

---

LA

---

MARCH

---

# LA HUELLA DE SCARLATTI



CICLO DE MIÉRCOLES  
5 OCT - 2 NOV 2022

# LA HUELLA DE SCARLATTI

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 5 DE OCTUBRE AL 2 DE NOVIEMBRE DE 2022

**D**omenico Scarlatti (1685-1757) ha pasado a la historia por su monumental corpus de más de medio millar de sonatas para teclado. A este género se dedicó casi en exclusiva desde que, con veinticinco años, entrara al servicio de la realeza en las cortes de Portugal y España. A partir de ese momento, su música se destinó al entretenimiento privado de los reyes, pero la paulatina publicación de sus sonatas permitió su difusión más allá del entorno palaciego y comenzó a ser conocida y tocada en toda Europa. El universo scarlattiano dejó huella en compositores de estilos y épocas distintas, desde sus contemporáneos barrocos hasta los vanguardistas actuales.

**Fundación Juan March**

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles  
y no abandonar la sala durante el acto.*



## ÍNDICE

7

LA HUELLA DE SCARLATTI  
Luisa Morales

15

Miércoles, 5 de octubre  
SCARLATTI, DE MADRID A EUROPA  
**Benjamin Alard**, clave

25

Miércoles, 12 de octubre  
EL SCARLATTI INGLÉS  
**Mahan Esfahani**, clave

33

Miércoles, 19 de octubre  
SCARLATTI, DEL CLASICISMO AL ROMANTICISMO  
**Alba Ventura**, piano

42

Miércoles, 26 de octubre  
SCARLATTIANAS AL CLAVE Y AL PIANO  
**Miguel Ituarte**, clave y piano

51

Miércoles, 2 de noviembre  
SCARLATTI EN LIGETI  
**Olga Pashchenko**, clave y piano

60

Bibliografía  
Autora de las notas al programa



# La huella de Scarlatti

*Luisa Morales*

Yo Domingo Escarlati, Caballero del Orden de Santiago, residente en esta corte, hijo legítimo y de legítimo matrimonio de don Alexandro Scarlati y Doña Antonia Ansaloni, su muger, ya difuntos, vecinos que fueron de la ciudad de Nápoles, de donde soy natural.

De este modo da comienzo el testamento, ante el escribano real en Madrid, de uno de los compositores que mayor influencia han ejercido en la historia de la música española y europea de todos los tiempos. Por un lado, Domenico Scarlatti es uno de los raros compositores cuya música no ha dejado de ser publicada e interpretada, desde la primera edición de los *Essercizi per gravicembalo* en 1739 hasta la actualidad. Por otro, la huella de Scarlatti ha traspasado siglos y fronteras. Sus sonatas han creado escuela y han sido fuente de inspiración y creación tanto para sus

contemporáneos –Sebastián de Albero, Vicente Rodríguez o Antonio Soler–, como para las generaciones posteriores de compositores, entre los que se encuentran Joseph Haydn, Johannes Brahms o Igor Stravinsky.

Scarlatti ha sido un compositor recurrente en las vanguardias europeas desde el *nouveau classicisme* del París *fin-de-siècle*, hasta las generaciones de compositores españoles de la Edad de Plata, incluyendo a Manuel de Falla, Ernesto Halffter y Rosa María Ascot. Todos ellos han leído y han “jugado” con las sonatas de Scarlatti.

Es la historia de Domingo Escarlati y sus sonatas, apasionante en cuanto conocemos el impacto que tuvo su nuevo estilo compositivo entre los aficionados y *connaisseurs* europeos, además de su éxito como compositor de la familia real en Lisboa y Madrid. Pero, al mismo tiempo, la información sobre su proceso creativo es prácticamente inexistente, ya que no se ha conservado ningún autógrafo de las cerca de 560 sonatas que se le atribuyen en la actualidad.

*Domenico Scarlatti.*

Domínguez Velasco, 1738.

Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça.

## DE NÁPOLES A MADRID

Domenico nació en 1685 en Nápoles, la ciudad más poblada de Europa, virreinato de la Corona española. Su padre, Alessandro, exitoso compositor de ópera en la corte española de Nápoles, abrió camino al joven Domenico, quien ya a los dieciséis años fue nombrado cuarto organista de la Capilla Real y maestro de clave del virrey. Al año siguiente, Mimo, como era llamado cariñosamente, hizo su debut como compositor de ópera en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles, donde su tío Nicola Barbapiccola era empresario. Allí, entre 1703 y 1704, Domenico estrenó tres óperas: *L'Ottavia restituita al trono* (1703), *Il Giustino* (1703) y una revisión de la *Irene* (1704) de Carlo Francesco Pollarollo. El debut operístico de Domenico, *L'Ottavia restituita al trono*, tuvo un alto significado político. Escrita justo después de la visita de Felipe V a Nápoles en 1702, en plena Guerra de Sucesión, la obra está dedicada a Doña Catarina de Moscosa, esposa del virrey. El libreto de Giulio Convò cuenta la historia de Poppea y el triunfo de la virtud de Ottavia, ofreciendo una lectura intertextual del triunfo de la dinastía de los Borbones sobre los Habsburgo.

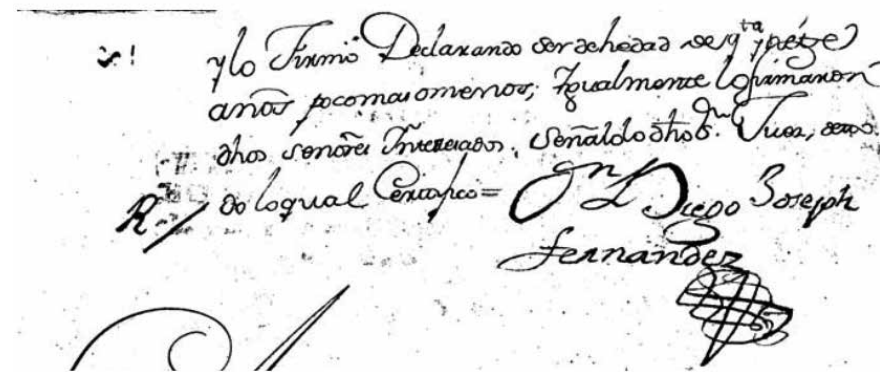
Ciertamente, Scarlatti estuvo inmerso en la cultura española desde joven, y su vida como músico y compositor puede interpretarse como un viaje de la corte virreinal española en Nápoles a la corte real de Madrid. Entre estos dos puntos, es clave su etapa de desarrollo profesional en Roma, donde construyó su reputación como compositor y virtuoso del clave, además de establecer los contactos que culminarían en 1719 con su traslado a la corte de Lisboa al servicio del rey João V de Portugal.

En Roma, desde 1709, Scarlatti trabajó junto al arquitecto y escenógrafo Filippo Juvarra en la producción de varias obras escénicas para la reina María Casimira y el cardenal Ottoboni, colaboración que ambos artistas reanudarían más tarde en la corte portuguesa. De este modo, puede establecerse un paralelismo entre Juvarra y Scarlatti, pues siguieron caminos semejantes: del virreinato de Nápoles a Roma, de Roma a la corte lisboeta y, desde allí, a la corte de Madrid.

Efectivamente, en 1729, Scarlatti se trasladó a España en la condición de músico privado de la princesa María Bárbara de Braganza, consorte del futuro rey Fernando VI. Durante el resto de su vida, Domenico gozó del patronazgo de las familias reales española y portuguesa, recibiendo estipendios regulares por ambas partes. Atendiendo tanto a los ingresos como al inventario de sus bienes, podemos afirmar que Domenico Scarlatti llevó en Madrid una vida acomodada. Compositor muy bien considerado por sus patrones, sus ingresos anuales duplicaban el salario del maestro de capilla y multiplicaban hasta por seis veces el salario de los organistas de esta institución, Sebastián de Albero y José de Nebra. En su casa de la calle Leganitos, Scarlatti llegó a albergar una colección considerable de pinturas, relojes y otros artículos valiosos.

## LAS SONATAS Y SUS INSTRUMENTOS

Existen alrededor de tres mil fuentes del siglo XVIII de las sonatas de Scarlatti, pero, como hemos señalado, ningún autógrafa ha emergido hasta la fecha. Este hecho dificulta enormemente establecer el texto y la cronología en su obra para teclado. De entre las numerosas fuentes



yo Firmo Declarando ser hecho a ser y por el  
años pocos o menores; igualmente lo firmaron  
dho señores Invecionistas Señalado dho. T. 1703.  
R. de lo qual Caparrós = Diego Joseph  
Fernández

dispersas principalmente por España, Italia, Portugal, Reino Unido, Francia, Austria, Alemania y Estados Unidos, las colecciones de sonatas que se conservan en las bibliotecas de Parma y Venecia, junto con la publicación de los *Essercizi*, son consideradas tradicionalmente las más cercanas al compositor. Las colecciones de Parma y Venecia formaban parte de los bienes legados por la reina María Bárbara a Carlo Broschi, Farinelli, bienes que este llevó consigo desde Madrid a su casa de Bolonia tras la muerte de los reyes María Bárbara y Fernando en 1758 y 1759, respectivamente.

María Bárbara también legó a Farinelli tres valiosos instrumentos de teclado, a los que este llamó, simbólicamente, Raffaello, Correggio y Tiziano. Aunque ninguno de los tres instrumentos exista en la actualidad, podemos reconstruir una imagen aproximada a través de los comentarios de sus contemporáneos.

El “Raffaello”, nombrado en honor del pintor Raffaello d’Urbino, era un piano-forte construido en 1730 en los talleres florentinos de Giovanni Ferrini, discípulo de Bartolomeo Cristofori, el inventor del mecanismo de martillos. El segundo

Firma del constructor de claves de la corte, el almeriense Diego Fernández Caparrós, del inventario y tasación de un clave de Domenico Scarlatti. Archivo General de Palacio, Sección Jurídica. Bureo. Caja 36/2, fol. 102r y v.

instrumento, el “Correggio”, era un clave ideado por el famoso constructor de claves de la corte, el almeriense Diego Fernández Caparrós (1703-1775). La principal característica de este instrumento, construido entre 1746 y 1756, era la variedad de sonidos a disposición del intérprete, a partir de cinco registros manipulados tanto manualmente como por botones o pedales. Finalmente, el “Tiziano” era un instrumento transpositor, probablemente un clave construido también por Diego Fernández.

Actualmente, constituye una gran pérdida la desaparición de los listados de instrumentos y libros de música, del cartapacio que contiene el inventario *post mortem* (1757) de los bienes de Scarlatti ubicado en los archivos del Palacio Real de Madrid, si bien, afortunadamente, se ha conservado una nota informativa



Frontispicio de Giacomo Amiconi para los *Essercizi* de Scarlatti, Londres, 1739 (fol. 1v).

en la que el constructor de claves de la corte, Diego Fernández Caparrós, tasa un clave de Scarlatti en 3000 reales –un instrumento costoso– y en la que él mismo anota que se devuelve otro clave a la reina, por ser de su propiedad.

Por otro lado, entre los doce instrumentos de teclado propiedad de la reina María Bárbara que aparecen en el inventario redactado poco después de su muerte en 1758, son descritos tanto claves como pianofortes con la denominación española característica de la época: *clave de plumas* y *clave de martillos*, respectivamente. En la primera mitad del siglo XVIII, el sonido de un clave y un pianoforte no eran tan distintos y casi podríamos

considerar el nuevo pianoforte o *clave de martillos* como un registro más del clave. Por otro lado, los manuscritos dieciochescos de música para teclado muestran la adaptación del repertorio al instrumento disponible –órgano, clave o pianoforte– y a su función: liturgia, cámara o teatro. Las diferencias conceptuales, de construcción y, por tanto, sonoras, aparecerán más tarde y ambos instrumentos se separarán definitivamente con la industrialización. La controversia clave *versus* piano constituye, pues, una herencia actual de los primeros movimientos de recuperación de la música antigua, ubicados entre el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

### LA RECEPCIÓN DE LAS SONATAS

Tras la publicación de los *Essercizi* en 1739, Domenico Scarlatti se convirtió en



Dedicatoria al Príncipe y la Princesa de Asturias, Fernando y María Bárbara. *Essercizi* (fol. 2r).

un compositor de culto. Las ediciones de sus sonatas se multiplicaron en Londres, París y Ámsterdam: es más, circularon ediciones pirata y se publicaron selecciones de las sonatas en versiones para orquesta, como las de Charles Avison, o para piano, como la de Ambrose Pitman.

Charles Burney, en su *General History of Music* (1744), describió así el impacto de las sonatas:

Las lecciones para clave y los conciertos para órgano de Handel, junto con los dos primeros libros de lecciones de Scarlatti, eran en esa época toda la buena música para instrumentos de teclado que existía en la nación, y estas últimas eran originales, di-

fíciles y en un estilo totalmente diferente a las de Alberti. Los conciertos para órgano de Handel ocuparon, durante mucho tiempo, el primer lugar entre los favoritos en la práctica privada y en la ejecución pública de todos los organistas del reino; y las de Scarlatti no solo fueron las piezas con que todo joven intérprete desplegaba sus dotes de ejecución, sino que se convirtieron en la maravilla y deleite de todo oyente con una chispa de entusiasmo, capaz de sentir los nuevos y audaces efectos producidos intrépidamente por la ruptura de casi todas las viejas y tradicionales reglas de composición.

La lujosa edición de los *Essercizi*, con frontispicio del renombrado pintor Giacomo Amiconi, contiene una dedicatoria al rey de Portugal, así como a los príncipes de Asturias, María Bárbara y Fernando, pero, además, Scarlatti incluye una nota al lector-clavecínista:

Lector:

No esperes, seas diletante o profesor, de estas composiciones una profunda erudición, sino más bien un juego ingenioso con el Arte para adiestrarte en el dominio del clave. No ha sido el interés, ni la ambición, sino la obediencia lo que me ha impulsado a publicarlas. Si son de tu agrado, con mucho gusto obedeceré a otros encargos para complacerte en un estilo más fácil y variado. Muéstrate pues, más humano que crítico, y obtendrás más placer. En cuanto a la disposición de las manos, te advierto que la D indica Derecha y la M Izquierda: Vive Feliz.

Scarlatti propone, en las treinta sonatas que conforman los *Essercizi*, un viaje por tres estilos musicales diferenciados del barroco: francés, italiano y español. La primera sonata de la colección está escrita en estilo imitativo libre, a dos voces y con guiños idiomáticos a la *allemande* francesa. A esta le siguen varias sonatas breves, derivadas del género de danza teatral. A medida que la colección avanza, las sonatas se complican en ejecución y concepción creativa. Los cruces de manos se multiplican, así como los intervalos de segunda menor y segunda aumentada, súbitos cambios de modo y repeticiones obsesivas de pasajes, conformando un estilo único, un desafío a las reglas de composición de la época.

Sin embargo, la recepción de Domenico Scarlatti ha ido cambiando en el curso del tiempo. Una vez transcurrido el siglo XVIII, el padre de Domenico, Alessandro, se convirtió en “el Scarlatti” prominente en las historias de la música, así como en los incipientes estudios musicológicos. Solo después de las celebraciones del bicentenario del nacimiento

de Domenico en 1885, y de la publicación de la primera edición completa de las sonatas por parte de Alessandro Longo entre 1906 y 1910, comenzó a revalorizarse a Domenico Scarlatti y a considerar sus sonatas como un hito de la composición instrumental moderna.

En efecto, el renovado interés en Domenico Scarlatti en los años que preceden a la Gran Guerra fue consecuencia de los movimientos intelectuales y artísticos que se desarrollaron, especialmente en París, en torno al *nouveau classicisme* en las últimas décadas del siglo XIX. El París *fin-de-siècle* marca la recuperación del repertorio histórico gracias a la creciente publicación de ediciones modernas de los clavecinistas, así como a la posibilidad de escuchar estas obras en concierto. Los intérpretes, a menudo organizados en sociedades musicales, comenzaron a especializarse y a tocar en instrumentos originales y sus copias. En este sentido, las exposiciones internacionales organizadas en Barcelona y París entre 1888 y 1900 se erigieron en un medio privilegiado de difusión de los instrumentos históricos y su repertorio entre la burguesía.

Además, en el contexto de la regeneración de España tras la pérdida de las colonias en 1898, cuando la búsqueda y la construcción de una nueva identidad cultural española devino en una prioridad, Scarlatti se convirtió en objeto de una profunda revisión en el canon artístico. Para la nueva generación de compositores españoles, las sonatas de Domenico Scarlatti representaban un paradigma en el que concurren dos de las premisas fundamentales de los nuevos movimientos musicales nacionalistas europeos: el patrimonio de la música antigua y el folclore. En este sentido, la labor en España



Portada de Domenico Scarlatti. *Veintiséis Sonatas Inéditas*, transcripción de Enrique Granados (Vidal Llimona, 1905).

de Felipe Pedrell, Enrique Granados e Isaac Albéniz encuentra paralelismos en Inglaterra con las compilaciones del folclore realizadas por Cecil Sharp, la recuperación del repertorio para teclado y laúd de la época Tudor, así como con las obras de nueva creación de Percy Grainger y Ralph Vaughan Williams.

Desde las últimas décadas del siglo XIX, los músicos españoles –notablemente, Granados y Albéniz– habían comenzado a considerar las sonatas de Scarlatti

como modelos compositivos de su obra para piano. Pero fue el pianista Joaquín Nin Castellanos, quien desde París, y en plena recuperación y construcción de un repertorio de música antigua española para sus programas de concierto, reivindicó a Scarlatti para España. Los críticos y músicos franceses Paul Dukas y Georges Jean-Aubry se hicieron eco de la percepción de Nin en cuanto a la “españolidad” en las sonatas del napolitano. Como ha señalado el hispanista Michael Christoforidis, Manuel de Falla profundizó en la idea de Nin, encontrando en las sonatas scarlattianas texturas asociadas a la guitarra, construyendo así, a partir de la renovada visión de Scarlatti, un neoclasicismo hispano que se extenderá a la siguiente generación de compositores.

## SCARLATTI ACTUAL

En nuestro siglo, ya rozando los trescientos años desde la publicación de las primeras sonatas, asistimos a su reinvención, sorprendidos al mismo tiempo ante la flexibilidad y actualidad de estas breves composiciones cuyo primer destino fue sonar en los salones de palacio. Hoy las sonatas se tocan con guitarra y en el piano moderno, se bailan y se aflamenan. Y parece que les sienta bien. Al mismo tiempo, la búsqueda de los sonidos en instrumentos originales, así como la investigación sobre los manuscritos, la identificación de copistas, los intentos por construir un *stemma* o transmisión textual, no cesan. La música de Domenico Scarlatti sigue viva. *Ad multos annos.*



---

MIÉRCOLES 5 DE OCTUBRE DE 2022, 18:30

---

## Scarlatti, de Madrid a Europa

---

**Benjamin Alard, clave**



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.  
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

# I

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)

Sonata en Sol menor K 8

**Georg Friedrich Handel** (1685-1759)

Suite en Sol menor HWV 432

*Overture*

*Andante*

*Allegro*

*Sarabande*

*Gigue*

*Passacaille*

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Sol menor K 4

**Jean-Philippe Rameau** (1683-1764)

*L'Égyptienne*, de Nouvelles suites de pièces de clavecin

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Sol menor K 12

**Jean-Philippe Rameau**

*La Poule*, de Nouvelles suites de pièces de clavecin

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Concierto en Fa mayor BWV 978 (transcripción del Concierto en Sol mayor para violín RV 310 de Antonio Vivaldi)

*Allegro*

*Largo*

*Allegro*

**Jean-Philippe Rameau**

*L'Enharmonique*, de Nouvelles suites de pièces de clavecin

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Sol mayor K 13

**Johann Sebastian Bach**

Variaciones Goldberg BWV 988 (selección)

*Variación n° 23*

*Variación n° 14*

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Sol mayor K 14

Sonata en Sol mayor K 2

# II

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Sol menor K 30, "Fuga del gato"

**Johann Sebastian Bach**

Partita n° 5 en Sol mayor BWV 829

*Præambulum*

*Allemande*

*Corrente*

*Sarabande*

*Tempo di Minuetto*

*Passepied*

*Gigue*

# Scarlatti, de Madrid a Europa

Luisa Morales

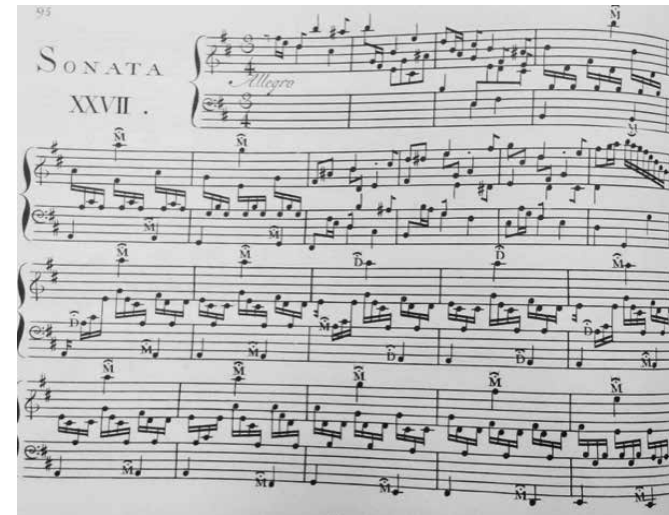
El programa que nos propone el clavecinista Benjamin Alard está estructurado en torno a cuatro compositores fundamentales en la evolución de la música para instrumentos de teclado: Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel y Jean-Philippe Rameau. Estrictamente contemporáneos –los tres primeros nacieron el mismo año de 1685, y Rameau, apenas dos años antes–, juntos representan el cenit de la música para clave europea, con estilos personales bien diferenciados.

Si bien en el imaginario cultural europeo suele relacionarse a cada uno de estos compositores con un tipo de música nacional, sea alemana en el caso de Bach, francesa en el de Rameau, o italiana y española en el de Scarlatti, lo cierto es que no deja de ser una representación cultural *a posteriori*. Los compositores del Barroco utilizaban diferentes estilos nacionales según el propósito de la obra. Así, Bach y Handel se valen tanto del estilo francés –con danzas como la *sarabande* o *allemande* en sus suites y partitas–

como del estilo italiano inspirado en Vivaldi, o del contrapunto más estricto. Scarlatti, por otro lado, es capaz de pasar del puro estilo francés a la técnica del *partimento* napolitano o del *concerto* romano. Incluso Rameau hace guiños al estilo italiano y español con un amago de fandango en *Les trois Mains*.

Rameau publicó en 1728 la colección *Nouvelles suites de pièces de clavecin*. En el prólogo o *Remarques*, Rameau advierte de los diferentes géneros de música que el clavecinista va a encontrar en sus páginas. Las advertencias van desde la licencia de ejecutar dos octavas sucesivas a la justificación, que ocupa más de media página de las dos de la introducción, de una pieza compleja para las reglas armónicas de la época como es *L'Enharmonique*.

*Les trois Mains* y *L'Égyptienne* forman parte de la misma colección. En la primera, los cruces de manos la convierten en una pieza acrobática a la par que pionera en la escritura de esta técnica. Escrita en modo menor, en compás ternario con hemiolias, es una



Cruces de manos:  
M (manca), mano izquierda; D (drita), mano derecha.  
Domenico Scarlatti,  
*Essercizi. Sonata XXVII* (K 27).

reproducción de un fandango del primer tercio del siglo XVIII. *L'Égyptienne*, evoca probablemente el retrato de una bailarina.

Las sonatas de Scarlatti escogidas para este recital pertenecen a la colección de *Essercizi*, publicada en Londres en 1739 y prologada por el propio autor. Aquí, Scarlatti hace amplio uso de los cruces de manos, a menudo buscando un efecto puramente visual. La influencia de Rameau es obvia en algunas de las piezas. Es probable que ambos compositores se conocieran durante las visitas que Scarlatti realizó a París en 1724 y 1725. Las influencias entre ambas colecciones, las *Nouvelles suites* y los *Essercizi*, no pasan inadvertidas.

La técnica del cruce de manos alcanzó gran éxito a partir de la década de 1730. El juego del cruce de manos de Rameau y Scarlatti fue seguido por Bach con la publicación de las

*Variaciones Goldberg* en 1742. La variación nº 14 es un ejemplo de este divertimento virtuosístico visual y musical.

La Sonata nº 30 cierra la colección de los *Essercizi* y ha pasado a denominarse popularmente la “fuga del gato”. Esta ha sido, sin duda, una de las sonatas más interpretadas y editadas desde su primera publicación. Entre las numerosas ediciones, cabe citar la publicada por Franz Liszt con el título de *Katzenfuge* (Berlín, 1860), y la edición de Hans von Bülow (Nueva York, 1864). Las ediciones de Bülow y de Carl Tausig (ca. 1872) gozaron de gran difusión internacional hasta las primeras décadas del siglo XX, siendo particularmente exitosas en Barcelona y Madrid. En este sentido, las sonatas más programadas en la Barcelona del cambio de siglo fueron, además de la ya mencionada K 30, las sonatas *Pastoral* y *Capriccio* de la edición de Tausig, que se corresponden con las *Sonatas* K 9 y



Clave anónimo de cuatro octavas (siglo XVIII). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

K20. Las tres forman parte de la colección *Essercizi*.

*Las Variaciones Goldberg* conforman la última parte de la colección *Clavier-Übung*, que incluye, entre otras obras para teclado, las seis Partitas. Publicadas en 1731 por el propio Bach, constituyen el punto culminante de la forma suite en el corpus bachiano. En las Partitas, Bach experimenta nuevas texturas y trata las danzas en estilo galante, alejándose del contrapunto tradicional. Cada una de las oberturas de las Partitas supone un experimento con nuevas formas, a excepción de

la n° 4, que sigue los parámetros de la obertura a la francesa.

La *Partita n° 5* quizá sea la más italiana de la colección. En la tonalidad de Sol mayor, arranca con un brillante “Præambulum” en compás ternario donde las escalas son utilizadas como un recurso de movimiento continuo, introduciendo la suite. Las *sarabandes* de las partitas son movimientos en los que Bach ofrece su mejor versión lírica. La *Sarabande* de la *Partita n° 5* no es una excepción y la melodía, rica en apoyaturas, hace cantar al clave alcanzando momentos de gran belleza expresiva. La *Gigue*, concebida como una doble fuga y no como una danza de género, cierra esta partita.

En 1720, Handel publicó en Londres su primer volumen de *Suites de pièces pour le clavecin*, conocido como

*The Great Eight*, que incluye la *Suite HWV 432* que escucharemos en este concierto. Gran parte de las suites fueron escritas por el joven Händel antes de 1706, durante su período hamburgués. En las suites resulta evidente la facilidad del compositor para transitar por los estilos francés e italiano, dejando un amplio margen al intérprete para la improvisación. La *Suite en Sol menor* comienza con una obertura a la francesa cuyo característico ritmo *pointé* es desarrollado en la segunda parte fugada para volver al primer tema antes de la cadencia final. El *Passacaille*, con sus dieciséis variaciones sobre un *basso ostinato*, es el último movimiento de la suite. Este se inicia con el ritmo *pointé*, estableciendo una relación motívica con el primer movimiento a modo de colofón.

El repertorio para teclado de Scarlatti, Bach, Rameau y Handel está íntimamente relacionado con los instrumentos y, en el caso que nos ocupa, con las claves a su disposición. Los claves de las primeras décadas de 1700 tenían una extensión de teclado limitada, por lo general, a cuatro o cuatro octavas y media. Hasta la década de 1740, los claves de dos teclados no alcanzarán la extensión habitual de 61 teclas, es decir, cinco octavas (en comparación, un piano moderno tiene 88 teclas, siete octavas y tres notas). Este hecho es observable no solo en los claves conservados, sino también en el repertorio. La obra para clave de Bach de su primera época comprende únicamente cuatro octavas del teclado, de Do<sub>1</sub> a Do<sub>5</sub>. En la *Partita n° 5* ya se extiende de Sol<sub>1</sub> a Re<sub>5</sub>, esto es, por encima de cuatro octavas y media, tal y como



Bárbara de Braganza, reina consorte de España. Domenico Duprà, 1725. Museo Nacional del Prado.

sucede en los claves de sus contemporáneos: el hamburgués Christian Zell y el berlinés Michael Mietke. Tan solo en una de sus obras, la *Suite en Do Menor BWV 997*, Bach llega a utilizar el sobragudo Fa<sub>5</sub>, disponible, por ejemplo, en los claves de Hieronymus Albrecht Hass de Hamburgo (1740), con cinco octavas y cinco registros, que incluyen los de 2 y 16 pies.

Por otro lado, los claves franceses y flamencos tenían una disposición convencional de registros de 2 x 8', 1 x 4', y a menudo fueron reutilizados durante décadas gracias al sistema de *ravalement*, que permitía extender el teclado en las zonas de los graves y los agudos hasta alcanzar las cinco octavas necesarias para el repertorio francés de la época.

El caso de Scarlatti, por su parte, es paradigmático: en una de sus últimas sonatas (K 485) llega a sobrepasar las cinco octavas con una extensión de Fa<sub>1</sub> a Sol<sub>5</sub> (63 teclas); además, Scarlatti conocía los instrumentos de Diego Fernández de cinco octavas, así como el de cinco registros ya comentado. Si Diego Fernández fue pionero en construir para la reina María Bárbara un clave con botones a modo de pedalero

que permitía accionar los registros con los pies en lugar de utilizar las manos, a partir de 1760 el sistema de pedales y *genouillères* –activados con las rodillillas– se generalizó en los principales talleres europeos de construcción de claves. La evolución del instrumento, permitiendo cambios de registros y, por tanto, de color, transformó la forma de interpretar y de componer para el clave de la siguiente generación.

## Benjamin Alard, clave



Gran apasionado de la música de Johann Sebastian Bach, obtiene en 2004 el primer premio en el Concurso Internacional de Clave de Brujas. Comienza su formación musical en Dieppe, su ciudad natal, a muy temprana edad. Fue Elizabeth Joyé quien le invita a iniciar con ella sus estudios de clave en París. En 2003 ingresó en la Schola Cantorum de Basilea, donde trabajó con Jörg-Andreas Bötticher, Jean-Claude Zehnder y Andrea Marcon. Desde 2005 es organista titular de la iglesia de Saint-Louis-en-l'Île de París, donde cada temporada organiza un ciclo temático de conciertos en torno a Bach.

Actualmente divide su tiempo entre los recitales de clave y los conciertos de música de cámara, en los que participa como clavecinista

u organista, indistintamente. Ha grabado varios discos para el sello Hortus, realizando también varios registros con obras de Johann Sebastian Bach para el sello Alpha, aunque actualmente está grabando la integral de la obra para teclado del compositor alemán para la firma Harmonia Mundi. Sus grabaciones han sido elogiadas por la prensa especializada y han recibido numerosos premios. A comienzos de 2023, tiene previsto el lanzamiento de una grabación dedicada a los Couperin en el sello MarchVivo.

---

MIÉRCOLES 12 DE OCTUBRE DE 2022, 18:30

---

## El Scarlatti inglés

---

**Mahan Esfahani, clave**



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.  
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

---

**I**

**Thomas Roseingrave** (1690-1766)

*Introducción en Sol menor*, de Scarlatti's Lessons (Londres, 1742)

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)

Sonata en Sol menor K 12

Sonata en Sol menor K 30

Sonata en Fa sostenido menor K 25

Sonata en Fa menor K 19

Sonata en Fa mayor K 6

Sonata en Do menor K 11

Sonata en Do menor K 37

Sonata en La mayor K 24

De *Essercizi per gravicembalo* (Londres, 1738), excepto K 37, procedente de *Scarlatti's Lessons* (Londres, 1742)

**Thomas Augustine Arne** (1710-1778)

*Sonata n<sup>o</sup> 4 en Re menor*, de Eight Sonatas or Lessons for the Harpsichord (Londres, 1756)

*Andante*

*Siciliano-Largo*

*Fuga-Allegro*

*Allegro*

---

**II**

**Johann Christian Bach** (1735-1782)

Sonata en La bemol mayor W. A14

*Allegro*

*Andante*

*Allegro*

De la colección del Padre Martini (Bologna)

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Fa mayor K 106\*

Sonata en Fa mayor K 107\*

Sonata en Fa menor K 116\*

Sonata en Re menor K 552. *Andante*\*\*

Sonata en Re menor K 553. *Allegro*\*\*

\* De *Libro de XII Sonatas Modernas para clavicordio* (Londres, 1752)

\*\* De *Thirty Sonatas for the harpsichord or piano-forte* (Londres, 1800)

# El Scarlatti inglés

Luisa Morales

Las suites para clave de Händel (1720) fueron la obra de referencia para gran parte de las colecciones de música para clave publicadas en Inglaterra hasta la aparición de la edición de los *Essercizi* de Scarlatti en 1739. Uno de los ejemplos más contundentes de la influencia de Händel en el repertorio clavecinístico inglés es la colección *Eight Suites of Lessons for the Harpsichord or Spinnet* (1728), de Thomas Roseingrave. Al igual que Händel, Roseingrave ofreció en esta publicación ocho suites concebidas como colección en la que la selección de tonalidades aparece pensada con cierto equilibrio. Como Händel, Roseingrave había pasado un período de tiempo en Italia, donde conoció y quedó impresionado por el arte de Domenico Scarlatti.

Roseingrave comenzó a promocionar la música de Scarlatti desde la vuelta de su viaje por Italia en 1714-1715. Así, programó la ópera *Narciso* de Scarlatti en el King's Theatre londinense en 1720, y en 1739 publicó una colección de cuarenta y dos sonatas, entre las que, además de Scarlatti, deslizó algunas composiciones propias.

Esta edición, menos lujosa y costosa que la original de Fortier, contribuyó poderosamente a la difusión y popularidad de las sonatas de Scarlatti en Inglaterra durante el resto del siglo XVIII.

Como escribiera Charles Burney en la *General History of Music*:

Las *Lessons* del Sr. Scarlatti eran de un estilo tan novedoso y brillante que ningún intérprete, fuera conocido o joven promesa, podía hacerse notar ante el público tan efectivamente con la ejecución de ninguna otra música. Kelway las practicaba constantemente; Worgan no tocaba otra música, excepto la suya. En resumen, todo el mundo tocaba, o intentaba tocar, Scarlatti.

John Worgan, alumno de Roseingrave, poseía una colección de sonatas de Scarlatti, hoy custodiada en la British Library. Worgan publicó además varias composiciones propias, entre las que se incluye un volumen de seis sonatas de 1769, en las que la influencia de Scarlatti resulta evidente, no solo en la forma y el esti-

lo, con abundantes cruces de manos, sino también en la advertencia que precede a la *Sonata n.º 5*: “Dejemos que las quintas seguidas del principio del tema de este movimiento escapen a la crítica, pues el autor las valora en este lugar”, evocando la advertencia al lector del propio Scarlatti que precede a los *Essercizi*.

Otro de los entusiastas mencionados por Burney es Joseph Kelway, alumno del violinista y compositor Francesco Geminiani. Kelway fue organista en la iglesia de Saint Martin-in-the-Fields y, desde 1764, maestro de clave de la reina Charlotte. Como el mismo Burney comentaba: “Kelway practicaba las sonatas de Scarlatti constantemente y era el cabecilla de la secta Scarlatti”.

Uno de los patrones de Kelway fue Lord Fitzwilliam, gran coleccionista de la obra de los Scarlatti, tanto de Alessandro como de Domenico. Además de una copia de *Narciso*, Lord Fitzwilliam adquirió en 1772 en Madrid dos volúmenes de sonatas de Scarlatti, cuyo destinatario original era el embajador de Venecia en Madrid. Ambos volúmenes se encuentran hoy en el Fitzwilliam Museum en Cambridge. El primer volumen cuenta con treinta y una sonatas; el segundo, con veinticuatro.

La admiración por Scarlatti persistió en Inglaterra durante todo el siglo XVIII, con nuevas ediciones y versiones de sus sonatas, como la ya mencionada de Ambrose Pitman: *The Beauties of Domenico Scarlatti [...] Selected from his Suites de Leçons [...] and revised with a variety of Improvements*, que contiene quince sonatas extraídas de los volú-

menes de Roseingrave de 1739 y versionadas por Pitman.

A la saga inglesa de incondicionales de Scarlatti hay que añadir el nombre del compositor Thomas Arne, alumno del ya mencionado Kelway y, ya en el cambio de siglo, al romano afincado en Londres, Muzio Clementi, el gran difusor póstumo de la obra de Scarlatti. Thomas Augustine Arne (1710-1778) fue en su día el compositor inglés de ópera más exitoso, además de alcanzar gran popularidad con las canciones que compuso para más de un centenar de obras teatrales representadas en los teatros de Londres. Su ópera *Artaxerxes* (1762) se convirtió en la primera ópera de éxito cantada íntegramente en inglés, cuyo crédito se extendió hasta el final de la época victoriana. Sin embargo, a partir de 1900, la música de Arne desapareció de los escenarios y apenas volvió a interpretarse.

Las sonatas de Arne fueron publicadas en 1756, tras su regreso de Dublín, en un período muy activo del compositor. Al igual que sus conciertos, las sonatas fueron creadas muy probablemente con la intención de exhibir el virtuosismo de su hijo Michael. De un estilo variado, contienen pasajes de gran dificultad técnica, como la fuga en estilo scarlattiano que podemos escuchar en la *Sonata n.º 4*.

Del mismo modo que otros compositores, como Antonio Sacchini o Pietro Guglielmi, Johann Christian Bach llegó a Londres impulsado por su reputación como compositor de ópera en suelo italiano. En efecto, Johann Christian había obtenido sus primeros éxitos en Italia en 1760 y solo un poco más tarde, en 1762, se le presentó la





*Johann Christian Bach*. Thomas Gainsborough, 1776.  
National Portrait Gallery, Londres.

## Mahan Esfahani, clave



Primer y único clavecinista, entre 2008 y 2010, de la Nueva Generación de Artistas de la BBC, ha dedicado su trayectoria artística a recuperar el clave en el repertorio habitual de concierto, ganándose el reconocimiento de la crítica y el público europeo, asiático y norteamericano. En 2009 obtuvo el Premio Borletti-Buitoni en 2009 y ha sido nominado a Artista del Año en los Premios Gramophone en 2014, 2015 y 2017. Ha actuado en algunas de las salas de concierto y festivales más importantes del mundo, como el Carnegie Hall, el Wigmore Hall, el Oji Hall de Tokio, la Ópera de Sídney, la Konzerthaus de Berlín y de Viena, el Festival de Bergen y el Festival Bach de Leipzig, y en conciertos con agrupaciones como la Orquesta Sinfónica de la BBC, el Ensemble Modern o la Orquesta de Cámara de Los Ángeles. Su variada discografía incluye grabaciones para Hyperion y Deutsche Grammophon que han recibido un Premio Gramophone, dos

BBC Music Magazine, un Diapason d'Or, un Choc de Clásica y un ICMA.

Estudió Musicología e Historia en la Universidad de Stanford y, tras abandonar sus estudios en Derecho para centrarse en la música, inició sus estudios de clave en Boston con Peter Watchorn y, después, con la clavecinista checa Zuzana Růžičková. Tras tres años como Artista Residente en el New College de Oxford, continúa su labor académica como miembro honorífico del Keble College de Oxford y como profesor en la Guildhall School of Music and Drama de Londres.

oportunidad de viajar y establecerse en Londres. Las composiciones solistas para teclado más importantes de Johann Christian Bach son sus dos colecciones de *Sonatas Op. 5* (Londres, 1766) y *Op. 17* (Londres, ca. 1779), esta última publicada anteriormente en

París en 1773 o 1774. La *Sonata en La bemol mayor* que se incluye en este programa se encuentra manuscrita en el Civico Museo Bibliografico Musicale de Bolonia, ciudad en la que el compositor fue alumno del Padre Martini tras su llegada a Italia en 1754.

---

MIÉRCOLES 19 DE OCTUBRE DE 2022, 18:30

---

## Scarlatti, del Clasicismo al Romanticismo

---

**Alba Ventura, piano**



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.  
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

---

**I**

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)

Sonata en Do mayor K 159

**Joseph Haydn** (1732-1809)

*Presto*, de la Sonata en Mi menor Hob. XVI:34

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Re menor K 1

**Muzio Clementi** (1752-1832)

*Allegro con espressione*, de la Sonata en Fa sostenido menor

Op. 25 n° 5

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Si menor K 27

**Johannes Brahms** (1833-1897)

Capriccio en Si menor Op. 76 n° 2

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Mi mayor K 380

**Clara Schumann** (1819-1896)

Pièce caractéristique Op. 5 n° 2, “Caprice à la Boléro”

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Re menor K 141

---

**II**

**Robert Schumann** (1810-1856)

Estudios sinfónicos Op. 13

*Thème. Andante*

*Étude I. Un poco più vivo*

*Étude II. Andante*

*Étude III. Vivace*

*Étude IV. Allegro marcato*

*Étude V. Scherzando*

*Étude VI. Agitato*

*Étude VII. Allegro molto*

*Étude VIII. Sempre marcatissimo*

*Étude IX. Presto possibile*

*Étude X. Allegro con energia*

*Étude XI. Andante espressivo*

*Étude XII. Allegro brillante*

# Scarlatti, del clasicismo al romanticismo

Luisa Morales

Los artífices de la huella profunda de Domenico Scarlatti en Centroeuropa y, sobre todo, en Viena fueron Carl Czerny, Clara Schumann, Johannes Brahms y Franz Liszt. Pianistas-compositores todos ellos, divulgaron las sonatas de Scarlatti tanto por medio de recitales como responsabilizándose de nuevas ediciones.

En el archivo de la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena se encuentran seis volúmenes que contienen 253 sonatas de Scarlatti, los cuales formaron parte de la biblioteca de Brahms. Hoy conocida como la “colección de Viena”, incluye las copias realizadas por Fortunato Santini (1778-1861) a partir de los manuscritos del siglo XVIII conocidos como la colección de Münster, dada su actual ubicación en la Diözesanbibliothek Münster. A falta de autógrafos de Scarlatti, estas colecciones, junto a las de Parma y Venecia, se revelan como fuentes de gran importancia para el estudio de las sonatas.

La colección de Viena sirvió de base a Carl Czerny para su edición de doscientas sonatas recopiladas en la

publicación *Sämmtliche Werke für das Pianoforte von Dominic Scarlatti* (1839). La publicación de Czerny significó un punto de inflexión al dar a conocer, por primera vez, una cantidad importante de sonatas, aunque con posterioridad tres de ellas se hayan atribuido a Alessandro Scarlatti, Muzio Clementi y Antonio Soler.

En efecto, la edición de Czerny fue de referencia durante el largo siglo XIX, sirviendo de modelo para posteriores transcripciones. Así, Czerny se valió de los manuscritos Santini para su edición, anotando en ellos sus propias contribuciones: cambios de ritmo, adición y reescritura de compases, indicaciones de dinámica y articulación, etc. Estos manuscritos fueron adquiridos por Brahms en mayo de 1884, tras la muerte de Santini. Tras un minucioso proceso analítico, Brahms preparó un índice temático para cada volumen, comparó el manuscrito con la edición de Czerny y anotó en lápiz fino sus modestas contribuciones encima del pentagrama, al margen o como nota a pie de página. Brahms hace gala de un espíritu crítico en sus comentarios,

los cuales, en muchos casos, coinciden con los manuscritos de Parma y Venecia.

Brahms poseía también una copia de la *editio princeps* de los *Essercizi*. En una carta dirigida a Clara Schumann el 4 de diciembre de 1856, le comentaba:

No soy un gran entusiasta de la música de Scarlatti debido a la similitud de sus piezas (en forma y carácter). Sin embargo, me gusta tocar bien algunas piezas sueltas y además resulta que tengo un buen volumen de ellas. Piensa en la diferencia entre poseer la edición de Czerny o el espléndido original.

Podemos encontrar guiños a Scarlatti en varias composiciones de Brahms, pero la influencia más obvia se encuentra, sin duda, en su colección *Lieder und Gesänge Op. 72*. En la quinta y última canción, *Unüberwindlich*, sobre texto de Goethe, rinde homenaje a Scarlatti al reutilizar en la parte de piano el material de la introducción de la Sonata K 223, prácticamente nota a nota.

El *Capriccio Op. 76 n° 2*, en Si menor, es un claro ejemplo de escritura *all'ongarese* o en estilo húngaro, lo que se manifiesta en el ritmo constante en corcheas de la mano izquierda, con acentos a contratiempo, al que se superpone el contrapunto de la mano derecha en una escritura prácticamente a dos voces. En este sentido, recuerda a la textura de muchas de las sonatas de Scarlatti. Esta pieza fue publicada por la editorial Simrock en 1879, como parte de las *Klavierstücke Op. 76*. La colección, que incluye cuatro *Capricci* y otros tantos *Intermezzi*, forma parte,

junto a las *Rapsodias Op. 79*, de lo que el musicólogo John Rink ha denominado el “período de segunda madurez del compositor” (1876-1890).

Clara Schumann (1819-1896), de soltera Wieck, había tocado varias sonatas de Scarlatti, así como obras de Bach (preludios y fugas, el *Concierto en Re menor para tres claves*, una sonata para violín) en los conciertos celebrados en Hamburgo, Leipzig y Dresde entre 1835 y 1843. En 1860, Clara publicó en Berlín una colección de veinte sonatas como parte de la miscelánea *Anthologie classique. Collection des Pièces de Concert tirées des Œuvres de Bach, Händel, Mozart, Scarlatti, Rameau, Couperin etc. pour le Piano seul avec indications de nuances et de doigté (mit genauer Bezeichnung des Vortrages und Fingersatzes) par Liszt, Bülow, Kullak etc.* Como comenta Laia Martín, a diferencia de Czerny, la edición de Clara Schumann no incorporó modificaciones del texto. Este hecho debe entenderse en el contexto europeo y específicamente vienés, donde ya se manifestaba un incipiente interés por el *Urtext*, como mostró Brahms en múltiples ocasiones –no solo con Scarlatti, sino también con Bach y François Couperin–, así como en las consecuencias que tuvo la creación de la Bach-Gesellschaft, de la que Robert Schumann fue uno de los socios fundadores.

Entre 1831 y 1832, Clara Wieck, con apenas trece años, realizó una gira de conciertos por Europa que la llevaría a París. De esa época data su *Caprice à la Boléro*, una brillante pieza de concierto inspirada en los bailes boleros tan de moda en los teatros parisien-



Dolores Serral y Mariano Camprubí bailando el bolero (ca. 1840). Colección privada.

ses en la década de 1830, y que contó con intérpretes como los bailarines Dolores Serral y su pareja artística, Mariano Camprubí. La pareja Serral-Camprubí adquirió tal relevancia en la capital francesa que fue retratada en 1834 en una serie de litografías en las que interpretan el bolero y la cachucha. De la misma forma, Frédéric Chopin fue otro de los compositores que sucumbió a la fiebre por el bolero, que se plasmó en su *Boléro Op. 16* en La menor, publicado en París en 1834, el mismo año del debut de la famosa bailarina vienesa de boleros Fanny Elssler (1810-1884), cuyo padre, Joseph Ludwig Ferdinand, trabajó como copista de Joseph Haydn.

Hacia 1749, un joven Haydn dejaba su ocupación como corista en la catedral de San Esteban para trasladarse a la Michaelerhaus de Viena, donde vivía el poeta de la corte Pietro Metastasio.

A través de este, Haydn conoció al famoso compositor de ópera Nicola Porpora, para quien trabajó como sirviente, acompañando sus lecciones de canto a cambio de clases de composición. Con Porpora “aprendí los verdaderos fundamentos de la armonía”, comentó Haydn en su correspondencia. Muy probablemente fue el propio Metastasio quien introdujo a Haydn en la obra de Scarlatti, ya que sus sonatas, sobre todo en copias manuscritas, circulaban ampliamente en Viena, como ya se ha comentado.

La *Sonata en Mi menor Hob XVI:34* fue publicada en Londres en 1783, aunque su composición probablemente date de finales de la década de 1770. En ese período, Haydn incorporó a la partitura cada vez más indicaciones dinámicas y expresivas, que remiten al pianoforte como instrumento destinatario de sus sonatas, a pesar del título comercial que sigue acompañando a esta sonata: “para clave o fortepiano”.

Dividida en tres movimientos, *Presto – Adagio – Vivace molto*, el primero está en modo menor y el segundo en un contrastante modo mayor, conectando, mediante una modulación de vuelta a la tonalidad principal, con el último movimiento. Este presenta forma de rondó, con el tema recurrente fácilmente reconocible.

Muzio Clementi (1752-1832), romano de nacimiento e inglés de adopción, tuvo una carrera profesional muy exitosa en varios ámbitos de la música: como intérprete, editor y constructor de pianos. Los conciertos ofrecidos por Clementi, así como las ediciones de las sonatas de Scarlatti que publi-

có, contribuyeron no solo a avivar el culto inglés al napolitano, sino también a la difusión de sus sonatas por toda Europa. Clementi cultivó el estilo scarlattiano en sus composiciones. Su poderosa influencia puede escucharse hasta en la tardía colección Op. 25 (1790), cuya *Sonata n.º 5*, incluida en este programa, muestra una clara referencia a Scarlatti en su primer movimiento.

Las transcripciones para piano que Robert Schumann realizó de la *Sinfonías n.ºs 2, 4, 5 y 9* de Beethoven le sirvieron como estudio y ejercicio compositivo del que se nutrieron sus obras posteriores. De este modo, en la variación final de los *Études*

*Symphoniques Op. 13* podemos escuchar la obertura de la *Novena Sinfonía*, así como citas del primer movimiento de la *Séptima*. También encontramos a lo largo de la obra alusiones a otras sinfonías, lo que hace de esta obra un ejemplo paradigmático de la recepción de las sinfonías de Beethoven durante el lustro 1830-1835.

Schumann comenzó la composición de los *Études Symphoniques* en 1834, en forma de tema con variaciones. El tema principal era original del Barón von Fricken. De las dieciséis variaciones programadas por Schumann, solo llegó a publicar once, siendo Brahms quien publicaría finalmente la colección completa en 1890.

## Alba Ventura, piano



Su carrera no ha parado desde que debutó como solista, a los trece años, junto con la Orquesta de Cadaqués y Neville Marriner en el Auditorio Nacional de Música. Ha sido invitada al Wigmore Hall, al Barbican Centre, al Concertgebouw de Ámsterdam, a la Musikverein de Viena o a la Cité de la Musique de París. Ha sido dirigida por maestros como Giovanni Antonini, Miguel Harth-Bedoya, Christopher Hogwood o Josep Pons, y ha colaborado con destacadas orquestas como la Philharmonia, la Hallé de Manchester, los London Mozart Players, la Orquesta Sinfónica Nacional Checa y algunas de las principales orquestas españolas. Es, además, una devota de la música de cámara y ha colaborado con los Cuartetos Takács y Casals, con la pianista Elisabeth Leonskaja, o con los violinistas Boris Belkin, Gordan Nikolić, Leticia Moreno y o Lina Tur Bonet.

En 2014 se presentó con gran éxito en China y en Estados Unidos, recibiendo importantes distinciones, como el Queen Elizabeth Rose

Bowl, el programa Rising Stars de ECHO o el premio IMPULSA de la Fundación Princesa de Girona. Sus últimos trabajos discográficos están dedicados a los *Études* de Rachmaninoff y en 2019 acometió la grabación de la integral de las sonatas para piano de Mozart, cuyo primer volumen, con dos discos, vio la luz en marzo de 2020. Alba Ventura es, además, profesora titular en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona.

---

MIÉRCOLES 26 DE OCTUBRE DE 2022, 18:30

---

## Scarlattianas al clave y al piano

---

Miguel Ituarte, clave y piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.  
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

---

### I

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)

Sonata en Re mayor K 490 \*

Sonata en Re mayor K 491 \*

Sonata en Re mayor K 492 \*

**Manuel de Falla** (1876-1946)

Piezas españolas (selección) \*\*

*Cubana*

*Andaluza*

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Mi menor K 402 \*

Sonata en Mi mayor K 264 \*

**Rodolfo Halffter** (1900-1987)

Sonata para piano Op. 16 \*\*

*Allegro deciso*

*Moderato cantabile molto espressivo*

*Allegro con spirito*

---

### II

**José Luis Turina** (1952)

Due essercizi \*

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Sol menor K 426 \*\*

Sonata en Sol mayor K 427 \*\*

Sonata en Do mayor K 132 \*

Sonata en Do menor K 115 \*

**Joan Guinjoan** (1931-2019)

Au revoir Barocco \*\*

\* interpretada al clave

\*\* interpretada al piano

# Scarlattianas al clave y al piano

Luisa Morales

Manuel de Falla ha sido una figura clave en la recepción de las sonatas de Domenico Scarlatti a lo largo del siglo xx. La visión de Falla acerca de Scarlatti no solo tuvo influencia entre sus alumnos y, por ende, en el movimiento neoclasicista de la generación de la Edad de Plata, sino que se ha extendido más allá de nuestras fronteras, debido a la gran proyección internacional del compositor gaditano.

Las sonatas de Scarlatti formaron parte del repertorio pianístico de Falla desde al menos 1905. En un concierto celebrado en el Ateneo de Madrid el 15 de mayo de ese año, Falla tocó las *Sonatas K 9*, “*Pastorale*”, y *K 20*, “*Capriccio*”. Sin embargo, ya pueden observarse características scarlattianas en su primera zarzuela, *La casa de Tócame Roque* (1900), de donde tomó la “Danza del Corregidor” para *El sombrero de tres picos* (1917-1919), como ha señalado Michael Christoforidis.

Sin duda, las publicaciones y conferencias de Felipe Pedrell, junto a las obras de Enrique Granados y, especialmente, su “transcripción libre”

de las sonatas de Scarlatti (1905), las *Tonadillas al estilo antiguo* (1910) y *Goyescas* (1911), coadyuvaron a incrementar el interés de Falla por Scarlatti y la música española del siglo xviii. Esto es particularmente evidente en *El corregidor y la molinera* (1916), pantomima ballet en dos actos cuyo argumento, música y forma son reminiscentes de los sainetes dieciochescos. Pero fue a partir de la década de 1920 cuando Falla absorbió el estilo de Scarlatti en un nuevo nivel creativo, con el admirable resultado del *Concerto para clave y cinco instrumentos*. Es en esa época cuando Falla comenzó a reivindicar la españolidad de Scarlatti siguiendo la idea de su amigo, el pianista Joaquín Nin Castellanos. Así, en el artículo “Claude Debussy and Spain”, publicado por *The Chesterian* en 1921 y traducido como “Crónicas musicales. Claudio Debussy y España”, publicado por el diario *El Sol*, Falla afirmaba:

Puede decirse mucho sobre Debussy y España, pero este modesto ensayo no es sino un borrador de un artículo más

completo en el que propongo tratar cuanto nuestro país y nuestra música ha inspirado a compositores extranjeros, desde Domenico Scarlatti –a quien Nin clama como español– hasta Maurice Ravel.

Scarlatti estará presente de nuevo en el librito redactado por Falla a modo de presentación del Concurso de Cante Jondo (*Canto primitivo andaluz*) celebrado en Granada en 1922, en el que nombra a Scarlatti como el primer compositor premoderno en hacer uso de los recursos rítmicos y armónicos de la guitarra popular.

En el verano de 1907, Falla viajó a París y tocó para Claude Debussy las *Cuatro piezas españolas*, revelando en esta época temprana algunos de los recursos comunes a Scarlatti que Falla utilizaría posteriormente. En esos años, Falla estaba interesado en el estudio de las composiciones de Debussy y Maurice Ravel, y muy particularmente en la forma en que ambos compositores franceses evocaban a España y los sonidos de la guitarra. En “Andaluza”, Falla reproduce varias técnicas derivadas directamente de la guitarra.

La alternancia de los compases de 6/8 y 3/4 caracteriza el ritmo balanceado de “Cubana”, evocando una guajira en la primera parte de la composición, que deriva hacia un ritmo próximo al zapateado, danza que comparte con la guajira la misma alternancia de compases en hemiolia. Scarlatti se vale de este recurso con frecuencia en sus sonatas, aunque no lo escriba explícitamente, un procedimiento que Falla observó y anotó en las partituras de Scarlatti como parte de su estudio

previo a la composición de *El retablo de Maese Pedro*.

Las *Sonatas K 491* y *K 492* (1754) de Scarlatti guardan una estrecha relación con la danza. La primera es una sonata-bolero y se considera una de las primeras fuentes escritas del bolero. En ella se encuentran todas las secciones de esta danza: Introducción - Mudanza 1ª - Paseillo - Mudanza 2ª - Paseillo - Mudanza 3ª - Bien Parado. Estas secciones se repiten en las dos partes de la sonata. La *Sonata K 492*, en compás de 6/8, evoca el ritmo del zapateado y se presta a la interpretación libre de hemiolias.

La *Sonata K 490* forma parte del reducido grupo de sonatas *cantabile* del compositor napolitano. *Cantabile* se definió en el siglo xviii como un estilo de interpretación opuesto a *suonabile*. En palabras del célebre violinista Giuseppe Tartini (1692-1770):

Si deve distinguere nel Suonare il Cantabile, dal Sonabile [sic], cioè suonando il Cantabile da una nota all'altra con un unione così perfetta, che non vi si senta alcun vacuo; ed al contrario il Sonabile dev'esser eseguito con qualche distacco da una nota, all'altra. (*Regole per ben suonar il Violino*, París, 1771).

Entre 1920 y 1940, la influencia de Scarlatti dejó una profunda impronta en la joven generación de compositores. De las obras paradigmáticas en este nuevo estilo inspirado en el pasado musical preclásico podemos citar la *Sinfonietta* para orquesta (1925) y la *Sonatina* para piano (1927) de Ernesto Halffter, *Petite suite* (1930) de Rosa García Ascot y las dos *Sonatas*



de *El Escorial* (1928) de Rodolfo Halffter (1900-1987). En los tres movimientos de la *Sonata Op. 16* (1947) de Rodolfo Halffter podemos observar no solo el impacto del *Concerto para clave* de Falla, sino también la reelaboración de elementos scarlattianos –especialmente en el primer movimiento, *Allegro deciso*, donde, una vez más, la hemiolia es el elemento rítmico principal–, junto al tratamiento contrapuntístico del tema del tercer movimiento, *Allegro con spirito*.

En la segunda parte de este concierto, Miguel Ituarte nos ofrece un juego tímbrico y “postneoclásico”. La alternancia de la ejecución al piano y al clave de las sonatas de Scarlatti permite al oyente, por un lado, apreciar la elaboración por el intérprete del mismo material en diferentes instrumentos, atendiendo a las calidades tímbricas, de ataque en el toque y duración del sonido, tan distintas entre el clave –instrumento de cuerda pinzada– y el piano –instrumento de cuerda percutada– y, por otro, ofrecer un guiño, una mirada de vuelta a los neoclásicos desde una perspectiva actual.

Los *Due essercizi* (1989) de José Luis Turina (1952) fueron estrenados el 2 de febrero de 1991 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid por Genoveva Gálvez. Según comenta el propio Turina en su página web:

Los *Due essercizi* fueron compuestos en junio de 1989 a petición de su dedicataria, la clavecinista Genoveva Gálvez, de quien fui discípulo durante cuatro años en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y a quien debo gran parte de mi interés por el reperto-

rio clavecinístico, tanto antiguo como contemporáneo, fruto del cual son un concierto para clave y orquesta de cámara, titulado *Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini* de 1988, estos *Due essercizi*, de 1989, y la sonata para clave titulada *L'art d'être touché par le clavecin*, del año 2000.

En los *Due essercizi* todo recrea muy libremente ambientes y procedimientos relacionados con la edad de oro del clavecín: desde su título, en el que es evidente la referencia a Domenico Scarlatti, hasta el carácter de cada uno de los dos breves movimientos de que consta. El primero, titulado *Præludium*, se basa en la aleatoridad controlada que –*nihil novum sub sole*– se encuentra ya en los Preludios “libres” de Louis Couperin: las notas están cuidadosamente escritas, pero no organizadas rítmicamente, por lo que depende exclusivamente del intérprete su distribución definitiva en periodos y frases que pueden variar de una interpretación a otra.

El segundo movimiento, titulado *Sonata*, está estructurado en la forma bipartita característica de las célebres sonatas de Scarlatti (repeticiones de cada sección incluidas), además de reflejar algunos de los procedimientos técnicos típicos (cruces de manos, grandes saltos y cambios de teclado) que hacen de las mismas el punto culminante de la literatura clavecinística de todos los tiempos.

*Au revoir Barocco* (1980), del compositor catalán Joan Guinjoan, es una obra de madurez y precede a una serie de piezas para piano en las



Comienzo de la *Sonata Op. 16*, de Rodolfo Halffter (Unión Musical Española, 1979).

que Guinjoan rinde homenaje a músicos pretéritos y contemporáneos: *Nocturno (una página para Rubinstein)* de 1987, *Cadenza en homenaje a Mompou* (1993), *Recordant Albéniz* (1995), *Recordant Homs* (2005) y *Recordant Chopin* (2012). *Au revoir Barocco* fue estrenada por la pianista Rose Maria Cabestany en el Auditorio Eduard Toldrà del Conservatori Municipal de Música de Barcelona el 18 de febrero de 1982, dentro del ciclo “Una hora de Música al Conservatori”. Así lo describía Xavier Monsalvatge en la crítica musical publicada en *La Vanguardia* el día 27 de febrero de 1982:

Los últimos recitales celebrados confirmaron este aserto. Destacó el de la pianista Rose Marie Cabestany, que con una técnica de primer orden y una musicalidad que trasciende en todas sus interpretaciones, tocó obras de los clavecinistas catalanes, las *Variaciones sobre un tema de Haendel* de Brahms y, con carácter de estreno, *Au revoir barocco*, que es la obra para piano de mayor envergadura y más ambiciosa de Guinjoan.

Guinjoan es uno de los compositores para piano más destacados de las últimas décadas. Además de su labor como pianista y compositor, contribuyó significativamente a la difusión de la música contemporánea como director y fundador del conjunto de cámara *Diabolus in Musica* (1963-1986), con el que estrenaría la primera versión en España de la *Sinfonía de cámara n.º 2 Op. 38* de Schoenberg en 1975, y la *Improvisation sur Mallarmé* de Pierre Boulez, entre otras muchas obras.

La autora de estas notas fue testigo de varias actuaciones de *Diabolus in Musica* en la Barcelona de los primeros años setenta y ello gracias a la acción directa del propio Guinjoan. Recuerdo al músico catalán explicando a un grupo de estudiantes del Conservatorio de Música del Teatre del Liceu la inextricable notación de una obra suya para piano, al tiempo que nos invitaba a asistir al concierto de *Diabolus in Musica* ese fin de semana. Algunos así lo hicimos: aún recuerdo la interpretación de la sin par Anna Ricci y cómo abrió nuestros oídos a sonidos y estéticas inimaginables en la enseñanza reglada de los años de la dictadura.

Posteriormente, en una entrevista publicada por *La Vanguardia* el 19 de noviembre de 1998 con motivo del homenaje organizado al compositor por la SGAE, en el que se interpretó su obra *Au revoir Barocco*, Guinjoan afirmaba:

¿La composición en la actualidad? Pues “*campi qui pugui*” [sálvese quien pueda]. En música ya no hay vanguardias ni retaguardias. Los compositores viven un momento de emancipación, de intentar hacer música – sin complejos, sin preocuparse si es más o menos vanguardista. Ya se ha acabado aquella época en la que, por ejemplo, si te inspirabas en temas populares eras un subnormal. Ya se ha pasado también aquel momento en que escribíamos nuestras obras con unas grafías muy bonitas –que quedaban muy bien en la pared, pero que musicalmente decían poco– y todo el mundo ha regresado a la notación tradicional.

## Miguel Ituarte, clave y piano



Nacido en Getxo (Vizcaya), se formó en los Conservatorios de Bilbao, Madrid y Ámsterdam, estudiando con Isabel Picaza, Juan Carlos Zubeldia, Almudena Cano y Jan Wijn. Se familiarizó con el clave gracias a Anneke Uittenbosch y con los antiguos órganos ibéricos en la academia de Francis Chapelet. Dmitri Bashkurov y Maria Curcio le aportaron excelentes enseñanzas y consejos. Fue premiado en los concursos internacionales de Jaén, Ferrol y Fundación Guerrero, y fue finalista en Santander.

Ha actuado con orquestas como la Royal Philharmonic de Londres, la Gulbenkian de Lisboa y numerosas formaciones españolas y sudamericanas. Sus programas de concierto abarcan desde Antonio de Cabezón hasta estrenos de música actual, con una amplia dedicación a la obra de Bach y Beethoven. Los compositores Félix Ibarrondo, Jesús Rueda, Zuriñe Fernández Gerenabarrena, José María Sánchez Verdú, Gustavo Díaz-Jerez, José Zárate y Fran Barajas le han dedicado obras pianísticas. Como miembro del Trío Triálogos ha grabado la integral de los tríos con piano de Beethoven para RTVE y ha participado en el disco *Música de Cámara Actual (Verso)* con el acordeonista Iñaki Alberdi. Columna Música ha editado su versión del *Concierto para piano y orquesta* de Joan Guinjoan, junto con la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Ernest Martínez Izquierdo. Actualmente trabaja con la soprano Cecilia Lavilla Berganza y es profesor de piano en Musikene desde su creación en 2001.

---

MIÉRCOLES 2 DE NOVIEMBRE DE 2022, 18:30

---

## Scarlatti en Ligeti

---

**Olga Pashchenko, clave y piano**



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.  
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

# I

**György Ligeti** (1923-2006)

Passacaglia ungherese, para clave. Andante

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)

Sonata en Re menor K 141

**György Ligeti**

Musica ricercata n° 1. Sostenuto - Misurato - Prestissimo

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Re menor K 213

**György Ligeti**

Musica ricercata n° 2. Mesto, rigido e cerimoniale

**Domenico Scarlatti**

Sonata en La menor K 265

**György Ligeti**

Musica ricercata n° 3. Allegro con spirito

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Re mayor K 397

**György Ligeti**

Musica ricercata n° 4. Tempo di Valse (poco vivace – “à l’orgue de Barbarie”)

**Domenico Scarlatti**

Sonata en La menor K 175

**György Ligeti**

Musica ricercata n° 5. Rubato - Lamentoso

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Mi menor K 292

**György Ligeti**

Musica ricercata n° 6. Allegro molto capriccioso

# II

**György Ligeti**

Continuum, para clave. Prestissimo

Musica ricercata n° 7. Cantabile, molto legato

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Do sostenido menor K 246

**György Ligeti**

Musica ricercata n° 8. Vivace. Energico

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Mi bemol mayor K 253

**György Ligeti**

Musica ricercata n° 9. (Béla Bartók in memoriam). Adagio. Mesto - Allegro maestoso

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Do menor K 115

**György Ligeti**

Musica ricercata n° 10. Vivace. Capriccioso

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Re menor K 262

**György Ligeti**

Musica ricercata n° 11. (Omaggio a Girolamo Frescobaldi). Andante misurato e tranquillo

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Do menor K 58

**György Ligeti**

Hungarian Rock (Chaconne), para clave. Vivacissimo molto ritmico

# Scarlatti en Ligeti

Luisa Morales

György Ligeti (1923-2006) es uno de los grandes compositores de música del siglo xx, particularmente esencial en el repertorio clavecinístico de todos los tiempos. Al igual que Igor Stravinsky, Ligeti es difícil de etiquetar, pues se posiciona completamente aparte de las escuelas musicales, experimentando con todas las tendencias y técnicas, aportando una gran originalidad. Tras un primer período en el que siguió el lenguaje de Béla Bartók, Ligeti inició una búsqueda del sonido revolucionaria a los oídos del público de los años sesenta, con el uso de la micropolifonía o polifonía saturada, volviendo a un parcial tonalismo al final de su periplo creativo.

A comienzos de los años cincuenta, Ligeti se encontraba con pocas opciones en su nativa Hungría, ya que en 1949 el soviético Sindicato Húngaro de Músicos (Magyar Zeneművészek Szövetsége) había tomado el control de la vida musical del país. Ligeti, que había comenzado a impartir clases de teoría musical en la Academia Liszt en septiembre de 1950, tenía la obligación de someter sus composiciones

a un comité para su aprobación antes de que fueran estrenadas. En este contexto, Ligeti decidió emprender un viaje artístico y personal más allá de las fronteras húngaras, buscando nuevas experiencias y oportunidades fuera del ámbito de influencia soviética.

En efecto, desde 1949, las obras disonantes de Bartók habían sido censuradas, al mismo tiempo que el régimen defendía sus obras de carácter folclórico como el verdadero legado nacional. Ligeti se encontraba en una posición similar: mientras muchas de sus obras de influencia folclórica tenían éxito, sus aventuras en un estilo menos convencional eran consideradas no aptas para el público y, en consecuencia, censuradas. De este período datan las relativamente populares *Danzas húngaras de salón (Régi Magyar társas táncok, 1949)*, las cuatro *Danzas de boda (Négy lakodalmi tánc, 1950)* y la *Doble danza de Kálló (Kállai kettős, 1950)*, mientras su *Concert Românesc (1951)*, la obra coral *¡Oh, Juventud! (Háj, ifjúság!, 1952)* y la *Sonata para violonchelo solo (1953)* eran objeto de censura. El propio Ligeti comentaría años más tarde

que la censura de su *Concert Românesc* se debió al uso de la disonancia, particularmente en el cuarto movimiento, donde aparece un Fa sostenido en la tonalidad de Fa mayor.

Es así como Ligeti, sabiendo que sus experimentos compositivos no serían aprobados por el régimen, comenzó a componer música secreta. *Musica ricercata* es fruto de esta situación. Compuesta entre 1951 y 1953, su estreno no tuvo lugar hasta el año 1969 en la ciudad sueca de Sundsvall.

Ligeti consideraba esta obra como un punto de inflexión en la búsqueda de una voz propia: “para construir nueva música partiendo de la nada”. Parte de la reputación de *Musica ricercata* como obra clave en el cambio estilístico de Ligeti se debe al radical uso de la organización de los sonidos: en el primer movimiento, solo escuchamos la nota La, a la que se añade hacia la parte final la nota Re. Cada movimiento de los once que componen *Musica ricercata*, añade sucesivamente, una a una, las notas de la escala, de manera que, en el undécimo movimiento, Ligeti completa la serie cromática. *Musica ricercata* sirvió de modelo para el *Cuarteto de cuerda n.º 1 “Metamorfosis nocturnas”*.

El primer movimiento de *Musica ricercata* es, en muchos sentidos, el más original de la serie. Aquí Ligeti se cuestiona “¿qué puedo hacer con solo una nota?”. Sin embargo, esta rígida autorrestricción abre el camino a otros elementos musicales muy creativos, como el uso del trémolo y del pedal silenciado, lo que se traduce en enricas posibilidades sonoras y tímbricas, además del elemento rítmico, por supuesto.

El segundo movimiento es casi tan radical como el primero. Se desarrolla desde un intervalo de semitono Mi sostenido-Fa sostenido, al que Ligeti añade, hacia la mitad del transcurso, un dramático Sol. Es, sin duda, uno de los más conocidos de la serie por haber sido utilizado por Stanley Kubrick como banda sonora de su película *Eyes Wide Shut (1999)*. Kubrick ya había recurrido a la música de Ligeti en ocasiones anteriores, concretamente para las películas *2001: Una odisea del espacio (1968)* y *El resplandor (1980)*.

Los movimientos tercero y séptimo son, respectivamente, adaptaciones de la primera y segunda parte de la *Sonatina (1950)* del propio Ligeti. En el séptimo, el acompañamiento en la mano izquierda es un *ostinato* en figuración pentatónica, uno de los fundamentos del folclore húngaro. A este *ostinato*, la mano derecha superpone una única melodía que aparece repetida, pero con diferentes recursos compositivos: armonizada con terceras, cuartas y sextas, con una segunda voz en contrapunto, a la octava, etc.

Si el cuarto movimiento es un vals tradicional en ritmo y estructura –forma que aparece repetidamente en las obras de Ligeti de este período– con el foco tonal en la nota Sol, el quinto movimiento ofrece una síntesis del estilo de Bartók. Aquí encontramos la huella de la música folclórica y del cromatismo.

En los movimientos sexto y octavo escuchamos de nuevo la huella del folclore, particularmente enfatizado en la obertura pentatónica y los ritmos sincopados del sexto movimiento. Bartók está especialmente presente en los



György Ligeti:  
*Continuum*, 1968.  
Compases 1-12.

siguientes dos movimientos, donde Ligeti aplica las técnicas compositivas bartokianas; además, el noveno movimiento está expresamente dedicado al compositor.

En el undécimo y último, encontramos la segunda dedicatoria: “Omaggio a Girolamo Frescobaldi”. Este movimiento está basado en el *Ricercar cromatico* de la *Missa degli Apostoli* (Venecia, 1635) del compositor de Ferrara. Ligeti muestra aquí su interés por la composición dodecafónica, una técnica que desarrollaría en los años siguientes.

### LA OBRA PARA CLAVE DE LIGETI

Ligeti se instaló en Viena en 1959. Allí asistió a los célebres cursos de verano de Darmstadt, entrando a formar parte del círculo de Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Pero, además, la Viena a la que llegó Ligeti ocupaba un rol céntrico en la recuperación de la música antigua debido, en gran parte, a Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), que había fundado su *Concentus Musicus* en 1953, ofreciendo interpretaciones historicistas con instrumen-

tos originales. La escuela vienesa de Harnoncourt –junto a las escuelas inglesa y holandesa– fue una de las predominantes en el ámbito de la música antigua hasta la década de 1980. En este contexto, algunos compositores, Ligeti entre ellos, experimentaron con el clave, un instrumento que ya contaba con la ascendencia de varias generaciones de intérpretes, así como con el conocimiento de la audiencia. Esta emergencia del clave estimuló una variedad de nuevas composiciones alrededor de la década de 1960 que hoy forman parte del nuevo repertorio clásico del clave.

En esos años, en sus conferencias y ensayos, Ligeti subrayaba el rol del contexto histórico en la concepción de la forma y el significado musical. En sus borradores, aparecen ejemplos musicales, que van desde Couperin hasta Gustav Mahler, como modelos para desarrollar elementos propios. Al mismo tiempo, estos elementos devienen en su base expresiva, junto a recursos de la música tradicional, construyendo un código referencial propio. Esta conciencia histórica, esencial en la música de Ligeti,

lo sitúa entre el modernismo y el posmodernismo.

El clave está presente en la obra de Ligeti desde sus primeros años en Viena. Así, lo encontramos en las partituras de *Apariciones* (1959), el *Réquiem* (1965), *Aventuras* (1962) y *Nuevas aventuras* (1962-65), pero es en *Continuum* donde Ligeti desarrolló sus nuevos recursos compositivos aplicados al clave de forma extraordinaria. Estrenado el 22 de mayo de 1969 en Basilea por Antoinette Vischer, *Continuum* ha formado parte desde entonces del repertorio clásico clavecinístico moderno.

En palabras del propio Ligeti:

Pensé para mí, ¿qué tal componer una pieza que fuera paradójicamente un sonido continuo, algo así como *Atmosphères*, pero que tendría que consistir en innumerables rodajas finas de salami? Un clave tiene una pulsación sencilla; se puede tocar muy rápido, casi lo suficientemente rápido para alcanzar el nivel de continuo, pero no del todo (se necesitan alrededor de dieciocho sonidos separados por segundo para alcanzar el umbral donde ya no pueden distinguirse notas individuales y el límite establecido por el mecanismo del clave es de quince a dieciséis notas por segundo). A medida que la púa pulsa la cuerda, además del sonido, se oye también un ruido bastante fuerte. Todo el proceso es una serie de impulsos sonoros en rápida sucesión que crean la impresión de un sonido continuo.

En efecto, *Continuum* muestra una continuidad obtenida teóricamente por medio de dieciocho notas por se-

gundo. La partitura obliga al intérprete a tocar en la misma posición en los dos teclados del clave, creando configuraciones rítmico-melódicas minimalistas. La obra comienza de forma enérgica y acelera para llegar al continuo de veinte segundos mediante la superposición de notas en los dos teclados. En ocasiones emergen pequeñas células melódicas que desaparecen por efecto de fusión y por la mecánica de la técnica compositiva.

Existen versiones de *Continuum* para otros instrumentos, muy interesantes y autorizadas por el compositor, entre ellas la versión para dos pianos afinados en forma distinta y la versión para dos marimbas. Ligeti consideraba *Continuum* como “una obra clave para mis nuevas ideas rítmicas”.

*Continuum* (1968), *Passacaglia ungherese* (1978) y *Hungarian Rock* (1978) son hoy obras clásicas del repertorio clavecinístico contemporáneo y esto para los dos tipos de instrumentos: los claves que son copias de instrumentos históricos –basados en originales de los siglos XVI al XVIII– y los claves modernos de pedales, recreaciones originalmente de las casas Pleyel y Érard, fruto de la colaboración de constructores e intérpretes de principios del siglo XX.

Así, mientras *Passacaglia ungherese* fue escrita para Eva Nordwall, que tocaba copias de claves históricos, *Continuum* y *Hungarian Rock* fueron escritas para clavecinistas que tocaban claves de pedales según modelos del siglo XX. Para Ligeti, el punto de partida es la naturaleza del instrumento: la cuerda pinzada, su punto de ataque preciso e incisivo le permite una va-

riedad inmediata en la articulación y, por tanto, sutiles matices rítmicos y melódicos.

Los dieciocho *Études pour piano* (1985-2001) corresponden al último período creativo del compositor. En

ellos trabaja la polirritmia, la hemiolia y la tensión métrica, tomando como modelos a Chopin, Schumann, Brahms y Liszt. *Der Zauberlehrling* [El aprendiz de brujo], es el estudio número 10 de la colección.

## Olga Pashchenko, clave y piano



Una de las intérpretes de instrumentos de teclado más versátiles de la actualidad, su repertorio abarca de Bach y Beethoven en instrumentos históricos como el clave o el fortepiano a Ligeti en el piano moderno. Su carrera como solista, intérprete de recitales y música de cámara la ha llevado a actuar en importantes salas y festivales como el Festival de Música Antigua de Utrecht, el Festival de Radio France en Montpellier, el Festival Musi'3 de Bruselas, el Maggio Musicale de Florencia, el AMUZ de Amberes, el Concertgebouw de Brujas, la Cité de la Musique de París o los festivales y ciclos de fortepiano de Ámsterdam, Milán y Padua. Como solista de concierto ha actuado con la Orchestra of the Eighteenth Century, la Amsterdam Sinfonietta con Alexei Lubimov, el Collegium 1704 bajo la dirección de Václav Luks

en el Festival Chopin de Varsovia o con la Orquesta Barroca de Finlandia en el Festival de la Radio de Helsinki. Entre sus colaboradores camerísticos destacan Alexander Melnikov, Yevgueni Sviridov, Dmitri Sinkovski y Erik Bosgraaf. Recientemente ha debutado en los festivales de Berlín y Salzburgo con el barítono Georg Nigl.

## Selección bibliográfica

Malcolm Boyd, *Domenico Scarlatti: Master of Music*. Nueva York, Schirmer, 1987.

Michael Christoforidis, *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music*. Londres, Routledge, 2018.

Benjamin R. Levy, *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*. Oxford, Oxford University Press, 2017.

Luisa Morales, *Domenico Scarlatti en España*. Series FIMTE, 2. Barcelona, LEAL, 2009.

Luisa Morales, "Understanding Domenico Scarlatti's 'Spanish Style'. A new perspective from contemporary practices in Madrid's theatres". En Rohan H. Stewart-MacDonald (ed.), *The Early Keyboard Sonata in Italy and Beyond*. Studies on Italian Music History 10, pp. 297-322. Turnhout, Brepols, 2016.

## Luisa Morales, musicóloga



La clavecinista e investigadora Luisa Morales es reconocida como una de las más destacadas intérpretes de música de tecla española. Se diplomó en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y realizó estudios de clave en París con Rafael Puyana y con Ton Koopman en el Conservatorio Sweelinck de Ámsterdam y en el Real Conservatorio de La Haya. Es doctora en Musicología e Interpretación por la Universidad de Melbourne, con la tesis "Domenico Scarlatti and the construction of a Spanish style".

Es invitada, con regularidad, como conferenciante e intérprete de instrumentos históricos de teclado por festivales y universidades europeas y americanas. Como autora, publica regularmente en revistas especializadas y ha colaborado con el *Grove Dictionary of Musical Instruments* y la *Cambridge Haydn Encyclopedia*. Asimismo, ha sido revisora de la revista *Early Music* y

de la colección *Currents in Latin American and Iberian Music* y es editora de la serie FIMTE *Studies on Spanish Keyboard Music*.

Es fundadora y directora de FIMTE (Festival Internacional de Música de Tecla Española) y, desde 2018, profesora en la Universitat de Lleida. Su último álbum, *Cantabile* (2021), en el que interpreta sonatas de Scarlatti en el clave-fortepiano Ferrini (1746), ha recibido el elogio unánime de la crítica especializada.



## CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Luisa Morales  
© Fundación Juan March,  
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, octubre-noviembre 2022  
DL: M-30498-2009

### Diseño

Guillermo Nagore

### Maquetación

Rosana G. San Martín

### Impresión

Improitalia, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA  
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

### Director

Miguel Ángel Marín

### Coordinadores

Juan Antonio Casero Gallardo  
Daniel Falces Pulla  
Sonia Gonzalo Delgado  
Celia Lumbreras Díaz

### Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

### Documentación y archivo

José Luis Maire

Ciclo de miércoles: "La huella de Scarlatti", septiembre-octubre de 2022 [notas al programa de Luisa Morales]. - Madrid: Fundación Juan March, 2022.

64 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, septiembre-octubre 2022).

Programas de los conciertos: [I. Scarlatti, de Madrid a Europa] "Obras de D. Scarlatti, G. F. Handel, J.-Ph. Rameau y J. S. Bach", por Benjamin Alard, clave; [II. El Scarlatti inglés] "Obras de T. Roseingrave, D. Scarlatti, T. A. Arne y J. C. Bach", por Mahan Esfahani, clave; [III. Scarlatti, del Clasicismo al Romanticismo] "Obras de D. Scarlatti, J. Haydn, M. Clementi, J. Brahms, C. Schumann y R. Schumann", Alba Ventura, piano; [IV. Scarlattianas al clave y al piano] "Obras de D. Scarlatti, M. de Falla, J. L. Turina y J. Guinjoan", por Miguel Ituarte, piano y clave; y [V. Scarlatti en Ligeti] "Obras de D. Scarlatti y G. Ligeti, por Olga Pashchenko, piano y clave, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 5, 12, 19 y 26 de octubre y 2 de noviembre de 2022.

También disponible en internet: [march.es/musica](http://march.es/musica)

1. Música para clave - S. XVIII.- 2. Sonatas.- 3. Suites.- 4. Conciertos.- 5. Arreglos (Música).- 6. Variaciones.- 7. Música para piano - S. XVIII.- 8. Música para piano - S. XIX.- 9. Estudios de concierto.- 10. Música para piano - S. XX.- 11. Música para clave - S. XX.- 12. Passacaglias.- 13. Programas de conciertos.- 14. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en [march.es](http://march.es), en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

## ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en [march.es/invitaciones](http://march.es/invitaciones).

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por Canal March y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

## RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en Canal March durante los 30 días posteriores a su celebración. En [march.es](http://march.es) se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March y el canal de YouTube de la Fundación.

## BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados de música:

Román Alís  
Salvador Bacarisse  
Agustín Bertomeu  
Pedro Blanco  
Delfín Colomé  
Antonio Fernández-Cid  
Julio Gómez  
Ernesto Halffter  
Juan José Mantecón  
Ángel Martín Pompey  
Antonia Mercé "La Argentina"  
Gonzalo de Olavide  
Elena Romero  
Joaquín Turina  
Dúo Uriarte-Mrongovius  
Joaquín Villatoro Medina

## PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en [march.es](http://march.es). Más información en [march.es/musica/](http://march.es/musica/)

## CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros boletines electrónicos para recibir información del programa de conciertos en [march.es/boletines](http://march.es/boletines).

Síganos en redes sociales



La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

## PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

### CUARTETOS AMERICANOS: DE NUEVA YORK A BUENOS AIRES

9 NOV

#### Cuarteto Calidore

Obras de S. Barber, C. Shaw, C. Washington y W. Marsalis

16 NOV

#### Cuarteto Latinoamericano

Obras de S. Revueltas, G. Ortiz, L. Brouwer, F. Mignone  
y H. Villa-Lobos

13 NOV

#### Cuarteto Quiroga

Obras de R. Halffter, P. Glass, A. Ginastera y A. Piazzolla

30 NOV

#### Cuarteto Ulysses

Obras de D. B. Roumain, J. Corigliano, J. Tower, F. Price y S. Barber

Notas al programa de **Fernando Delgado**

### AULA DE (RE)ESTRENOS (119): COMPOSITORES SUB-35

7 DIC

#### Spanish Brass

Obras de Ll. Gual i Gasull, A. de la Cruz, M. Migó, J. I. Blesa Llull, J.  
M. Círia, V. Garde y A. Edo Biol

Notas al programa de **Mikel Chamizo**

---

LA

---

MARCH

---

**Fundación  
Juan March  
Castelló, 77  
28006 Madrid**

**musica@march.es  
+34 914354240**

Entrada gratuita.  
Parte del aforo  
se puede reservar  
por anticipado.  
Conciertos en directo  
por Canal March  
(web, AndroidTV y  
AppleTV) y YouTube.  
Los de miércoles,  
también por Radio  
Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la  
información de la  
temporada en  
[march.es/madrid/  
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra  
newsletter con este  
código QR:

