With thy sweet fingers, when thou gently sways'st
The wiry concord that mine ear confounds,
Do I envy those *jacks*, that nimble leap
To kiss the tender inward of thy hand,
Whilst my poor lips, which should that harvest reap,
At the wood's boldness by thee blushing stand!
To be so tickled, they would change their state
And situation with those dancing chips,
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
Making dead wood more bless'd than living lips.
Since saucy jacks so happy are in this
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.



Clavicordio, ca. 1440



Harpsicordio, ca. 1440

se vió, la falta de uniformidad en el instrumento impedía su codificación. Asimismo, y a fin de suplir las notas que generalmente una voz o un instrumento de cuerda sostienen indefinidamente, el ejecutante debía echar mano de notas rápidas que giran alrededor del sonido pivote con el objeto de sostener su autoridad sonora y "sugerir" un cuerpo de resonancia capaz de llenar la vaciedad que el oído percibía entre una y otra armonía. A esto se le llamó *ornamentar*, recurso que alcanzó en el siglo XVIII tal independencia y categoría que se convirtió en el elemento principal del estilo barroco.

Ornamentar y registrar (de hecho, registrar no es otra cosa que ornamentar la escritura con color tímbrico) se convirtieron pues en dos artes complementarias que corrieron parejas con el apogeo del clave a *spina*, al grado que no se comprende la literatura cembalística sin la intervención decisiva y necesaria de una y otra. Ambas cayeron en desuso una vez que el piano destronó al clave y puede decirse que son en la actualidad artes en extinción.

El arte del clave tuvo en el trayecto exponentes singulares, Byrd (1542-1623) Gibbons (1583-1625) y Purcell (1658-1735) en Inglaterra, Frescobaldi (1583-1643), Pasquini (1637-1710) en Italia, Marchand (1669-1732), Le Roux (0000-1705), Clérambault (1675-1749) Champion de Chambonnières (1601-1672) y Couperin El Grande (1688-1735) en Francia. Su esplendor define incluso toda una época, como ocurre con el siglo XVIII francés.

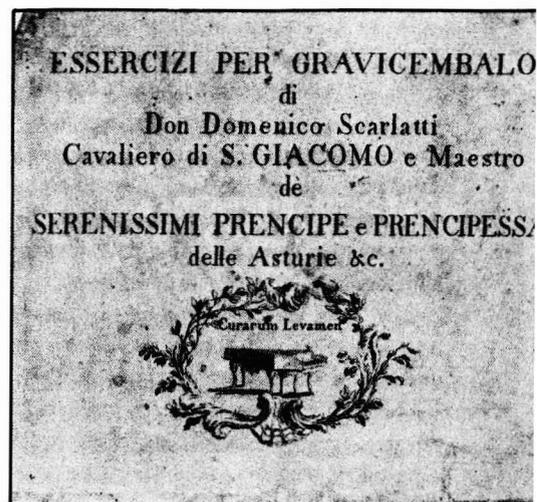
Domenico Scarlatti pertenece a la estirpe de grandes clavecinistas. Nació en Nápoles un 26 de octubre de 1685 cuando Nápoles pertenecía a la corona española, aunque no será ésta la circunstancia que deje en él la huella española. Formaba parte de una numerosa familia de músicos, característica muy común entonces,² recuérdese, si no, a las familias de los Bach, los Couperin o los Champion de Chambonnières. Pese a una vida independiente, la fama del padre, Alessandro Scarlatti (1660-1725), como compositor de ópe-

ras, se imponía a la propia e incluso interfería con ella. Es seguro que se iniciara con él en la música y es dudoso que trabajara con el reputadísimo cembalista Pasquini, a juzgar por los estilos tan opuestos en la música de uno y otro. En 1708 se le encuentra en Venecia trabajando con Francesco Gasparini (1668-1727), compositor de óperas muy famoso, discípulo de Corelli, con quien el padre de Domenico tuvo desacuerdos profesionales que, *o tempora, o mores*, se dirimirían en reñido torneo de notas y armonías. En Venecia conoce a Haendel (1685-1759) a quien siempre admiró y con quien, a instancias del cardenal Ottoboni, compitió en Roma en amistosa justa que se decidió a favor de Scarlatti como el mejor clavecinista y de Haendel como el mejor organista. En 1709 entra al servicio de la reina Casimira de Polonia para quien compone un puñado de óperas que ornan su teatro privado en Roma. Más tarde se desempeña como maestro de capilla en el Vaticano y en 1721 acepta encargarse de la capilla de Juan V de Portugal. Poco antes ha estrenado su ópera *Narciso* en Londres. Al parecer, Scarlatti regresa a Nápoles en 1725 justo a tiempo de ver morir a su padre. Quantz (1697-1733) y Hasse (1669-1793), *il caro Sassone* discípulo de Alejandro, lo oyen entonces y su impresión es tal que cincuenta años más tarde aún lo recuerdan y lo consignan.

Nada es verdaderamente relevante hasta entonces en su vida hasta que su fiel y aventajada discípula Bárbara de Braganza,



Farinelli



hija de Juan V, celebra nupcias con Fernando VI, segundo borbón que reinará en España. Este suceso habrá de dar a su vida un inesperado giro que define y consolida al inigualable intérprete del cémbalo que es y para el que compondrá una obra superior en calidad e intensidad a los géneros operístico y religioso que también domina. No sólo eso, sino que España habrá de calar hasta el hueso en esta música magnífica.

En 1729, la futura reina de España nombra a Domenico su clavicembalista de cámara. Scarlatti permanece en Madrid hasta su muerte, con algunas salidas, muy pocas probablemente. Su cargo no permite contacto alguno con el público. El y Farinelli (1705-1792), el célebre *castrato* que por diez años cantó cada noche las mismas cuatro canciones para alivio del melancólico Felipe V, suegro de Bárbara, serán como dos aves en dorada prisión. No sólo dorada, que es un decir, sino profusamente elaborada y ornamentada. Los palacios de Aranjuez y La Granja en Segovia, donde alternaban residencia con Madrid Felipe V y luego Fernando VI, están inspirados en el Versalles de Luis XIV. La Granja con su jardín de treinta y seis fuentes monumentales es considerado por algunos como superior al modelo francés. Aranjuez no le va a la zaga. Cuando la corte veraneaba en él Farinelli se encargaba de que ópera, serenatas y toda clase de grupos musicales alternaran en el ocio real. "En 1752, en la represa que forma el Tajo dispuso de una flota en miniatura con fragatas para los personajes reales, cada una con su propia orquesta, y botes de menor tamaño para la corte. Los trayectos tenían lugar en primavera y a principios del verano en medio de las fanfarrias de la banda real, salvadas de cañón, y ya entrada la noche, el profuso despliegue de fuegos de artificio."

Toda esta atmósfera reflejarán las So-

2. En Francia los privilegios eran hereditarios. "Durante 150 años los hombres de la familia Phélypeaux desempeñaron sin interrupción diversos ministerios —señala un autor— y en la burguesía se encontraban en el siglo XVIII cargos municipales usufructuados por la misma familia desde cuatro siglos antes. Curiosamente, los artistas heredasen o no las disposiciones paternas heredarían sus cargos y continuarían en el goce de sus privilegios. Los hijos de Lully que estaban lejos de la notabilidad de su padre habían aprendido una buena técnica para el caso: la de hacer componer sus óperas o ballets a otros músicos de oficio mediante retribución, y firmarlas ellos.

natas, sonatas majas de extrañas y misteriosas resonancias y brillos coruscantes como el ruedo taurino o el manteo del pelele, que Scarlatti escribirá para ejercitar al virtuoso que resultó ser su real discípula. El cuerpo de ellas, cerca de seiscientas en total compuestas a partir de los 45 ó 50 años del músico, no tiene paralelo. En él se compendia no sólo el arte de tocar el clave sino el arte de la ornamentación como principio fundamental de la forma musical, un concepto difícil de aceptar o comprender en razón de que la música tonal se ha desarrollado a partir del juego dialéctico del motivo o idea musical, concepto inherente a la música alemana.³

Desde los *Essercizi per Gravicembalo* publicados en 1738 donde la estructura de la sonata scarlattiana se presenta de manera muy simple: —sección de exposición y sección de contraste que a través de frases cortas, repetidas, caracteriza a la forma binaria—, hasta las últimas sonatas en las que la simetría neoclásica se ve alterada por el barroquismo de agregados caprichosos e inesperados —procedimiento claro de forma abierta—, el camino que si-

guió Scarlatti se verá enriquecido por una maestría peculiar que hará de su ornamentación flamboyante una poética de libre y genial fantasía, dinámica y expresivamente acrecentada. Con Domenico Scarlatti, el arte de adornar melismáticamente el canto, manifestación más primitiva de "hacer música", alcanzará lo que tres mil años antes Homero relacionara estrechamente con la euforia dionisiaca.

Scarlatti murió en Madrid a los 72 años, empobrecido. Según Farinelli, este hombre "agradable socialmente, era tan adicto al juego que con frecuencia se arruinaba y con la misma frecuencia era restituido por su real patrona que fue constante en la admiración a su genio original y talentos incomparables. Murió en malas circunstancias dejando mujer y dos hijas⁴ totalmente desprotegidas, pero la reina extendió su liberalidad a la familia del viejo maestro y dispuso para ella de una pensión casi igual al salario de Scarlatti."

Como final de un cuento de hadas cerramos aquí la historia de este músico ilustrísimo del que celebramos su tricentenario este año. ◇

3. Ver el iluminador estudio de Julián Orbón a "Las sinfonías de Carlos Chávez" en el folleto impreso que acompaña la edición de los discos Peerless.

4. Scarlatti realizó dos matrimonios, el primero con una italiana de la que enviudó y luego con una española. Ambas le dieron ocho hijos en total, ninguno músico.

Teatro

FESTIVAL DE TEATRO LATINOAMERICANO

LAS IDENTIDADES NACIONALES

Por María Muro

El Festival de Teatro Latinoamericano, que se llevó a cabo recientemente en la ciudad de México, trató de conjuntar y de confrontar experiencias de nuestros países. Aunque no estuvo representada toda Latinoamérica, los grupos participantes ofrecieron la diversidad necesaria, que hace suponer una actividad dramática específica.

En general puede decirse que Latinoamérica no tiene una tradición teatral propiamente dicha. Respecto al rico bagaje

EDICIONES ERA

25 AÑOS



Bárbara Jacobs

► **ESCRITO EN EL TIEMPO**

Reunión de cartas no enviadas a la revista *Time* durante 1984, suscitadas por la mención de un autor, la reseña de un libro, la muerte de un artista, la inminente visita de un cometa y otros acontecimientos, *Escrito en el tiempo* corre con entera libertad, transformando las cartas en amalgama de ensayo y cuento, recuerdos, asociaciones de ideas y experimentos en el campo de la literatura.

Enrique Astorga Lira

► **MERCADO DE TRABAJO RURAL EN EL MÉXICO**

La mercancía humana



EDICIONES ERA AVENA 102 09810 MEXICO D F ☎ 581 77 44
 GUADALAJARA JAL ☎ 14 90 48 MONTERREY N L ☎ 42 08 12

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS

Después del sismo: ¿descentralización?

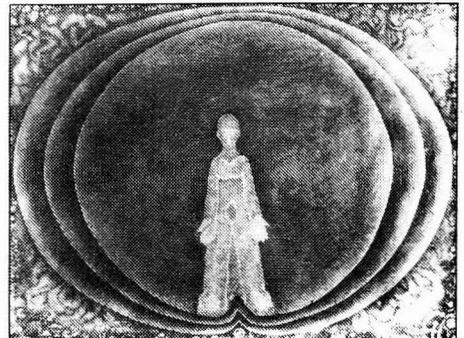
Gustavo Garza
Boris Graizbord

Los aniversarios y la música

Julio Estrada
Guillermo García Oropeza
Victor A. Coelho

Ilustra: Heather Crawford

El Colegio de México



131

volumen 21, número 11 / noviembre de 1985 / \$180.00 m.n.