



CONTRAPUNTO

## GRANDES ÉXITOS: ESSERCIZI de DOMENICO SCARLATTI

### Presentación de la obra

Domenico Scarlatti es uno de los compositores más destacados y originales del siglo XVIII. De origen italiano, se traslada a España en 1729 al servicio de la reina Maria Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, hasta su muerte en 1757. Aunque también compuso obras vocales, se dedicó básicamente a la composición de sonatas para clave en las que desarrolló un estilo único e inconfundible. Músicos posteriores como Chopin, Brahms, Czerny o Granados han dejado buena evidencia de la atracción que sintieron por este gran compositor. Sus más de 500 sonatas se han conservado casi exclusivamente en copias manuscritas. Las más importantes son los códices reales (XV volúmenes hoy custodiados en Venecia y otros XV en Parma), escritos en un esmerado y suntuoso estilo, que dan una imagen del valor concedido a su obra.

Su fama se hizo internacional con la edición en 1738-39 de los *Essercizi per gravicembalo*, la única colección que se editó en su época promovida por el compositor, quien la dedica en agradecimiento a su patrón el rey Joao V de Portugal, durante la estancia de Scarlatti en Lisboa (1719-1729) como maestro de clave de su hija y del príncipe D. Antonio.

La importancia de esta colección queda patente por las impresiones que en fechas próximas a esta edición “oficial” se hicieron tanto en Francia como en Inglaterra, así como las reediciones de la colección oficial o inserción de esas *sonatas-essercizi* en colecciones misceláneas. En su gran mayoría, estas obras presentan la misma versión de las obras, que refleja una estrecha relación con su(s) antígrafo(s), y cuyas variantes generalmente responden sencillamente a erratas de imprenta o fallos de copista.

En esta sección se revisarán algunas de estas obras de los *essercizi*, a través de otras fuentes que ofrecen diferentes vías de difusión de las mismas y permiten una aproximación a su contexto interpretativo.

### Sonata K11

La sonata K 11<sup>1</sup> ocupa el onceavo lugar de los *Essercizi*, una selección formada por treinta obras, 29 sonatas y una fuga.

---

<sup>1</sup> Se sigue la numeración de Kirkpatrick que comienza con los *Essercizi*, de modo que las treinta sonatas K 1 a K 30 se corresponden con éstos (aunque no se comparte su idea de que ésta numeración coincide con una posible ordenación cronológica).

## Fuentes

### Manuscritas:

Venezia-42:

**I-Vnm** (Biblioteca Marciana de Venezia) Ms 9770. *Sonate per cembalo, 1742.* ( Sonata K11: *Sonata XVIII*, fol. 33v).

Ms de París:

**F-Pa** (Biblioteca Nacional de Francia, sección Arsenal). Ms: Vm<sup>7</sup> 6784.343. *Musique italienne.* (Sonata K 11: fol.73r).

Ms. Morgan:

**US-NYpl** (The Morgan Library) Ms: Cary 703 ID 316355<sup>2</sup> . (Sonata K 11: fol. 16r)

### Ediciones antiguas (early editions)

**Essercizi** per gravicembalo, Londres, Fortier, [1738-9] RISM S 1189. (Sonata K 11: nº 11, p. 33).

*XLII Suites de Pièces pour le clavecin en deux volumes*, Londres: Cooke, 1739. Ed. de **Roseingrave**. RISM S 1190. (Sonata K 11, nº 6 del Volumen II, p. 15).

*Pièces pour le clavecin, Deuxième volumen*, París: **Boivin** [1740], RISM S 1198. (Sonata K 11: nº 15, p. 26).

### **La Sonata K11 en el ms. Morgan**

La reciente adquisición y digitalización del manuscrito Cary 730 en la Morgan Library de Nueva York ha permitido localizar una copia de esta obra que presenta interesantes variantes en relación a las fuentes manuscritas conocidas (Venecia-42 y ms. de París<sup>3</sup>) y las primeras ediciones (Essercizi, Roseingrave y Boivin<sup>2</sup>)<sup>4</sup>. Al tratarse de una obra muy conocida, resulta interesante comprobar que sólo en esta fuente “neoyorquina” se registran variantes lo suficientemente significativas como para atestiguar una práctica interpretativa de ornamentos “no escritos”, algo que no registran el resto de fuentes<sup>5</sup>.

Conviene hacer algunas precisiones en relación a esta fuente, ya conocida y citada en diversos estudios:

---

<sup>2</sup> “Various composers... Keyboard works by Domenico Scarlatti, Antonio Soler and Alessandro Scarlatti, with other unidentified works : copyists' manuscript, 1756”.URL: <http://www.themorgan.org/music/manuscript/316355>

<sup>3</sup> Figura también en una de las fuentes de Zaragoza.

<sup>4</sup> Lógicamente no se incluyen aquí todas las ediciones y re-ediciones posteriores en las que se publica esta sonata y en las que el editor toma como modelo alguna de las ediciones primarias citadas.

<sup>5</sup> Junto a ésta próximamente se ofrecerá la versión del manuscrito de París, que sí indica adornos.

-El volumen está formado por varios cuadernillos en los que intervienen diferentes copistas, y en varias etapas. Por tanto, la fecha a menudo citada de 1754 en referencia a la datación del volumen, debe ser reconsiderada: esta anotación figura en el folio 117v, que forma parte de un segundo fascículo, que desde el fol. 48 r es obra de un “sexto” copista<sup>6</sup>. Se desconoce por tanto el período aproximado de copia de los fascículos anteriores<sup>7</sup>.

-La sonata K 11 forma parte del primer fascículo, y es obra del copista B, un segundo escriba que trabaja en conjunción con el primero, copista A<sup>8</sup>. La presencia de ambos copistas de forma alternante en la misma cara del folio y de forma continua (caso de los folios 11v y 15v), apunta a que realizaron la copia en ese fascículo en un mismo tiempo y lugar: se trataría por tanto de una institución que contaba con una infraestructura en la que al menos convivían dos copistas<sup>9</sup>.

A continuación se valoran estas variantes, no sin antes incidir en otros detalles importantes:

-la copia presenta rasgos de arcaísmo que indican que no se copió de las fuentes impresas más antiguas (como Essercizi, Roseingrave y Boivin<sup>2</sup>) ni tampoco del manuscrito Venezia-42. Por tanto, o bien el copista-músico conocía la obra y la traspasó de oído, utilizando un sistema de notación arcaico en el uso de las alteraciones, o su antígrafo también lo era, en cuyo caso se trataría de un original más arcaico que las fuentes citadas.

Esta hipótesis de traspaso “de oído” podría explicar el que la obra esté copiada en 2/4, mientras que el resto de versiones figure siempre en C<sup>10</sup>.

-la copia no presenta erratas, si no que se trata de una copia muy limpia y cuidadosa, en este sentido, es una fuente fiable. Como se verá a continuación, hasta las más pequeñas divergencias con la versión que transmiten el resto de fuentes parece responder a una visión compositiva, y no a adulteraciones de copia.

### **Análisis de la versión musical del ms . Morgan**

La obra presenta diferentes tipos de variantes<sup>11</sup>:

1. Ausencia de notas o acordes (por ej. en c. 2 al 4).

Sea una acción del copista (intérprete) o del compositor, parece responder a un criterio de musicalidad, no a un olvido. Se ofrece una versión donde se reduce al máximo la

---

<sup>6</sup> Prozhoguin lo identifica como “Hand-F” numerado alfabéticamente según su orden de aparición actual en la fuente (Serguei Prozhoguin, *Domenico Scarlatti’s Works and four previously unknown keyboard pieces attributed to him from the Morgan’s Library Manuscript Cary 703: present codicological and textual keys for its evaluation*, [en prensa]).

<sup>7</sup> Un estudio más detallado del soporte podría aportar nuevos datos.

<sup>8</sup> Para mantener la conexión con los copistas citados en orden por Prozhoguin mantengo como copista A al copista que el llama A2, pero al que llama A1, al no tener nada en común con el segundo copista, lo llamaré X (se trata además de la inserción de un folio de tamaño diferente).

<sup>9</sup> Dadas las características comunes del papel de los tres fascículos, es probable que todos se copiaran en el mismo centro, en diferentes fechas.

<sup>10</sup> También es posible que su original estuviera escrito en 2/4.

<sup>11</sup> Cito la numeración de compases según las fuentes editadas, en C, para facilitar su localización, ya que el ms. Morgan escribe en 2/4.

textura dejando el protagonismo a las dos líneas que avanzan nota contra nota. Se refuerza así el carácter intimista de este pasaje, que en vez de enfatizar el apoyo en las partes fuertes del compás, entrecortándolo, presenta un fraseado continuo hasta la última octava (doblada, ahora sí, para reforzar la tónica (c. 3 y su pasaje similar en la segunda parte en el c. 16, donde es la única fuente que añade el do<sub>2</sub>, reforzando así la cadencia).

## 2. Diferente diseño de los pasajes cadenciales.

Esta tendencia a la aligeración se observa también en los pasajes cadenciales del final de cada parte de la sonata: la elisión de los acordes de la mano derecha da a la obra un carácter mucho más efectista, muy acorde con el estilo de Scarlatti, por lo que es muy probable que fuese obra del mismo.

## 3. Inserción de adornos desarrollados.

Estos adornos responden a la práctica interpretativa, y su diseño encaja con el estilo y ritmo de los motivos similares que en otros puntos de la sonata figuran también escritos en las fuentes conocidas. En el caso de los motivos de los compases 5 y 6 de la segunda parte de la sonata, es importante destacar que son idénticos a los que ofrece la fuente veneciana. Hay que recordar que este código presenta la grafía del copista José Alaguero, uno de los copistas reales<sup>12</sup>, y por los rasgos de copia de Venezia-42, se deduce que trabajó directamente sobre materiales muy tempranos y muy probablemente cedidos por Scarlatti. Por tanto, resulta significativo que ambas fuentes registren los mismos adornos en este pasaje.

## 4. Interpretación de apoyaturas.

El caso del compás 20 se muestra la apoyatura escrita no como tal (nota pequeña como fusa o semicorchea seguida de negra) sino como fue su interpretación real, es decir, como corchea.

## 5. Indicaciones de los cruces de manos

Esta fuente es muy precisa y lógica en la indicación de los cruces de la mano izquierda (señalado como M). Indica correctamente su uso en el compás 21, mientras que en las ediciones no se indica, por error, en este compás, sino en el siguiente. Es la única fuente, junto con Venezia42, que indica el final del cruce de manos en el lugar correcto, con la M sobre el *fa* en el compás 24.

## 6. Variantes melódicas

El único pasaje en el que se añaden motivos es entre los compases 9 y 10, lo que genera un nuevo compás. Esta variación presenta un estilo más tardo-barroco, lo que quizás podría responder a un estilema de arcaísmo del compositor.

---

<sup>12</sup> Se trata del mismo copista del resto de códigos reales. Véase Agueda Pedrero Encabo, *Una nuova fonte di sonate di Domenico Scarlatti: il manoscritto dell'Orfeo Catalá (E:OC)*. *Fonti Musicali Italiane*: 151 – 173.

La variante en el pasaje precadencial de ambas partes de la sonata (c 10 y 25), en la que no hay repetición motivica, podría considerarse arcaica, en cuanto que las versiones oficiales ofrecen esa repetición idéntica tan característica del estilo de Scarlatti<sup>13</sup>.

Frente a las versiones “oficiales” de las ediciones, en las que se presenta una misma versión, estática, de la obra, esta nueva fuente presenta *otra* versión, en la que la obra refleja su trayectoria interpretativa, en la que, como se ha visto, el desarrollo de los adornos e inserción de motivos ornamentales tuvo un papel importante. Los rasgos estilísticos diferentes de esta versión, junto a los rasgos de grafía de la copia, apuntan a que esta versión pudo partir de un antígrafo más temprano que los de las ediciones, muy próximo al círculo del compositor, teniendo en cuenta su similitud con Venezia-42. Al desconocer el momento de copia exacto de esta obra, no se puede más que hipotizar sobre el modo en el que fueron desarrolladas dichas variantes.

### **Consejos de interpretación**

El tempo debe ser lento, solemne, tal como refuerzan los adornos de tipo puntillado, de estilo francés. Este tempo permite así que se desarrollen con gracia los adornos que van situados sobre corcheas. A estos adornos habría que añadir el trino en la nota larga del motivo puntillado, para evitar la reiteración de la misma nota (tal como se muestra en la transcripción).

Hay que tener en cuenta que esta versión alarga los valores de las notas en el cruce de manos (compases 9 al 16<sup>14</sup>) y en vez de corcheas con silencio, se indican valores de negras, lo que, tratándose del tetracordo descendente y el tono de Do m, refuerza un tono más cantáble y de lamento.

**La obra se puede consultar en :**

<http://www.themorgan.org/music/manuscript/316355>

Se adjunta la transcripción de esta obra.

---

<sup>13</sup> Tampoco se puede descartar que sobre la base de la obra original, el intérprete realizara a posteriori estas variaciones que transmite el ms. Morgan.

<sup>14</sup> Cito ahora los compases de esta versión del ms. Morgan.