

S DOMENICO
SCARLATTI
ALIO MODO

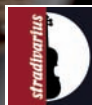
新
方
式

AMAYA FERNÁNDEZ POZUELO

CLAVICEMBALO HARPSICHORD

INTERPRETA

SCARLATTI ALBERO
SOLER LÓPEZ ALBÉNIZ



Davanti a una partitura, come in un gioco di specchi, l'esecutore si trova sempre e immancabilmente di fronte a difficili scelte interpretative fra l'apparenza, il reale e il fantastico.

Il linguaggio scarlattiano nella sua semplicità e immediatezza va oltre il significato diretto della notazione. Ciò che in un altro autore va letto secondo le convenzioni, in Domenico Scarlatti va interpretato cercando un potenziale significato traslato, mai esattamente uguale. Tutto diventa più comprensibile se si pensa a Scarlatti come a un compositore che eseguiva la sua sonata prima di notarla sulla carta. Nella messa a punto e nella stesura definitiva vi era sia l'*alea* dell'esecuzione improvvisata, sia la compiutezza formale.

I limiti della notazione, quasi perfetta per l'epoca, risiedono nella comprensione profonda, da parte dell'esecutore, dello stile dell'autore e del rapporto intercorrente tra rigore strutturale, perfezione stilistico-formale e libera inventiva. Affinché ciò avvenga si dovrà passare proprio attraverso l'intuizione del musicista-esecutore che trascenda e renda significanti i segni scritti e li faccia propri. Soltanto così può emergere il non scrivibile, il non detto ma pensato, il significato traslato, l'allusione e la partecipazione al grande panorama delle emozioni umane.

Nella mia interpretazione delle sonate scarlattiane e dei suoi imitatori ed epigoni presenti nel CD, ho voluto rendere udibili, palpabili, questi elementi celati: i loro effetti e affetti, che sono ricchi, variegati e multiformi. La mia non vuole essere una lettura semplicemente nuova, né tantomeno unica ed esclusiva, ma poliedrica, che faccia emergere le tante sfaccettature che la musica del grande Domenico nasconde. Così si spiegano le note aggiunte, le variazioni ritmiche, le fluttuazioni di tempo, la asincronia fra le mani, le sospensioni, i ribattuti non scritti, i momenti di incalzamento, la libertà declamatoria, i diversi colori del fraseggio, fino ad arrivare al valore retorico del silenzio: intenso, pungente, drammatico, giocoso o irridente. Tutti elementi presenti nel bagaglio musicale di un cembalista dell'epoca. Proprio questa ricchezza di mezzi espressivi spiega la ragione della mia rinuncia ad esibire un virtuosismo di tipo concertistico fine a sé stesso: anche l'*Allegro* o il *Presto* di Scarlatti possiedono poesia e sentimento, che verrebbero messi in ombra in una mera esibizione di bravura. Il tutto per dare completamente a un quadro complesso, talvolta apparentemente incongruo, ma che consente di rappresentare una realtà piena di mistero, ironia, dolore e amore per la vita, espressa da Scarlatti *alio modo*.

Dopo gli studi di pianoforte al Conservatorio de El Escorial di Madrid, Amaya Fernández Pozuelo, grazie a premi e borse di studio si trasferisce in Italia per studiare clavicembalo. Termina i suoi studi di clavicembalo col massimo dei voti presso la Civica Scuola di Musica di Milano, consegue il titolo di Stato e completa la sua formazione con la Laurea Magistrale in Musicologia e beni musicali (110 e lode/110) presso l'Università degli studi di Milano. Collabora come basso continuista con orchestre e importanti ensemble musicali. Attiva in campo operistico, ha preso parte a diverse Opere quale Maestro al cembalo. Come solista, spazia dal '500 al '700, contribuendo inoltre ad approfondire e rinnovare l'interpretazione del repertorio della scuola spagnola per tastiera; ne è un esempio il CD El canto llano del caballero. Musiche del tempo di Miguel Cervantes (AMADEUS, 2006). Insegna clavicembalo e basso continuo presso la Civica Scuola di Musica Claudio Abbado di Milano.

このディスクの紹介

楽譜を目の前にして演奏者は——影芝居の中にいるように——常に、表面的な見え方と現実（リアリティ）と想像力の間の迷えることはできない困難な解釈上の選択に直面する。

ドメニコ・スカルラッティの音楽言語は、明快さと即自性という特徴を持ちつつ、記譜された音符の直接の意味を超えるものだ。他の作曲家については因習的に読まれるべきものが、スカルラッティでは決して正確に同じにならない、変動する可能性を持った意味を探しながらの解釈となる。

スカルラッティを、紙に音を書きつける前に自分のソナタを演奏した作曲家と考えれば、全てがよりよく理解できよう。発展中のものと最終的な原稿の両方に、即興の実行と形式的な完成がいつも溶け合って存在する。

演奏家の側が、作者の様式のみならず、構造の厳格さ、様式・形式上の完成と、自由に工夫し発現することの間の相互のつながりを深く理解する時、記譜の限界——これは当時、ほとんど何も問題でないと言われていた——がそこに深く横たわっている。

この状態が起こるためには、音楽家—演奏家の本能が、書かれた記号を意味のあるものにし、またそれを自分自身のものにならなければならない。こうしてのみ、人間の感情の莫大なるパノラマ（情景）への言及と参加、また記譜不能なもの、語られてはいないがそこに現存し変化をする意味が顕在化するのだ。

このCDでの私のスカルラッティのソナタ、及び彼を模倣したり彼に追従したりした作曲家の作品の演奏解釈において、私はそれらの隠された要素が聴こえるように、目に見えるようにと心がけた。これらの要素の効果や影響は豊富であって、多彩で多岐にわたる。

私の解釈はただ新しくユニークで他にないような読み方を提供しようとするのではなく、偉大なドメニコの音楽が隠し持っている数々の側面を明らかにすることを目指している。

この目的のために、私は自分の演奏で、付加された音、リズムの変化、変奏、テンポの柔軟な変化、両手間の時間的なずれや保続音、記譜されていない同音打鍵、強調をおく場所、語り方の自由、異なった色彩によるフレージング、そして最後に沈黙という修辭的な重要要素を使っていると言いたい。沈黙によって、音楽は、強烈であつたり、毒気をはらんだり、ドラマティックであつたり、またふざけていたり辛辣だつたりと変わるものだ。そしてこれら全ての要素は、彼らが活躍した時代のチェンバロ奏者の音楽的背景に存在したのである。

典型的なコンサート向けのヴィルトジョジテ（名人芸）を自己目的化して披露することはしないという意識的な選択（容易なことではないとしても）を正当化してくれるのは、これほどに豊富な表現手段である。スカルラッティは、アレグロカプレストでも、詩や情感（センチメント）を持ち合わせており、それらは単に技巧を見せるだけであれば打ち消されてしまう。

私が述べた方法のすべては複雑で、時に見かけは違和感を覚えさせる全体像を作るのに役立つものである。そしてその全体においては「新方式」を採用したスカルラッティによって表現される生の神秘、皮肉、痛みや愛と、これらで満たされた現実（リアリティ）を形作ることが許されている。

マドリードのエル・エスコリアル音楽院でピアノを学び卒業したあと、アマヤ・フェルナンデス・ボズエロは、賞や奨学金を得て、チェンバロをチヴィカ・スクオーラ・ディ・ムジカ Civica Scuola di Musica で、音楽学をミラノ大学で学ぶためイタリアへ渡り、どちらにおいても最高点を納めた。重要なブルーブやオーケストラと仕事をする一方で、オペラ分野で活動し、ソリストとしては、主に16世紀から18世紀にかけての楽曲をレパートリーとしている。彼女がスペイン系列の鍵盤楽器のレパートリーについての新しいヴィジョンを提供していることは、月刊の音楽ジャーナル『アマデウス』で発表したCD “El canto llano del caballero” でよく示されている。現在、ボズエロは、ミラノのチヴィカ・スクオーラ・ディ・ムジカ・クラウディオ・アツパード Civica Scuola di Musica Claudio Abbado でチェンバロと通奏低音の演奏法を教えている。 amaya.fernandez@libero.it

AN INTRODUCTION TO THE DISC

In front of a score, the performer - as in a play of shadows - is always and unfailingly faced with difficult interpretative choices between appearance, reality and imagination.

Domenico Scarlatti's language, in its simplicity and immediacy, goes beyond the direct meaning of notation. What should be read according as convention for other authors, is, in Scarlatti's work, a potentially changeable meaning to be sought, never exactly the same.

Everything becomes more understandable if one thinks of Scarlatti as a composer who performed his sonata before noting it on paper. The development and the definitive draft always perfectly blended the aspects of improvised execution and formal completeness. The limits of notation, almost perfect for those times, lie in the performer's profound understanding of the author's style and of the relationship among structural rigour, stylistic-formal perfection, and free inventiveness. For this to occur, the musician-performer's intuition is to transcend and make the written signs meaningful and make them his or her own. Only in this way can the non-notatable, the unsaid but present, changeable meaning, emerge, as well as the allusion to and participation in the vast panorama of human emotions.

In my interpretation of the Scarlatti sonatas and of his imitators and epigones on the CD, I intended to make these hidden elements audible, palpable: its effects and affects, which are rich, varied and manifold. My interpretation is not simply meant to offer a new, unique and personal reading, but aims to unveil the numerous facets that the music of the great Domenico conceals. This explains the added notes, the rhythmic variations, the fluctuations of time, the asynchrony between the hands, the suspensions, the unwritten repeating notes, the moments of pressure, the declamatory freedom, the different colours of the phrasing, and not least the rhetoric value of silence: intense, pungent, dramatic, playful or caustic. All these elements were present in the musical background of a harpsichordist of those times.

It is such a wealth of expressive means that explains my conscious (if difficult) choice to avoid exhibiting the typical concert-style virtuosity, as an end to itself. Even Scarlatti's Allegro or Presto are endowed with poetry and sentiment that would be overshadowed by a mere display of skill. All this contributes to a complex, sometimes seemingly incongruous picture, which permits the representation of a reality full of mystery, irony, pain and love for life expressed by Scarlatti *alio modo*.

*Having completed her studies of piano at the Conservatorio de El Escorial of Madrid, thanks to prizes and scholarships, Amaya Fernández Pozuelo moved to Italy to study harpsichord at the Civica Scuola di Musica and musicology at Università degli Studi di Milano, achieving in both endeavours the highest marks. Beside collaborating with important groups and orchestras, Amaya is active in the opera field and as a soloist she spans from 16th to 18th centuries. Her contribution to a new vision of the Spanish school of the keyboard repertoire is exemplified by the CD *El canto llano del caballero* published with the monthly music journal AMADEUS. She teaches harpsichord and basso continuo at the Civica Scuola di Musica Claudio Abbado of Milan.*

amaya.fernandez@libero.it

AMAYA FERNÁNDEZ POZUELO
clavicembalo harpsichord

DOMENICO SCARLATTI *ALIO MODO* 新方式

Domenico Scarlatti 1685-1757

1 - Sonata K 213 in re minore *Andante* 10'34"

Padre Antonio Soler 1729-1783

2 - Sonata n. 84 (R 413) in Re Maggiore *Allegro* 04'41"

Domenico Scarlatti

3 - Sonata K 1 in re minore *Allegro* 03'24"

Mateo Pérez de Albéniz 1755-1831

4 - Sonata in Re Maggiore *Presto e gaio* 03'37"

Domenico Scarlatti

5 - Sonata K 201 in Sol maggiore *Vivo* 05'32"

6 - Sonata K 98 in mi minore *Allegrissimo* 04'35"

7 - Sonata K 208 in La maggiore *Adagio e cantabile* 04'39"

Sebastián de Albero 1722-1756

8 - Sonata n. 12 in Re Maggiore *Allegro* 06'19"

Félix Máximo López 1742-1821

9 - Variaciones al Minué afandagado in re minore 08'43"

Preludio: Largo - Allegro Moderato - Vivo

Domenico Scarlatti

10 - Sonata K 184 in fa minore *Allegro* 07'23"

11 - Sonata K 115 in do minore *Allegro* 07'56"

SU QUESTE SONATE

In origine il termine 'sonata' indicava genericamente un brano strumentale da suonare con uno o più strumenti, senza riferimento a precise strutture codificate; esso poteva venire utilizzato, quindi, anche per designare un brano per tastiera (un sinonimo, in tal senso, di ciò che verrà definito *lessons* in Inghilterra, *pièces de clavecin* in Francia, toccata, *sinfonia*, *obra* oppure *obertura* nella penisola iberica).

È proprio rifacendosi a tale significato originario che Scarlatti chiama 'sonate' la maggior parte delle sue composizioni da tasto: esse designano brani solistici, di varia natura, per tastiera. Ciò detto, non mancano, benché infrequenti, altre denominazioni quali fuga, minuetto, aria, gavotta, pastorale o giga; così come alcune sonate appaiono in talune fonti con l'appellativo di toccate. Di contro, l'unica pubblicazione autorizzata in vita da Scarlatti le ingloba sotto il nome di *essercizi per gravicembalo*.

La Sonata K 1 appartiene a questa raccolta, pubblicata nel 1738. La denominazione di 'esercizio' ci ricorda la forte componente pedagogica che la sonata spesso poteva avere. L'intera raccolta può essere considerata come un piccolo manuale in cui, attraverso i diversi esercizi-sonate, vengono affrontati specifici problemi tecnici: salti, incroci, sovrapposizioni, scambio delle mani ecc.; in sostanza, brani scritti per migliorare la tecnica sulla tastiera.

Partendo da tali basi, potremmo affermare che Domenico Scarlatti ha utilizzato questo contenitore - la sonata - come campo di prova in cui sperimentare, sviluppare e dare ordine al frutto della sua fantasia che, per antonomasia, è di ardua catalogazione. Le sonate sono infatti fra di loro molto diverse nella scrittura, nella forma, nello stile, nell'espressività, nella struttura e, infine, nella destinazione. In tutto ciò egli fu anche un innovatore sotto l'aspetto tecnico: prima di lui nessuno aveva osato tanto su uno strumento a tastiera; basti pensare all'uso delle note ripetute in velocità, agli incroci delle mani, alle scale velocissime e glissandi, ai salti acrobatici, ai trilli prolungati, agli accordi infarciti da note estranee all'armonia.

Espllosiva e trascendente è la Sonata K 115: insieme fortemente espressiva e sperimentale, sfugge a qualsiasi definizione di appartenenza. Dramma aperto, senza infingimenti, ha uno svolgimento sconvolgente in cui Scarlatti è colui che non soltanto compone per lo strumento, ma lo possiede, lo maneggia, lo piega alla sua volontà, sapendo quanto esso può dare.

これらのソナタについて

元来、ソナタという用語は、単独かそれ以上の数の楽器で演奏される器楽曲を意味するために使われ、明確に規定されるような構造を示すものではなかった。だから、鍵盤楽器の曲をさす際にも使われた。

この意味では、英国でレツスンと呼ばれたものや、フランスでピエス・デュ・クラヴサン、イペリア半島でトッカータ、シンフォニア、オブラやオベルトウーラと呼ばれたものと同義語である。

スカルラッティが自らのほとんどの鍵盤楽器用の曲を「ソナタ」と呼ぶのは、明らかにこの語の元来の意味によるので、それらは様々な種類の鍵盤楽器用の独奏曲を含んでいる。とはいっても（それほど頻繁にではないにせよ）、フーガ、メヌエツト、アリア、ガヴオツタ、バストラール、ジューグといったほかの名称も出てくるし、あるソナタは違うところでトッカータと呼ばれている。

その一方、スカルラッティが生前自ら出版を認めたものでは、逆にこれらの全てはグラヴィチエンバ口のためのエセルチーチ（練習曲）という名称でまとめられている。

ソナタK 1は1738年に出版された曲集に含まれている。エセルチーチオ（複数形はエセルチーチ：訳者注）という命名は、ソナタが持っていた明らかに教育的な要素を思い起こさせる。曲集全体は、異なった練習曲ソナタでそれぞれ特定の技術的課題が扱われている小さなマニユアル（手本集）とみなすことができる。その課題とは、跳躍、両手の重なりや交差などであり、したがって本質的には鍵盤楽器の演奏技能を高めるために書かれたと言ってもよい。

このように、ドメニコ・スカルラッティはこの「ソナタ」という「容れ物」を、彼の想像力の果実を試し、発展させて秩序を与えるための試験的な場として使ったのだと主張できよう。その想像力をカテゴリー化することは困難である。

確かに彼のソナタは、書法、形式、様式、表現法、構造、そして最後にその目的とするところにおいて、それぞれとても異なっている。

だが、明らかにのは、これらの曲すべてで、彼はまた演奏技術的な観点からみでの改革者であったことである。鍵盤楽器でこれほどのことをやろうとした者はいなかった。それらを羅列してみると、高速の同音打鍵、両手の交差、高速の、またグリッサンドを用いた音階、アクロバティックな跳躍、引き伸ばされたトリル、そして和声外音に満ちた和音である。

ソナタK 115は爆発的で超越的な作品だ。表現豊かで同時に実験的であって、一言で定義することはできない。勿体ぶった仕草もなく劇が始まるが、展開部は衝撃的になる。そこではスカルラッティはこの楽器のために作曲するだけでなく、どれほどを楽器から引き出せるかを知っていて、楽器を我がものとして操り、自らの思うままに従わせる。

Senza requie lo percuote, lo travolge con trilli vigorosi, con accordi placcati e stupendi arpeggi lungo tutta l'estensione, che ricordano tendaggi strappati con furia. Si potrebbe dire che, assieme a tali "tendaggi", egli strappi, senza tanti complimenti, la vecchia tradizione cembalistica. Questa è la Sonata per coloro che vogliono ascoltare lo Scarlatti maschio, che suona e si avventa sulla tastiera e la percuote in un'esaltazione di bassi e di movimenti *passaggiati*, fino ad estrarne l'essenza.

Alcuni teorici del XVIII secolo descrivevano la sonata come appartenente allo stile fantastico; altri la consideravano il genere più adeguato ad esprimere sentimenti e il mezzo migliore per esplorare le caratteristiche idiomatiche di uno strumento. Su entrambi i versanti, Domenico fu un autentico caposcuola, oltre a divenire un maestro nella creazione del colore. Il colore timbrico, così come la sonorità generale di un brano, è espressione e sostanza; e tale colore è creato dal magistrale uso che Scarlatti fa delle tonalità, delle progressioni, delle modulazioni armoniche e delle ripetizioni. Proprio questi sono gli elementi stilistici che rendono la sua musica così facilmente riconoscibile.

La Sonata K 213 è un tripudio dell'espressività più struggente, del lirismo più puro e, in essa, l'uso del colore tonale risulta estremamente caratteristico. Se dovessi darle un titolo, la chiamerei *Albergiare nelle strade di Siviglia*. L'inizio è lunare, trasognato. La notte cede il passo alle prime luce del giorno nel calore soffocante della città andalusia. La città si sveglia con lentezza: i ritmi, a Siviglia, non potrebbero essere diversi. Nel procedere della composizione, Scarlatti ci accoglie nel suo mondo geniale e fantastico, differente da quello di qualsiasi altro compositore prima di lui. Ci ritroviamo in punta di piedi, a seguire – a piccoli passi – un testo palpitante, fatto di suoni, di echi sfumati, di piani sonori, di atmosfere trepidanti. La musica diviene parlante e ad essa è affidato il compito di esprimere tutti i significati inevitabilmente negati alla parola umana. Il procedimento utilizzato è quello della domanda e della risposta. La città parla; anzi, Siviglia parla cantando, e insieme improvvisa, ride, gioca, balla, ozia. In questa prospettiva, il dialogo tra le parti, aiuta la comprensione. L'intreccio trasognato, metafisico, si fa umano. Nella sezione finale, un velo di tristezza, inaspettata e dolente, traspare: la città piange.

La Sonata K 213 mi è utile anche per introdurre un'altra componente dello stile tastieristico di Domenico Scarlatti. Nella sua ampia produzione per tastiera è come se convivessero due anime: una tendenzialmente aristocratica e l'altra che potremmo definire popolare.

休みなく彼は音を叩き出し、活力にあふれたトリルや、鍵盤の全領域にわたるコードと激しいアルペジオで圧倒する。それは怒りで引き裂かれるカーテンを思い起こさせるものだ。こうしたカーテンと共に、彼は過去の慣習に敬意を示さず、古いチエンバロの伝統を引き裂いていると言ってもよいだろう。このソナタは、鍵盤上で勢いよく弾きまくって、楽器の本質を掘り出すために、高らかに左手、また装飾的で絢爛豪華なパッセージを繰り出す、男性的なスカルラツティを聴きたい人向けである。

18世紀の理論家の中には、ソナタを、自由で幻想的な様式 *lo stile fantastico* に含まれるものとした者もいれば、感情表現に最も適したジャンルで、ある楽器でイデオムとなる特徴を探究するのに最善の方法と考えた者もいる。その双方の側において、スカルラツティは真の先導者であった。また色彩の創造における達人となった。

曲の一般的な音の響きと同様に、ティンブレ (timbre 音質、音色) は表現であり実質的なものである。そしてそうした色彩は、調性、和声進行、転調、繰り返しなどのスカルラツティの熟達した使い方によって産み出された。まさにこれらの様式上の要素によってスカルラツティの音楽はたやすく彼のものと見分けることができる。

ソナタK213は最も刺激に満ちた表現法と、最も純粋な抒情性への賛美であり、その中で彼は音の色彩を極めて特徴的に使っている。そしてもしこの曲にタイトルをつけないといけないのなら、私は「セビーリヤのまち (街路) の夜明け」としたい。

冒頭は月が出ているようで夢心地である。だが夜は、アンダルシアの都会の息づまるような熱気の中で一日の始まりの光にとって代わられる。まちはゆっくりと目を覚ます。セビーリヤを表現するのに使われるリズムは、まさにこうしたものでなければならない。曲が進むにつれスカルラツティは我々を彼の輝かしく幻想的な世界に誘い込むが、それは彼以前のどんな作曲家とも異なる世界だ。

我々は爪先立ちで、狭い歩幅で (物音立てずにゆっくりと)、多くの音や微妙な残響、音の層、空気が震える様子といったものでできた胸が高鳴るようなテスト *testo* を追っているのに気づく。ここでは音楽は話すことであり、一般言語で表すことはどうしてもできない全ての意味を表現するという仕事が、音楽に託される。

そこで使われる方法は、問いと答えによるものだ。この都会は確かに語る。セビーリヤは歌いながら話すのだ。そして同時に、即興し、笑い、遊び、踊り、また死を迎える。この見方をすれば、我々の理解を促すのは様々な当事者間の対話であると言えよう。夢見るような、形而上的な互いの絡まりあいが「人間」となる。最後のセクションで、予想しなかった痛ましい悲しみがまちを包み込んで、光を放つ。この時、まちは確かに泣くのである。

Quella popolare è segnata particolarmente da un'influenza di origine gitano-andalusa; lo stile musicale che, a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo verrà conosciuto come *cante jondo* ('canto profondo') o, più genericamente flamenco, appare e riecheggia infatti in diverse composizioni di Scarlatti. Il fenomeno del flamenco, che include sia la danza che il canto, è il prodotto di un lungo processo di sedimentazione e sintesi di diverse tradizioni musicali, susseguitesi nel corso dei secoli nel sud della Spagna. Questo straordinario miscuglio di culture è il risultato di influenze fenicie, greche, romane, primariamente mediterranee e quindi anche arabe, mozarabiche, giudaiche, zigane e perfino sub-sahariane. Esse conducono attraverso un percorso complesso al *cante jondo*, ovvero alle origini del flamenco.

È singolare che sia stato proprio un italiano il primo compositore a utilizzare elementi così marcatamente popolari e spagnoli nella propria musica; una musica che del resto, anche quando è inframmezzata da apporti del folclore iberico, è e rimane musica colta, musica eseguita a corte. Come è noto, Domenico giunge in Spagna nel 1729 quando la sua protettrice, la principessa portoghese Maria Bárbara de Bragança, va in sposa al futuro re Fernando VI. I primi cinque anni Scarlatti li trascorre nella città andalusa di Siviglia e questo periodo sarà molto importante nello sviluppo del suo stile: la permanenza nel sud della Spagna gli consente, infatti, di entrare in contatto con la dimensione musicale popolare a cui abbiamo accennato; come ci racconta il compositore e storiografo Charles Burney, acuto osservatore e viaggiatore dell'epoca, Domenico ebbe modo di ascoltare le «melodie intonate da mulattieri, carrettieri e gente comune».

Il *cante jondo* è un canto di dolore, intonato a voce roca e spezzata, straziante e di profonda sofferenza, che, per esprimersi, necessita di un enorme libertà declamatoria. Il flamenco – strettamente legato, come si è detto, al *cante jondo* – include anche il ballo che, sebbene presenti una regolarità metrica e ritmica più marcata, tipica della danza, a sua volta non esclude una flessibilità di tempo per ragioni espressive: la battuta molto spesso tende ad allargarsi o a restringersi, a rallentare o ad accelerare in base al sentire del *cantaor* o del *bailaor*, ovvero del cantante o del ballerino.

Con la Sonata K 184 assistiamo ad una autentica *fiesta flamenca*: così potrebbe essere intitolata. Il ballo e il canto si alternano nel corso dell'intera Sonata, impiegando al più alto grado gli elementi ritmici e lirico-melodici della musica popolare andalusa. Dopo le prime battute introduttive, il *taconeo* o *zapateado* (battere dei piedi tipico del ballo flamenco), marcato, serrato, vivace, orgiastico, lascia spazio al dolore più intenso, più insopportabile, al più straziante *quejío* (lamento). L'incessante ripetitività degli elementi, ossessivi, assillanti, incanta, strega.

ソナタK213は、私にとってまた、スカルラツティの鍵盤音楽の様式に見出せる別の構成物を紹介するのに役立つものだ。

彼の鍵盤楽器のためのたくさんの楽曲において、ふたつの魂が共存しているようだ。ひとつは貴族的な傾向を帯びており、もうひとつはポピュラー（大衆的）といえるものだ。ポピュラーのほうに属する曲は、特にアンダルシアのジブシー起源のものの影響によって特徴づけられる。それは、19世紀後半からはカンテ・ホンド *cante jondo*（深い歌唱）、より一般的にはフラメンコと呼ばれるジャンルに属する音楽様式であって、様々な曲に影や姿を現している。

舞踏と歌の両方を含むフラメンコの現象は、異なった音楽文化の堆積と統合の長い過程の産物であって、何世紀間にもわたって南スペインで形成された。この普通ではありえないような文化の混合は、フエニキア、ギリシャ、ローマ、それからアラブ、また地中海沿岸を主とする地域、つまりモスアラブ（イスラム教支配下スペインのキリスト教徒：訳者注）ユダヤ、ジブシー、そしてサハラ砂漠以南のアフリカまでも含む地域の影響の結果である。

これほどはっきり民族的でスペイン的な要素を初めて自身の音楽に用いたのがイタリア人であったというのは奇妙なことだ。そして、この音楽は、イベリア民謡を多く取り入れて混ぜ合わさった時にも、宮廷で演奏される音楽として、文化的な音楽であり、庶民のものではなくエリートの音楽であり続けたのだ。

よく知られているように、ドメニコは、1729年に彼の庇護者ポルトガルの王女マリア・バルバラ・デ・ブラガンサが、将来の王となるフェルナンド6世と結婚したときにスペインに着任した。スカルラツティは最初の5年をアンダルシアのまちセビーリヤで過ごしたが、この期間は彼の様式の発展にとって大変重要だった。この南スペイン滞在によって実際に彼は、すでに述べた大衆音楽の世界に親しむことができた。作曲家で歴史家であったチャールズ・バーニーが、当時、旅をして鋭い観察を記録に残したように、ドメニコは「ロバ車や馬車の御者やまちに住む庶民が歌う旋律」を聴くことができた。

カンテ・ホンドは、しわがれてくれた声で歌われる痛みの歌である。深い痛み、傷ついた心を表現する音楽であるから、それを十全に表すためには朗唱の大きな自由度を必要とする。

すでに述べたように、フラメンコも、カンテ・ホンドに強く結びついている。拍節やリズムの規則性はやはりはっきりとしているが、それに付く舞踏は表現の豊かさのためにテンポを柔軟にとることを排除していない。拍節は、カンタオール *Cantaor* かバイラオール *Bailaor*、つまり歌手か踊り手の気持ちによって、ごく頻繁に広げられたり縮んだり、遅くなったり速くなったりと変化するのだ。

ソナタK184では、古くから続いてきたフラメンコのパーティーが目前に浮かび上がってくるから、そうしたタイトルを与えられてよいであろう。踊りと歌はソナタ全体を通じて交替し、そこにはアンダルシアの大衆音楽の、リズムックでかつ抒情的で、旋律豊かな特質が最大限に使われている。

L'accesso e caratteristico interesse di Scarlatti per la musica popolare iberica è tutt'altro che scontato: si manifesta, infatti, in un periodo in cui la cultura e la musica spagnola erano fortemente soggette a influssi francesi e italiani. A partire dal 1700, con l'insediarsi al trono spagnolo di Felipe V, esponente dei Borboni di Francia, avevano cominciato a diffondersi, prima ai livelli sociali più alti e poi dilagando presso le classi medie e popolari, consuetudini, usi, costumi della cultura francese; lo stesso si era verificato con la musica, importando, in particolare, danze in uso alla corte di Francia. A un certo punto, a partire dai ceti più bassi, si ebbe però una reazione contro l'eccessivo *afrancesamiento*: le donne e gli uomini del popolo iniziarono, in risposta, ad attingere alla propria cultura autoctona: il folclore riemerse, vennero create le moderne corride e il passato multiculturale cominciò ad essere rivalutato con favore, nostalgia e orgoglio. Entro la seconda metà del XVIII secolo, queste tendenze nazionaliste danno vita all'interessante fenomeno socio-culturale denominato *majismo*: *fandangos*, *boleros*, *seguidillas* e *tiranas* cominciano a sostituirsi – o quanto meno a integrarsi – ai minuetti e alle *contredanses*.

Un esempio della fusione di queste tipologie di ballo si può cogliere nel brano di Félix Máximo López (1742-1821) *Variaciones al minué afandangado*, in cui si assiste a una specie di combinazione fra le danze francesi di importazione e quelle autoctone della cultura spagnola. Se dall'inizio del XVIII secolo in poi, nei trattati di danza coesistevano danze spagnole tradizionali con balli di corte francesi, dal 1780 circa, entrambe le tipologie di danza iniziano a mescolarsi, originando nuove forme ibride, come i *Boleros alemandados* (*boleros* in stile *allemande*) o i Minuetti *afandangados* (minuetti in stile fandango). Il *Minué afandangado* non è un fandango inteso in senso stretto: le due danze - il minuetto e il fandango - che condividono lo stesso tempo (3/4), si sono fuse.

Le *Variaciones* di López si aprono con un Preludio in cui si possono ravvisare alcuni tratti dello stile galante; non mancano, tuttavia, concessioni coloristiche tipiche della tradizione popolare spagnola: l'espressività intensa e dolente del *cante jondo*, favorita dalla libertà tipica del preludiare, il gusto per la reiterazione ossessiva di un piccolo elemento melodico-ritmico. Nelle ultime battute del Preludio fa capolino il consueto basso ostinato del fandango, che conduce al minuetto vero e proprio (Allegro moderato). Dopo l'esposizione della danza, si susseguono sei variazioni: in ognuna di esse il ritmo si fa sempre più incalzante e la semplice melodia del tema viene via via arricchita, diminuita da figurazioni più piccole, scale, arpeggi, ottave, acciaccature *à la manière* del fandango, per concludere in un'estasi di suono che ci porta nel Vivo finale a ritmo di fandango.

数小節の前奏の後、タコネオ taconeó かザパテアド zapateado（フラメンコにつきものの足を踏み鳴らす動作）が使われて、はっきりとリズムが強調され、引き締まり、いきいきとして、祭り騒ぎのようになる。こうして、続いてやって来るこの上なく耐えがたい痛み、最大で耐えがたいケイボ（queijo 悲嘆）への場が作り出される。これらの要素が取り憑くように、せがむように、絶え間なく繰り返され、我々は魔術にかけられる。

イベリア半島の大衆の音楽に対するスカルラツティの独特で強い興味は、しかし、全く明白な形で顕れているものではない。実際のところは、その時期、スペインの文化と音楽はフランスとイタリアの影響を強く受けていたのだ。フィリップ5世（フランスのブルボン王朝の一人）がスペインの王位を確立した1700年から、フランスの文化のしきたりや慣習がまずは一番高い社会的階層へ、そして中流や大衆階級へと広まり始めた。

音楽においても、特に、フランス宮廷で使われていた舞踏を輸入する形で同じことが起こった。しかし、ある時点で、低い方の階級から、この過度のフランス化 afrancesamiento に対する反動が起こった。大衆の男女は自分たちの土地に根差した文化に心を向け始めた。民俗的な文化が再び顕れてきた。モダンな闘牛や多文化的であった過去が、好意や郷愁、誇りといった気持ちを伴って再評価された。18世紀の後半までには、これらの国粹的な傾向がマヒスモ majismo といわれる興味深い社会文化上の現象を生み出し、ファンダンゴス fandangos、ボレロス boleros、セギイディーリヤス seguidillas、ティラナス tiranas が、ミヌエットやコントルダンスにとって代わったり、少なくとも混ざって顕れてきた。

これらのタイプの舞踏の融合の例が、フェリックス・マキシモ・ロベス（1742-1821）のファンダンゴ風メヌエ Variaciones al minué afandangado の変奏曲に見られる。それは輸入されたフランス舞踏とスペイン文化の中の土着的な舞踏の組み合わせの一種である。もし18世紀の初期から伝統的なスペインの舞踏がフランスの宮廷の舞踏と共存していたとすれば、1780年ごろから両方が混ざり始め、ボレロ・アレマンダドス Boleros alemandados（アルマンド・スタイルのボレロ）、またはメヌエット・アフアンダンガドス Minuetti afandangados（ファンダンゴ・スタイルのメヌエット）といった新しい混合形態が生まれたといえる。ミヌエ・アフアンダンゴは厳格な意味ではファンダンゴではない。4分の3の同じ拍子を共有するふたつの舞踏——メヌエットとファンダンゴ——が混ざって合体したものだ。

ロベスの変奏曲 Variaciones はギャラント様式のいくつかの傾向が認められるプレリュード（前奏曲）で始まるが、そこにはまたスペインの大衆の伝統に特徴的なジェスチャーも含まれている。典型的なプレリュードの自由さにうまく合致したカンテ・ホンドの痛みに満ちた表現法や、小さな旋律・リズム上の要素を、憑依されたように何度も繰り返す傾向がみられる。プレリュードの最後の方の小節では、通常のファンダンゴのオスティナートの低音が顔を出し、そこから実際のメヌエットへと繋がってゆく（アレグロ・モデラート）。

È davvero stupefacente come Domenico Scarlatti, già molti anni prima che il fenomeno del *majismo* si affermasse e benché egli visse di fatto in un ambiente d'*élite*, avesse accolto favorevolmente la tradizione popolare orecchiata sulle strade delle città e dei paesi, trapiantandola nella propria musica.

A sua volta, però, Scarlatti si configurava come un attivo esportatore di italianità nella cultura musicale spagnola. L'influenza italiana era ben presente a corte: la seconda moglie di Felipe V, Elisabetta Farnese, era italiana e amava circondarsi di musicisti provenienti dall'Italia. Rilevante fu l'arrivo a Madrid dal famoso castrato Carlo Broschi, detto Farinelli, che nel 1737 venne incaricato di cantare ogni sera per il monarca con lo scopo di placare la sua ormai incipiente follia. E, insieme a Farinelli, giunse in Spagna l'opera italiana, con autori, oggi poco conosciuti, quali Francesco Corradini, Giovanni Battista Mele, Francesco Corselli o Nicola Conforto.

Scarlatti conserva nel melodizzare la sua originale freschezza italiana tipica del teatro d'opera, come ben si sente nella Sonata K 208, che si potrebbe quasi definire un'aria accompagnata. Alla mano destra viene affidato un bellissimo tema segmentato, con una ricca articolazione dialogante. Scarlatti procede senza mai interrompere questo sereno colloquio; pennellate sonore s'insinuano nella melodia, con luci e ombre, catturando l'attenzione dell'ascoltatore. La parte affidata alla mano sinistra è scarna, quasi ascetica, ma assolutamente adatta a sostenere la trasparente costruzione. Tutto questo ineguagliabile cesello compositivo è nascosto tra le righe, in una limpida scrittura misuratissima, ricca di diminuzioni ma semplice, serica, elegante e lineare.

Pur senza voler indagare il tema cruciale (e ancora in attesa di compiute risposte) dell'influenza esercitata dalla produzione scarlattiana sulla genesi, conformazione, sviluppo ed evoluzione della sonata iberica, non vi sono dubbi che la figura di Domenico Scarlatti abbia rivestito un ruolo determinante. Innegabile, oltre che prezioso, è il collegamento importante e vitale fra l'Italia, il Portogallo e la Spagna. Quest'influenza è riscontrabile sicuramente nelle Sonate di Antoni Francesc Xavier Josep Soler Ramos, più conosciuto come Padre Antonio Soler (1729-1783), monaco di origini catalane che visse la maggior parte della sua vita nei Monasteri di Montserrat e di San Lorenzo de El Escorial. In quest'ultimo egli fu organista e, in seguito, maestro di cappella. In una lettera a Padre Martini del 1765 Padre Soler si dichiara "*scolare del Sr. Scarlatti*". Della sua produzione per cembalo o fortepiano si conservano 140 sonate, che gli valsero all'epoca il soprannome di *diablo vestido de fraile* ('diavolo vestito da monaco'). Nel suo stile si possono cogliere gli influssi del suo maestro, i moduli tipici dello stile galante così come i primi echi della Scuola viennese.

ダンスが提示されたあと、6つの変奏が連なる。各々の変奏で、リズムは回を追うごとに緊迫感を増してゆく。テーマのわかりやすい旋律は、徐々に身にまとう音を増やして、短い音価の音符、音階、アルペジオ、オクターブやファンダンゴ風のアツチャカトウラへとばらされてゆき、最後のヴィヴオ vivo で恍惚とした音響へと結実する。そこで我々はファンダンゴのリズムへと連れて行かれるのだ。

スカルラツティが、マヒスモの現象が確立されるずっと前から、そしてまた彼がエリートの環境で生活していたという事実にもかかわらず、都会やまちなかの街路で聞こえてくる大衆の伝統に心を開き、彼自身の音楽に取り込んだことには誠に驚かされる。

しかし一方でスカルラツティは、イタリアらしさをスペインの音楽文化に活発に輸出する者とみなされていた。宮廷においてイタリアの影響は明らかだった。フェリペ5世の二人目の妻エリザベッタ・フアルネーゼはイタリア人で、イタリアから来た音楽家に取り囲まれることを愛した。

フアリネツリという名で知られていた有名なカストラートのカルロ・プロスキが、マドリッドへ来た。彼は1737年、その今では耳にすることも出来ないような技量で君主に満足を与えるため毎晩歌うように、という常軌を逸した依頼を受けた。

そしてフアリネツリと共にイタリアのオペラがスペインへやってきた。また今ではほとんど知られていないフランチェスコ・コルラディーニ、ジョヴァンニ・パティスタ・メーレ、フランチェスコ・コルセツリ、ニコラ・コンフォルトといった作曲家がやってきた。

ソナタK208を聴けばよくわかるように、スカルラツティが旋律に用いる題材は、オペラ劇場に典型的な元来のイタリア風の爽やかさを保っていて、このソナタはほとんど伴奏付きアリアと定義してもよいほどだ。右手には、とても美しい部分が連なったテーマが、対話的なアーティキュレーション（区分法）を伴って託されている。

スカルラツティは、この清々しい会話を決して妨げることなく進む。音の筆使いは、旋律の中に光と影をほのめかして、聞き手の注意を引きつける。左手に託されたパートは、薄くて、ほとんど禁欲的とまで言えるが、これはこの曲の透明な構築を支えるのに絶対に適している。これらの比類なき作曲法上の詳細は、音符が細分化されるにつれて豊かになるが、単純明快で、絹のようになめらか、優雅かつ線的な美しさを保って、極めて計算された書法で行間に隠されている。

イベリアにおけるソナタの発祥と適応、その発展や進化にスカルラツティの作品がどれほどの影響を及ぼしたのかという重要なテーマ（その答えは待たれているものの、まだ見出されていない）について、詳細に調べることはここでは望むまい。それにしてもドメニコ・スカルラツティという人物が決定的な役割を果たしたことは疑いない。

イタリアとポルトガルとスペインの間の架け橋となった彼の役割は貴重なものであり、否定できない。この影響が確かに見出せるのが、アントニオ・ソレル神父としてより知られている作曲家アントニー・フランチェーゼ・ゲビエル・ヨセナ・ソレル・ラモス（1729-1783）のソナタである。

Nella Sonata di Padre Soler, al ritmo gioioso e danzante della parte iniziale, in cui traspare la gioia di una festa popolare, si contrappone una sezione centrale dalla tristezza lieve: un dignitoso lirismo viene accompagnato da una mano sinistra che riecheggia vagamente i tocchi *rasgueados* della chitarra castigliana (accordi energicamente arpeggiati con le unghie in rapida successione). Essi sembrano trasformarsi gradualmente in intensi *zapateados*: pare che vogliano schiacciare i demoni, così da ridare passo alla leggerezza e alla spensieratezza della danza iniziale.

Più controversa è l'influenza che Domenico Scarlatti può aver esercitato su un altro musicista dell'epoca, Sebastián Ramón de Albero y Añños (1722-1756). Originario di Roncal, un paesino della Navarra, egli fu dal 1746 primo organista della Cappella Reale. Se Scarlatti doveva occuparsi di scrivere musica per la regina Maria Bárbara, Albero era invece tenuto a soddisfare le necessità e i gusti dell'ipocondriaco re Fernando; è quindi legittimo supporre che fra i due vi siano stati dei contatti e degli scambi. Albero ci ha lasciato due raccolte di musica per tastiera: una collezione di *Sonatas para clavicordio* (termine che in Spagna indicava il clavicembalo), dedicata al re, e *Obras para clavicordio y pianoforte*, in cui ogni *obra* è costituita da tre brani: *Recercada*, *Fuga* y *Sonata*. Nelle sue *Recercadas*, scritte senza stanghette di battuta, egli dimostra di aver subito una certa influenza dello *style brisé* o del preludio *non mesuré* della tradizione francese. Molte delle sue sonate risentono anche delle contaminazioni popolari.

Scarsi sono i dati che conosciamo in merito alla vita di Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1755-1831). Nasce a Logroño e muore a San Sebastián. In queste due città è attivo come organista e maestro di cappella. Benché abbia composto prevalentemente musica liturgica, l'opera con la quale oggi è maggiormente conosciuto è la Sonata in re Maggiore per tastiera, l'unica della sua produzione giunta fino a noi.

La freschezza, la vivacità del suo ritmo, la semplicità delle sue melodie, il suo carattere festosamente e genuinamente iberico fanno di questa Sonata uno dei brani più amati dal pubblico e più eseguiti da cembalisti, pianisti, chitarristi e arpisti di tutto il mondo.

彼はカタルニア出身の僧で、生涯のほとんどをモンセラットとサン・ロレンツィオ・デ・エル・エスコリアル修道院で過ごした。後者では彼はオルガニストを務め、のちに合唱指導者になった。1765年にマルティーニ神父にあてた手紙で、ソレル神父は自らを「スカラルツァティ氏の研究家」と述べた。チェンバロかフォルテピアノのための作品のうち140曲のソナタが残っており、それらの作品によって、当時彼は「僧衣を着た悪魔」というあだ名で呼ばれた。彼の様式の中には、彼の師の影響が見つかる。ウィーン楽派の初期的な影響に加えて、ギャラント様式の典型的な手法がみえる。

ソレル神父のソナタでは、最初の部分の喜ばしく踊るようなリズム——そこでは大衆の祭りの喜びが輝きを放つ——が、中心部の微かな悲しみと対比させられる。右手の威厳のある抒情を、カステリョ地方のギターやラスゲアード *rasgueados*（コードを高速で、エネルギーに満ちたアルベツジオで、連続的に爪でかき鳴らすこと）のタッチを漠然とではあるが模倣している左手が伴奏する。それらは徐々に強烈なザパタドスに姿を変えていくようにみえる。曲の最初の舞踏の明るさや軽やかさへの道を取り戻すために、悪霊をやっつけようと望んでいるかのようだ。

さらに議論がむずかしいのは、ドメニコ・スカラルツァティが同時代のもう一人の音楽家セバ스티アン・ラモン・デ・アルベロ・イ・アニアニョス（1722-1756）へ及ぼした影響である。彼はナヴァレの小さなまちロンカルの出身で、最初は1746年からロイヤル・チャペルの専属オルガニストを務めた。もしスカラルツァティが女王マリア・バルバラのために曲を書く任務にあったのなら、一方のアルベロは心気症のフェルナンド王の要求と趣味を満足させる役目を担っていた。したがって、二人の間に接触や話のやり取りがあったと推測するのが正しいだろう。

アルベロは鍵盤楽器用のふたつのコレクションを残した。ひとつは王に捧げられたソナタス・バラ・クラヴィコルディオ曲集 *Sonatas para clavicordio*（スペインでチェンバロを意味する言葉）である。もうひとつは、オブラス・バラ・クラヴィコルディオ・イ・ピアノフォルテ *Obras para clavicordio y pianoforte* で、そこでは各々のオブラはレチエルカーダ、フーガ、ソナタの三つの小曲から成立している。レチエルカーダは小節線なしに書かれているが、そこでは彼がプリゼー様式 *style brisé* か、小節や拍から自由なフランスの伝統的前奏曲からある種の影響を受けていたことが示されている。彼の多くのソナタにもまた民俗音楽の影響が見られる。

マテオ・アントニオ・ベレス・デ・アルベニス（1755-1831）についてはほとんど知られていない。彼はログロフィオに生まれ、サン・セバ스티アンで没した。このふたつの都会で彼はオルガニストと合唱指導者として活動した。主に礼拝音楽を作曲したが、彼の現在最もよく知られている作品は、鍵盤楽器のための二長調のソナタであり、それが今まで残った唯一のものと言える。

新鮮な感覚、いきいきとした活気に満ちたリズム、旋律の明快さ、その祭典的で純粹にイベリア的な性格によってこのソナタは最も愛される作品のひとつとなり、世界中のチェンバロ奏者、ピアニスト、ギタリストやハーピストによって大変しばしば演奏されている。

ON THESE SONATAS

Originally the term 'sonata' generically indicated an instrumental piece to be played with one or more instruments, without reference to precise codified structures; it could therefore be also used to designate a keyboard piece (a synonym, in this sense, of what would be called *lessons* in England, *pièces de clavecin* in France, *toccata, sinfonia, obra* or *obertura* in the Iberian Peninsula). It is precisely by referring to this original meaning that Scarlatti calls most of his keyboard compositions 'sonatas': they designate keyboard solo pieces of various kinds. Having said that, there is no lack of other names - albeit infrequent - such as fugue, minuet, aria, *gavotta*, *pastorale* or gigue as well, as some sonatas appear in some sources called *toccata*. On the other hand, the only publication authorized by Scarlatti in his life includes them all under the name of *essercizi per gravicembalo*.

Sonata K 1 belongs to this collection, published in 1738. The denomination of an *esercizio* reminds us of the strong pedagogical component that the sonata could often have had. The entire collection can be considered as a small manual in which, through the different exercises-sonatas, specific technical problems are addressed: leaps, crossings, overlaps, hand-crossings, etc., and thus pieces essentially written to improve keyboard technique.

Thus we could assert that Domenico Scarlatti used this "container" - the sonata - as a testing field in which to experiment, develop and order the fruit of his imagination which, par excellence, is hard to catalogue. Indeed, the sonatas are very different from each other in terms of writing, form, style, expressiveness, structure and, finally, destination. In all this he was also an innovator from a technical point of view: before him, no one had dared so much on a keyboard instrument. We could list the use of quick repeated notes, the crossing of hands, the very fast and *glissandi* scales, the acrobatic jumps, the prolonged trills, and the chords filled with notes foreign to the harmony.

The Sonata K 115 is explosive and transcendent: simultaneously expressive and experimental, it escapes any single definition. It starts as an open drama, without pretense, but has a shocking development in which Scarlatti not only composes for the instrument, but also owns it, handles it, bends it to his will, knowing how much it can give. Without rest he hits it, overwhelming it with vigorous trills, with chords and striking arpeggios over the instrument's whole range, reminiscent of curtains torn with fury. It could be said that, together with these "curtains", he tears up, without many compliments, the old harpsichordist tradition. This is a Sonata for those who want to listen to the vigorous Scarlatti, who plays and pounces on the keyboard and strikes it in an series of left-hand and florid passages, to extract its essence.

Some 18th century theorists described the sonata as belonging to the fantastic style; others considered it the most

suitable genre for expressing feelings and the best way to explore the idiomatic characteristics of an instrument. On both sides, Domenico was a true leader, as well as becoming a master in the creation of colour. The timbre, as well as the general sonority of a piece, is expression and substance; and such a colour is created by Scarlatti's masterful use of tonalities, progressions, harmonic modulations and repetitions. Precisely, these are the stylistic elements that make his music so easily recognizable.

The Sonata K 213 is a celebration of the most poignant expressiveness, of the purest lyricism and, in it, the use of tonal colour is extremely characteristic. If I had to give it a title, I would call it *Dawn in the streets of Seville*. The beginning is lunar, dreamy. The night gives way to the first light of the day in the suffocating heat of the Andalusian city. The city wakes up slowly: the rhythms, in Seville, could not be any more different. As the composition proceeds, Scarlatti welcomes us into his brilliant and fantastic world, different from that of any other composer before him. We find ourselves on tiptoe, to follow - in small paces - a throbbing text, made up of sounds, nuanced echoes, sound planes, trembling atmospheres. Music becomes speaking, and to it is entrusted the task of expressing all the meanings inevitably denied to the human word. The procedure used is that of question and answer. The city speaks; indeed, Seville speaks singing, and at the same time improvises, laughs, plays, dances, idles. In this perspective, the dialogue between the parties helps understanding. The dreamy, metaphysical intertwining becomes human. In the final section, a veil of unexpected and painful sadness shines through: indeed, the city cries.

Sonata K 213 is also useful for me to introduce another component of Scarlatti's keyboard style. In his extensive keyboard production it seems as if two souls coexist: one tending to be aristocratic and the other that we could define popular. The popular one is particularly marked by an influence of gypsy-Andalusian origin; the musical style that, starting from the second half of the nineteenth century, would be known as *cante jondo* ('deep singing') or, more generically *flamenco*, appears and echoes in various compositions. The *flamenco* phenomenon, which includes both dance and singing, is the product of a long process of sedimentation and synthesis of different musical traditions, which have occurred over the centuries in southern Spain. This extraordinary mix of cultures is the result of Phoenician, Greek, Roman, primarily Mediterranean and therefore also Arab, Mozarabic, Judaic, Gypsy and even sub-Saharan influences. They lead through a complex path to *cante jondo*, or the origins of *flamenco*.

It is singular that the first composer to use such markedly folk and Spanish elements in his music was Italian; a music that moreover, even when it is interspersed with contributions from Iberian folklore, is and remains cultured music, music performed at court. As is well known, Domenico arrived in Spain in 1729 when his protector, the Portuguese princess Maria Bárbara de Bragança, married the future king Fernando VI. Scarlatti spent the first five years in the Andalusian city of Seville and this period would be very important in the development of his style: his stay in southern Spain allowed him, in fact, to get in touch with the popular musical dimension that we have mentioned;

as the composer and historian Charles Burney, an acute observer and traveller of the time, tells us, Domenico was able to listen to the “melodies sung by mule drivers, carters and ordinary people”.

The *cante jondo* is a song of pain, sung in a hoarse and broken voice, heartbreaking and of profound suffering, which, to express itself, requires enormous declamatory freedom. *Flamenco* - closely linked, as we have said, to *cante jondo* - also includes dance which, although it presents a more marked metric and rhythmic regularity, in turn does not exclude a flexibility of time for expressive reasons: the beat very often tends to widen or to narrow, to slow down or accelerate according to the feeling of the *cantaor* or the *bailaor*, that is the singer or the dancer.

With the Sonata K 184 we are witnessing an authentic *fiesta flamenca*. Dancing and singing alternate throughout the entire Sonata, using the rhythmic and lyric-melodic elements of Andalusian folk music to the highest degree. After the first introductory bars, the use of *taconeó* or *zapateado* (stamping of the feet typical of *flamenco* dance), marked, tight, lively, orgiastic, leaves room for the most intense, most unbearable pain, the most excruciating *quejío* (lament). The incessant repetition of the elements, obsessive, nagging, enchants, bewitches.

Scarlatti's keen and characteristic interest in Iberian folk music is anything but obvious: it manifests itself, in fact, in a period in which Spanish culture and music were strongly subject to French and Italian influences. From 1700, with the establishment of Philip V (a member of the French Bourbons) on the Spanish throne, customs, habits, customs of French culture began to spread, first to the highest social levels and then spreading among the middle and popular classes; the same happened with music, importing, in particular, dances in use at the French court. At a certain point, starting from the lower classes, however, there was a reaction against this excessive *afrancesamiento*: in response, the women and men of the people began to draw on their own indigenous culture: folklore re-emerged, modern bullfights and the multicultural past began to be re-evaluated with favour, nostalgia and pride. By the second half of the eighteenth century, these nationalist trends gave birth to the interesting socio-cultural phenomenon called *majismo*: *fundangos*, *boleros*, *seguidillas* and *tiranas* began to replace - or at least appear in - the *minuets* and *contredanses*.

An example of the fusion of these types of dance can be seen in Félix Máximo López's (1742-1821) *Variaciones al minué afandangado*, in which there is a kind of combination between imported French dances and those indigenous to Spanish culture. If from the beginning of the 18th century onwards, traditional Spanish dances coexisted with French court dances in the dance treatises, from about 1780 both types of dance began to mix, giving rise to new hybrid forms, such as the *Boleros alemandados* (*boleros* in allemande style) or the minuets *afandangados* (minuets in the fandango style). The *Minué afandangado* is not a fandango in the strict sense: the two dances - the minuet and the fandango - which share the same tempo (3/4), have merged.

López's *Variaciones* open with a Prelude in which some traits of the galant style can be recognized; however, it also includes gestures typical of the Spanish popular tradition: the intense and painful expressiveness of the *cante jondo*, favoured by the typical prelude freedom, the taste for the obsessive reiteration of a small melodic-rhythmic element. In the last bars of the Prelude the usual fandango ostinato bass peeps out, leading to the actual minuet (Allegro moderato). After the presentation of the dance, six variations follow one another: in each of them the rhythm becomes more and more pressing and the simple melody of the theme is gradually enriched, diminished by smaller figures, scales, arpeggios, octaves, acciaccature *à la manière* of fandango, to conclude in an ecstasy of sound that takes us, in the final Vivo, to the rhythm of fandango.

It is truly amazing how Scarlatti, already many years before the phenomenon of *majismo* was established and although he actually lived in an elite environment, had welcomed the popular tradition overheard on the streets of cities and towns, transplanting it into his own music.

In turn, however, Scarlatti was perceived as an active exporter of Italianness in Spanish musical culture. The Italian influence was well present at court: Felipe V's second wife, Elisabetta Farnese, was Italian and loved to surround herself with musicians from Italy. Relevant was the arrival in Madrid of the famous castrato Carlo Broschi, known as Farinelli, who in 1737 was commissioned to sing every evening for the monarch in order to appease his now incipient madness. And, together with Farinelli, the Italian opera arrived in Spain, with composers, little known today, such as Francesco Corradini, Giovanni Battista Mele, Francesco Corselli or Nicola Conforto.

Scarlatti retains the original Italian freshness typical of the opera theater in his melodic materials, as is well heard in Sonata K 208, which could almost be defined as an accompanied aria. The right hand is entrusted with a beautifully segmented theme, with a rich dialoguing articulation. Scarlatti proceeds without ever interrupting this serene conversation; sound brushstrokes insinuate themselves into the melody, with lights and shadows, capturing the listener's attention. The part entrusted to the left hand is thin, almost ascetic, but absolutely suitable for supporting the transparent construction. All this incomparable compositional detail is hidden between the lines, in a limpid and extremely measured writing, rich in diminutions but simple, silky, elegant and linear.

Even without wishing to investigate the crucial theme (which still awaits a complete answer) of the influence exerted by Scarlatti's production on the genesis, formation, development and evolution of the Iberian sonata, there is no doubt that the figure of Domenico Scarlatti has played a decisive role. The important and vital link among Italy, Portugal and Spain is undeniable, as well as valuable. This influence can certainly be found in the sonatas of Antoni Francesc Xavier Josep Soler Ramos, better known as Padre Antonio Soler (1729-1783), a monk of Catalan origin who lived most of his life in the monasteries of Montserrat and San Lorenzo de El Escorial. In the latter he was

organist and, later, choirmaster. In a letter to Father Giovanni Battista Martini of 1765, Padre Soler declares himself a "*scolare del Sr. Scarlatti*". Of his production for harpsichord or fortepiano, some 140 sonatas are preserved, which at the time earned him the nickname of *diablo vestido de fraile* ('the devil dressed as a monk'). In his style one can grasp the influences of his *maestro*, the typical modules of the galant style, and the first echoes of the Viennese School.

In Padre Soler's Sonata, the joyful and dancing rhythm of the initial part, in which the joy of a popular festival shines through, is contrasted by a central section with a slight sadness: a dignified lyricism is accompanied by a left hand that vaguely echoes the *rasgueados* touches of the Castilian guitar (chords energetically arpeggiated with the nails in rapid succession). They seem to gradually transform into intense *zapateados*: it seems that they want to crush the demons, so as to give pace back to the lightness and lightheartedness of the initial dance.

More controversial is the influence that Domenico Scarlatti may have exercised on another musician of the time, Sebastián Ramón de Albero y Añños (1722-1756). Originally from Roncal, a small town in Navarre, he was the first organist of the Royal Chapel from 1746. If Scarlatti was entrusted with writing music for Queen Maria Bárbara, Albero was instead required to satisfy the needs and tastes of the hypochondriac King Fernando; it is therefore legitimate to assume that there were contacts and exchanges between the two. Albero left us two collections of keyboard music: a collection of *Sonatas para clavicordio* (a term that in Spain meant the harpsichord), dedicated to the king, and *Obras para clavicordio y pianoforte*, in which each *obra* is made up of three pieces: *Recercada*, *Fuga* and *Sonata*. In his *Recercadas*, written without bar lines, he demonstrates that he has undergone a certain influence of the *style brisé* or of the *non-mesuré* French keyboard prelude. Many of his sonatas are also affected by folk traditions.

We know little about the life of Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1755-1831). He was born in Logroño and died in San Sebastián. In these two cities he was active as an organist and choirmaster. Although he mainly composed liturgical music, the work with which he is best known today is the Sonata in Re Maggiore (D Major) *Presto e gaio* for keyboard, the only one that has survived to this day.

The freshness, the vivacity of its rhythm, the simplicity of its melodies, its festive and genuinely Iberian character make this Sonata one of the most loved pieces by the public and most performed by harpsichordists, pianists, guitarists and harpists from all over the world.

-----“Domenico Scarlatti *alio modo*” -----

testi / texts

Amaya Fernández Pozuelo

Japanese translations

戸口純 TOGUCHI Jun

registrazione / recording 29 VI - 1 VII 2018

Sacrestia Monumentale, Chiesa di San Marco, Milano

per / for

Fondazione Marco Fodella

Direzione artistica, registrazione e master

Producer, recording and editing

Andrea Dandolo

clavicembalo

copy of Hemsch harpsichord

Ferdinando Granziera

foto / photographs

Pierpaolo Benini

dedicato a / dedicated to

TOGUCHI Kōsaku 戸口幸策 Wakayama 9 XII 1927 – Tokyo 17 IX 2016

Marco Ken-ichi 建一 FODELLA Tokyo 22 VIII 1969 – Milano 12 XI 1994



*Caro Liuto, dolce come un'arpa, ricco come un clavicembalo,
discreto come la pioggia nella grondaia, sensibile come una foglia*

Lute of Marco photographed by himself

Some THOUGHTS from the REVIEWS of the 2019 EDITION of this DISC

Dyonisos41 (8.8.2019) DINO VILLATICO

[...] su questa bellissima incisione di sonate scarlattiane e pagine di altri musicisti coevi o di poco posteriori si potrebbe tenere un corso universitario di filologia musicale – anzi, di filologia *tout court* – e d'interpretazione. E cominciamo dal sottotitolo: *Alio Modo*. In altro modo. Si sarebbe potuto anche scrivere: *Unus ex multis modis*. Uno dei molti modi.

Perché qui sta il nodo della bella proposta interpretativa di Amaya Fernández Pozuelo [...] la scrittura non può registrare tutto, non può suggerire le intenzioni, o meglio, le suggerisce attraverso notazioni che rinviano a una pratica nota. Resta comunque sempre un ampio margine lasciato al "buon gusto e fine giudizio del sonatore".

Ecco, questa registrazione vuole rendere udibile, far percepire quel margine. Alcune scelte potranno sembrare arbitrarie, abituati come siamo a una restituzione pedantesca della lettera. Ma – state attenti – l'inserimento di fioriture e abbellimenti, di variazioni, la libertà del fraseggiare, fermarsi un po' sulla dissonanza prima della sua risoluzione, la realizzazione arpeggiata degli accordi, e altre varianti che sembrano tradire il testo, erano invece pratica abituale, diffusa. [...]

Nel cd la bravissima Amaya Fernández Pozuelo associa pagine di compositori contemporanei o di poco posteriori a Domenico Scarlatti. Pagine godibilissime, che oltretutto testimoniano la comune ispirazione dal canto popolare iberico [...] C'è un'arte consumata della variazione – o piuttosto della variante – ch'è del resto bagaglio indispensabile d'ogni pratica d'improvvisazione. Ed è proprio questo aspetto che risalta nelle interpretazioni della clavicembalista spagnola: l'arbitrio, l'originalità, la scelta audace di sospensione o di accelerazione, rientrano in questa architettura dell'improvvisazione. E non sembri un ossimoro: perché sta proprio qui l'originalità e la genialità della scrittura clavicembalistica di Domenico Scarlatti, che l'improvvisazione si costruisce, che il discorso musicale poggia su una solida architettura di elaborazione ritmica o intervallare o di entrambe le cose. [...] Amaya Fernández Pozuelo le esegue con mirabile e accattivante libertà, facendo supporre quasi una sospensione dubitativa dell'improvvisatore. Il resto è tutto della stessa intelligenza e altezza interpretative.

AMERICAN RECORD GUIDE (JAN –FEB 2020) BRADLEY LEHMAN

[...] So does the title, *Alio modo* «another way of doing things». This is a master class in free interpretation of harpsichord music. Amaya Fernández Pozuelo bends things to breaking points and beyond, but the expressive logic of every gesture makes sense. She pulls apart the compositions to little groups of two to eight notes, and then reassembles the bits in unexpected ways. [...]

She brings great care to the delicate endings of phrases. All the notes speak very clearly, as might happen with a guitarist who refuses to make any brusque sounds. [...] The stereotype of feminine manner really applies here. It is well worth hearing.

SCHERZO febrero 2020 (n. 359) p. 49 EDUARDO TORRICO

¿Por qué *Alio modo*? La clavecinista afirma sin ambages que lo que aquí se puede escuchar es el resultado de una comprensión más profunda y de una lectura diferente de la obra scarlattiana [...]. Fernández Pozuelo no busca el virtuosismo subyacente en las sonatas scarlattianas - que es lo que suelen hacer prácticamente todos sus colegas - sino que trata - y lo consigue - de centrarse en elementos expresivos, emocionales, teatrales, de improvisación y, por supuesto, populares que se dan en el compositor napolitano.

En pocos sitios como aquí se palpa ese folclorismo castizo que casi todos le atribuyen a Scarlatti y que casi nadie consigue evidenciar cuando se enfrenta a su música. Para ello, no duda en sacrificar ese ritmo vertiginoso que la mayoría de clavecinistas - y pianistas - exalta. ¿Visión caprichosa? ¡Ni mucho menos!

[...] La colisión, que se dio, entre esa manera de contemplar la música de la Italia del Seicento y las peculiaridades folclóricas ibéricas no se constata solo en Scarlatti, sino también en otros autores. Para que el oyente lo pueda verificar, se incluyen varias sonatas y variaciones de los compositores autóctonos arriba mencionados. Sería un error pensar que estamos ante un mero ejercicio musicológico: lo que sostiene a la clavecinista madrileña no solo está lleno de lógica, sino que además ella toca magistralmente. ¡Qué gran lectura de la Sonata K. 208!

FANFARE Magazine (March 2020) BERTIL VAN BOER

Spanish keyboard music of the early 18th century tends to gravitate towards the sonatas of two composers, Domenico Scarlatti and Padre Antonio Soler, both of whom have achieved considerable recognition for their style. [...] Here one finds, however, the music of a number of composers beside the grand duo who exercised their compositional skills in writing for the keyboard, in this case a harpsichord copied from the Hemsch shop of the 18th century. These are Sebastián de Albero (1722–1756), Félix Máximo López (1742–1821), and Matteo Pérez de Albéniz (1755–1831), all of whom were colleagues or successors of the two. [...]

Harpsichordist Amaya Pozuelo performs these works with a nice passion. Her articulation is clear and bright. She alters registration as needed, outlining the often static lines, especially in the Scarlatti. The sound quality is excellent, and though the programming could have been a bit more varied - I would have preferred more of the lesser-known composers over more Scarlatti - it nonetheless presents a good cross-section of the sort of keyboard music popular in Spain of the period.



EARLY MUSIC REVIEW (May 2020) NOEL O'REGAN

This is an impressive recording of keyboard sonatas by Domenico Scarlatti and four of his Spanish followers: Antonio Soler, Sebastián de Albero, Felix Máximo López and Mateo Pérez de Albéniz. The last three were new to me, though I did recognise what is the sole surviving sonata by Pérez de Albéniz. López's variations on a 'Minué afandangado' are an entertaining fusion of French and Spanish dances, played here with panache. De Albero's Sonata no. 12 is very much in Scarlattian mode. Fernández Pozuelo is a persuasive advocate for her 'alio modo' of performing this repertory: it involves considerable flexibility in tempo, lots of added ornamentation and variation in phrasing, as well as more than unusual asynchrony between the hands. This allows her to explore the rhetorical possibilities of the music successfully and to provide a greater level of contrast than is customarily found in performances of this repertory. This is particularly the case in her fine performance of the extended D minor Scarlatti Sonata K213. Other pieces show bravura and a real joy in the music. Her interpretations are helped considerably by some fine recording engineering, which gives her copy of a Hemsch harpsichord by Ferdinando Granziera of Milan real presence, highlighting the richness of its sound. [...] the recording itself is highly recommended.



Antonio Joli *Vista de la Calle de Alcalá de Madrid 1750-1754 (detail)*

INTRODUCCION AL DISCO

Frente a una partitura, como en un juego de espejos, el intérprete se enfrenta siempre e inevitablemente a difíciles elecciones interpretativas que se mueven entre la apariencia, la realidad y la fantasía.

El lenguaje scarlattiano en su simplicidad e inmediatez va más allá del significado directo de la notación. Aquello que en otro autor debe leerse de acuerdo con las convenciones de la época, en Domenico Scarlatti debe interpretarse buscando un significado potencial figurado, nunca exactamente igual a sí mismo. Todo se vuelve más comprensible si se piensa a Scarlatti como a un compositor que primero toca, ejecuta su sonata antes de anotarla en el papel. En la terminación y redacción final de la pieza podemos vislumbrar tanto la *alea* de la ejecución improvisada cuanto la completitud formal.

Los límites de la notación, notación casi perfecta para la época, residen en la comprensión profunda, por parte del intérprete, del estilo del autor y de la relación que subsiste entre el rigor estructural, la perfección estilística-formal y la libre inventiva. Para que esto pueda suceder será necesario pasar a través de la intuición del músico-intérprete que trascienda y haga significativos los signos escritos, apropiándose de ellos. Solo de esta manera puede surgir lo no escribible, lo no dicho pero pensado, el significado figurado y la alusión y participación al gran panorama de las emociones humanas.

En mi interpretación de las sonatas de Scarlatti y de sus imitadores y epígonos, presentes en el CD, he querido que estos elementos ocultos sean audibles, palpables: sus efectos y *affetti*, que son ricos, variados y multiformes. Mi lectura de estas páginas no pretende ser simplemente nueva, única y exclusiva, sino deseo poner de manifiesto las muchas facetas que esconde la música del gran Domenico. Esto explica las notas agregadas, las variaciones rítmicas, las fluctuaciones del *tempo*, la asincronía entre las manos, las suspensiones, las repeticiones de notas no escritas, las aceleraciones momentáneas, la libertad declamatoria, los diferentes colores de las frases, hasta llegar al valor retórico del silencio: intenso, picante, dramático, juguetón o burlón. Todos estos elementos formaban parte del bagaje musical de un clavecinista de la época. Precisamente, esta riqueza de medios expresivos explica la razón de mi dolorosa renuncia a exhibir el virtuosismo concertístico como un fin en sí mismo. También el *Allegro* o el *Presto* de Scarlatti poseen poesía y sentimiento que se verían ensombrecidos por una simple demostración de habilidad. Todo esto para poder completar una imagen compleja, a veces aparentemente incongruente, pero que nos permite representar una realidad llena de misterio, ironía, dolor y amor por la vida, expresada por Scarlatti *alio modo*.

SOBRE ESTAS SONATAS

Originalmente, el término ‘sonata’ generalmente indicaba una pieza instrumental para tocar con uno o más instrumentos, sin referencia a estructuras codificadas precisas; por lo tanto, también podía usarse para designar una pieza para tecla (un sinónimo, en este sentido, de lo que se llamará *lessons* en Inglaterra, *pièces de clavecin* en Francia, *toccata*, sinfonía, obra u obertura en la península ibérica. Precisamente con este significado original de sonata, Scarlatti denomina a la mayoría de sus composiciones para tecla designando piezas solistas de vario tipo. Dicho esto, existen, aunque poco frecuentes, otros nombres como fuga, minueto, aria, gavotta, pastoral o giga; así como algunas sonatas en algunas fuentes aparecen con la denominación de *toccata*. Por otro lado, la única publicación autorizada por Scarlatti durante su vida las incorpora bajo el nombre de *essercizi per gravicembalo* (ejercicios para clavecín).

La Sonata K 1 pertenece a esta colección, publicada en 1738. La denominación de ejercicio nos recuerda el fuerte componente pedagógico que la sonata a menudo podía tener. La colección completa podría considerarse como un pequeño manual en el que, a través de los distintos ejercicios de sonatas, se abordan problemas técnicos específicos: saltos, cruces, superposiciones, intercambio de manos, etc., en conclusión, piezas escritas para mejorar la técnica en el teclado.

Partiendo de estas bases, podríamos decir que Domenico Scarlatti utilizó este contenedor, la sonata, como un campo de prueba para experimentar, desarrollar y dar orden al fruto de su fantasía que, por definición, es difícil de catalogar. Las sonatas son, de hecho, muy diferentes entre sí en la escritura, la forma, el estilo, la expresividad, la estructura y, finalmente, en la destinación. Scarlatti fue además un innovador desde el punto de vista técnico: antes de él, nadie se había atrevido tanto con un instrumento de tecla; se piensa al uso de notas repetidas en velocidad, a los cruces de manos, a las escalas rápidas, a los glissandos, a los saltos acrobáticos, a los trinos prolongados y a los acordes llenos de notas extrañas a la armonía.

La Sonata K 115 es explosiva, trascendente y al mismo tiempo, altamente expresiva y experimental, escapa a cualquier tipo de definición. Drama abierto, sin fingimientos, tiene un desarrollo impactante en el que Scarlatti no solo compone para el instrumento, sino que lo posee, lo maneja, lo dobla a su voluntad, sabiendo cuánto puede dar. Sin restricciones, lo golpea, lo abruma con vigorosos trinos, con acordes *plaqués* y hermosos arpegios a lo largo de toda la extensión, que recuerdan cortinas rasgadas con furia. Se podría decir que, junto con todo esto, sin muchos cumplidos, hace pedazos la antigua tradición del clavecín. Esta es la Sonata para aquellos que quieren escuchar al Scarlatti vigoroso, que toca y golpea el teclado y lo golpea en una exaltación de notas graves y movimientos *passaggiati*, hasta el punto de extraer su esencia.

Algunos teóricos del siglo XVIII describieron la sonata como perteneciente al estilo fantástico; otros la consideraron el género más apropiado para expresar sentimientos y la mejor manera de explorar las características idiomáticas de un

instrumento. En ambos casos, Domenico fue un auténtico líder, además de convertirse en un maestro en la creación del color. El color, el timbre, así como la sonoridad general de una pieza, es expresión, sustancia. Este color es creado por el uso magistral que Scarlatti hace de las tonalidades, las progresiones, las modulaciones armónicas y las repeticiones. Éstos son precisamente los elementos estilísticos que hacen que su música sea tan fácilmente reconocible.

La Sonata K 213 es una apoteosis de la expresividad más conmovedora, del lirismo más puro y, en ella, el uso del color tonal es extremadamente característico. Si tuviera que darle un título a la sonata, la llamaría *Amencer en las calles de Sevilla*. El comienzo de la pieza es lunar, soñador. La noche cede el paso a las primeras luces del día en la sofocante y calurosa ciudad andaluza. La ciudad se despierta lentamente: los ritmos en Sevilla no podrían ser de otra manera. A medida que avanza la composición, Scarlatti nos acoge en su mundo brillante y fantástico, diferente al de cualquier otro compositor antes que él. Nos encontramos de puntillas, siguiendo, en pequeños pasos, un texto palpitante, hecho de sonidos, ecos matizados, planos sonoros, atmósferas ansiosas. La música se vuelve parlante y a ella se le confía la tarea de expresar todos los significados inevitablemente negados a la palabra humana. El procedimiento utilizado es el de la pregunta y la respuesta. La ciudad habla; más bien, la ciudad habla cantando y, al mismo tiempo, improvisa, ríe, juega, baila, oía. En esta perspectiva, el diálogo entre las partes ayuda a la comprensión. La trama soñadora y metafísica se vuelve humana. En la sección final, brilla un velo de tristeza, inesperado y doloroso: la ciudad llora.

La Sonata K 213 me es útil para introducir otro componente del estilo de la música para tecla de Domenico Scarlatti. En su extensa producción, es como si coexistieran dos almas: una fundamentalmente aristocrática y otra, que podríamos, definir popular. La popular está particularmente marcada por la influencia de la música de origen gitano-andaluz. El estilo musical que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se conocerá como cante jondo o, más generalmente, como flamenco, aparece y resuena de hecho en varias composiciones de Scarlatti. El fenómeno del flamenco, que incluye tanto la danza como el canto, es el producto de un largo proceso de sedimentación y síntesis de diferentes tradiciones musicales, que se han ido siguiendo durante siglos en el sur de España. Esta extraordinaria mezcla de culturas es el resultado de influencias fenicias, griegas, romanas, principalmente mediterráneas y también árabes, mozárabes, judaicas, gitanas e incluso subsaharianas. Éstas conducen por un camino complejo hacia el cante jondo, o lo que es lo mismo hacia los orígenes del flamenco.

Es singular que haya sido un italiano el primer compositor en utilizar elementos tan marcadamente populares y españoles en su música; una música que, además, aún cuando se entremezcla con elementos del folklore ibérico, es y sigue siendo música culta, música ejecutada a corte. Como es bien sabido, Domenico llega a España en 1729 cuando su mecenas, la princesa portuguesa María Bárbara de Braganza, se casa con el futuro rey Fernando VI. Scarlatti pasa los primeros cinco años en la ciudad andaluza de Sevilla y este período será muy importante para el desarrollo de su estilo: su estancia en el sur de España, de hecho, le permitirá ponerse en contacto con la dimensión musical popular que acabamos de mencionar.

Como nos narra el compositor e historiador Charles Burney, un entusiasta observador y viajero de la época, Domenico pudo escuchar las «melodías cantadas por los muleros, los carreteros y la gente común».

El cante jondo es un canto de dolor, entonado con una voz ronca, quebrada, desgarradora y de profundo sufrimiento, que, para expresarse, requiere una enorme libertad declamatoria. El flamenco, estrechamente vinculado, como se ha dicho, al cante jondo, incluye también la danza que, aunque tiene una regularidad métrica y rítmica más marcada, típica del baile, a su vez no excluye la flexibilidad del tiempo por razones expresivas: el compás muy a menudo tiende a alargarse o contraerse, a ralentizar o acelerarse según el sentimiento del cantaor o del bailarín.

Con la Sonata K 184 somos testigos de una auténtica *fiesta flamenca*: así se podría intitular. El baile y el canto se alternan en toda la Sonata, empleando en el más alto grado los elementos rítmicos y lírico-melódicos de la música popular andaluza. Tras los primeros compases introductorios, el taconeo o zapateado (típico del baile flamenco), marcado, vivo, orgiástico, deja espacio al dolor más intenso, más insoportable, al quejío más desgarrador. La repetitividad incesante de los elementos, obsesiva, angustiosa, encanta y embruja.

El acentuado y particular interés de Scarlatti por la música popular ibérica está lejos de ser obvio, de hecho, se manifiesta en un período en el que la cultura y la música española estuvieron fuertemente sujetas a las influencias francesas e italianas. A partir de la década de 1700, con la llegada al trono español de Felipe V, exponente de los Borbones de Francia, comenzaron a extenderse las usanzas y costumbres de la cultura francesa, primero a los niveles sociales más altos y luego a las clases medias y populares; lo mismo ocurrió con la música, importando, en particular, los bailes en uso en la corte francesa. A un cierto punto, a partir de las clases bajas, empezó a nacer una reacción contra el afrancesamiento excesivo de las clases altas. Las mujeres y los hombres del pueblo comenzaron, como respuesta, a recurrir a la cultura autóctona: el folklore resurge, se crean las modernas corridas de toros y el pasado multicultural empieza a ser evaluado con favor, nostalgia y orgullo. En la segunda mitad del siglo XVIII, estas tendencias nacionalistas dieron origen al interesante fenómeno sociocultural llamado majismo: fandangos, boleros, seguidillas y tiranas comenzaron a reemplazar, o al menos a integrar, minuetos y *contredanses*.

Un ejemplo de la fusión de estos tipos de baile se puede encontrar en la pieza de Félix Máximo López (1742-1821) *Variaciones al minué afandangado*, en la que hay una especie de combinación entre los bailes franceses importados y los autóctonos de la cultura española. Si desde principios del siglo XVIII en adelante, las danzas tradicionales españolas coexistieron con las danzas de la corte francesa en los tratados de danza, alrededor de 1780, ambos tipos de danza comenzaron a mezclarse, originando nuevas formas híbridas, como los *boleros alemandados* (boleros en estilo alemanda) o los *Minuetti afandangados* (minuetos al estilo del fandango). El *Minué afandangado* no es un fandango estrictamente hablando: las dos danzas, el minuetto y el fandango, que comparten el mismo tiempo (3/4), se funden.

Las Variaciones de López se abren con un Preludio en el que se pueden ver algunas características del estilo galante; sin embargo, no faltan las concesiones de color típicas de la tradición popular ibérica: la intensa y dolorosa expresividad del cante jondo, favorecida por la típica libertad de preludiar, el gusto por la reiteración obsesiva de un pequeño elemento melódico-rítmico. En los últimos compases del Preludio se escucha el bajo obstinado típico del fandango, que conduce al minueto (*Allegro moderato*). Después de la exposición de la danza, se suceden seis variaciones: en cada una de ellas, el ritmo se vuelve cada vez más apremiante y la simple melodía del tema se enriquece gradualmente, adornada por figuras más pequeñas, escalas, arpeggios, octavas, *acciaccaturas à la manière* del fandango, para concluir en un éxtasis de sonido que nos conduce al Vivo final, a ritmo de fandango.

Es realmente sorprendente cómo Domenico Scarlatti, muchos años antes de que se estableciera el fenómeno del majismo y no obstante viviese en un entorno de *élite*, haya acogido favorablemente la tradición popular escuchada en las calles de las ciudades y los pueblos, trasplantándola a su propia música.

A su vez Scarlatti se configura como un exportador activo de cultura italiana en la cultura musical española. La influencia italiana estuvo bien presente en la corte española: la segunda esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio, era italiana y le encantaba rodearse de músicos provenientes de Italia. Significativa fue la llegada a Madrid del famoso castrato Carlo Broschi, conocido como Farinelli, quien en 1737 recibió el encargo de cantar todas las noches para el monarca con el objetivo de apaciguar su incipiente locura. Y, junto con Farinelli, llegó también a España la ópera italiana, con autores, hoy poco conocidos, como Francesco Corradini, Giovanni Battista Mele, Francesco Corselli o Nicola Conforto.

Scarlatti conserva, en su modo de melodizar, su frescura italiana original, típica de la ópera, como se puede escuchar en la Sonata K 208, que podría definirse como un aria acompañada. La mano derecha entona un hermoso tema segmentado, con una rica articulación dialogante. Scarlatti procede sin interrumpir esta conversación pacífica; pinceladas sonoras se insinúan en la melodía, con luces y sombras, capturando la atención del oyente. La parte encomendada a la mano izquierda es esencial, casi ascética, pero absolutamente adecuada para sostener la construcción transparente. Todo este cincel compositivo incomparable está oculto entre líneas, en una escritura clara, muy medida, llena de *diminuzioni* pero simple, sedosa, elegante y lineal.

Incluso sin querer investigar el tema crucial (y aún en espera de respuestas completas) de la influencia ejercida por la producción de Scarlatti en la génesis, conformación, desarrollo y evolución de la sonata ibérica, no hay duda de que la figura de Domenico Scarlatti ha jugado un papel decisivo. Innegable, además de valioso, es el vínculo importante y vital entre Italia, Portugal y España. Esta influencia ciertamente se puede encontrar en las Sonatas de Antoni Francesc Xavier Josep Soler Ramos, mejor conocido como el Padre Antonio Soler (1729-1783), un monje catalán que vivió la mayor parte de su vida en los Monasterios de Montserrat y San Lorenzo de El Escorial. En este último fue organista y, más tarde, maestro de capilla. En una carta al Padre Martini de 1765, Padre Soler se declara “colegial del Sr. Scarlatti”. De su producción para clavecín o fortepiano, quedan alrededor de unas 140 sonatas, que en ese momento le valieron el apodo

de “el diablo vestido de fraile”. En su estilo, se recogen las influencias de su maestro, las formas típicas del estilo galante, así como los primeros ecos de la escuela vienesa.

En la Sonata del Padre Soler, al ritmo alegre y danzante de la parte inicial, en la que brilla la alegría de una fiesta popular, se contraponen una sección central de leve tristeza: un digno lirismo viene acompañado por la mano izquierda en donde resuenan vagamente los toques rasgueados de la guitarra castellana. Éstos parecen transformarse gradualmente en zapateados intensos: parece que quisieran espantar a los demonios, para volver al ritmo, a la ligereza y al desparpajo de la danza inicial.

Más controvertida es la influencia que Domenico Scarlatti pudo haber ejercido en otro músico de la época, Sebastián Ramón de Albero y Añños (1722-1756). Originario de Roncal, un pequeño pueblo de Navarra, fue el primer organista de la Capilla Real desde 1746. Si Scarlatti tuvo que ocuparse de escribir música para la reina María Bárbara, Albero tuvo que satisfacer las necesidades y los gustos del hipocondríaco rey Fernando; por lo tanto, es legítimo suponer que entre ellos haya podido haber contactos e intercambios. Albero nos ha dejado dos colecciones de música para tecla: una colección de *Sonatas para clavicordio* (término que en España indicaba el clavecín), dedicada al rey, y *Obras para clavicordio y piano*, en las que cada obra está compuesta por tres piezas: Recercada, Fuga y Sonata. En sus Recercadas, escritas sin líneas de compás, demuestra que ha sufrido una cierta influencia del estilo *brisé* francés y de los preludios *non mesurés*. Muchas de sus sonatas también revelan una cierta contaminación por lo popular.

Poco se sabe sobre la vida de Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1755-1831). Nace en Logroño y muere en San Sebastián. En estas dos ciudades es activo como organista y maestro de capilla. Aunque haya compuesto principalmente música litúrgica, el trabajo con el que hoy es más conocido es la Sonata en re mayor para tecla, la única de su producción que ha sobrevivido.

La frescura, la vivacidad de su ritmo, la simplicidad de sus melodías, su carácter festivo y genuinamente ibérico hacen de esta Sonata una de las piezas más queridas por el público y más interpretadas por clavecinistas, pianistas, guitarristas y arpistas de todo el mundo.

Después de haber completado sus estudios de piano en el Conservatorio de San Lorenzo de El Escorial, gracias a distintos premios y becas Amaya Fernández Pozuelo se marcha a Italia a estudiar clavecín. Terminado sus estudios de clave en la Civica Scuola di Musica de Milán con matrícula de honor, consigue después el Diploma de Estado. Concluye sus estudios con la máxima puntuación a la Università degli studi di Milano con la Licenciatura en Musicología y bienes musicales. Colabora como bajo continuista en importantes grupos y orquestas, siendo activa igualmente en el campo del teatro musical donde realiza diferentes óperas en calidad de Maestro correpetidor al clave. Su repertorio como solista abarca desde el siglo XVI al siglo XVIII, recogiendo un gran éxito de público y de crítica en importantes festivales en Italia y en el extranjero. Ha contribuido a dar una nueva visión del repertorio de la escuela para tecla española; un ejemplo es el CD El canto llano del caballero publicado con la revista mensual AMADEUS. Enseña clave y bajo continuo en la Civica Scuola di Musica Claudio Abbado in Milán.

STR37197

