

DOMENICO SCARLATTI Y LA MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA

RAFAEL SERRALLET



Domenico Scarlatti
(1685-1757)

Los amantes de las audiciones y de los espectáculos se complacen en degustar buenas voces, colores y formas, y todas aquellas cosas en las que entran estos elementos, pero su mente no es, en cambio, capaz de ver y abrazar lo bello en sí mismo

La República, Libro V, PLATÓN

L A RIQUEZA DEL FOLCLORE EN ESPAÑA

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

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

Hace un par de años, un primero de mayo regresaba de dar un concierto en Guadalajara. No caí en la cuenta de que ese día miles de capitalinos salen de su urbe para tomar las costas de Levante en busca del mar y de sol. Así que cuando se colmó mi paciencia y me encontré agotado por la caravana interminable, determiné salir en el primer desvío que encontrara con la esperanza de que en un par de horas se calmara

la corriente de ese río de coches que era la autovía hacia Valencia. Así, sin quererlo, me encontré de repente en un pueblo junto al Tajo, aún perteneciente a la Comunidad Autónoma de Madrid y me senté en un bar de la plaza del pueblo para hacer más llevadera la espera. En la radio sonaba la música de una de esas nuevas estrellas de la música que un programa de televisión ha inventado, cuando aparecieron con sus guitarras, sus bandurrias y laúdes un grupo de mozos locales. Ante unos vasos de vino y unos pinchos de tortilla, comenzaron a cantar canciones populares que eran coreadas por algunos de los que allí, en esa mañana festiva, pasaban las horas de un descanso pseudodominical. Este tipo de regalos musicales que afortunadamente aún podemos descubrir, nos dan muestra de la importancia que la música ha tenido, y que de hecho sigue teniendo, en nuestro país y de la naturalidad con que se manifiesta a lo largo de toda nuestra geografía.

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

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

Y lo mismo ocurrió con Scarlatti quien, atraído por los ritmos y armonías de nuestra música popular, hizo de muchas de sus sonatas auténtica música española. No obstante, en muchas ocasiones esta influencia no es evidente, ni busca el efecto fácil, sino que ahonda en otros aspectos menos obvios. Aunque a veces podamos poner imágenes a su música, las sonatas no son música descriptiva. A pesar de las muchas imitaciones que a menudo encontramos y que Kirkpatrick reconoce como imitación de campanas, guitarras, orquestinas de pueblo (1),

la música de Scarlatti es música pura. Todas las reminiscencias que encontramos en ella son recursos utilizados, probablemente en muchos casos inconscientemente, para recrear determinados ambientes (2) y sonoridades.

EL FLAMENCO EN EL SIGLO XVIII

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

Así que para hincarle el diente a la música popular andaluza habríamos de hacerlo a través de las danzas populares más antiguas que fueron la simiente para desarrollar después el resto de palos. Podemos considerar a la seguidilla como la forma madre, el antecedente más lejano del que se tiene conocimiento del que se desprendió después toda la gama flamenca. Los bailes populares como la jota, el canario, el polvillo, la danza de gitanos, la chacona, el escaramán, el villano, el zapateado y con especial importancia la zarabanda, el bolero y el fandango, son sin duda de vital importancia para el desarrollo de lo que hoy constituye el abanico de ritmos flamencos. El fenómeno del flamenco como tal, surge a mediados del siglo XIX; ya existen referencias costumbristas anteriores, pero no con esa denominación. El flamenco como cultura, como expresión musical, es posterior al siglo XVIII y nace a raíz de los cafés cantantes.

Durante la vida de Domenico la música popular estaba también presente de una manera importante en toda España. La amplia gama de cantos y bailes mencionados se asentaban en la piel de toro, adquiriendo una serie de matices y características geográficas propias que iban a ser, conforme el tiempo pasaba, diferenciadores.

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

basándose en series de varias coplas seguidas y consecutivas.

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

LA INFLUENCIA ANDALUZA EN LA MÚSICA DE SCARLATTI: EL ERROR CON EL FLAMENCO

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

A la luz de su música posterior, no resulta difícil imaginarse a Domenico Scarlatti paseando bajo los arcos moros del alcázar o escuchar por la noche, por las calles sevillanas, el embriagador ritmo de las castañuelas y las melodías medio orientales de los cantos andaluces. A ellos respondió sin duda, la parte sarracena de sus ancestros sicilianos y de su niñez napolitana(3).

No me cabe duda de que Scarlatti tuviera oportunidad de pasear, como Kirkpatrick en un ejercicio imaginativo muy bello y descriptivo nos señala en su libro, por los rincones más típicos de Sevilla. Y es más que probable que escuchara entre los callejones el rasgueado de la guitarra, pero lo que resulta poco probable es que viera a algún gitano, templando su guitarra al lado de un *cantaor*, preparado para arrancarse por bulerías. Como afirmaba anteriormente, el flamenco y muchas de sus formas no nacen ni se desarrollan hasta bastante bien entrado el siglo XIX. La música andaluza popular tiene unas características propias e identificables, pero diferentes a las que hoy se conocen y como ya he mencionado, no son exclusivas del sur de España.

Desde luego que escuchando algunas de las sonatas de Scarlatti (y en especial algunas versiones), podemos imaginar repiqueteos de castañuelas, tacones, rasgueos de guitarra... Pero



Seguidilla

aconsejaría que escucháramos el rasgueo barroco de un instrumento de la época para ver qué poco tiene que ver con esa música que muchos han querido imaginar.

El fandango sí que va a ser influyente en la producción de la música clásica de la época. Álvaro de Horcas, señala en un artículo (4) la importancia de la música popular en el XVIII en la música clásica. El texto, que ocasiones copia casi literalmente algunos fragmentos del trabajo de Ralph Kirkpatrick, cita de esta manera:

Desde el reinado de los primeros Borbones, la música española ejerció siempre especial atracción en los músicos y compositores que visitaban la corte y en ella permanecían por largas temporadas. Domenico Scarlatti (1685-1757), llega a España en el año 1729, acompañando a los príncipes de Asturias María Bárbara y Fernando VI, como profesor de música. La corte que a la sazón estaba en Sevilla, permanecería en esta capital hasta el año 1733. La estancia del músico en Andalucía, fue decisiva para su obra, el napolitano nacionalizado español, conectó inmediatamente con la sensibilidad y el espíritu andaluz, asimilando su personalidad de forma tan completa, que ni siquiera Manuel de Falla ha expresado la esencia de su tierra nativa de manera tan natural como lo hiciera el extranjero Scarlatti.

También hace mención el trabajo de Horcas la famosa cita de Burney (5), el cual achaca a la imitación de las melodías y “tonadas cantadas por los carreteros, muleros y gentes del pueblo; en ellas incorporó los valores tonales y armónicos de la guitarra andaluza, penetrando en los toques y cantes flamencos para inspirarse. Con estos elementos diseñó una música flamenca y cortesana al mismo tiempo y la llevó al clavecín interpretándola en el Palacio Real de manera elegante” (6).

Aquí pues se reitera el error que veníamos comentando, a pesar de que existan influencias en la *Sonata K. 208* y que se pueden llegar a percibir “los arabescos vocales entonados sobre acordes de guitarra, y la *Venecia III-4* que forma pareja con la anterior, bajo su forma de jota pueden oírse el taconeo de los pies y los estridentes instrumentos pueblerinos, y aunque en realidad no se oyen con claridad, en los compases cuarenta y cinco y cuarenta y seis, se perciben las imprescindibles castañuelas. La *Sonata 26*, está basada en su totalidad en los acordes y rasgueos de la guitarra andaluza. La pasión del músico por el instrumento le llevó a imitar también en algunas de sus disonancias más atrevidas, el sonido de la mano golpeando el cuerpo de la guitarra o los salvajes acordes que a veces parece van a arrancar sus cuerdas. La estructura armónica de algunos pasajes de dichas *Sonatas* que imitan al instrumento, está determinada por sus cuerdas abiertas y su disposición natural para la interpretación modal. Scarlatti confirió a sus obras un inconfundible sabor español: empleó con frecuencia la cadencia frigia, que no es otra que la escala musical andaluza; bloques de acordes *accaciature*, herencia directa del flamenco, y formas como el fandango extraído del baile popular (7).”

Horcas, como Scarlatti, insiste en querer ver la influencia flamenca cuando ya ha quedado claro que el flamenco es un fenómeno posterior. Como decimos, esa cadencia no sólo es típica en la música del sur, pues la encontramos también en otras danzas populares como en el fandango. Esta danza, de gran importancia durante el siglo XVII, sirve como base para la obra de muchos compositores del barroco, guitarristas y no guitarristas. El padre Soler (1729-1783), que fuera fraile en El Escorial –quien al parecer estudió con Scarlatti poco antes de su muerte e impartió clases al infante don Gabriel, hijo del rey Carlos III–, lo usa frecuentemente en su producción. Pero Álvaro de Horcas en su artículo

vuelve a insistir en que se trata de una influencia flamenca: “Soler en sus obras une a la técnica aprendida de su maestro italiano, la inspiración tomada de la atmósfera popular que le rodeaba y que le impulsó a practicar un nacionalismo musical mucho antes que lo hicieran Liszt, en Hungría, y Chopin, en Polonia. Llevó a la práctica este nacionalismo, incluyendo en sus composiciones lo mismo un aire evocador de bulerías (*Sonata en do sostenido menor*)” (8). Pero a pesar de que sí comparta la influencia del fandango, no puedo estar de acuerdo cuando habla de la bulería que aún tardaría más de un siglo en conformarse como tal.

Es el fandango el que nos debe de dar la pista a seguir y contrariamente a lo afirmado en la cita anterior, Horcas en otro fragmento de su texto afirma: “El fandango para clavecín, por sus elementos constitutivos es la máxima representación de lo andaluz a la que pudo llegar Soler. A pesar de que el flamenco como tal género, aún no había dado fe de vida en esos años, en la tradición popular ya se encontraba la esencia musical de la que formarían los cantes: de este ambiente absorbió el músico los elementos precisos de sus temas musicales. (9)”

De las características rítmicas y formales del fandango y de otras formas musicales de la época tratamos con mayor detenimiento más adelante en este mismo capítulo.

Kirkpatrick, hace un minucioso estudio de la obra del napolitano y argumenta las diferentes influencias recibidas de la música española. A pesar de que su trabajo es encomiable, podemos encontrar algunas imprecisiones en lo referente al folclore y cultura tradicionales. El americano afirma así: “las evocaciones de la música popular que aparecen en la obra de Scarlatti no se reducen, sin embargo, a la española. Mis amigos portugueses me dicen que *Venecia IV-3* (K.238) recuerda una canción folclórica de Extremadura (10)”. ¿Hay Extremadura en Portugal?

Las imprecisiones acerca de la presencia del flamenco en la obra para clave de Scarlatti, son frecuentes en casi todos los estudiosos que tratan el tema, comenzando por el propio Kirkpatrick, referencia bibliográfica de la mayoría de estudiosos posteriores. Y las menciones al flamenco, también se dan en la monografía del americano: “En algunas de las piezas de baile españolas, sin embargo, el ronco *cantabile* que recuerda al cante flamenco, parece necesitar el refuerzo apasionado de todo...” (11)

Pero, ¿fue realmente la influencia de la

música andaluza tan importante en su obra? Como mencionaba, me parece que éste es uno de los errores habituales. Voy a intentar realizar algunas reflexiones a cerca de la importancia que la música popular tuvo o no tuvo en la obra de Scarlatti. Por ello al final del capítulo he añadido un glosario con las danzas más populares del siglo XVIII que sirvieron de referencia para los guitarristas.

Kirkpatrick define:

En los Essercizi, los elementos ibéricos e italianos están equilibrados con gran exactitud. Algunas de las piezas son tan secas y calcáreas como un paisaje mediterráneo quemado por el sol, en otras alternan ecos líricos de la ópera italiana y fingidas lágrimas en pasajes cromáticos descendentes con saltos y arpeggios en scherzando. En algunas sonatas, las frágiles tensiones y ritmos embriagadores del baile español se ven realizados por el gemido de las roncadas voces de flamenco, acompañadas por guitarras y castañuelas, acentuadas por gritos de olé y los acentos cruzados del zapateado. Una sonata como el Essercizi 20 (K.20) recuerda las orquestinas de los pueblecitos españoles con sus estridentes instrumentos de viento, las flautas tocadas con excesivo ímpetu, los quejumbrosos oboes provincianos, y los bajos percusivos como tambores con la membrana muy tensa y que casi suenan a tiros de cañón. En otras el repiqueteo de las panderetas se ve interrumpido por el rasgueo resonante de la guitarra (12).

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

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

ciò è piuttosto singolare, considerando che Scarlatti trascorse in Andalusia solamente i primi quattro anni della sua permanenza in Spagna e, a quel che sappiamo, non vi fece più ritorno; tuttavia è proprio la musica popolare de quella regione che sembra aver maggiormente influenzato il musicista napoletano nella composizione delle sue sonate (13).

Me parece que la clave fundamental para entender todos los comentarios se encuentra en tener una única referencia del mundo de la guitarra. Ralph Kirkpatrick concibe la guitarra a través de Segovia, que es prácticamente el único intérprete de renombre durante la primera mitad del siglo XX. Y como ya se ha escrito con anterioridad, lo cierto es que ese referente se aproxima poco a la realidad del instrumento en el siglo XVIII. Será por eso que probablemente en muchas ocasiones la similitud de la música de Domenico con la guitarra no lo sea tal y como el americano la entiende. Muchos musicólogos e historiadores tomando como referente los textos de Kirkpatrick llegan a conclusiones similares. Pero podemos entender qué tipo de España tenían algunos músicos e investigadores en concepto si leemos las siguientes declaraciones de Jane Clark (14) sobre la música española, o en concreto la andaluza. Quizás con ellas podemos empezar a poner en duda las fuentes que le llevaron al resto de sus conclusiones:

It was not music heard in the streets of Madrid or the gardens of Aranjuez that impressed Scarlatti; it was music heard in Seville, or Cadiz, or Granada, which is very different even now and must have been completely so in 1729. At that time Andalusian music was not sung and played in every café from Madrid to the Costa Brava as it is now (15).

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

relacionar los ritmos del folclore andaluz con algunas de las sonatas.

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

LA MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA EN LAS SONATAS DE SCARLATTI

Las sonatas de Domenico Scarlatti por su singularidad ejercen una gran influencia sobre los estudiosos y sobre el público en general; en ellas encontramos frecuentemente partes de octavas paralelas, acordes de séptima no

originalidad se debe sin duda a la influencia que hemos ya mencionado de la música popular española. El análisis de las sonatas de Scarlatti que evocan la influencia española pone de manifiesto el uso frecuente de la versión morisca del modo frigio (mi, fa, sol #, la, si, etc.), con la constante oscilación entre el sol sostenido y el sol natural y la presencia repetida de los ritmos de las danzas españolas.

Muchas sonatas de ritmo ternario evidencian similitudes algunas con la jota y el fandango. El guitarrista australiano John Williams mencionó a propósito de algunas sonatas. "Vi è un continuo uso di arie e danze popolari spagnole - ad esempio la L. 483



Españolas bailando una danza popular

resueltos y el uso de la llamada *accaciatura* armónica, tan audaz que llega a la provocación. El estilo de Scarlatti fue ideado gracias a la combinación de dos ingredientes: Por un lado su imaginación armónica y por otro los modelos rítmicos con los que la combina, ritmos que como decimos, a veces, toma prestados de la música popular.

Muchos musicólogos sostienen que esta

(K.322) nello stile della *tonadilla* e la L. 104 (K.159) nel ritmo di *jota*. (16)"

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

LAS DANZAS BARROCAS EN LA GUITARRA

La música y la danza han estado siempre íntimamente ligadas entre sí. Durante el barroco, si cabe, la simbiosis fue mayor y entre muchas otras cosas, una serie de danzas que empezaron a interpretarse juntas dieron forma a la Suite Barroca. Las composiciones “cultas” de los guitarristas de la época, en España, nos muestran la gran variedad de danzas que existían y que sirvieron como base rítmica y armónica para las creaciones artísticas.

Domenico Scarlatti no pasa por alto ante este hecho y evidentemente sufre también la consecuencia de esta influencia en su obra. Aunque sus composiciones para tecla reciben el título genérico de sonata, aparecen algunos subtítulos con los siguientes calificativos: fuga, *minué*, aria, *minuetto*, gavota, giga, pastoral, capricho. Aparecen de manera fácilmente reconocible ritmos de las danzas populares barrocas españolas. Evidentemente, y como ya hemos señalado, todas las formas populares produjeron su influencia, pero sus principales fuentes de inspiración fueron los fandangos, las seguidillas y los boleros.

La danza dejó de ser música para ser bailada, y pierde así, parte de su función; como dice



Fandango

Vincent d'Indy (17) “la música en la danza surge un proceso que la lleva de ser canción danzada, pues primero se cantaba mientras se bailaba, a ser danza sin palabras, pues la danza ya era demasiado complicada, para convertirse en música sin danza”.

Los compositores, no sólo en España, también en el resto de Europa, toman a las danzas como patrones a la hora de realizar sus creaciones. El hecho de que hagan de éstas música instrumental para ser escuchada en lugar de ser utilizada para el fin original es por demás interesante. Las danzas, “su manera de bailarlas, sus pasos y figuras, están de tal modo adheridas a un tipo de sociedad, a un momento social, a una moda, que pronto envejecen y se hace necesario sustituirlas por otras. (18)”

Cada pieza danzable está basada en elementos rítmicos característicos, cuya sucesión, según determinadas exigencias de los pasos, “construye” la melodía, le da forma. “Los compositores de música para ser escuchada en el salón, tenían pues, una base constructiva fecunda en la que les ofrecía la música de danza que, una vez decaída de su función utilitaria y estilizada según las sugerencias propias del instrumento al que se destinaban, se convertiría en ‘piezas’; así sobretodo, las destinadas al clave en la sociedad del Rococó; *Pièces pour le clavecin*. (19)”

CONCLUSIÓN

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

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

Confío en que este artículo no haya resultado ni vacío ni tedioso para el lector y que por pequeña que sea, haya logrado una aportación que quizás facilite la labor a futuros intérpretes y/o investigadores. Confío en que los puntos fundamentales que he intentado mostrar hayan quedado lo suficientemente claros para todos. Es probable que no todos compartan mis tesis, pero a pesar de ello, espero que como decía Manuel de Falla en un artículo aparecido en el número dos de la revista publicada en Madrid *Nuestra música* el mes de junio de 1917: "Tenga cada cual su opinión, que para eso el arte es libertad, pero respete a los que sustenten criterios contrarios."

Así que finalizaré con un breve agradecimiento, a todos aquellos que hacen que la música de Scarlatti y tantas otras suenen en la guitarra y en todos los instrumentos. La música es un regalo y poder disfrutar la belleza de la música y en especial en la guitarra, ese (utilizando las palabras de Don Manuel de Falla) "instrumento admirable, tan sobrio como rico, que áspera o dulcemente se adueña del espíritu y en el que andando el tiempo se concentran los valores esenciales de nobles instrumentos caducados cuya herencia recoge sin pérdida de su propio carácter, de aquel que debe al pueblo por su origen. (20)"

La conclusión será escueta. Tan sólo un deseo.

Que la música no cese, que la guitarra no deje de vibrar. Mientras haya música, habrá esperanza. (☘)

NOTAS

(1) "Las sonatas de Scarlatti no cuentan ninguna historia, por lo menos en el sentido narrativo; si lo hicieran, siempre la contarían dos veces, una en cada parte de la sonata. No tienen equivalentes visuales o verbales; sin embargo, son un relato infinitamente variado de la experiencia a unos niveles constantemente cambiantes de gesto, baile, declamación y sonidos evocados.

Es imposible traducirlas en palabras; sin embargo, debido a toda la vitalidad que encierran, se oponen a que se les atribuya un carácter abstracto". Kirkpatrick, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Madrid, Alianza editorial, 1985, p. 135.

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

(3) Kirkpatrick, R., *Op. cit.*, p. 76

(4) De Horcas, Álvaro, *La Danza de dentro a fuera*. [En línea] <http://usuarios.tripod.es/tronio/indice.htm>. 29/02/2002.

(5) Burney, Charles, *The Present States of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces* (Londres. 1773) pp. 247-249

(6) De Horcas, A., *Op. cit.*

(7) *Ibidem*

(8) *Ibid.*

(9) *Ibid.*

(10) Kirkpatrick, R., *Op. cit.*, p. 140

(11) *Ibid.*, p. 240

(12) *Ibid.*, p. 134

(13) Giuliani, Claudio, *Domenico Scarlatti e la musica popolare spagola*. Guitart. Avellino, Italia, 2001.

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

(15) Clark, Jane, *Domenico Scarlatti and Spanish folk music a performer's re-appraisal*. In *Early Music*, London, 1976.

(16) Nota de la cubierta del disco CBS-M34198.

(17) D'Indy, Vincent, *Cours de Composition Musicale*, Lib. II, parte I, p. 104.

(18) Salazar, Adolfo, *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*. Alianza Música, Madrid, 1990.

(19) Salazar, A., *Ob. cit.*, p. 145.

(20) Pujol, Emilio, *Escuela Razonada de la Guitarra*. Prólogo de Manuel de Falla. Ricordi Americana. SAEC, Buenos Aires, 1954, p. 13.

RAFAEL SERRALET

Concertista de guitarra. Originario de Valencia, España. Graduado con honores, su actividad artística le ha llevado a realizar giras de conciertos por Europa, Norte y Sudamérica, así como Asia, siendo el primer español en presentarse en Vietnam. Ha actuado en salas como el Lincoln Center, el Teatro nacional de Croacia o la National Gallery de Ottawa, entre muchas otras. Grabaciones de sus conciertos son periódicamente transmitidas por la radio y televisión española.