



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

La conformación inicial del lenguaje pianístico en España: la obra para tecla de Sebastián de Albero (1722-1756)

Tesis doctoral presentada por:

Juan Ignacio Fernández Morales

Directores:

Dr. D. Francisco José Giménez Rodríguez

Dr. D. Francisco Martínez González

Programa de Historia y Artes

Departamento de Historia y
Ciencias de la Música
Facultad de Filosofía y Letras
Granada, julio de 2019

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Juan Ignacio Fernández Morales
ISBN: 978-84-1306-286-0
URI: <http://hdl.handle.net/10481/56798>

A Mercedes y Nacho

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría expresar mi agradecimiento a los codirectores de la tesis, los doctores Francisco José Giménez Rodríguez y Francisco Martínez González, por su inestimable ayuda y continuo apoyo en una labor tan compleja como la elaboración de una tesis doctoral. La excepcional calidad, así como la utilidad y oportunidad de sus innumerables sugerencias a lo largo de estos cinco años se corresponden con su excelencia intelectual y cultural. Además, su continua disponibilidad para atender mis dudas de diversa índole ha puesto de relieve una generosidad que excede con creces el mero compromiso académico. Por todo ello, mi deuda personal de gratitud con ambos doctores es absoluta.

En segundo lugar, la doctora Luisa Morales me ha ayudado muy amablemente de diversas formas: en la fase preliminar del proyecto, asistí a un curso de clave impartido por ella, en el que me permitió estudiar su amplia biblioteca de obras para tecla española del siglo XVIII y me ayudó a concebir las líneas maestras del proyecto mediante varias conversaciones. Posteriormente, me animó a presentar algunos resultados preliminares en una conferencia-concierto del *XIII Symposium FIMTE*, en 2016¹, titulada *Las “Sonatas para Clavicordio” y las “Obras para Clavicordio o Piano Forte” de Sebastián de Albero (1722-1756): un estudio analítico comparativo desde las perspectivas formal, estilística, organológica e interpretativa*.

Por otra parte, el doctor Antonio Simón Montiel también ha contribuido significativamente al progreso de la investigación, especialmente en los aspectos performativos de la misma, permitiéndome el uso de algunos instrumentos originales de su colección privada, así como aportando valiosos comentarios y sugerencias.

Un agradecimiento especial merece el doctor Linton E. Powell, ya jubilado, que es uno de los principales estudiosos y promotores de la música española para tecla de fuera de nuestras fronteras, quien tuvo la amabilidad de enviarme personalmente uno de sus artículos sobre Sebastián de Albero.

Igualmente, Sara Erro me facilitó su trabajo de investigación para la obtención del DEA sobre Sebastián de Albero, que fue especialmente útil en las primeras fases de la investigación.

¹ *Festival Internacional de Música de Tecla Española*, celebrado en Mojácar los días 16 y 17 de septiembre de 2016.

Takanao Todoroki, por su parte, ha compartido desinteresadamente desde Japón sus conocimientos sobre la música española para tecla del siglo XVIII mediante varias conversaciones estimulantes y enriquecedoras a lo largo de estos años, lo que me ha permitido contrastar diversas hipótesis y acotar algunas líneas de investigación.

Asimismo, Mari Luz Chamorro realizó observaciones y sugerencias muy valiosas sobre las fugas estudiadas durante la investigación, basadas en su dilatada experiencia como compositora y analista.

Igualmente, numerosos amigos y compañeros tanto dentro como fuera del Conservatorio Superior de Música de Málaga han contribuido, ya sea de forma directa o indirecta, al desarrollo de la investigación a lo largo de sus diversas etapas.

Finalmente, la elaboración de este trabajo habría sido imposible sin el apoyo continuo e incondicional de mi familia y, especialmente, de Mercedes y Nacho.

RESUMEN

Durante la segunda mitad del s. XVIII, se desarrollaron en España tanto la difusión como la implantación progresivas del pianoforte. El catalizador más temprano de este proceso fue la llegada a España en 1729 de Maria Bárbara de Bragança, que trajo de Lisboa algunos pianofortes. Sin embargo, hubo hasta el segundo tercio del siglo XVIII un cierto grado de confusión terminológica en la designación de los instrumentos de teclado, lo que, unido a motivos de índole comercial, hace plausible que un compositor pensara en el pianoforte y sus recursos expresivos como vehículo instrumental, pero no lo especificara en el título.

El presente trabajo, centrado en la figura de Sebastián de Albero, se aboca a la tarea de rastrear indicios del uso de fórmulas idiomáticas destinadas al aprovechamiento de los recursos expresivos particulares del pianoforte, así como a profundizar en el análisis de su obra para teclado. Describir cabalmente el surgimiento del *lenguaje pianístico* exige, a su vez, establecer como referencia el conjunto de características organológicas que diferencian al pianoforte y sus mecanismos de control del sonido de los de otros instrumentos de teclado con cuerdas, como el clavicordio y el clavicémbalo. Además, la contextualización de los resultados requiere la comparación de la producción alberiana con obras de su entorno cronológico, incluyendo las de autores de fuera de nuestras fronteras, como Johann Christian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart y Muzio Clementi, y las de autores que trabajaron en España, como Domenico Scarlatti, Antonio Soler, Manuel Blasco de Nebra y Joaquín Montero, entre otros.

Los resultados de la investigación muestran el uso tentativo de algunas de estas fórmulas en las obras de diversos autores, en particular, Albero, así como su consolidación en obras posteriores de otros compositores. Además, el estudio de este repertorio para tecla reafirma la hipótesis de que la difusión del pianoforte en España fue más temprana e intensa de lo que se refleja en la historiografía actual.

Palabras clave: Sebastián de Albero, obra para teclado, lenguaje pianístico, pianoforte, clavicémbalo, Domenico Scarlatti, Antonio Soler, Manuel Blasco de Nebra, Joaquín Montero.

TABLA DE ABREVIATURAS

SCV: *Sonatas para Clavicordio*, cuya fuente manuscrita original se conserva en la Biblioteca Marciana de Venecia.

OCM: *Obras para Clavicordio o Piano Forte*, cuya fuente manuscrita original se conserva en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

RCSMM: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

RCSCCV: Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia.

BNE: Biblioteca Nacional de España.

BMV: Biblioteca Marciana de Venecia.

BNC: Biblioteca Nacional de Cataluña.

CDOC: Centro de Documentación del Orfeó Catalá.

CONVENCIONES TERMINOLÓGICAS

Para la notación de la tesitura, se usará el índice acústico científico², que añade un subíndice a cada nota según la octava a la que pertenece, comenzando con el subíndice “0” para la octava más grave del órgano.

Según esta notación, la nota más grave de un piano de concierto moderno se denomina La_0 , la nota habitual de afinación es el La_4 y la nota más aguda de dicho instrumento es el Do_8 (ver ilustración 1).

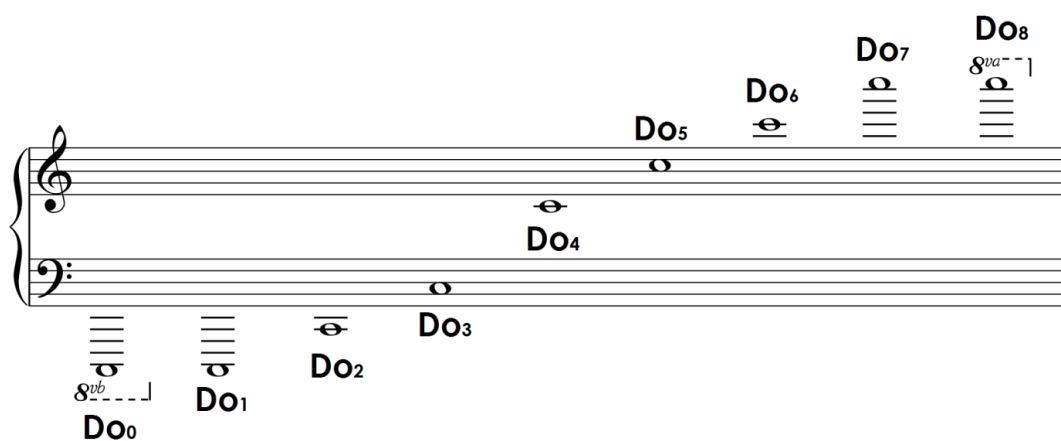


ILUSTRACIÓN 1. Índice acústico científico³

² Propuesto por Robert Young en 1939. Ver YOUNG, Robert W. «Terminology for Logarithmic Frequency Units». En: *The Journal of the Acoustical Society of America* (Acoustic Society of America) 11 (1), 1939, pp. 134-139.

³ Ilustración elaborada por el autor.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1. Índice acústico científico	13
ILUSTRACIÓN 2. Esquema formal de la sonata bipartita	39
ILUSTRACIÓN 3. Esquema formal de la sonata tripartita	41
ILUSTRACIÓN 4. Portada del manuscrito Ms. 4/1727 (2) de la biblioteca del RCSMM.....	49
ILUSTRACIÓN 5. Portada del manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV	50
ILUSTRACIÓN 6. Portada del manuscrito Ms. 3/1408 de la biblioteca del RCSMM.....	50
ILUSTRACIÓN 7. Portada del manuscrito Ms. 3/1043 de la biblioteca del RCSMM.....	51
ILUSTRACIÓN 8. Primera hoja del manuscrito Mus/VRP-363 del RCSCCV	53
ILUSTRACIÓN 9. Portada del manuscrito MP/3170/8 de la BNE	54
ILUSTRACIÓN 10. Piano de mesa de Juan del Mármol (Sevilla, 1782)	62
ILUSTRACIÓN 11. Piano atribuido a Francisco Pérez de Mirabal (ca. 1745)	64
ILUSTRACIÓN 12. Mecanismo de percusión de Cristofori, dibujado por Scipione Maffei	86
ILUSTRACIÓN 13. Mecanismos descritos por Henri Arnaut de Zwölle	88
ILUSTRACIÓN 14. <i>Spinettino</i> conservado en el Metropolitan Museum of New York.....	88
ILUSTRACIÓN 15. Esquema del mecanismo de <i>tangentes con escape</i>	89
ILUSTRACIÓN 16. Sonata op. 1 n. IX de Giustini. II. <i>Alemanda</i> , cc. 41-50	91
ILUSTRACIÓN 17. Sonata op. 1 n. VII de Giustini. II. <i>Corrente</i> , cc. 62-81	91
ILUSTRACIÓN 18. Sonata op. 1 n. V de Giustini. I. <i>Adagio</i> , cc. 19-21.....	92
ILUSTRACIÓN 19. Sonata op. 1 n. III de Eckard. II. <i>Affettuoso</i> , cc. 20-23	94
ILUSTRACIÓN 20. Sonata op. 1 n. III de Eckard. III. <i>Vivace</i> , cc. 36-42.....	94

ILUSTRACIÓN 21. Sonata op. 1 n. I de Eckard. I. <i>Cantabile</i> , cc. 1-36	95
ILUSTRACIÓN 22. Sonata op. 5 n. I de J. C. Bach. II. <i>Minuetto</i> , cc. 35-43	96
ILUSTRACIÓN 23. Sonata op. 5 n. II de J. C. Bach. I. <i>Allegro di molto</i> , cc. 1-21	97
ILUSTRACIÓN 24. <i>Zugmechanik</i> , mecanismo del pianoforte que probó Mozart en el taller de Stein en 1777, según Michael Latcham.....	99
ILUSTRACIÓN 25. Sonata K 309 de W. A. Mozart. II. <i>Andante un poco Adagio</i> , cc. 47-53.....	101
ILUSTRACIÓN 26. Sonata K 309 de W. A. Mozart. III. <i>Rondo</i> , cc. 54-60.....	102
ILUSTRACIÓN 27. Sonata K 309 de W. A. Mozart. I. <i>Allegro con spirito</i> , cc. 70-76	102
ILUSTRACIÓN 28. Sonata K 309 de W. A. Mozart. I. <i>Allegro con spirito</i> , cc. 21-29	103
ILUSTRACIÓN 29. Sonata op. 2 n. II de M. Clementi. I. <i>Presto</i> , cc. 1-42.....	104
ILUSTRACIÓN 30. Sonata op. 2 n. IV de M. Clementi. II. <i>Spiritoso</i> , cc. 94-113.....	106
ILUSTRACIÓN 31. Sonata K 144 de Scarlatti, cc. 23-28.....	112
ILUSTRACIÓN 32. <i>Suite</i> inglesa BWV 808 de J. S. Bach. I. <i>Prelude</i> , cc. 1-7.....	113
ILUSTRACIÓN 33. Sonata op. 5 n. II de J. C. Bach. I. <i>Allegro di molto</i> , cc. 139-144.....	114
ILUSTRACIÓN 34. Sonata K 309 de W. A. Mozart. I. <i>Allegro con spirito</i> , cc. 26-29	114
ILUSTRACIÓN 35. Sonata op. 2 n. IV de M. Clementi. II. <i>Spiritoso</i> , cc. 94-103.....	115
ILUSTRACIÓN 36. Sonata op. 5 n. II de J. C. Bach. III. <i>Minuetto</i> , cc. 1-20.....	117
ILUSTRACIÓN 37. Sonata op. 5 n. II de J. C. Bach. I. <i>Allegro di molto</i> , cc. 1-5	117
ILUSTRACIÓN 38. Sonata K 309 de W. A. Mozart. I. <i>Allegro con spirito</i> , cc. 70-76	118
ILUSTRACIÓN 39. Sonata op. 1 n. III de Eckard. III. <i>Vivace</i> , cc. 36-42.....	119

ILUSTRACIÓN 40. Sonata op. 2 n. IV de Clementi. II. <i>Spiritoso</i> , cc. 109-113.....	119
ILUSTRACIÓN 41. Sonata K 309 de W. A. Mozart. I. <i>Allegro con spirito</i> , cc. 21-29	120
ILUSTRACIÓN 42. Tiento 48, <i>al vuelo</i> , de Cabanilles (cc. 1-7).....	131
ILUSTRACIÓN 43. Tiento 48, <i>al vuelo</i> , de Cabanilles (cc. 88-98)	131
ILUSTRACIÓN 44. <i>Tocata de 5º tono</i> , de Cabanilles	132
ILUSTRACIÓN 45. <i>Tocata de mano izquierda, 5º tono</i> , de Cabanilles, cc. 1-7	133
ILUSTRACIÓN 46. <i>Sonata</i> de Rabassa. I. <i>Giusto</i> , cc. 1-12.....	135
ILUSTRACIÓN 47. <i>Sonata</i> de Rabassa. I. <i>Giusto</i> , cc. 19-24.....	135
ILUSTRACIÓN 48. <i>Sonata</i> de Rabassa. IV. <i>Allegro</i> , cc. 1-24.....	135
ILUSTRACIÓN 49. Sonata XXIX de Rodríguez Monllor, cc. 1-10.....	136
ILUSTRACIÓN 50. <i>Sonata</i> de Rabassa. III. <i>Adagio</i> , cc. 1-8.....	137
ILUSTRACIÓN 51. <i>Sonata</i> de Rabassa. IV. <i>Allegro</i> , cc. 123-130	137
ILUSTRACIÓN 52. Tocata segunda de Elías. I. <i>Grave</i> , cc. 1-5.....	139
ILUSTRACIÓN 53. Tocata segunda de Elías. II. <i>Allegro</i> , cc. 57-75.....	140
ILUSTRACIÓN 54. Tocata segunda de Elías. II. <i>Allegro</i> , cc. 1-19.....	141
ILUSTRACIÓN 55. SCV XVII, de Alberó, cc. 12-22.....	141
ILUSTRACIÓN 56. Tocata undécima de Elías. I. <i>Grave</i> , cc. 22-32.....	142
ILUSTRACIÓN 57: Portada del <i>Libro de tocatas para címbalo</i> , de Rodríguez Monllor.....	143
ILUSTRACIÓN 58. Esquema formal de la sonata XXVIII de Rodríguez Monllor.....	144

ILUSTRACIÓN 59. Sonata XXVIII de Rodríguez Monllor, cc. 20-28.....	145
ILUSTRACIÓN 60. Sonata XXIX de Rodríguez Monllor, cc. 55-70.....	146
ILUSTRACIÓN 61. Toccata III de Mariner. II. <i>Adagio</i> , cc. 9-21	148
ILUSTRACIÓN 62. Toccata III de Mariner. II. <i>Adagio</i> , cc. 9-21	149
ILUSTRACIÓN 63. Portadas de los libros de sonatas de Scarlatti de 1742 y 1749.....	151
ILUSTRACIÓN 64. Índice del Libro 6 (1753) de Sonatas de Scarlatti de la BMV, primera página.....	152
ILUSTRACIÓN 65. Índice del Libro 6 (1753) de Sonatas de Scarlatti de la BMV, segunda página.....	152
ILUSTRACIÓN 66. Sonata K 208 de D. Scarlatti, cc. 1-14.....	154
ILUSTRACIÓN 67. Sonata K 30 de D. Scarlatti, cc. 1-30	155
ILUSTRACIÓN 68. Sonata K 215 de D. Scarlatti, cc. 42-53.....	156
ILUSTRACIÓN 69. Sonata K 149 de D. Scarlatti, cc. 1-11	157
ILUSTRACIÓN 70. Sonata K 133 de D. Scarlatti, cc. 53-70.....	158
ILUSTRACIÓN 71. Sonata en Mi menor de Nebra, cc. 1-7.....	159
ILUSTRACIÓN 72. Sonata en Sol Mayor de Nebra, cc. 1-12.....	160
ILUSTRACIÓN 73. Sonata en Sol Mayor de Nebra, cc. 17-32.....	161
ILUSTRACIÓN 74. Sonata en Sol Mayor de Nebra, cc. 1-11	162
ILUSTRACIÓN 75. Sonata en Sol Mayor de Nebra, cc. 12-28.....	162
ILUSTRACIÓN 76. Toccata en Mi menor de Nebra, cc. 24-27	163
ILUSTRACIÓN 77. Toccata en Mi menor de Nebra, cc. 28-41	164
ILUSTRACIÓN 78. Toccata en Mi menor de Nebra, cc. 73-77	164
ILUSTRACIÓN 79. Sonata en Do mayor de Oxinaga, cc. 1-18	166
ILUSTRACIÓN 80. Fuga en La menor de Oxinaga, cc. 1-7.....	166
ILUSTRACIÓN 81. Fuga en La menor de Oxinaga, cc. 134-148.....	167

ILUSTRACIÓN 82. Fuga en La menor de Oxinaga, cc. 274-285	167
ILUSTRACIÓN 83. Fuga en La menor de Oxinaga, cc. 58-64	168
ILUSTRACIÓN 84. Fuga en La menor de Oxinaga, cc. 171-184	168
ILUSTRACIÓN 85. Sonata III de Narro, cc. 1-11	170
ILUSTRACIÓN 86. Sonata VII de Manuel Narro, cc. 1-17	171
ILUSTRACIÓN 87. Sonata R 100 de Soler, cc. 1-15	173
ILUSTRACIÓN 88. Sonata R 90 de Soler, cc. 1-14	174
ILUSTRACIÓN 89. Sonata R 90 de Soler, cc. 20-30	175
ILUSTRACIÓN 90. Sonata R 90 de Soler, cc. 31-43	175
ILUSTRACIÓN 91. Sonata R 56 de Soler, cc. 1-14	176
ILUSTRACIÓN 92. Sonata R 56 de Soler, cc. 19-35	177
ILUSTRACIÓN 93. Sonata R 56 de Soler, cc. 40-54	177
ILUSTRACIÓN 94. Sonata R 84 de Soler, cc. 72-80	178
ILUSTRACIÓN 95. Sonata R 84 de Soler, cc. 12-22	179
ILUSTRACIÓN 96. <i>Sonata de Clave</i> de Larrañaga, cc. 1-11.....	180
ILUSTRACIÓN 97. <i>Sonata de Clave</i> de Larrañaga, cc. 17-36	181
ILUSTRACIÓN 98. <i>Sonata de Clave</i> de Larrañaga, cc. 50-69	182
ILUSTRACIÓN 99. <i>Sonata de Clave</i> de Larrañaga, cc. 79-97	183
ILUSTRACIÓN 100. Sonata en Do mayor, de Larrañaga, cc. 38-51.....	184
ILUSTRACIÓN 101. <i>Aria en Re menor</i> de Anglés, cc. 1-11.....	186
ILUSTRACIÓN 102. <i>Fugatto</i> de Anglés, cc. 1-22.....	187
ILUSTRACIÓN 103. <i>Fugatto</i> de Anglés, cc. 78-92.....	188
ILUSTRACIÓN 104. Sonata tercera en Sol menor, de Teixidor, cc. 1-28.....	190
ILUSTRACIÓN 105. Sonata tercera en Sol menor, de Teixidor, cc. 29-52.....	191
ILUSTRACIÓN 106. Sonata primera en Do mayor, de Teixidor, cc. 1-18	192
ILUSTRACIÓN 107. Sonata K 379 de Scarlatti, cc. 28-42	192
ILUSTRACIÓN 108. Sonata segunda en Sol menor, de Ferrer, cc. 66-80	194

ILUSTRACIÓN 109. Sonata segunda en Sol menor, de Ferrer, cc. 89-103	194
ILUSTRACIÓN 110. Sonata segunda en Sol menor, de Ferrer, cc. 1-13.....	195
ILUSTRACIÓN 111. Sonata segunda en Sol menor, de Ferrer, cc. 108-123	196
ILUSTRACIÓN 112. Sonata op. 1 n. 1 de Blasco de Nebra. I. <i>Adagio</i> , cc. 7-12.....	198
ILUSTRACIÓN 113. Sonata op 1 n. 5 de Blasco de Nebra. I. <i>Adagio</i> , cc. 1-12.....	199
ILUSTRACIÓN 114. Sonata op 1 n. 2 de Blasco de Nebra. II. <i>Allegro</i> , cc. 11-20	200
ILUSTRACIÓN 115. Portada del <i>Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano</i> , de Juan Sessé Balaguer	202
ILUSTRACIÓN 116. Pieza III del <i>Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano</i> , de Juan Sessé Balaguer, cc. 54-64	203
ILUSTRACIÓN 117. Pieza IV del <i>Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano</i> , de Juan Sessé Balaguer, cc. 1-17	203
ILUSTRACIÓN 118. Pieza III del <i>Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano</i> , de Juan Sessé Balaguer, cc. 1-26	204
ILUSTRACIÓN 119. Portada del manuscrito <i>Joan Roig y Posas comercian en Barcelona, 1764</i>	205
ILUSTRACIÓN 120. Presentación de los <i>minuetes</i>	206
ILUSTRACIÓN 121. <i>Minuete 8</i> de Montero, cc. 14-26	207
ILUSTRACIÓN 122. <i>Minuete 9</i> de Montero, cc. 1-11	207
ILUSTRACIÓN 123. Sonata op 1 n. 1 de Blasco de Nebra. II. <i>Allegro</i> , cc. 5-12	208
ILUSTRACIÓN 124. Sonata op. 1 n. 5, de Montero. II. <i>Presto</i> , cc. 1-45	209
ILUSTRACIÓN 125. Sonata 2 de Montero. I <i>Adagio</i> , cc. 1-17.....	210
ILUSTRACIÓN 126. Esquema formal predominante en las sonatas de Albero	214
ILUSTRACIÓN 127. SCV XII, cc. 58-66.....	217
ILUSTRACIÓN 128. Esquema formal de la sonata XXVIII de Rodríguez Monllor.....	218

ILUSTRACIÓN 129. Esquema formal de la sonata XXII de las SCV de Albero	218
ILUSTRACIÓN 130. SCV I, cc. 29-40.....	219
ILUSTRACIÓN 131. SCV XXI, cc. 1-10.....	219
ILUSTRACIÓN 132. SCV XXI, cc. 62-71.....	219
ILUSTRACIÓN 133. SCV VI, cc. 54-63.....	220
ILUSTRACIÓN 134. SCV XI, cc. 52-62.....	220
ILUSTRACIÓN 135. Esquema básico de las fugas de Albero	221
ILUSTRACIÓN 136. SCV XXX, cc. 95-104.....	222
ILUSTRACIÓN 137. SCV XIV, cc. 76-79.....	223
ILUSTRACIÓN 138. SCV VI, cc. 43-53.....	223
ILUSTRACIÓN 139. SCV IV, cc. 34-44.....	224
ILUSTRACIÓN 140. SCV XXVIII, cc. 1-16	225
ILUSTRACIÓN 141. SCV XII, cc. 47-57	225
ILUSTRACIÓN 142. SCV III, cc. 1-22.....	226
ILUSTRACIÓN 143. <i>Troisième Livre de Pieces de Clavecin</i> , de F. Couperin. <i>Le Rossignol en-amour</i> , cc. 1-10.....	226
ILUSTRACIÓN 144. SCV XV, cc. 189-200.....	227
ILUSTRACIÓN 145. SCV XXX, cc. 67-85.....	227
ILUSTRACIÓN 146. SCV XV, cc. 154-165.....	228
ILUSTRACIÓN 147. SCV XXX, cc. 140-159.....	228
ILUSTRACIÓN 148. SCV I, cc. 48-58.....	232
ILUSTRACIÓN 149. SCV VII, cc. 1-13	232
ILUSTRACIÓN 150 SCV VII, cc. 35-47	233
ILUSTRACIÓN 151. SCV XXII, cc. 1-14.....	234
ILUSTRACIÓN 152. SCV XXII, cc. 15-27.....	234
ILUSTRACIÓN 153. SCV XXII, cc. 28-37.....	234
ILUSTRACIÓN 154. SCV XXIII, cc. 1-20	235

ILUSTRACIÓN 155 SCV XXV, cc. 26-50.....	236
ILUSTRACIÓN 156. Sonata op. 1 n. VII de Giustini. <i>Corrente</i> , cc. 62-81.....	236
ILUSTRACIÓN 157. SCV XXI, cc. 45-49	237
ILUSTRACIÓN 158. SCV XXVII, cc. 7-21	238
ILUSTRACIÓN 159. SCV VIII, cc. 38-48.....	239
ILUSTRACIÓN 160. SCV III, cc. 30-45.....	239
ILUSTRACIÓN 161. Fragmento de la portada de las OCM.....	240
ILUSTRACIÓN 162. <i>Prélude</i> , de J. P. Rameau.....	242
ILUSTRACIÓN 163. <i>Recercata Prima</i> , primera página.....	242
ILUSTRACIÓN 164. Preludio 3, en <i>Llave de la Modulación</i> , de A. Soler, cc. 1-9.....	244
ILUSTRACIÓN 165. <i>Recercata Prima</i> , fragmento.....	244
ILUSTRACIÓN 166. Fragmento de la <i>Recercata Quinta</i>	245
ILUSTRACIÓN 167. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 257-272	245
ILUSTRACIÓN 168. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 280-287	246
ILUSTRACIÓN 169. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 422-434	246
ILUSTRACIÓN 170. <i>Fuga Prima</i> , cc. 271-286.....	247
ILUSTRACIÓN 171. <i>Fuga Sexta</i> , cc. 371-377.....	248
ILUSTRACIÓN 172. <i>Sonata Quinta</i> , cc. 72-82.....	249
ILUSTRACIÓN 173. <i>Sonata Cuarta</i> , cc. 41-57.....	250
ILUSTRACIÓN 174. <i>Recercata Seconda</i> , íncipit	251
ILUSTRACIÓN 175. <i>Recercata Cuarta</i> , final	252
ILUSTRACIÓN 176. <i>Fuga Prima</i> , cc. 1-28	253
ILUSTRACIÓN 177. <i>Fuga Cuarta</i> , cc. 296-318.....	254
ILUSTRACIÓN 178. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 43-65.....	254
ILUSTRACIÓN 179. <i>Fuga Sexta</i> , cc. 19-35.....	255
ILUSTRACIÓN 180. Fragmento de la <i>Fuga Cuarta</i> , cc. 231-246	255

ILUSTRACIÓN 181. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 185-196.....	256
ILUSTRACIÓN 182. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 72-92.....	256
ILUSTRACIÓN 183. Pieza novena, sobre la <i>Ave Regina Caelorum</i> , de Elías, cc. 139-154.....	257
ILUSTRACIÓN 184. <i>Fuga Seconda</i> , cc. 76-101.....	257
ILUSTRACIÓN 185. <i>Fuga Quarta</i> , cc. 115-128.....	258
ILUSTRACIÓN 186. <i>Fuga Quarta</i> , cc. 264-280.....	258
ILUSTRACIÓN 187. <i>Fuga Prima</i> , cc. 227-233.....	259
ILUSTRACIÓN 188. <i>Fuga Prima</i> , cc. 287-300.....	259
ILUSTRACIÓN 189. <i>Sonata Terzera</i> , cc. 1-32.....	260
ILUSTRACIÓN 190. <i>Soeur Monique</i> , de F. Couperin, cc. 1-14.....	260
ILUSTRACIÓN 191. <i>Sonata Sesta</i> , cc. 40-59.....	261
ILUSTRACIÓN 192. <i>Sonata Seconda</i> , cc. 26-37.....	263
ILUSTRACIÓN 193. Íncipit de la <i>Recercata Prima</i>	263
ILUSTRACIÓN 194. <i>Recercata Prima</i> , parte final.....	264
ILUSTRACIÓN 195. <i>Fuga Quarta</i> , cc. 187-207.....	265
ILUSTRACIÓN 196. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 197-215.....	266
ILUSTRACIÓN 197. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 209-232.....	267
ILUSTRACIÓN 198. <i>Sonata Quarta</i> , cc. 104-122.....	267
ILUSTRACIÓN 199. SCV I, cc. 87-88 (manuscrito de Venecia).....	273
ILUSTRACIÓN 200. SCV I, cc. 87-88 (manuscrito <i>Ayerbe</i>).....	273
ILUSTRACIÓN 201. SCV VII, cc. 27-47.....	274
ILUSTRACIÓN 202. SCV XXII, cc. 73-78.....	274
ILUSTRACIÓN 203. SCV XVII, cc. 61-72.....	275
ILUSTRACIÓN 204. SCV XVII, cc. 62-69 (Whitney).....	275
ILUSTRACIÓN 205. SCV XVII, cc. 62-69 (Gálvez).....	276
ILUSTRACIÓN 206. SCV XVII, cc. 23-34.....	277

ILUSTRACIÓN 207. SCV XVII, cc. 73-84.....	277
ILUSTRACIÓN 208. SCV XXI, cc. 51-56	278
ILUSTRACIÓN 209. SCV XXI, cc. 49-58 (Whitney).....	278
ILUSTRACIÓN 210. SCV XXI, cc. 51-58 (Gálvez)	279
ILUSTRACIÓN 211. SCV XIII, cc. 42-46	279
ILUSTRACIÓN 212. SCV XIII, cc. 41-44 (Baciero)	280
ILUSTRACIÓN 213. SCV XIII, cc. 40-43 (Angulo).....	280
ILUSTRACIÓN 214. <i>Fuga Seconda</i> , cc. 366-385	280
ILUSTRACIÓN 215. <i>Fuga Seconda</i> , cc. 373-382 (Baciero)	281
ILUSTRACIÓN 216. <i>Fuga Seconda</i> , cc. 305-324	281
ILUSTRACIÓN 217. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 72-92.....	282
ILUSTRACIÓN 218. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 77-88 (Baciero).....	283
ILUSTRACIÓN 219. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 375-384	283
ILUSTRACIÓN 220. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 246-252	284
ILUSTRACIÓN 221. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 322-328 (Ms. 3/1043)	284
ILUSTRACIÓN 222. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 318-330 (Ms. Teixidor)	284
ILUSTRACIÓN 223. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 377-380 (Whitney).....	285
ILUSTRACIÓN 224. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 377-380 (Baciero)	285
ILUSTRACIÓN 225. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 429-434	285
ILUSTRACIÓN 226. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 425-438 (Ms. 3/1043)	286
ILUSTRACIÓN 227. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 429-434 (Ms. Teixidor)	286
ILUSTRACIÓN 228. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 428-435 (Baciero)	286
ILUSTRACIÓN 229. <i>Sonata Quinta</i> , cc. 20-41	287
ILUSTRACIÓN 230. <i>Sonata Quinta</i> , cc. 24-36 (Baciero).....	287
ILUSTRACIÓN 231. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 115-126	288
ILUSTRACIÓN 232. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 116-127 (Baciero)	288
ILUSTRACIÓN 233. <i>Fuga Sexta</i> , cc. 318-332.....	289

ILUSTRACIÓN 234. <i>Fuga Sesta</i> , cc. 221-228.....	289
ILUSTRACIÓN 235. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 321-332 (Baciero)	290
ILUSTRACIÓN 236. <i>Fuga Sesta</i> , cc. 371-377.....	291
ILUSTRACIÓN 237. <i>Fuga Sesta</i> , cc. 347-356 (Ms. 3/1043)	291
ILUSTRACIÓN 238. <i>Fuga Sesta</i> , cc. 350-356 (Ms. Teixidor)	291
ILUSTRACIÓN 239. <i>Fuga Sesta</i> , cc. 350-356 (Ms. Corpus Christi)	292
ILUSTRACIÓN 240. <i>Fuga Sesta</i> , cc. 373-377 (Baciero)	292
ILUSTRACIÓN 241. Primera página de la dedicatoria de las OCM	295
ILUSTRACIÓN 242. Segunda página de la dedicatoria de las OCM	295
ILUSTRACIÓN 243. Portada del manuscrito BL: Add. 31553 de la British Library.....	297
ILUSTRACIÓN 244. Fragmento procesado de la portada del manuscrito BL: Add. 31553.....	298
ILUSTRACIÓN 245. Transcripción del fragmento borrado en la portada del manuscrito BL: Add. 31553.....	298
ILUSTRACIÓN 246. Sonata K 142, cc. 1-8.....	300
ILUSTRACIÓN 247. SCV V, cc. 33-44	301
ILUSTRACIÓN 248. Sonata K 142, cc. 12-17.....	301
ILUSTRACIÓN 249. Sonata K 143, cc. 73-88.....	302
ILUSTRACIÓN 250. <i>Fuga Prima</i> , cc. 129-144.....	302
ILUSTRACIÓN 251. Sonata K 143, cc. 1-12.....	303
ILUSTRACIÓN 252. SCV VIII, cc. 1-5.....	303
ILUSTRACIÓN 253. Sonata K 143, cc. 37-56.....	304
ILUSTRACIÓN 254. <i>Fuga Seconda</i> , cc. 484-500	304
ILUSTRACIÓN 255. Sonata K 144, cc. 1-4.....	305
ILUSTRACIÓN 256. Sonata K 208, cc. 1-3	305
ILUSTRACIÓN 257. Sonata K 144, cc. 23-28.....	306
ILUSTRACIÓN 258. Sonata K 208, cc. 18-21	306

ILUSTRACIÓN 259. Sonata K 144, cc. 32-34.....	307
ILUSTRACIÓN 260. Sonata K 208, cc. 24-25.....	307
ILUSTRACIÓN 261. Fuga en Re menor, cc. 1-17 (Ms. 3/1043 del RCSMM).....	308
ILUSTRACIÓN 262. Fuga en Re menor, cc. 158-167 (Ms. 3/1043 del RCSMM).....	309
ILUSTRACIÓN 263. Intento en Sol menor, cc. 1-6 (Ms. 3/1043 del RCSMM).....	309
ILUSTRACIÓN 264. <i>Fuga Seconda</i> , cc. 1-25.....	310
ILUSTRACIÓN 265. <i>Fuga Sesta</i> , cc. 1-18.....	310
ILUSTRACIÓN 266. <i>Fuga Seconda</i> , cc. 305-324.....	311
ILUSTRACIÓN 267. <i>Recercata Prima</i> , primera página. Manuscrito RCSMM.....	313
ILUSTRACIÓN 268. <i>Recercata Prima</i> , primera página. Manuscrito <i>Corpus Christi</i>	313
ILUSTRACIÓN 269. <i>Recercata Quinta, fragmento</i> . Manuscrito RCSMM.....	314
ILUSTRACIÓN 270. <i>Recercata Quinta, fragmento</i> . Manuscrito <i>Corpus Christi</i>	314
ILUSTRACIÓN 271. <i>Recercata Cuarta, fragmento</i> . Manuscrito RCSMM.....	315
ILUSTRACIÓN 272. <i>Recercata Cuarta, fragmento</i> . Manuscrito <i>Corpus Christi</i>	315
ILUSTRACIÓN 273. <i>Recercata Quinta, fragmento</i> . Manuscrito <i>Corpus Christi</i>	316
ILUSTRACIÓN 274. <i>Recercata Quinta, fragmento</i> . Manuscrito <i>Corpus Christi</i>	316
ILUSTRACIÓN 275. <i>Recercata Terzera</i> , cc. 377-380 (Whitney).....	317
ILUSTRACIÓN 276. <i>Sonata Prima</i> , cc. 38-46.....	321
ILUSTRACIÓN 277. <i>Sonata Prima</i> , cc. 110-119.....	322
ILUSTRACIÓN 278. <i>Íncipit de la Recercata Seconda</i>	324
ILUSTRACIÓN 279. SCV XXVIII, cc. 1-16.....	324
ILUSTRACIÓN 280. SCV XXVII, cc. 1-14.....	325
ILUSTRACIÓN 281. SCV VII, cc. 48-59.....	325
ILUSTRACIÓN 282. SCV VII, cc. 51-57.....	326
ILUSTRACIÓN 283. SCV III, cc. 54-70.....	327
ILUSTRACIÓN 284. SCV XXVIII: cc. 51-64.....	328
ILUSTRACIÓN 285. <i>Fuga Terzera</i> , cc. 1-23.....	328

ILUSTRACIÓN 286. SCV XXII, cc 1-14.....	330
ILUSTRACIÓN 287. SCV III, cc. 1-15.....	330
ILUSTRACIÓN 288. SCV VI, cc. 64-77.....	331
ILUSTRACIÓN 289. SCV XI, cc. 52-56.....	331
ILUSTRACIÓN 290. <i>Sonata Seconda</i> , cc. 75-84.....	332
ILUSTRACIÓN 291. SCV IV, cc. 6-21.....	333
ILUSTRACIÓN 292. SCV XXVII, cc. 7-21.....	333
ILUSTRACIÓN 293. SCV XXIV, cc. 1-18.....	335
ILUSTRACIÓN 294. <i>Recercata Seconda</i> , fragmento central.....	336
ILUSTRACIÓN 295. <i>Fuga Quinta</i> , cc. 144-165.....	337
ILUSTRACIÓN 296. SCV XXIX, cc. 12-23.....	338
ILUSTRACIÓN 297. <i>Sonata Quinta</i> , cc. 20-51.....	339
ILUSTRACIÓN 298. Ejemplos de mordentes en la SCV XXVI, cc. 1-6.....	339
ILUSTRACIÓN 299. Ejemplos de trinos en la <i>Sonata Terzera</i> , cc. 33-43.....	340
ILUSTRACIÓN 300. Sonata SCV XVII, cc. 29-34.....	340
ILUSTRACIÓN 301. Sonata SCV XVII, cc. 73-78.....	340
ILUSTRACIÓN 302. Ejemplos de apoyaturas rápidas y lentas en la SCV XXVIII, cc. 17-24.....	341
ILUSTRACIÓN 303. Ejemplos de grupetos en la SCV XXVIII, cc. 1-7.....	341
ILUSTRACIÓN 304. Ejemplo de variación ornamentada en la SCV XXI, cc. 25-33.....	341
ILUSTRACIÓN 305. SCV XVII, cc. 1-11.....	343
ILUSTRACIÓN 306. SCV XVII ornamentada, cc. 1-8.....	343
ILUSTRACIÓN 307. SCV XII, cc. 101-110.....	344
ILUSTRACIÓN 308. SCV XII ornamentada, cc. 105-110.....	344
ILUSTRACIÓN 309. <i>Fuga Cuarta</i> , cc. 334-343.....	345
ILUSTRACIÓN 310. <i>Fuga Cuarta</i> ornamentada, cc. 338-343.....	345

ILUSTRACIÓN 311. SCV XI, cc. 1-10.....	347
ILUSTRACIÓN 312. <i>Sonata Quarta</i> , cc. 104-122	347
ILUSTRACIÓN 313. <i>Recercata Seconda</i> , fragmento central.....	348
ILUSTRACIÓN 314. Edición performativa de la SCV VIII, cc. 1-32	349
ILUSTRACIÓN 315. Edición performativa de la SCV VIII, cc. 33-65	350
ILUSTRACIÓN 316. Edición performativa de la SCV VIII, cc. 66-90	351
ILUSTRACIÓN 317. SCV 1, cc. 1-7.....	352
ILUSTRACIÓN 318. SCV VI, cc. 1-5.....	352
ILUSTRACIÓN 319. SCV XXVI, cc. 1-6.....	353
ILUSTRACIÓN 320. <i>Sonata Seconda</i> , cc. 1-5.....	353
ILUSTRACIÓN 321. <i>Sonata Terza</i> , cc. 1-9	353
ILUSTRACIÓN 322. SCV XI, cc. 1-5.....	354
ILUSTRACIÓN 323. SCV XII, cc. 1-8	354
ILUSTRACIÓN 324. SCV XXII, cc. 1-6.....	354
ILUSTRACIÓN 325. SCV XXIII, cc. 1-9.....	354
ILUSTRACIÓN 326. <i>Recercata Prima</i> , íncipit.....	355
ILUSTRACIÓN 327. <i>Fuga Prima</i> , cc. 1-14	355
ILUSTRACIÓN 328. <i>Sonata Prima</i> , cc. 1-9.....	355
ILUSTRACIÓN 329. SCV XVIII, cc. 86-98	356
ILUSTRACIÓN 330. SCV XIX, cc. 1-19.....	357

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
COMPROMISO DE RESPETO DE DERECHOS DE AUTOR.....	7
TABLA DE ABREVIATURAS.....	11
CONVENCIONES TERMINOLÓGICAS	13
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	15
INTRODUCCIÓN.....	33
I.1. Justificación.....	33
I.2. Objetivos.....	37
I.3. Metodología.....	38
I.3.1. Análisis y estudio de fuentes primarias.....	38
I.3.1.1. Criterios analíticos y marcos de referencia formales.....	39
I.3.2. Revisión crítica de fuentes secundarias	41
I.3.3. Audición de grabaciones y experimentación performativa	41
I.4. Fuentes	43
I.4.1. Fuentes primarias.....	43
I.4.1.1. Criterios de selección	43
I.4.1.2. Compositores en España	44
I.4.1.3. Primeras sonatas para piano en Europa	48
I.4.1.4. Sebastián de Albero.....	49
I.4.1.5. Tratados teóricos y teórico-prácticos	54
I.4.2. Fuentes secundarias.....	56
I.5. Estructura del trabajo	58
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	61
1.1. El piano en España: construcción y difusión	62
1.2. La sonata ibérica para tecla: génesis y morfología inicial.....	67
1.3. La música para tecla de Sebastián de Albero.....	74
1.3.1. Estudios principales.....	74
1.3.2. Ediciones	79
1.3.3. Grabaciones discográficas.....	80

2. LA CONFORMACIÓN DEL LENGUAJE PIANÍSTICO EN OTROS PAÍSES EUROPEOS: UNA APROXIMACIÓN	81
2.1. El nacimiento del pianoforte	81
2.1.1. La necesidad de las gradaciones dinámicas	81
2.1.2. El escape y la invención del pianoforte	84
2.1.3. Pianos pre-cristoforanos	87
2.2. Primeras obras dedicadas explícitamente al pianoforte	90
2.2.1. Lodovico Giustini (1685-1743).....	90
2.2.2. Johann Gottfried Eckard (1735-1809).....	93
2.2.3. Johann Christian Bach (1735-1782)	96
2.2.4. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).....	98
2.2.5. Muzio Clementi (1752-1832).....	104
2.3. El pianoforte como vehículo del estilo <i>galante</i> y del estilo <i>sentimental</i>	107
2.3.1. Consideraciones terminológicas.....	108
2.3.2. Adecuación del pianoforte a las características del estilo <i>galante</i> y del estilo <i>sentimental</i>	110
2.4. El lenguaje pianístico: rasgos estilísticos iniciales	112
2.4.1. Texturas independientes de los cambios de tensión.....	113
2.4.2. Secuencias rápidas de octavas con saltos.....	115
2.4.3. Indicaciones detalladas de articulaciones variadas	117
2.4.4. <i>Bajo Alberti</i> enriquecido melódicamente	117
2.4.5. Melodías de notas largas con articulación <i>legato</i>	118
2.4.6. Melodías en voces medias.....	119
2.4.7. Melodías más lentas que el acompañamiento	119
2.4.8. Acompañamientos de textura densa	120
3. LA CONFORMACIÓN INICIAL DEL LENGUAJE PIANÍSTICO EN ESPAÑA	121
3.1. Contexto teórico.....	122
3.2. Evolución del lenguaje pianístico en la obra de los principales compositores para tecla en España	129
3.2.1. Joan Cabanilles (1644-1712)	130
3.2.2. Pedro Rabassa (1683-1767)	134
3.2.3. José Elías (<i>ca.</i> 1685- <i>ca.</i> 1755).....	138
3.2.4. Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760).....	142
3.2.5. Francesc Mariner (1720-1789)	146

3.2.6. Domenico Scarlatti (1685-1757)	150
3.2.7. José de Nebra (1702 - 1768).....	158
3.2.8. Joaquín Martínez de Oxinaga (1719-1789).....	165
3.2.9. Manuel Narro Campos (1729-1776).....	169
3.2.10. Antonio Soler (1729-1783)	172
3.2.11. José de Larrañaga (1728-1806).....	180
3.2.12. Rafael Anglés (1730-1816).....	185
3.2.13. José Teixidor y Barceló (ca. 1750-ca. 1814).....	189
3.2.14. José Ferrer Beltrán (ca. 1745-1815).....	193
3.2.15. Manuel Blasco de Nebra (1750-1784).....	198
3.2.16. Juan Sessé Balaguer (1736-1801)	201
3.2.17. Joaquín Montero (ca. 1740-ca. 1815)	205
3.3. Consideraciones finales	211
4. LA MÚSICA PARA TECLA DE SEBASTIÁN DE ALBERO.....	213
4.1. <i>Sonatas para Clavicordio</i>	213
4.1.1. Rasgos formales.....	214
4.1.2. Rasgos estilísticos	222
4.1.3. Rasgos idiomático-organológicos	229
4.2. <i>Obras para Clavicordio o Piano Forte</i>	240
4.2.1. Rasgos formales.....	241
4.2.2. Rasgos estilísticos	250
4.2.3. Rasgos idiomático-organológicos	261
4.3. Comparación entre ambas colecciones	268
4.4. Caracterización de la obra de Albero.....	270
4.5. Las ediciones de la obra de Albero: necesidad de revisión.....	273
4.6. Polémicas antiguas y nuevas	293
4.6.1. Datación de las obras de Albero.....	293
4.6.2. Las sonatas K 142, K 143 y K 144 de Scarlatti.....	296
4.6.3. Propuesta de una nueva fuga de Albero (Sánchez, 2016)	308
4.7. Investigación sobre el manuscrito <i>Corpus Christi</i>	312
5. IMPLICACIONES PERFORMATIVAS	319
5.1. Tradiciones interpretativas en las grabaciones de Albero	320
5.2. Interpretación al piano.....	323

5.2.1. Articulación.....	323
5.2.2. Dinámica	326
5.2.2.1. Jerarquía dinámica vertical.....	326
5.2.2.2. Dinámica horizontal.....	329
5.2.3. Agógica.....	334
5.2.4. Ornamentación.....	339
5.2.5. Uso de los pedales.....	346
5.3. Edición performativa de la SCV VIII	348
5.4. Aplicaciones pedagógicas	352
CONCLUSIONES.....	359
BIBLIOGRAFÍA.....	369
Monografías y obras colectivas.....	369
Capítulos de obras colectivas y artículos de publicaciones periódicas.....	371
Trabajos académicos	379
Manuscritos de obras musicales	380
Ediciones de partituras.....	381
Grabaciones discográficas	384
ANEXO I. ANÁLISIS DE LAS <i>SONATAS PARA CLAVICORDIO</i>	385
ANEXO II. ANÁLISIS DE LAS <i>OBRAS PARA CLAVICORDIO O PLANO FORTE</i>	449
ANEXO III. PROGRAMAS DE MANO DE LOS RECITALES DE LA OBRA INTEGRAL PARA TECLA DE SEBASTIÁN DE ALBERO.....	499

INTRODUCCIÓN

...el secreto para deleitar singularmente
al oyente es el piano y el forte...

Scipione Maffei. “Nueva invención de un *Gravecembalo con piano y forte*” (1711)

I.1. Justificación

La península ibérica ocupó una posición privilegiada en la difusión inicial del pianoforte⁴: algunos de los primeros instrumentos construidos por Bartolomeo Cristofori (1655-1731) tuvieron como destino la corte de Lisboa, donde la infanta Maria⁵ Bárbara de Bragança (1711-1758) estudiaba música desde 1719 con Domenico Scarlatti (1685-1757)⁶. El rey de Portugal, João V (1689-1750), pudo cultivar sus gustos artísticos de forma exuberante gracias a las ingentes riquezas provenientes de América. En particular, la intensa actividad musical de la corte tenía un marcado acento italiano, por lo que no resulta extraño que el monarca se sintiera atraído por el nuevo instrumento, recientemente inventado⁷ en Italia, y estuviera dispuesto a pagar una suma considerable para adquirir varios ejemplares⁸.

Posteriormente, en 1729, Maria Bárbara de Bragança se trasladó a Sevilla, junto con sus instrumentos musicales y su profesor de música, D. Scarlatti, justo después de contraer matrimonio con Fernando (1713-1759), Príncipe de Asturias, que se convertiría en el rey de España en 1746⁹. La estancia temporal en Sevilla¹⁰ (1729-1733), junto con el resto de la corte —aunque realizaban desplazamientos frecuentes por Andalucía—, podría haber supuesto un estímulo para la fabricación local de pianofortes¹¹.

⁴ Se usarán los términos “pianoforte” y “clavicémbalo” sin cursivas, puesto que su uso en español está ya aceptado por la Real Academia Española.

⁵ Se ha elegido la ortografía portuguesa de *Maria*, que no lleva tilde.

⁶ DODERER, Gerhard: «Remarks on Domenico Scarlatti’s Portuguese Period (1719-1729)». En: Morales, Luisa (ed.). *Domenico Scarlatti en España*. Barcelona, Asociación Cultural LEAL, 2009, p. 165.

⁷ A la luz de los descubrimientos más recientes, habría que matizar el alcance de esta afirmación. Probablemente sería más preciso usar el término *reinventado*. Ver POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 7-43.

⁸ POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, p. 118.

⁹ LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1730-1759: la asimilación del escenario europeo». En: Leza Cruz, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 280.

¹⁰ La estancia de Scarlatti en Sevilla queda acreditada por el nacimiento allí de sus hijos Juan Antonio y Fernando. Ver KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton, Princeton University Press, 1953, pp. 82-83.

¹¹ SIMÓN MONTIEL, Antonio: «Francisco Pérez de Mirabal’s pianos: experiment or established practice?». Ponencia inédita en: *Forte/Piano, a Festival celebrating Pianos in History*. Nueva York, Cornell University, 2015.

Pero indudablemente fue la actividad musical en el seno de la corte española en Madrid, especialmente a partir de la coronación de Fernando VI en 1746, la que parece haber constituido uno de los principales focos tempranos de uso y exhibición del pianoforte en el ámbito europeo: así lo atestigua el inventario de los instrumentos musicales de la reina María Bárbara, adjuntado a su testamento, en el que se describen cinco pianofortes, dos de ellos reconvertidos en claves¹².

En este contexto cortesano madrileño, encontramos una obra musical particularmente significativa, posiblemente vinculada al uso y disponibilidad de los pianofortes de María Bárbara: se trata de la colección *Obras para Clavicordio [o Piano Forte]*¹³, dedicadas al rey Fernando VI por Sebastián de Albero (1722-1756). Esta obra, de haber sido concebida originalmente por su autor para el nuevo instrumento, se encontraría entre las más antiguas conocidas¹⁴ dedicadas explícitamente al nuevo instrumento. Esta circunstancia sitúa a Albero en una posición especialmente relevante en la génesis de la literatura pianística en España.

Por tanto, los primeros pianofortes parecen haber llegado a España desde Lisboa de la mano de María Bárbara de Braganza, en 1729¹⁵. Poco después pasaron a fabricarse de forma local, siguiendo el modelo de Cristofori, como hicieron Juan del Mármol, Diego Fernández o Francisco Pérez de Mirabal¹⁶, de quien se conserva un pianoforte de la década de 1740¹⁷. Posteriormente, alrededor de 1770, se documenta la importación desde Inglaterra de pianos de mesa y poco después su fabricación en España por constructores como Francisco Flórez¹⁸.

El estudio de las obras de esta época ofrece, por consiguiente, la oportunidad de caracterizar la evolución de la literatura para tecla, desde el uso de recursos válidos para todos los instrumentos de teclado —como el órgano, el clavicordio, el clavicémbalo y el pianoforte— hasta la progresiva adopción de fórmulas idiomáticas que aprovechan los

¹² POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, p. 119.

¹³ Las palabras «O Pianoforte» parecen, por su disposición en la portada y su grafía diferente, haber sido añadidas posteriormente al título original, por lo que surge la duda de si fueron ajenas a las intenciones de Albero.

¹⁴ De hecho, la única obra conocida dedicada con anterioridad al pianoforte es la colección *12 Sonate da cimbalò di piano e forte detto volgarmente di martelletti*, de Lodovico Giustini, que data de 1732.

¹⁵ KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶ POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, pp. 120-121.

¹⁷ Aunque se trata, en la actualidad, de un instrumento anónimo y sin datar, existe documentación que permite atribuir con un grado de certeza razonable su construcción a Pérez de Mirabal en 1745. POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁸ LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo». En: Leza Cruz, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 449.

recursos expresivos específicos del pianoforte, especialmente los derivados de sus capacidades dinámicas.

Por otra parte, la diversidad de estilos de transición al Clasicismo demanda nuevos recursos expresivos que pueden obtener una respuesta más satisfactoria con el pianoforte que con el clave en el nuevo lenguaje instrumental homofónico¹⁹. Este periodo de transición, ubicado en las décadas de 1740 a 1790, coincide con la difusión y aceptación paulatinas del nuevo instrumento de teclado con cuerdas en diferentes países europeos. De este modo, la difusión del pianoforte se relaciona con la evolución estilística, estableciéndose una influencia recíproca.

En este sentido, la sonata bipartita podría constituir el eslabón que conecta las formas instrumentales anteriores —en particular el tiento, muy usado en España— con la posterior sonata tripartita clásica, que se convirtió en el vehículo ideal de expresión del Clasicismo²⁰. Tradicionalmente, se ha atribuido a Scarlatti la importación a la península ibérica del modelo de sonata bipartita para tecla. Según este punto de vista, la obra de Scarlatti, permeable a los ritmos de danza populares y los instrumentos españoles, habría ejercido a su vez una influencia decisiva en el resto de los compositores autóctonos de sonatas para tecla. Sin embargo, algunos estudios más recientes²¹ sugieren que la sonata para tecla de principios del siglo XVIII se va conformando en España a partir del tiento para órgano, que era la forma musical predominante en la música española para tecla de los siglos anteriores. Desde esta perspectiva, se dibuja un escenario de influencias mutuas en el que el genio creativo de Scarlatti convive con otras figuras, no necesariamente imitadoras, como José de Nebra (1702-1768), Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760) o Sebastián de Albero y, posteriormente, Manuel Blasco de Nebra (1750-1784) y Joaquín Montero (ca. 1740-ca. 1815), entre otros.

Los aspectos formales han sido, probablemente como consecuencia de su idoneidad para la aproximación analítica, los objetos de estudio predominantes en la investigación sobre el repertorio temprano para tecla en España²², y son muy escasos los estudios que usan un enfoque más centrado en el ámbito idiomático-organológico. El objetivo general

¹⁹ Ver ROSENBLUM, Sandra P.: *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 3.

²⁰ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado: su configuración en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, p. 141.

²¹ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: «Música de tecla en la España del siglo XVIII: Domenico Scarlatti y el padre Antonio Soler». En: *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, nº 21, 2011, pp. 13-34 y PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*, p. 248.

²² Ver, por ejemplo, PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*, e IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler». Javier Suárez-Pajares, dir. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2014.

de este trabajo es, por esta razón, caracterizar la conformación inicial del lenguaje pianístico en la literatura temprana para tecla en España, haciendo un énfasis especial en la obra de Sebastián de Albero, cuyos aspectos idiomáticos no se han tratado aún de forma específica.

Para ello, se pretende identificar y valorar el uso progresivo de estructuras y diseños melódicos y texturales que aprovechen los recursos expresivos particulares del pianoforte, durante las décadas iniciales de su difusión por España. Este objetivo implica, a su vez, el seguimiento del desarrollo de la forma instrumental más vinculada a la expansión inicial del pianoforte: la sonata.

Además, esta caracterización constituye a su vez una referencia de inestimable valor para elaborar una interpretación *históricamente informada*²³ —del original inglés, *historically informed performance*, y con versiones vigentes en diversos idiomas, como el francés (*interprétation historiquement informée*) y el alemán (*historisch informierte Aufführungspraxis*)— de las obras del repertorio estudiado, por lo que, finalmente, los resultados obtenidos en esta fase de la investigación se aplicarán al estudio e interpretación de la obra completa para tecla de Sebastián de Albero. De hecho, mi visión personal de la interpretación musical se inscribe en la corriente actual que pretende reconciliar la perspectiva histórica con otros enfoques (analíticos, organológicos y psicológicos, entre otros) en pos de un objetivo eminentemente expresivo y, por tanto, comunicativo. En palabras de Peter Walls:

Si es responsabilidad del intérprete realizar las intenciones del compositor, entonces el primer paso es, sin duda, intentar comprender plenamente la música. Algunos aspectos de esa comprensión no implicarán directamente (o al menos no conspicuamente) un sentido histórico. El análisis, obviamente, es una parte esencial de ese proceso. Pero son muchos los aspectos de la comprensión de la música (que en esencia es lo mismo que leerla correctamente) que requieren una perspectiva histórica.²⁴

Se evitarán, por tanto, los postulados más restrictivos²⁵ asociados con la *HIP* (*Historically Informed Performance*), que han sido criticados por parte de autores como Peter Kivy como una versión encubierta del anterior concepto de *autenticidad*: «...si adoptamos la

²³ La expresión *históricamente informada*, acuñada como una moderación realista del concepto original de *autenticidad*, mantiene su vigencia hasta haberse convertido en la actualidad en una tendencia predominante en la interpretación de música antigua, en la que «la interpretación y la musicología llevan felizmente casados desde hace mucho tiempo». Traducción del autor. El original en inglés, «...*performance and musicology have long been happily married*...», se encuentra en CARTER, Tim: «It's all in the notes?». En: *Early Music*, Vol. 41, n. 1, 40th Anniversary Issue (February 2013), pp. 81-82.

²⁴ WALLS, Peter: «La interpretación histórica y el intérprete moderno». En: John Rink (ed.): *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 51.

²⁵ Por ejemplo, la obligatoriedad de utilizar *instrumentos originales*.

premisa historicista fuerte [...], entonces la interpretación históricamente informada colapsa en la interpretación históricamente auténtica»²⁶.

En particular, basándome en los indicios del lenguaje pianístico naciente detectados, he elegido el piano como vehículo instrumental de la interpretación, lo que implica la posibilidad de realizar inflexiones dinámicas. No obstante, he elaborado también los demás aspectos de la interpretación, como la agógica, las articulaciones y la ornamentación, sin excluir algunos recursos habituales en el clavicémbalo.

Convergen así las dos facetas fundamentales de mi actividad musical: la de carácter científico-musicológico y la de naturaleza práctica-performativa, que considero mutuamente enriquecedoras y complementarias.

I.2. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es caracterizar la conformación inicial del lenguaje pianístico en la literatura temprana para tecla en España —especialmente en el periodo comprendido entre 1740 y 1790—. Los resultados obtenidos se aplicarán al estudio e interpretación de la obra de Sebastián de Albero, en la que encontramos la que probablemente es la primera alusión explícita en una obra española —y la segunda en el ámbito europeo— al pianoforte como instrumento destinatario²⁷. Para alcanzar este objetivo general, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Realizar un estudio detallado y actualizado del proceso de introducción del pianoforte en España.
- Identificar indicios del posible uso de los recursos expresivos del pianoforte, tanto en obras dedicadas explícitamente al mismo como en obras para otros instrumentos o para instrumentos de tecla en general.
- Evaluar el aprovechamiento creciente de dichos recursos en la conformación del lenguaje pianístico en España.
- Estudiar las características de la evolución de la sonata para tecla en España a partir del repertorio seleccionado.

²⁶ KIVY, Peter: «On the Historically Informed Performance». En: *British Journal of Aesthetics*, vol. 42, n.2, 2002, p. 144.

²⁷ La discusión detallada sobre las palabras “O Piano Forte” se ubica en el capítulo cuarto, en el epígrafe 4.6.1, pp. 293-296.

- Elaborar una versión performativa *históricamente informada* de la obra completa para tecla de Sebastián de Albero en el piano, de manera que sus aspectos principales — agógica, dinámica, articulaciones y ornamentación— tengan en cuenta las prácticas interpretativas de la época según los tratados más importantes que se conservan²⁸.

Finalmente, como consecuencia del objetivo general, aspiramos a realizar una aportación a la comprensión del panorama musical global en España en el siglo XVIII, así como a ampliar el conocimiento de la música de tecla de compositores españoles que han quedado ensombrecidos por el protagonismo de Scarlatti.

I.3. Metodología

Tanto la naturaleza del objeto de estudio como la de los objetivos planteados requieren una aproximación multidisciplinar que combine varias estrategias metodológicas, que se describen brevemente en los siguientes epígrafes.

I.3.1. Análisis y estudio de fuentes primarias

La principal herramienta metodológica ha consistido en el análisis formal, estilístico e idiomático-organológico de un conjunto de obras seleccionadas por su relevancia para el estudio propuesto. El primer aspecto estudiado ha sido la estructura formal de las obras, identificando las áreas tonales y los puntos de articulación a gran escala. También se han analizado la textura, la figuración rítmica y la relación entre la escritura de ambas manos. Finalmente, se ha prestado una especial atención a la identificación de fórmulas idiomáticas que se adapten mejor al pianoforte que al resto de los instrumentos de teclado.

Por otra parte, de acuerdo con el entrelazamiento ya planteado de los aspectos idiomático-organológico y estilístico, se han estudiado varios tratados musicales teóricos y teórico-prácticos representativos con objeto de valorar la transición entre el *estilo antiguo* y el *estilo moderno*, reflejada en las numerosas polémicas ocurridas a lo largo del siglo XVIII²⁹.

²⁸ BACH, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Mitchell, William J. (versión inglesa). Nueva York, W. W. Norton & Company, Inc, 1753, 1949 y QUANTZ, Johann Joachim: *On playing the Flute*. Reilly, Edward R. (versión inglesa). Estados Unidos, Northeastern University Press, 1752, 2001.

²⁹ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, Alianza Música, 1985, pp. 415-431.

I.3.1.1. Criterios analíticos y marcos de referencia formales

La mayoría de las obras para tecla estudiadas se pueden clasificar en tres tipologías formales básicas:

- Obras de estructura libre: se estudiarán algunas *tocatas* y *recercatas*, cuya estructura no está prefijada, y por tanto no se ajustan a un modelo preestablecido.
- *Fuga*: se trata de una estructura formal de textura contrapuntística que obedece a algunas reglas básicas, cuya flexibilidad varía a lo largo de la obra: desde la exposición inicial, más rígida, hasta el diseño y la longitud de los episodios, factores en los que el compositor tiene un mayor grado de libertad.
- *Sonata*: La sonata predominante en el ámbito geográfico y cronológico de este trabajo es la *sonata bipartita* (ver ilustración 2).

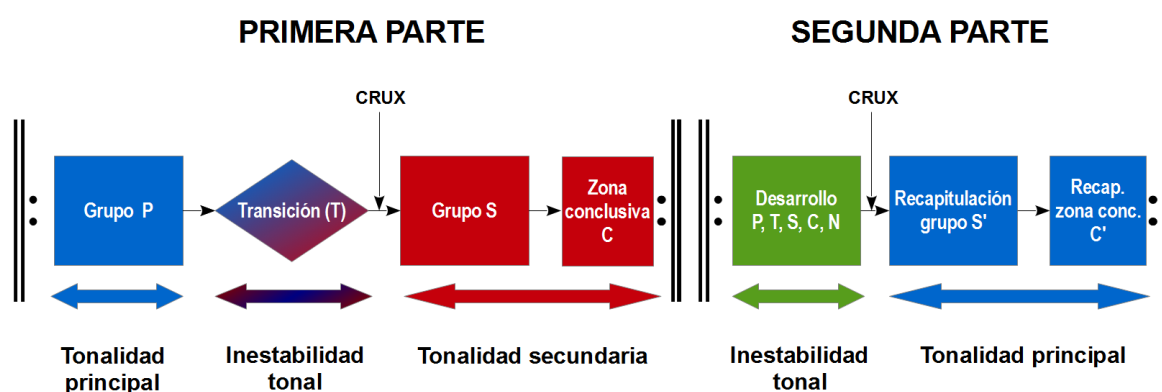


ILUSTRACIÓN 2. Esquema formal de la sonata bipartita³⁰

Se usará esta denominación —sonata bipartita— y una adaptación de la terminología y el aparato analítico propuestos por Enrique Igoa³¹ —a su vez, el aparato analítico diseñado por Igoa está fuertemente influido por la propuesta de Hepokosky y Darcy³²—, en su tesis sobre las sonatas de Antonio Soler, como se observa en la siguiente tabla de abreviaturas y símbolos (ver tabla 1). La elección de este enfoque analítico concreto ha estado motivada por sus fuentes actualizadas y por su idoneidad para estudiar la música de esta época, tal como muestran los resultados de su aplicación en el mencionado trabajo de Igoa sobre la obra para tecla de Soler.

³⁰ Esquema elaborado por el autor.

³¹ IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler»..., *op. cit.*, pp. 31-34.

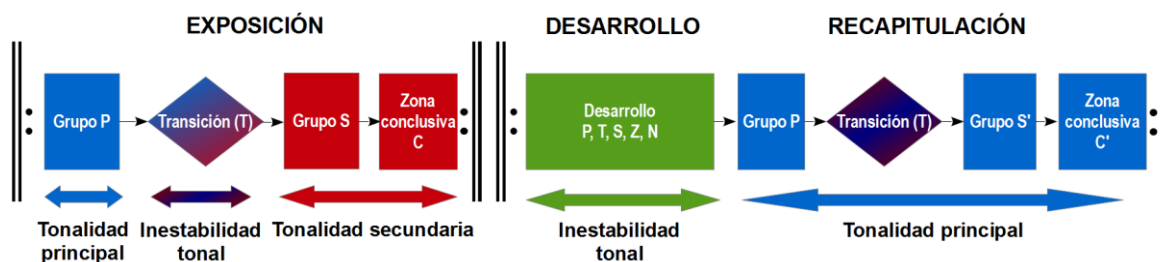
³² HEPOKOSKY, James y DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford, Oxford University Press, 2006.

TABLA 1. Terminología utilizada en el análisis de las sonatas

Tonalidades	
TP	Tonalidad principal
TS	Tonalidad secundaria
TP _s	Segunda tonalidad principal
TS _s	Segunda tonalidad secundaria
Funciones temáticas	
P	Primer grupo temático
T	Transición
S	Segundo grupo temático
C	Zona conclusiva
N	Material del desarrollo que no proviene de la primera sección

En los casos excepcionales en los que la sonata se ajuste a la mayoría de las características formales de la sonata clásica, se denominará *sonata tripartita* (ver ilustración 3). Los principales factores diferenciales entre la sonata *bipartita* y la sonata *tripartita* son los siguientes:

- En la sonata *bipartita*, no se recapitula el grupo P en la tonalidad principal, mientras que, en la sonata *tripartita*, sí.
- La zona del desarrollo tiende a ser proporcionalmente más extensa en la sonata *tripartita*.
- La sonata *tripartita* suele ser politemática, con una clara diferenciación entre los temas principales. En cambio, la sonata *bipartita* puede ser monotemática o politemática, pero la distinción temática suele ser menos acusada.

ILUSTRACIÓN 3. Esquema formal de la sonata tripartita³³

No obstante, es conveniente señalar que los rasgos característicos que acabamos de exponer son modelos antagónicos, mientras que, en la época que nos ocupa, encontramos un espectro continuo de intercambios formales entre ambos extremos.

I.3.2. Revisión crítica de fuentes secundarias

El estudio detallado de los resultados de otros investigadores ha constituido el punto de partida indispensable de este trabajo, y ha permitido exponer el estado de la cuestión en el primer capítulo. Asimismo, mediante el análisis crítico de dichos trabajos, se han detectado algunas valoraciones y resultados discutibles, así como aspectos no tratados con suficiente profundidad, lo que ha contribuido a orientar las principales líneas de trabajo de esta investigación.

Además, la naturaleza diversa de las fuentes secundarias consultadas ha exigido, a su vez, utilizar enfoques analíticos diferentes que se adapten de forma adecuada a las tipologías principales de los trabajos estudiados:

- Organológicos.
- Estilístico-formales.
- Performativos.

I.3.3. Audición de grabaciones y experimentación performativa

Finalmente, la audición de las grabaciones disponibles del repertorio estudiado, así como la interpretación de las mismas al piano moderno y al clavicémbalo, experimentando diversos recursos expresivos, han aportado una información inestimable para poder valorar

³³ Esquema elaborado por el autor.

adecuadamente la eficacia instrumental de las diversas fórmulas presuntamente idiomáticas empleadas por los compositores.

Obviamente, las grabaciones no son ajenas a las tradiciones interpretativas vigentes, lo que podría valorarse como una suerte de distorsión. No obstante, pensamos que este posible inconveniente se ve ampliamente compensado por el enriquecimiento que aportan a la perspectiva analítica: «El análisis musical trasciende de esta manera el estudio de la partitura para estudiar también todo el proceso interpretativo como pieza clave en el acto musical»³⁴.

Por otra parte, la experimentación con los instrumentos se ha orientado especialmente hacia el objetivo de valorar, en las obras estudiadas, la posibilidad de paliar la carencia de recursos dinámicos del clavicémbalo. Es decir, se ha pretendido, mediante el uso de los recursos de los que sí dispone el clavicémbalo, como la articulación diversa, la agógica y la ornamentación, que la interpretación alcance el mismo grado de inteligibilidad e intensidad expresiva que en el pianoforte.

En particular, se han analizado los recursos del clavicémbalo y del pianoforte utilizados en las diversas grabaciones de las obras seleccionadas. Simultáneamente, se han puesto en práctica en ambos instrumentos, junto con otras alternativas, hasta llegar a una propuesta concreta de uso de recursos pianísticos que permite enriquecer la interpretación actual de esta literatura de tecla.

Finalmente, esta propuesta se ha materializado en la interpretación y grabación en vivo de la obra integral de Sebastián de Albero³⁵. De hecho, la grabación en vivo al piano de la colección completa OCM³⁶ es la única, que sepamos, disponible en el instrumento moderno en la actualidad, y ha sido indexada, junto con la grabación de la otra colección de Albero, las SCV³⁷, en la biblioteca digital virtual IMSLP. Además, se ha ofrecido un recital adicional cuyo programa estaba formado por una selección de obras de otros compositores de música de tecla española del s. XVIII³⁸.

³⁴ SÁENZ ABARZUZA, Ígor: «Pau Casals y el uso de la agógica. Un estudio analítico a partir del *Prélude* BWV 1007 y la *Sarabande* BWV 1011 de las *Suites* para violoncello solo de J.S. Bach». Marcos Andrés Vierge, dir. Tesis doctoral. Universidad Pública de Navarra, 2017, p. 11.

³⁵ Ambas colecciones completas fueron interpretadas al piano en el Conservatorio Superior de Música de Málaga: las SCV se presentaron el 26 de abril de 2016, en la sala Falla, mientras que las OCM se presentaron el 24 de febrero de 2017, en la sala Seminarios.

³⁶ Abreviatura de la colección *Obras para Clavicordio o Piano Forte*.

³⁷ Abreviatura de la colección *Sonatas para Clavicordio*.

³⁸ Dicho recital, titulado *Ocho del dieciocho*, se interpretó el 19 de mayo de 2017, también en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, en la sala Falla.

I.4. Fuentes

I.4.1. Fuentes primarias

Las fuentes primarias del presente estudio son las partituras de las obras para tecla y los estudios teóricos y teórico-prácticos que se han seleccionado por su relevancia para la investigación propuesta. A continuación, se exponen dichas fuentes, así como sus criterios de selección.

I.4.1.1. Criterios de selección

Resulta imprescindible fijar los extremos de la época estudiada. Se han elegido las tocatas y tientos de Joan Cabanilles (1644-1712) para definir la fecha más antigua del intervalo temporal analizado. Aunque no están datadas, tuvieron que ser compuestas necesariamente antes de la fecha de fallecimiento de su autor, 1712. Por tanto, deberían ser previas a la llegada del pianoforte a España: tal como ya se ha explicado, no consta la existencia de pianofortes en España antes de 1729, fecha en la que María Bárbara de Bragança se trasladó desde Portugal con sus instrumentos musicales³⁹. Estas obras de Cabanilles, por tanto, establecen una referencia en las características de la escritura de música para los instrumentos de teclado antecesores del pianoforte: el órgano, el clavicordio y el clavicémbalo.

En el otro extremo cronológico, las *Sonatas para Clave y Fuerte Piano* op. 1 (Madrid, 1790), de Joaquín Montero (ca. 1740-ca. 1815), están dedicadas explícitamente al nuevo instrumento y nos muestran un uso razonablemente eficaz de los recursos expresivos particulares del pianoforte: en particular, se observa el uso frecuente de diversas indicaciones dinámicas.

Una vez establecido este marco temporal, se han elegido obras que, por su aprovechamiento progresivo y creciente de las posibilidades del piano mediante la experimentación con nuevas fórmulas y texturas —relacionadas a su vez con la evolución hacia el estilo clásico—, se consideran especialmente significativas para la investigación propuesta. En la siguiente lista de obras seleccionadas, se explica en cada caso, de forma muy breve, la causa de su relevancia.

³⁹ KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti...*, op. cit., pp. 83-88.

I.4.1.2. Compositores en España

Las obras elegidas son, por orden cronológico⁴⁰:

- Joan Cabanilles (1644-1712): *Tiento al vuelo, Tocata de quinto tono, Tocata de mano izquierda, quinto tono*⁴¹. En las tres obras coexisten características del *estilo antiguo* (polifónico) y el *estilo nuevo* (homofónico): desde una concepción polifónica-imitativa predominante hasta indicios genuinos de planificación basada en relaciones tonales.
- Pedro Rabassa (1683-1767): *Sonata*⁴². Aunque se encuentra en un manuscrito sin datar, las demás obras que lo integran son de organistas valencianos, por lo que su fecha de composición podría ser anterior a 1724, fecha en la que Rabassa dejó Valencia para trabajar en la catedral de Sevilla. En ese caso, se trataría de la sonata para tecla más antigua que se conserva en España⁴³.
- José Elías (ca. 1685-ca. 1755): *Tocata segunda* y *Tocata undécima*, de la colección *24 Obras para órgano*⁴⁴. La datación de esta obra antes de 1725 propuesta por Águeda Pedrero en su edición⁴⁵ la convertiría en la colección de sonatas —las doce *tocatas* que contiene son, en realidad, *sonatas*— más antigua conocida en España. Además, tanto Sebastián de Albero como Antonio Soler reconocieron la influencia de Elías.
- Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760): *Libro de Tocatas para címbalo*⁴⁶ (Valencia, 1744). Rodríguez Monllor nos muestra en sus sonatas —a pesar del uso del término *tocata* en el título, cada una de las piezas de la colección recibe el título individual de *sonata*— una forma de sonata bipartita que hunde sus raíces en la escuela española de teclado⁴⁷. Su escritura parece adaptarse mejor al clavicémbalo en algunas de ellas, pero otras, en cambio, muestran algunos rasgos que las acercan a la órbita expresiva del piano.

⁴⁰ La mayoría de las obras que se conservan de esta época carecen de una datación precisa. En esos casos, se ha optado por realizar una ordenación cronológica aproximada, basada en las fechas de nacimiento y fallecimiento de cada compositor.

⁴¹ Manuscritos disponibles en la Biblioteca de Cataluña: *Libro de obras de órgano* (1722), M 386: <http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/partiturBC/id/3674> (consultado el 28 de enero de 2019).

⁴² PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Sonata para clavicémbalo: Pere Rabassa (1683-1767)*. Barcelona, Ed. Tritó, 2006.

⁴³ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁴ PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Josep Elies. 24 Obres per a orgue*. Barcelona, Tritó, 2008.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁶ CLIMENT, José (ed.): *Vicente Rodríguez Monllor: Libro de tocatas para címbalo*. Valencia, Instituto De Musicología, Instituto Alfons El Magnanimo, Diputacion Provincial De Valencia, 1978.

⁴⁷ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*, p. 248.

- Francesc Mariner (1720-1789): *Tocata III*⁴⁸ (1747). Mariner estuvo toda su vida vinculado a la catedral de Barcelona. La obra seleccionada constituye, por tanto, otro ejemplo muy temprano del uso de la sonata en Cataluña, junto al de Elías. En cuanto al instrumento destinatario, no tiene dedicatoria explícita, pero sus características la hacen apropiada para el clavicémbalo. No obstante, hemos hallado indicios de la valoración por parte de Mariner de los recursos dinámicos.
- Domenico Scarlatti (1685-1757): Sonatas K 30⁴⁹, K 133, K 149, K 208 y K 215⁵⁰. Aunque su lenguaje se adapta perfectamente al clavicémbalo, algunos indicios — como los cambios de octava para evitar limitaciones de tesitura— apuntan a que pudieron estar concebidas para el pianoforte⁵¹. Por otra parte, la indicación *cantabile* —que se encuentra en varias sonatas, como la K 208— sugiere la conveniencia de poder realizar inflexiones dinámicas⁵².
- Sebastián de Albero (1722-1756): *Obras para Clavicordio o Piano Forte*⁵³ y *Sonatas para Clavicordio*⁵⁴. Se trata de dos manuscritos sin datar. La primera colección —en cuyo título encontramos el *Piano Forte* como instrumento destinatario— consiste en seis trípticos de *recercata, fuga y sonata*. En las *recercatas* —formas libres que evocan la improvisación— encontramos notas largas ligadas que parecen sugerir el uso del pianoforte, capaz de mantener el sonido durante más tiempo que el clavicémbalo. Por otra parte, en las demás obras también aparecen diversos indicios que se pueden vincular con el uso del pianoforte.
- José de Nebra (1702-1768): Dos sonatas en Sol mayor y *Tocata en Mi menor*⁵⁵. Las sonatas tienen un nivel general de exigencia mecánica inferior al de las obras de Scarlatti y su planificación formal se corresponde con la de la sonata bipartita. En cambio, la tocata incluye algunos elementos, como las imitaciones entre manos, que

⁴⁸ VOORTMAN, Martin (ed.): *Francesc Mariner (1720-1789). Obres per a clave*. Barcelona, Tritó, 1997.

⁴⁹ Edición de Londres de 1738 de los *Essercizi per Gravicembalo*, reimpresa a su vez en la edición *Scarlatti: Complete Keyboard Works in Facsimile*. Nueva York, Johnson Reprint Corp., 1972.

⁵⁰ Manuscritos de la Biblioteca Marciana de Venecia (BMV), disponibles para consulta *on-line*.

⁵¹ OGEIL, Jacqueline Esther: «Domenico Scarlatti: a contribution to our understanding of his sonatas through performance and research». Rosalind Halton, dir. Tesis doctoral. University of New Castle, Australia, 2006, p. 73.

⁵² HALTON, Rosalind: «Domenico Scarlatti and his Cantabile Sonatas». En: *Musicology Australia*, vol. 25, 2002, pp. 42-43.

⁵³ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) de la biblioteca del RCSMM.

⁵⁴ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, disponible para consulta *on-line*.

⁵⁵ Obras estudiadas en ESCALAS, Román (ed.): *Tecla Aragonesa I: Joseph Nebra (1702-1768): Tocatas y sonata para órgano o clave*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1987 y ÁLVAREZ, María Salud (ed.): *Tecla Aragonesa III. Joseph Nebra (1702-1768): Obras inéditas para tecla*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1995.

evocan el *estilo antiguo*, más contrapuntístico, y su nivel de dificultad es superior, lo que sugiere una posible función pedagógica.

- Joaquín Martínez de Oxinaga (1719-1789): Sonata en Do mayor y Fuga en La menor⁵⁶. Estas dos obras no están datadas, y se encuentran en dos manuscritos de principios del siglo XIX⁵⁷. Se trata de una sonata bipartita con recapitulación completa y textura homofónica, próxima a la sonata clásica, y de una fuga doble.
- Manuel Narro Campos (1729-1776): Sonatas III y VII⁵⁸. En estas obras encontramos características próximas al estilo clásico, como la textura homofónica y el diseño melódico construido sobre apoyaturas. Por otra parte, la repetición de notas en el acompañamiento de la mano izquierda en un contexto armónico cadencial se integraría de forma más adecuada en un instrumento con posibilidad de hacer variaciones dinámicas.
- Antonio Soler (1729-1783): Sonatas R 56, R 84, R 90 y R 100⁵⁹. El conjunto de la obra para tecla que se conserva de Soler es muy voluminoso, siendo superado solo por el de Scarlatti en el contexto ibérico del siglo XVIII. Las sonatas seleccionadas contienen estructuras que se adaptan mejor al pianoforte que al clavicémbalo, como algunos fragmentos *cantabile* con acompañamiento *legato*. Por otra parte, la sonata R 56 muestra una forma muy semejante a la de la sonata clásica.
- José de Larrañaga (1728-1806): *Sonata de clave* (1770) y Sonata en Do mayor⁶⁰. En estas sonatas encontramos giros armónicos inesperados, la recapitulación del grupo temático P (en la *Sonata de clave*) y texturas que dificultan la percepción de la melodía principal.
- Rafael Anglés (1730–1816): *Aria en Re menor* (ca. 1770) y *Fugatto* (ca. 1770)⁶¹. El diseño de la parte de la mano izquierda del *Aria* parece requerir el uso de un mecanismo que levante los apagadores —ausente en los clavicémbalos, pero presente en algunos de los pianofortes de la época, especialmente en los *pianos de mesa*— para mantener los sonidos después haber dejado de pulsar las teclas. El *Fugatto* se caracteriza por una escritura de un virtuosismo más próximo al de Muzio Clementi (1752-1832) que al de Scarlatti.

⁵⁶ LÓPEZ-CALO, José (ed.): *Obras musicales de Joaquín Ojinaga*. Zarautz, Eusko Ikaskuntza, S. A., 1989.

⁵⁷ Ver notas críticas de LÓPEZ-CALO, José (ed.): *Obras musicales de Joaquín Ojinaga...*, *op. cit.*, pp. 13-15 y 18-19.

⁵⁸ CLIMENT, José, y MADRID, Rodrigo (eds.): *Obras de tecla*. Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, 2000.

⁵⁹ WIBERG, Steve (ed.): *Sonatas for Harpsichord. Padre Antonio Soler*. Nashville (EEUU), Due West Editions, 2007.

⁶⁰ RUIZ-PIPÓ, Antonio (ed.): *Música vasca del siglo XVIII*. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1971.

⁶¹ NIN, Joaquín (ed.): *Dix-sept sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols*. Paris, 1928. La datación de 1770 es la ofrecida por Nin en esta misma edición.

- José Teixidor y Barceló (1750-1811): *Sonatas I y III*⁶² (1775⁶³). La figura de Teixidor se relaciona principalmente con los inicios de la historiografía en España. Sin embargo, desarrolló también una intensa actividad profesional como organista y compositor. Las obras seleccionadas pertenecen probablemente a la colección incluida en la biblioteca musical del infante Gabriel de Borbón⁶⁴ (1752-1788). Destaca el acusado carácter *sentimental* del estilo de su tercera sonata.
- José Ferrer Beltrán (ca. 1745-1815): *Sonata II*. Aunque su principal ocupación profesional fue la de organista en Lérida, Pamplona y Oviedo, publicó en Madrid dos de las colecciones musicales más tempranas en España que incluían en su título el *pianoforte*⁶⁵. Estas obras, sin embargo, no se han conservado en la actualidad. La sonata en Sol menor analizada pertenece a la edición de Dionisio Preciado⁶⁶ y no está datada. Su forma binaria incluye una sección de desarrollo inusualmente extensa, y el estilo expresivo muestra semejanzas con algunas obras de Albero.
- Manuel Blasco de Nebra (1750-1784): *Seis Sonatas para Clave y Fuerte Piano*, op. 1⁶⁷. (Madrid, 1780). Estas sonatas, articuladas en dos movimientos —lento y rápido—, presentan una escritura instrumental bastante avanzada en la que destaca el papel predominantemente acompañante de la parte de la mano izquierda, así como el uso frecuente de notas melódicas repetidas varias veces, que hacen aconsejable el uso de un instrumento capaz de realizar gradaciones dinámicas progresivas, como el pianoforte.
- Juan Sessé Balaguer (1736-1801): *Piezas III y IV*⁶⁸ del *Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano*, que fue editado y puesto a la venta en la librería Copin en 1786⁶⁹. Las piezas elegidas constituyen una sonata en dos movimientos: el primero es de estilo *sentimental* y lleva la indicación *Adagio*; el segundo lleva la indicación *Allegro* y su forma se corresponde con la de la sonata bipartita. La aparición de indicaciones dinámicas y algunos indicios de índole textural

⁶² Obras consultadas en el manuscrito M/1621 de la Biblioteca Nacional de Cataluña (BNC).

⁶³ Datación ofrecida por Raúl Angulo en su edición. Ver ANGULO DÍAZ, Raúl (ed.): *José Teixidor y Barceló: Sonatas de clave*. Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2012, p. 2.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ PRECIADO, Dionisio: «José Ferrer Beltrán (ca. 1745-1815), organista en Tremp, Lérida, Pamplona y Oviedo». En: *Revista de Musicología*, Vol. 3, No. 1/2 (Enero-diciembre 1980). Madrid, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), p. 125.

⁶⁶ PRECIADO, Dionisio (ed.): *José Ferrer (ca. 1745-1815). Sonatas para clave*. Madrid, Real Musical, 1979.

⁶⁷ PARRIS, Robert (ed.): *Manuel Blasco de Nebra: Seis Sonatas para Piano*. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1964.

⁶⁸ Estas obras se han consultado en el manuscrito MP/2438/12 de la BNE.

⁶⁹ Ver ANGULO DÍAZ, Raúl (ed.): *Juan Sessé Balaguer (1736-1801): Cuaderno primero de una colección de piezas de música para clavicordio, fortepiano y órgano (1786)*. Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2012, p. 11.

evidencian un uso adecuado de los recursos del pianoforte, de acuerdo con el título de la colección.

- Joaquín Montero (ca. 1740–ca. 1815): *Diez Minuetes para Clave y Fuerte Piano*⁷⁰ (1764) y *Sonatas para Clave y Fuerte Piano*, op. 1⁷¹ (Sevilla, 1790). Estos minuetos muestran una cierta proximidad al estilo de Franz Joseph Haydn (1732-1809). En las sonatas, las indicaciones dinámicas y el estilo clásico confirman la interpretación en el pianoforte, tal como se indica en su título.

I.4.1.3. Primeras sonatas para pianoforte en Europa

Por otra parte, para poder contextualizar la conformación del lenguaje pianístico en España, hemos incluido en el estudio las obras más relevantes del ámbito europeo dedicadas explícitamente al pianoforte. Estas son, por orden cronológico:

- Lodovico Giustini (1685-1743): *12 Sonate da Cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*⁷² (Florenca, 1732). Es la obra editada más antigua que se conoce dedicada explícitamente al pianoforte⁷³, y contiene muchas indicaciones dinámicas.
- Johann Gottfried Eckard (1735-1809) *Six Sonates pour le Clavecin*, op. 1⁷⁴ (París, 1763). Aunque en el título encontramos el clavicémbalo como instrumento destinatario, Eckard extiende en el prefacio la dedicatoria al pianoforte. Aparecen numerosas indicaciones dinámicas y se observa un cambio estilístico que aproxima estas obras al Clasicismo.
- Johann Christian Bach (1735-1782): *Six sonatas for Piano Forte or Harpsichord* op. 5⁷⁵ (Londres, 1765). Además de algunas indicaciones dinámicas, encontramos varias estructuras típicas del lenguaje pianístico, como los trémolos en la mano derecha como acompañamiento a la línea melódica principal de la mano izquierda.
- Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): Sonata K 309⁷⁶ (París, 1782). Esta sonata fue compuesta justo después de que Mozart probara los pianofortes del constructor

⁷⁰ RUIZ-PIPÓ, Antonio (ed.): *Diez Minuetes para Clave y Fuerte Piano compuestos por D. Joaquín Montero*. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1973.

⁷¹ Primera edición de 1790, que se conserva en el Centro de Documentación del Orfeó Catalá (CDOC), disponible para consulta *on-line*.

⁷² Se ha usado la primera edición de Giovanni de Seixas en Florenca (1732).

⁷³ POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, p. 118.

⁷⁴ Primera edición: ECKARD, Johann Gottfried: *Six Sonates pour le Clavecin*, op. 1. París, Chez l'Auteur, 1763.

⁷⁵ Primera edición: BACH, Johann Christian: *Six Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord* op. 5. Londres, Welcker, 1765.

⁷⁶ PATH, Wolfgang y REHM, Wolfgang (eds.): *Mozart: Klaviermusik*, IX/25/1. Kassel, Bärenreiter, 1986.

Johann Andreas Stein (1728-1792)⁷⁷. Su escritura revela un lenguaje pianístico maduro, en consonancia con un estilo clásico más consolidado.

- Muzio Clementi (1752-1832): *Six Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord with an Accompaniment for a German Flute or Violin*, op. 2⁷⁸ (Londres, 1779). La escritura de las sonatas que no llevan acompañamiento muestra un aprovechamiento altamente virtuosístico de los recursos del pianoforte, con abundantes escalas, terceras y octavas.

I.4.1.4. Sebastián de Albero

Las fuentes principales de la obra de Albero son el manuscrito Ms. 4/1727 (2) de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid⁷⁹, que se titula *Obras para Clavicordio o Piano Forte* (OCM, ver ilustración 4) y el manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la Biblioteca Marciana de Venecia (BMV), titulado *Sonatas para Clavicordio* (SCV, ver ilustración 5). Estos dos manuscritos contienen la totalidad de la obra conocida y reconocida unánimemente como creada por el compositor navarro.



ILUSTRACIÓN 4. Portada del manuscrito Ms. 4/1727 (2) de la biblioteca del RCSMM

⁷⁷ IRVING, John: «Mozart's words, Mozart's Music: Untangling an Encounter with a Fortepiano and its Remarkable Consequences», *Austrian Studies*, vol. 17, 2009, pp. 30-31.

⁷⁸ CLEMENTI, Muzio: *Six Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord with an Accompaniment for a German Flute or Violin*, op. 2. París, Bailleux, ca. 1785.

⁷⁹ A partir de ahora, se usará la abreviatura RCSMM.

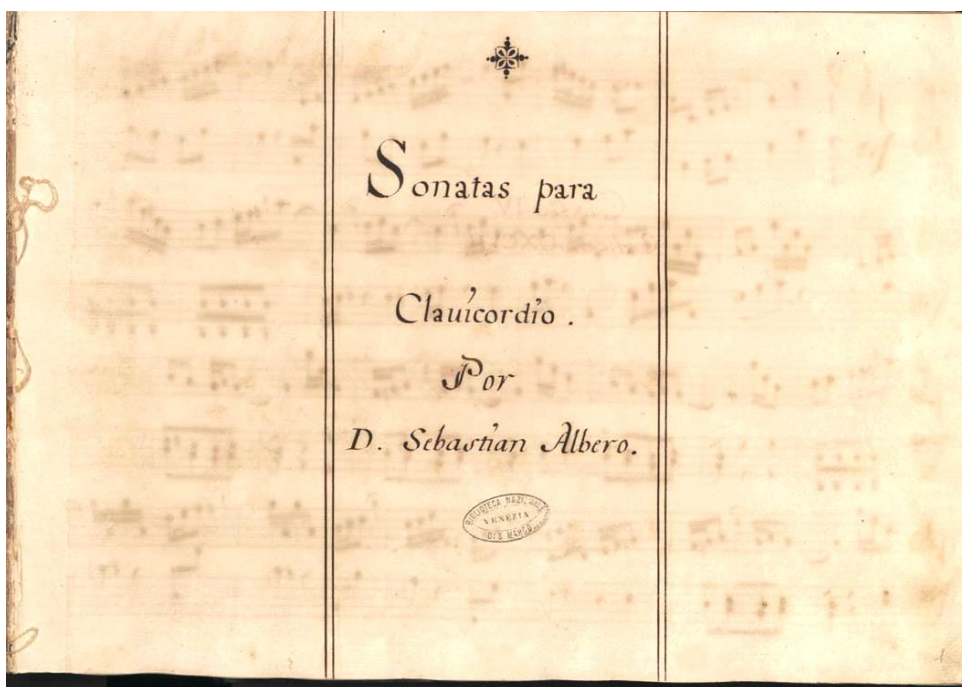


ILUSTRACIÓN 5. Portada del manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV

Otros dos manuscritos relevantes de la biblioteca del RCSMM son el Ms. 3/1408, titulado *Libro Di Sonate Dil Sig.^r Domenico Scarlatti Per la Sig.^{ra} D^a Ygnacia Ayerbe* (ver ilustración 6), y el Ms. 3/1043 (ver ilustración 7), que consiste en una recopilación de obras anónimas titulada *Intentos y Sonatas del s. XVIII*, sin indicar su procedencia.



ILUSTRACIÓN 6. Portada del manuscrito Ms. 3/1408 de la biblioteca del RCSMM



ILUSTRACIÓN 7. Portada del manuscrito Ms. 3/1043 de la biblioteca del RCSMM

El Ms. 3/1408 alberga, a pesar de su título, además de veintiocho sonatas de D. Scarlatti, dos sonatas de Albero, concretamente la SCV I y la SCV II (ver tabla 2). Por su parte, el Ms. 3/1043 contiene, además de diversas obras anónimas, versiones acortadas de cinco de las seis fugas de la colección OCM, así como una fuga en Re menor (ver tabla 3), cuya autoría podría corresponder a Albero, según propone Carlos Sánchez⁸⁰.

TABLA 2. Obras contenidas en el manuscrito Ms. 3/1408 del RCSMM

Posición	Sonata	Posición	Sonata
I	Scarlatti K 183	XVI	Scarlatti K 179
II	Scarlatti K 158	XVII	Scarlatti K 424
III	Scarlatti K 316	XVIII	Scarlatti K 425
IV	Scarlatti K 317	XIX	Scarlatti K 139

⁸⁰ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero y Añanos (1722-1756): vida y obra». Marcos Andrés Vierge, dir. Tesis doctoral. Universidad Pública de Navarra, 2016, p. 395.

V	Scarlatti K 331	XX	Scarlatti K 116
VI	Scarlatti K 332	XXI	Scarlatti K 432
VII	Scarlatti K 160	XXII	Scarlatti K 430
VIII	Scarlatti K 333	XXIII	Scarlatti K 399
IX	Scarlatti K 126	XXIV	Scarlatti K 392
X	Scarlatti K 319	XXV	Scarlatti K 434
XI	Albero SCV I	XXVI	Scarlatti K 427
XII	Albero SCV II	XXVII	Scarlatti K 105
XIII	Scarlatti K 306	XXVIII	Scarlatti K 364
XIV	Scarlatti K 190	XXIX	Scarlatti K 365
XV	Scarlatti K 315	XXX	Scarlatti K 108

Tabla 3: Fugas contenidas en el manuscrito Ms. 3-1043 del RCSMM

Posición	Fuga	Correspondencia en OCM
I	Fuga en Re menor	Fuga <i>Prima</i> acertada
II	Fuga en Re menor	Sin correspondencia en OCM
III	Fuga en Sib mayor	Fuga <i>Terzera</i> acertada
IV	Fuga en La menor	Fuga <i>Seconda</i> acertada
V	Fuga en Mi menor	Fuga <i>Sesta</i> acertada
VI	Fuga en Do menor	Fuga <i>Quinta</i> acertada

Otro manuscrito adicional que fue mencionado por primera vez por Rosa Isusi en 2014⁸¹ es el Mus/VRP-363 del Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia (RCSCCV). En este manuscrito, que se conserva en hojas sueltas sin encuadernar, se encuentra una nueva versión de las seis *recercatas*, así como versiones incompletas de las fugas *Prima* y *Seconda* y una versión completa, aunque con cortes, de la *Fuga Sesta* de las OCM (ver ilustración 8).

⁸¹ ISUSI FAGOAGA, Rosa: «La Música del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi (Patriarca): Primera visión global a la luz de su catalogación informática». En: *Anuario 2014 de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Memoria académica*, 2014, pp. 43-56.



ILUSTRACIÓN 8. Primera hoja del manuscrito
Mus/VRP-363 del RCSCCV

Finalmente, se ha examinado un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (BNE) que no ha sido descrito en ningún trabajo académico previo sobre Alberó⁸²: el manuscrito MP/3170/8 (ver ilustración 9). Este manuscrito aparece descrito en la BNE como «Teixidor y Barceló, José *ca.* 1752-*ca.* 1814. Intentos y alzares⁸³».

José Teixidor y Barceló fue organista del convento de las Descalzas Reales desde 1774 hasta 1778, fecha en la que ingresó en la Real Capilla como vicemaestro. Posteriormente, en 1788, consiguió el puesto de organista en la Real Capilla⁸⁴. El contenido de este manuscrito es el siguiente:

- «Intentos y alzares de Dn. Josef Tesidor [sic]» (h. 1r-24v).
- «Obra de órgano del R^o Pe Fray Dn Antonio Soler» (h. 25r-36r).

⁸² La única mención que hemos encontrado de este manuscrito es la que realiza Raúl Angulo en su edición de Juan Sessé Balaguer. ANGULO, Raúl (ed.): *Juan Sessé Balaguer...*, *op. cit.*, p. 5.

⁸³ Manuscrito MP/3170/8 de la BNE.

⁸⁴ PAVÍA SIMÓ, José : «Dos manuscritos de teoría y práctica musical de José Teixidor». En: *Anuario Musical*, tomo 46. Barcelona, 1991, pp. 173-193.

- «Paso de órgano sobre este intento cromat[i]co de Elyas» (h. 36v-42v).
- «Yntentos» (h. 43r-94r). No se especifica el autor.
- «Seis fugas de Dn Josef Lidon» (h. 94v-111r).
- [2 composiciones para instrumento de teclado] (h. 111v-113v). Figuran como anónimas en la ficha de la BNE.



ILUSTRACIÓN 9. Portada del manuscrito MP/3170/8 de la BNE

La relevancia de esta colección radica en que los «Yntentos» situados entre las hojas 43r y 94r son los mismos que ocupan las páginas 1 a 140 del Ms. 3/1043 de la biblioteca del RCSMM, por lo que constituyen una nueva fuente de la versión acortada de cinco de las seis fugas de las OCM.

I.4.1.5. Tratados teóricos y teórico-prácticos

Los tratados españoles más importantes de la época estudiada ilustran la transición entre el *estilo antiguo* y el *estilo moderno*⁸⁵. Su análisis permite comprender mejor los argumentos subyacentes en las diversas polémicas surgidas entre los partidarios de ambas prácticas musicales.

⁸⁵ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, Alianza Música, 1985, pp. 415-431.

Dichos argumentos se fueron transformando paulatinamente a lo largo del siglo XVIII en beneficio del nuevo estilo homofónico, cuyas nuevas exigencias expresivas orientadas a emular el estilo vocal acentuaban la necesidad de superar las limitaciones de control sonoro dinámico del clavicémbalo, por lo que se favoreció la implantación progresiva del pianoforte⁸⁶.

- *Escuela Música, según la práctica moderna* (1723-1724), de Pablo Nassarre (1650-1730): en esta obra, el autor despliega un marco normativo complejo sobre la técnica del contrapunto, integrado en el esfuerzo de aportar a la música un rigor conceptual comparable al de otras actividades intelectuales.
- *El no sé qué* (1734), de Benito Feijoo (1676-1764): en este discurso, el padre Feijoo valora las reglas de la composición como incompletas y perfeccionables, y propone el sentido auditivo como el juez definitivo de la música.
- *Mapa Armónico Práctico* (ca. 1737), de Francisco Valls (ca. 1671-1747): Valls recoge las principales características de los estilos musicales usados en su época. En particular, describe el *Estilo Phantastico*, que incluye las obras para instrumentos de teclado y de cuerda pulsada.
- *Diapasón instructivo* (1757), de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787): en esta obra, el autor se manifiesta abiertamente a favor de cuestionar todas las reglas heredadas del pasado, y propone el efecto auditivo como criterio definitivo de valoración, de forma similar al padre Feijoo.
- *Razón natural y científica de la música* (1760), de Antonio Ventura Roel del Río (1705-1767): Roel del Río se esfuerza por ubicarse en una posición más equilibrada entre el oído y las reglas de la composición, expresando la necesidad de satisfacer ambos criterios.
- *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (1762), de Antonio Soler (1729-1783): esta obra crucial expone un marco normativo musical en el nuevo contexto homofónico, lo que supone una revalorización del mismo, que se homologa así al *estilo antiguo*, cuyo prestigio se cimentaba en parte en su dependencia de las reglas del contrapunto.

⁸⁶ PARAKILAS, James: «1700 to 1770s: The Need for the Piano». En: James Parakilas (ed.). *Piano Roles: a new History of the Piano*. New Haven, Yale University Press, 2002, p. 22.

I.4.2. Fuentes secundarias

La literatura existente sobre los principales aspectos del objeto de estudio de este trabajo puede ser agrupada en cuatro categorías temáticas:

1. Estudios sobre la evolución del pianoforte desde sus inicios

El trabajo más importante sigue siendo, probablemente, el de Stewart Pollens, *The Early Pianoforte*⁸⁷. Además de exponer con abundante documentación la invención del pianoforte por B. Cristofori y su primera expansión por Europa, se ofrece información muy valiosa sobre los posibles antecedentes pre-cristoforanos del nuevo instrumento. Un trabajo complementario muy relevante es el de Michael Cole, *The Pianoforte in the Classical Era*⁸⁸, que incluye una de las descripciones más completas del *pantalón* y su influencia en la evolución y difusión del pianoforte.

Otros estudios amplían su horizonte temporal, como el de Alfred Dolge, «Pianos and their makers. A Comprehensive History of the Development of the Piano»⁸⁹, o indagan en los posibles pianos pre-cristoforanos, como el de David Catalunya y Paul Poletti, «Late Medieval Strung Keyboard Instruments»⁹⁰.

Una perspectiva particularmente significativa para nuestra investigación es la que analiza la coexistencia y competencia entre el pianoforte, el clavicémbalo y el clavicordio en las décadas centrales del s. XVIII, y es la de trabajos como el de Laurence Libin, «The Instruments»⁹¹.

Finalmente, hay que destacar el artículo de Scipione Maffei (1675-1755), «Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano e forte; aggiunte alcune considerazione sopra gli strumenti musicali»⁹², publicado en 1711 después de entrevistar al propio B. Cristofori, que constituye una referencia de valor inestimable para comprender las motivaciones y objetivos del inventor del pianoforte, así como las primeras objeciones que recibió el nuevo instrumento.

⁸⁷ POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*

⁸⁸ COLE, Michael: *The Pianoforte in the Classical Era*. Oxford, Clarendon Press, 2003.

⁸⁹ DOLGE, Alfred: *Pianos and their makers. A Comprehensive History of the Development of the Piano*. Nueva York, Dover Publications, 1972.

⁹⁰ CATALUNYA, David y POLETTI, Paul: «Late Medieval Strung Keyboard Instruments». En: *Journal of the Alamire Foundation*, 4/1, 2012, pp. 141-155.

⁹¹ LIBIN, Laurence: «The Instruments». En: Marshall, Robert (ed.): *Eighteenth-century keyboard music*. Nueva York, Routledge, 1994, pp. 1-32.

⁹² MAFFEI, Scipione: «Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano e forte; aggiunte alcune considerazione sopra gli strumenti musicali». En: *Giornale de' letterati d'Italia*, 1711, vol. 5, pp. 144-159.

2. Trabajos que abordan la historia y evolución de la literatura para pianoforte en su etapa inicial a escala europea y española.

A escala europea, podemos destacar los estudios de Daniel Freeman sobre Lodovico Giustini⁹³ y sobre Johann Christian Bach⁹⁴, dos compositores esenciales para establecer la cronología inicial de la literatura para pianoforte y para comprender el éxito en la difusión del nuevo instrumento. Además, el trabajo académico de I-Fang Chiang⁹⁵ profundiza en la contribución de Johann Gottfried Eckard al desarrollo de fórmulas musicales idiomáticas del pianoforte.

Particularizando en España, los estudios de Paulino Capdepón Verdú⁹⁶, José Máximo Leza Cruz y Miguel Ángel Marín⁹⁷ establecen el contexto general del conocimiento actual sobre la literatura musical para tecla en España a lo largo del s. XVIII. La tesis doctoral de Estíbaliz Gastesi⁹⁸, por su parte, realiza un interesante análisis de la música para tecla en el siglo XVIII en el País Vasco, desde una perspectiva metodológica que se centra fundamentalmente en cuestiones estilísticas.

3. Análisis de las cuestiones formales en la literatura temprana para tecla en España.

La perspectiva formal analítica, enfocada en la génesis de la forma sonata, ha sido la predominante en la investigación sobre la literatura para tecla en España, lo que ha dado como fruto los trabajos de Águeda Pedrero Encabo sobre la obra de Vicente Rodríguez

⁹³ FREEMAN, Daniel E.: «Lodovico Giustini and the emergence of the keyboard sonata in Italy». En: *Anuario Musical*, n. 58, 2003, pp. 111-138.

⁹⁴ FREEMAN, Daniel E.: «Johann Christian Bach and the Early Classical». En: Marshall, Robert (ed.): *Eighteenth-century keyboard music*. Nueva York, Routledge, 1994, pp. 230-269.

⁹⁵ CHIANG, I-Fang: «The Sonatas of Johann Gottfried Eckard (1735-1809) and the Evolution of Keyboard Instruments between 1760 and 1785». Tesis doctoral. University of North Texas, 2013.

⁹⁶ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: «Música de tecla en la España del siglo XVIII: Domenico Scarlatti y el padre Antonio Soler». En: Cuadernos de Estudios del siglo XVIII, n. 21, 2011, pp. 7-34.

⁹⁷ LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1730-1759: la asimilación del escenario europeo»... , *op. cit.*, pp. 223-352; LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1759-1780: la renovación ilustrada». En: Leza Cruz, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 353-438; LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo»... , *op. cit.*, pp. 439-552.

⁹⁸ GASTESI LATORRE, Estíbaliz: «Basque Keyboard Music of the Eighteenth Century: a Study of its Contribution to the Iberian Repertory». Paula Fan, dir. Tesis Doctoral. University of Arizona, 1998

Monllor⁹⁹, de Enrique Igoa Mateos sobre las sonatas de Antonio Soler¹⁰⁰ o de Rodrigo Madrid sobre la obra de Manuel Narro Campos¹⁰¹.

I.5. Estructura del trabajo

El trabajo se articula en varios capítulos, cuyos contenidos se describen brevemente a continuación.

El primer capítulo, *Estado de la cuestión*, sintetiza el conocimiento actual sobre el objeto de estudio, exponiendo las investigaciones más relevantes hasta la fecha, así como sus resultados más significativos. Comienza con el uso y difusión del pianoforte, ya que se ha considerado el ámbito organológico como el más general; continúa con la génesis de la sonata bipartita para tecla en España, y finaliza con la música para tecla de Sebastián de Albero.

En el capítulo segundo, *La conformación del lenguaje pianístico en otros países europeos: una aproximación*, se ha realizado una síntesis actualizada del conocimiento sobre el nacimiento del pianoforte y se han analizado las principales obras dedicadas al pianoforte en el ámbito europeo. Se ha considerado conveniente una recapitulación de esta índole para proporcionar un marco conceptual de referencia adecuado antes de particularizar el ámbito geográfico en España. Ha sido imprescindible profundizar en algunas cuestiones —la posible existencia de pianos pre-cristoforianos o los factores organológicos determinantes de las características acústicas de los diferentes instrumentos de teclado con cuerdas— necesarias para contextualizar adecuadamente nuestra investigación. Los resultados obtenidos han permitido recopilar un conjunto de fórmulas y estilos de escritura musical que se pueden considerar idiomáticos del pianoforte, y que se aplicarán en el capítulo siguiente.

El tercer capítulo, *La conformación inicial del lenguaje pianístico en España*, constituye el eje central de toda la investigación, como se refleja en el título de la propia tesis. Se exponen aquí los resultados de la caracterización del surgimiento inicial de un estilo de escritura adaptada especialmente a las capacidades y recursos expresivos del pianoforte. Se comienza con una descripción del contexto teórico. A continuación, se exponen de forma cronológica los resultados del análisis de un conjunto de obras seleccionadas por su relevancia para la investigación.

⁹⁹ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*

¹⁰⁰ IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler»..., *op. cit.*

¹⁰¹ MADRID, Rodrigo: «Aportaciones a la forma Sonata en la obra para tecla de Manuel Narro Campos (1729-1776)». Román de la Calle y Francisco C. Bueno Camejo, directores. Tesis Doctoral. Universitat de Valencia, 2001.

El cuarto capítulo, *La obra para tecla de Sebastián de Albero*, se erige como el otro pilar fundamental del trabajo: se aplicarán los resultados del capítulo anterior al estudio y análisis de la obra completa para tecla de Albero.

El capítulo quinto, *Implicaciones performativas*, expone los aspectos más relevantes de la elaboración de una versión *históricamente informada* de la obra completa para tecla de Sebastián de Albero, basada a su vez en la información obtenida en los capítulos previos. La aplicación en el piano moderno de los recursos interpretativos analizados previamente ofrece, además, un criterio adicional de valoración de los resultados alcanzados. Se incluye una breve propuesta de aplicación pedagógica de la obra de Albero en la enseñanza reglada de la interpretación del piano.

A continuación, en las conclusiones, se exponen e interpretan los resultados globales obtenidos y se detallan las aportaciones de la tesis.

Finalmente, en los anexos, se muestran los esquemas analíticos formales de la obra completa para tecla de Sebastián de Albero, que han establecido el marco inicial de referencia para su estudio desde los demás puntos de vista, especialmente el idiomático-organológico. También se adjuntan los programas de mano de los dos recitales en los que se interpretaron íntegramente sus dos colecciones para tecla: las *Sonatas para Clavicordio* y las *Obras para Clavicordio o Piano Forte*.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La figura de Domenico Scarlatti ha ejercido un predominio manifiesto en las investigaciones sobre la música de tecla en España en el siglo XVIII¹⁰², lo que se ha traducido en dos consecuencias principales:

- Un estudio aún incompleto de los compositores españoles contemporáneos de Scarlatti, que han llegado a ser considerados «meros epígonos o seguidores»¹⁰³ del napolitano.
- La atribución al napolitano de la importación del modelo de sonata bipartita a España, subestimando los precedentes formales autóctonos¹⁰⁴.

Sin embargo, en las últimas décadas estamos asistiendo a un incremento en el interés de los investigadores por los compositores españoles de música para tecla, lo que se traduce en una ampliación significativa de nuestro conocimiento de la obra de autores como Vicente Rodríguez Monllor¹⁰⁵, Sebastián de Albero¹⁰⁶, Manuel Narro Campos (1729-1776)¹⁰⁷ o Antonio Soler (1729-1783)¹⁰⁸. Al mismo tiempo, algunos de los estudios están contribuyendo al esclarecimiento de los antecedentes españoles de la sonata bipartita¹⁰⁹.

A pesar del desarrollo de la investigación sobre la música de tecla española del siglo XVIII, los trabajos más relevantes hasta la fecha tienden a considerar el uso del pianoforte en España en esta época como un hecho excepcional, prácticamente circunscrito a la corte de Fernando VI y María Bárbara de Bragança. No obstante, los últimos descubrimientos empiezan a sugerir un uso más intenso y extendido del pianoforte¹¹⁰.

¹⁰² Ver CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: «Música de tecla en la España del siglo XVIII...», *op. cit.*, p. 13 y LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1730-1759: la asimilación del escenario europeo»..., *op. cit.*, p. 277.

¹⁰³ LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1730-1759: la asimilación del escenario europeo»..., *op. cit.*, p. 285.

¹⁰⁴ Charles Rosen ya advertía que no se debía considerar que la forma sonata había nacido en Italia, sino que «algunos de los elementos prerequisites del estilo de la sonata aparecieron en una fecha temprana en Italia y España (donde Domenico Scarlatti compuso casi toda su obra para tecla)». Esta observación, no obstante, confirma implícitamente la subestimación de las formas previas autóctonas de España, como el *tiento* y el *verso*, que ni siquiera se tienen en cuenta. Texto original: «*some of the prerequisite elements of sonata style appeared at an early date in Italy and Spain (where Domenico Scarlatti composed almost his entire keyboard oeuvre)*». Ver ROSEN, Charles: *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York, 1988, p. 135.

¹⁰⁵ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*

¹⁰⁶ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero y Añanos...», *op. cit.*

¹⁰⁷ MADRID, Rodrigo: «Aportaciones a la forma Sonata en la obra para tecla de Manuel Narro...», *op. cit.*

¹⁰⁸ IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler»..., *op. cit.*

¹⁰⁹ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*

¹¹⁰ SIMÓN MONTIEL, Antonio: «Francisco Pérez de Mirabal's pianos...», *op. cit.*

1.1. El pianoforte en España: construcción y difusión

La invención de los *pianos de mesa* en la década de 1760 en Inglaterra supuso un punto de inflexión en la difusión del pianoforte, que comenzó a exportarse con gran éxito comercial a toda Europa, pasando a construirse posteriormente de forma local. Este proceso también alcanzó de lleno a España (ver ilustración 10) a partir de 1770¹¹¹.



ILUSTRACIÓN 10. Piano de mesa de Juan del Mármol (Sevilla, 1782)¹¹²

Recientemente, se ha podido confirmar que previamente, en las décadas de 1740 y 1750, varios constructores españoles fabricaron pianofortes con mecanismo cristoforiano, siendo los más destacados Francisco Pérez de Mirabal y Juan del Mármol en Sevilla y Diego Fernández en Madrid¹¹³.

Sin embargo, parece persistir en la comunidad académica internacional la tesis predominante anterior de que la construcción y la utilización del pianoforte en la primera mitad del siglo XVIII eran prácticas más bien excepcionales en Europa en general, y en España en particular.

¹¹¹ LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo»..., *op. cit.*, p. 449.

¹¹² Ilustración obtenida en MORALES, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830: actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de Música de Tecla Española*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, p. 59.

¹¹³ LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo...», *op. cit.*, p. 449.

Uno de los investigadores más influyentes en este sentido fue Ralph Kirkpatrick (1911-1984). El clavecinista y musicólogo estadounidense defendió la idea de que Domenico Scarlatti, a pesar de disponer de pianofortes en su entorno, prefería las cualidades instrumentales del clavicémbalo, por lo que, en su opinión, la mayoría de sus sonatas estaban concebidas de forma preferente para este último instrumento¹¹⁴.

No obstante, David Sutherland ya señaló acertadamente la vinculación circunstancial entre los primeros focos de difusión del pianoforte y los viajes y cambios de domicilio de Domenico Scarlatti¹¹⁵. En primer lugar, Scarlatti visitó Florencia en dos ocasiones como invitado del príncipe Ferdinando de Médici en la primera década (1700-1710) desde la invención del pianoforte, que tuvo lugar justamente bajo su patronazgo. A continuación, uno de los primeros pianofortes que viajaron fuera de Florencia fue un regalo de los Médici en 1709 al Cardenal Ottoboni, patrón de Scarlatti en Roma. Posteriormente, la llegada de los primeros pianofortes a Lisboa parece coincidir con la etapa de Scarlatti al servicio de João V como maestro de capilla. Finalmente, la estancia de Scarlatti en Sevilla podría haber sido el catalizador de la fabricación autóctona de pianofortes. Este grado tan estrecho de relación circunstancial lleva a Sutherland a sugerir que el mismo Scarlatti pudo haber ejercido la función de agente activo de la difusión inicial del pianoforte¹¹⁶.

Además, Maria Bárbara de Bragança, alumna de Scarlatti, conoció el nuevo instrumento en Lisboa, y dispuso de varios pianofortes después de contraer matrimonio con Fernando, Príncipe de Asturias, y establecerse en España. En el inventario de los instrumentos realizado inmediatamente después del fallecimiento de la reina de España, figuran tres pianofortes —dos de ellos contruidos en Florencia— y dos pianofortes florentinos reconvertidos en clavicémbalos¹¹⁷. La reconversión de los dos pianofortes en clavicémbalos es bastante llamativa: implica el reemplazo de todos los mecanismos internos —sustituyendo los martillos pivotantes por martinetes—, aunque permite conservar toda la estructura externa, incluyendo el teclado. La explicación más sencilla para esta decisión podría ser la preferencia instrumental del clavicémbalo sobre el pianoforte, a causa de su mayor potencia sonora en aquella época, lo que podría hacerlo más adecuado para desempeñar la función de solista¹¹⁸. No obstante, no se deberían descartar otras hipótesis alternativas, como la de que el mantenimiento del clavicémbalo podía resultar más sencillo y económico.

¹¹⁴ KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*, pp. 183-184.

¹¹⁵ SUTHERLAND, David: «Domenico Scarlatti and the Florentine Piano». En: *Early Music*, vol. 23, n. 2, 1995, pp. 243-256.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 250.

¹¹⁷ POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, p. 119.

¹¹⁸ KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*, p. 184.

Los pianofortes más antiguos que se conservan en la península ibérica son dos instrumentos anónimos —no existen actualmente anotaciones físicas en los propios instrumentos que informen de su autoría o de la fecha de construcción— atribuidos a Francisco Pérez de Mirabal. Uno de ellos, conservado en la colección Bartolomé March (ver ilustración 11), parece ser el mismo que aparece en una foto del libro *Spanish interiors and furniture* (Byne y Stapley, 1922).



ILUSTRACIÓN 11. Piano atribuido a Francisco Pérez de Mirabal (ca. 1745)¹¹⁹

¹¹⁹ Ilustración obtenida en MORALES, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles:..., op. cit.*, p. 49.

En esta publicación se transcribe la siguiente inscripción del pianoforte: *me fecit Francisco Pérez Mirabal en Sevilla, 1745*. No obstante, esta inscripción no se encuentra actualmente en el instrumento¹²⁰, víctima quizás de alguna de las fases de su restauración. En cualquier caso, la existencia del texto citado por Byne y Stapley parece acreditar la construcción en Sevilla de pianofortes en una fecha tan temprana como 1745, independientemente de que dicha inscripción corresponda o no al instrumento que se conserva.

La caja exterior de estos dos pianofortes, con doble curva, se parece a la de los clavicémbalos típicos del norte de Alemania, aunque sus mecanismos de acción son bastante similares a los de los pianofortes de Cristofori. Su principal particularidad mecánica consiste en que los coros de cuerdas a unísono incluyen dos de igual longitud más una tercera, más larga¹²¹, que puede ser anulada mediante un listón independiente de apagadores. La función exacta de esta tercera cuerda en cada unísono parece estar relacionada con el enriquecimiento tímbrico, aunque no se pueden alcanzar conclusiones sólidas mientras no se complete una adecuada restauración de estos instrumentos¹²².

El pianoforte datado alrededor de 1745 en Sevilla, que es uno de los más antiguos que se conservan con mecanismo cristoforiano, podría estar vinculado circunstancialmente con la estancia de María Bárbara en Sevilla junto con su maestro, D. Scarlatti. De hecho, se ha conseguido documentar la presencia de Mirabal en Sevilla en 1727¹²³. Este instrumento apoya la tesis de que la difusión inicial del pianoforte en España fuera mayor de lo que se pensaba.

Asimismo, Cristina Bordas ha expuesto algunas evidencias que también apoyan un uso y difusión del pianoforte en España más tempranos e intensos de lo que se pensaba: en 1742 se presentaba en la catedral de Zafra (Badajoz) un pianoforte comprado en Sevilla; en 1749, se usó un *clave-piano* junto con otros instrumentos musicales para acompañar una obra de la Compañía de Jesús en Sevilla; algunos años después, se anunciaba en la prensa sevillana la venta de un *clave-piano* en el convento de las Mercedarias¹²⁴. Simón ha señalado también la presencia de un pianoforte en el inventario de los bienes de Jaime Facco (1676-1753), violinista de la Real Capilla, tras su fallecimiento en 1753¹²⁵.

¹²⁰ POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, p. 124.

¹²¹ La longitud diferente de esta tercera cuerda podría producir una nota distinta, por lo que es razonable suponer que su diferente tensión compensaría esta diferencia.

¹²² POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, pp. 133-134.

¹²³ SIMÓN MONTIEL, Antonio: «Francisco Pérez de Mirabal's pianos...», *op. cit.*

¹²⁴ BORDAS, Cristina: «Tradición e innovación en los instrumentos musicales». En: Boyd, Malcolm y Carreras, Juan José (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 210.

¹²⁵ SIMÓN MONTIEL, Antonio: «Francisco Pérez de Mirabal's pianos...», *op. cit.*

Posteriormente, en el último cuarto del siglo XVIII, la construcción de pianofortes en España había alcanzado un nivel de actividad apreciable y se había extendido a otras zonas geográficas¹²⁶:

- Juan del Mármol, que fue alumno de Mirabal, estaba activo en Sevilla.
- Francisco Flórez y Francisco Fernández, en Madrid.
- Antonio Enríquez, en Zaragoza.
- Tadeo Tornel, en Murcia¹²⁷.

Finalmente, la terminología instrumental usada en España constituye el último factor que dificulta la ponderación del grado de difusión y uso del pianoforte en España en la primera mitad del siglo XVIII. Durante este siglo, el instrumento conocido actualmente como *clavicordio* era designado con las palabras *monacordio*, *manocordio* o *manucordio*. En cambio, el término *clavicordio* designaba al instrumento conocido actualmente como clavicémbalo, aunque dicho término —*clavicordio*— fue gradualmente sustituido por *clave* a lo largo del siglo XVIII¹²⁸.

Además, debemos tener en cuenta que el clavicémbalo y el pianoforte —según sus designaciones actuales— eran instrumentos similares externamente, en los que la diferencia radicaba en su mecanismo de accionamiento. En cierto modo, la acción del pianoforte se podía considerar una extensión de las posibilidades de registración del clavicémbalo, lo que favorecía un cierto grado de confusión terminológica: se usaba el término más antiguo y conocido, *clavicordio*, y se añadía la descripción de su mecanismo, dando lugar al *clavicordio* —o *clave*— *de pluma* o al *clavicordio* —o *clave*— *de piano* o *de martillos*¹²⁹. De hecho, era frecuente el uso del término general, *clavicordio*, sin especificar a continuación el tipo de accionamiento, por lo que la palabra *clavicordio* a secas puede llegar a estar refiriéndose indistintamente a un clavicémbalo o a un pianoforte¹³⁰.

Un ejemplo extremo del grado de confusión terminológica se observa en el anuncio, de 1787, de la venta de un *clave de martillos*, en el que se dice que el instrumento «imita el fortepiano»¹³¹. Esta situación de ambigüedad en la designación instrumental se prolongó

¹²⁶ BRUGAROLAS Bonet, Oriol: «El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio». Tesis doctoral. Xosé Aviñoa Pérez, dir. Universidad de Barcelona, 2015, p. 151.

¹²⁷ MÁXIMO GARCÍA, Enrique: «Tadeo Tornel, “ymbentor de ynstrumentos de música”». En: *Imafronte*, n. 15, 2000, pp. 167-175.

¹²⁸ KOSTER, John: «Stringed-Keyboard Instruments in Eighteenth —and Early-Nineteenth— Century Spain». En: Skyrn, Susanne (ed.): *Anthology of Eighteen-Century Spanish Keyboard Music*. North Carolina, Wayne Leupold Editions, 2010, p. v.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibid*. Una situación análoga se observaba en otros países europeos con la palabra *Clavier*, que podía referirse a cualquier instrumento de teclado.

¹³¹ SIMÓN MONTIEL, Antonio: «Francisco Pérez de Mirabal's pianos...», *op. cit.*

hasta que, en la segunda mitad del siglo XVIII, se fue extendiendo progresivamente el uso de las designaciones *piano forte* —o *piano fuerte*— y *forte piano* —o *fuerte piano*—¹³². En todo este proceso, la popularización del *piano de mesa* contribuyó probablemente a la distinción del pianoforte del clavicémbalo, por su tamaño y forma muy diferentes.

Por tanto, la investigación sobre el uso y difusión del pianoforte en España en la primera mitad del siglo XVIII debería tener en cuenta las particularidades de la terminología instrumental y no descartar el pianoforte cuando se observen referencias al *clavicordio*, tanto en obras musicales como en documentos de otra naturaleza. Estas últimas consideraciones léxicas permiten superar la aparente contradicción entre las escasas referencias explícitas al pianoforte como instrumento destinatario y los abundantes indicios del uso y experimentación de los recursos expresivos del pianoforte en la literatura española para tecla de la época.

1.2. La sonata ibérica para tecla: génesis y morfología inicial

Ya en 1963, en su monografía sobre la sonata en el periodo clásico, Newman relativizaba la influencia de Domenico Scarlatti (1685-1757) en los compositores nativos españoles, afirmando que el napolitano asimiló tendencias y tradiciones locales en la misma medida en la que ejerció influencias sobre su entorno¹³³. Resulta especialmente significativa su comparación entre los maestros y géneros musicales italianos y sus equivalentes españoles:

Después de todo, estos países habían tenido sus propios antecedentes en la música para tecla, tan destacados como los de Italia (o cualquier otro país). Cabezón y Cabanilles en España eran ciertamente los iguales de sus contemporáneos italianos respectivos A. Gabrieli y Pasquini [...] Los ibéricos tenían su literatura del *tiento* y la *tocata* equivalente a la del *ricercare* y la *toccata* en Italia. Además, podemos recordar que el primer uso conocido de la palabra “sonata” como título instrumental fue realizado por el vihuelista español Luis Milán en 1535.¹³⁴

¹³² KOSTER, John: «Stringed-Keyboard Instruments in Eighteenth...», *op. cit.*, p. v.

¹³³ NEWMAN, William S.: *The Sonata in the Classical Era*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963, p. 259.

¹³⁴ Traducción realizada por el autor. Original en *ibidem*: «After all, these countries had had their own backgrounds of keyboard music quite as distinguished as that of Italy (or any other country). Cabezón and Cabanilles in Spain were certainly the peers of their respective Italian contemporaries A. Gabrieli and Pasquini [...] The Iberians have their literature of the *tiento* and *toccata* equivalent to that of the *ricercare* and *toccata* in Italy. Furthermore, it may be recalled that the first known use of the word “sonata” as an instrumental title had been made by the Spanish vihuelist Luis Milan in 1535».

No obstante, Newman deja traslucir un destello de su perspectiva germanocéntrica al comparar las sonatas ibéricas con las de los tres «gigantes vieneses»: «la sonata española, aunque nunca se equiparó cualitativamente con la de los tres gigantes vieneses, se mantuvo al día en lo que se refiere a las características estilísticas y formales»¹³⁵.

Como bien advierte Igoa¹³⁶, el mayor peligro que se cierne sobre el estudio del origen de la sonata es el de utilizar criterios evolutivos finalistas, que implican la infravaloración de las obras de las —injustamente denominadas— *etapas de transición*, por carecer de las características de la referencia formal, presuntamente ideal, establecida posteriormente. Resulta más plausible, en cambio, asumir que los compositores pretenden cumplir en todas las épocas sus objetivos de diversa índole —social, estética, expresiva, etc.—, aprovechando y moldeando los recursos técnicos musicales disponibles —incluyendo los modelos formales conocidos— y teniendo en cuenta los criterios estéticos vigentes. Por consiguiente, si una obra tenía una función concreta —ya fuera pedagógica, lúdica u ornamental, como el acompañamiento de una ceremonia—, su valoración —incluyendo la de sus aspectos formales— debería ponderar en mayor medida el cumplimiento satisfactorio de dicha función, en su propio contexto, que la adecuación a un modelo formal presuntamente ideal, cuya definición corresponde en realidad a los analistas de épocas posteriores.

Por su parte, Macario Santiago Kastner, uno de los estudiosos más importantes de la música de tecla ibérica del siglo XVIII, se manifestaba en estos términos:

Pese a la presencia de varias ideas musicales organizadas sobre el competente plan armónico funcional, todavía no se topa [la estrategia formal] con el dualismo, o sea, con la oposición contrastante de ideas y de reacciones psíquicas. Eso sólo pudo modificarse mediante el abandono del convencionalismo cortesano del siglo XVIII y con la venidera libertad de exteriorizar sentimientos propios del romanticismo (Sturm und Drang). Los métodos de estructuración de la sonata clásica no pueden prescindir de cambios de expresión y de disposiciones anímicas. En la sonata bipartida [sic] de la primera mitad de la 18ª centuria aún no suele haber temas en pugna mutua, ni siquiera conflictos temperamentales o psíquicos procedentes de la índole del alma humana.¹³⁷

En la actualidad resultan un tanto injustificadas las aseveraciones que pretenden denegar la «libertad de exteriorizar sentimientos» y los «cambios de expresión» a épocas anteriores al «abandono del convencionalismo cortesano del siglo XVIII». Además, Kastner

¹³⁵ Traducción realizada por el autor. Original en NEWMAN, William S.: *The Sonata in the Classical Era...*, *op. cit.*, p. 260: «The Spanish sonata, if never on a qualitative par with that of the three Viennese giants, kept pace with the times at least as regards the nature of the styles and forms».

¹³⁶ IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio soler...», *op. cit.*, p. 129.

¹³⁷ KASTNER, Macario Santiago: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, Atica, 1941, p. 143.

parece establecer una asociación discutible entre el presunto monotematismo atribuido a la sonata bipartita y la «ausencia de conflictos temperamentales o psíquicos». No obstante, Kastner señalaba acertadamente, de acuerdo con Newman, que la sonata bipartita surge en la península ibérica de forma natural a partir de los *tientos*, de forma independiente y anterior a la llegada de Scarlatti a Lisboa¹³⁸.

Por otra parte, Martín Moreno subraya la importancia de Joan Cabanilles y José Elías como figuras de transición hacia el nuevo estilo. Además, destaca a Sebastián de Albero como ejemplo representativo de la génesis de la sonata bipartita española basada en la tradición organística, en particular la de los *tientos partidos*¹³⁹, lo que parece reflejarse en sus trípticos de *recercata, fuga y sonata*¹⁴⁰, que forman su colección *Obras para Clavicordio o Piano Forte*.

Una vez señalados los principales tópicos que suelen distorsionar la caracterización de la sonata española para tecla a principios del siglo XVIII, parece razonable, como defienden Kastner y Martín Moreno, trazar sus orígenes partiendo de las principales formas instrumentales autóctonas, por lo que resulta conveniente recordar las características de los géneros ibéricos más usados en la música para órgano de los siglos XV al XVII: el *verso* y el *tiento*.

El *verso* es un breve fragmento musical, habitualmente de textura polifónica, que ejecuta el órgano y sustituye una parte del texto litúrgico del grupo vocal¹⁴¹: por tanto, el coro y el órgano se van alternando. La función del verso es proporcionar una variedad en la sonoridad, conceder un descanso a los cantores y ayudarles a entonar el tono correcto¹⁴², como bien expresa Nassarre en su *Escuela Música*: «El organista tocando sobre el canto llano el verso que le pertenece, mantiene la cuerda mientras descansa el coro, y llama la atención para entrar en ella con firmeza el verso siguiente»¹⁴³.

El verso continuó siendo utilizado a lo largo del siglo XVIII en la música religiosa española. Sin embargo, su brevedad intrínseca limita la escala de su elaboración, por lo que queda al margen del desarrollo de estructuras formales como la sonata. A finales del siglo XVIII, aparecieron algunas formas híbridas —como las *Seis piezas o Sonatas sueltas para órgano dispuestas en forma de versos grandes*, de José Lidón (1748-1827), publicadas en 1787—. No

¹³⁸ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música...*, *op. cit.*, p. 446.

¹³⁹ Los *tientos partidos* usan diferente registración para las mitades aguda y grave del teclado.

¹⁴⁰ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música...*, *op. cit.*, pp. 446-447.

¹⁴¹ TORRENTE, Álvaro, MARÍN, Miguel Ángel *et al.*: «1700-1730: nuevas músicas para un siglo nuevo». En: José Máximo Leza Cruz (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 162.

¹⁴² *Ibidem*, p. 163.

¹⁴³ *Ibid.*

obstante, desde el punto de vista formal, se trata en realidad de sonatas bipartitas que incluyen la denominación *verso* en el título porque incorporan un *cantus firmus* o se alternan con partes cantadas¹⁴⁴.

El tiento, por otra parte, es el género compositivo por excelencia de la música para teclado hispánica durante los siglos XV al XVII¹⁴⁵. En sus orígenes, era una pieza improvisada, y fue evolucionando desde sus inicios, inscritos en la polifonía y el lenguaje modal, hasta su fase final en las primeras décadas del s. XVIII, en la que sus características habituales son¹⁴⁶:

- No tiene un plan estructural premeditado, ya que hunde sus raíces hasta llegar al *ricercare* —en su fase de evolución inicial en forma de preludio—, cuya función principal es la de familiarizar al intérprete con el teclado y presentar, en su caso, el tono de la obra siguiente.
- Combina la textura polifónica con secciones homofónicas en las que la voz principal exhibe su virtuosismo mediante motivos rápidos en escalas y progresiones, mientras las voces restantes ejecutan un acompañamiento en forma de acordes.
- Suele estar articulado en varias secciones.

Una característica particular de la construcción de órganos en España es la ausencia de un teclado completo de pies, a diferencia de lo que ocurría en Alemania, lo que condiciona considerablemente la escritura organística. De hecho, la ausencia de un pedalero completo estimuló la construcción de órganos *partidos* o *de medio registro*, que permitían asignar registros de forma independiente a las mitades aguda y grave del teclado¹⁴⁷. La disponibilidad de este tipo de órgano permitió el desarrollo de los *tientos partidos* o *de medio registro*, que aprovechaban esta capacidad de diferenciación tímbrica para distinguir una melodía principal, ejecutada con una mano, del acompañamiento que realizaba la otra mano. Por tanto, los *tientos partidos* tienden a favorecer la escritura armónica frente a la polifónica.

Águeda Pedrero Encabo ha estudiado con detalle los inicios de la sonata ibérica desde los tientos de Cabanilles en su trabajo sobre las sonatas de Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760). Pedrero señala que Joan Cabanilles (1644-1712) fue el compositor de tientos —se conservan más de dos centenares de su autoría— que marcó el tránsito hacia el nuevo estilo, desde el lenguaje modal al lenguaje tonal. Como consecuencia de esta ubicación en el

¹⁴⁴ TORRENTE, Álvaro, MARÍN, Miguel Ángel *et al.*: «1700-1730: nuevas músicas para un siglo nuevo»..., *op. cit.*, p. 167.

¹⁴⁵ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado*..., *op. cit.*, p. 241.

¹⁴⁶ TORRENTE, Álvaro, MARÍN, Miguel Ángel *et al.*: «1700-1730: nuevas músicas para un siglo nuevo»..., *op. cit.*, pp. 169-170.

¹⁴⁷ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música*..., *op. cit.*, p. 443.

umbral de un cambio estilístico, Cabanilles compuso muchos tientos, mientras que de su sucesor, Rodríguez Monllor, no se conserva casi ninguno¹⁴⁸.

En el caso de la obra de Cabanilles, esto se observa en un aligeramiento de la textura, una mayor atención a la verticalidad en forma de acordes, un inicio de diferenciación entre los roles de ambas manos, asignando a la mano izquierda la parte del acompañamiento y el uso de elementos cadenciales como recurso de estructuración¹⁴⁹. Todas estas características son compatibles con el establecimiento de la morfología básica de la sonata. De hecho, esta adopción por parte del tiento de diversos rasgos estilísticos de la sonata acabó desembocando en su progresiva desaparición y sustitución por otras formas más adecuadas para el nuevo lenguaje.

Por otra parte, el segundo género mencionado por Newman en la cita al comienzo de este epígrafe es la *tocata*, que es la versión española del nombre italiano *toccata*, y empieza a cultivarse en España a finales del siglo XVII. Los primeros compositores españoles que escribieron tocatas fueron Cabanilles y Nassarre¹⁵⁰. En una de las seis tocatas de Cabanilles publicadas en la actualidad¹⁵¹, la tocata IV, se definen con claridad los tres focos tonales principales de tónica, dominante y subdominante, estableciendo una referencia tonal que se va confirmando paulatinamente con los compositores venideros. Por otra parte, la simplicidad del tema principal y el perfil de virtuosismo del acompañamiento —con figuraciones rápidas de repeticiones de notas y escalas— se ajustan a la denominación de tocata.

Las tocatas de Pablo Nassarre, por su parte, reducen la multiseccionalidad de algunos tientos de Cabanilles a tres secciones, lo que sería la tendencia predominante en las tocatas de Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760). La textura se aligera a tres voces, que en realidad funcionan como dos, con diferenciación entre voz melódica y voz de acompañamiento. Sin embargo, la focalización entre la tonalidad principal y la relativa genera más bien contrastes «de claroscuro»¹⁵² en lugar de una graduación progresiva de la tensión, lo que le confiere un carácter más bien modal.

Finalmente, las tocatas de Rodríguez Monllor tienen una estructura derivada de la del tiento: dos o tres secciones contrastantes rítmicamente con relación temática mediante la variación. Coexisten principios estilísticos diversos, como las entradas imitativas y los

¹⁴⁸ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*, p. 241.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 241-242.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵² *Ibid.*, p. 243.

desarrollos mediante una progresión por quintas. No obstante, los finales tienen un fuerte carácter modal que confirman el carácter conservador de estas obras¹⁵³.

La diversidad estilística que se observa en las tocatas parece aconsejar su caracterización en sentido negativo: los compositores designaban como tocatas aquellas obras que no derivaban de la danza, del canto llano o de algún modelo vocal¹⁵⁴. No obstante, la evolución de las tocatas a lo largo de las primeras décadas del siglo XVIII parece converger con las características que acabarán definiendo a las sonatas. De hecho, a mediados del siglo se llegan a usar como sinónimos la tocata y la sonata: Rodríguez Monllor llama a su colección más importante *Libro de Tocatas para Címbalo*, aunque internamente titula como *Sonata* cada una de las piezas individuales que la componen.

Otro ejemplo informativo del uso de los términos *tocata* y *sonata* en la época lo encontramos en la colección de Albero *Obras para Clavicordio o Piano Forte*: en su dedicatoria al rey Fernando VI, usa de modo genérico la palabra *tocata* «...he formado este Libro, que contiene varias tocatas de Clavicordio...». Teniendo en cuenta que la obra está formada por seis trípticos de *recercata, fuga y sonata*, podemos deducir que Albero está usando la palabra *tocata* en un sentido genérico que engloba diferentes tipos de obras para teclado. Este uso es compatible con la definición por exclusión del párrafo anterior, es decir, la *tocata* designaría aquellas obras que no derivaban de la danza ni de un modelo vocal.

Por lo que respecta a la sonata, los ejemplos más antiguos conocidos de sonatas para tecla en España parecen ser los de Pedro Rabassa (1683-1767) y José Elías (ca. 1685-ca. 1755). La sonata de Rabassa no está datada, pero su ubicación en una colección de obras de organistas valencianos permite aventurar una fecha probable de elaboración anterior a 1724¹⁵⁵. Esta obra se divide en cuatro movimientos: el tercer movimiento, *Adagio*, tiene una textura densa, mientras que los *Allegri* contienen motivos *cantabile*, de fuerte tensión armónica. La reiteración de estos motivos, en palabras de Pedrero Encabo, «supone una segmentación del discurso en la línea del primer estilo galante y anticipa un modelo de desarrollo expansivo que también desarrolla Vicente Rodríguez»¹⁵⁶.

Aproximadamente en la misma época¹⁵⁷, José Elías incluyó doce sonatas en su colección *24 Obras para órgano*, aunque las llamó *tocatas*. Se trata en realidad de sonatas binarias en dos movimientos, lento y rápido. La estructura formal del segundo movimiento es más elaborada y suele ser próxima a la de la sonata bipartita, ya que la primera sección

¹⁵³ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*, p. 244.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 53.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 78

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 245.

¹⁵⁷ PEDRERO ENCABO, Águeda: *Josep Elies. 24 Obres...*, *op. cit.*, p. 10.

suele albergar un desplazamiento a la dominante o a la relativa mayor. La segunda sección comienza siempre repitiendo el principio de la primera sección en la tonalidad secundaria, estableciendo una rima estructural. Sin embargo, el final de la segunda sección tiene una planificación variable: algunas veces concluye con material temático nuevo, por lo que faltan la *cruce* y la principal rima estructural de la sonata bipartita (*Tocata segunda*. II. *Allegro*); otras veces, sí se repite el final de la primera sección (*Tocata duodécima*. II. *Allegro*); finalmente, encontramos de forma excepcional la recapitulación del inicio de la primera sección en la tonalidad principal, lo que supone un acercamiento a la estructura formal de la sonata tripartita (*Tocata quinta*. II. *Allegro*).

Posteriormente, la aportación de Rodríguez Monllor es considerada por Pedrero Encabo como fundamental para el asentamiento de las bases de la sonata para teclado en esta fase inicial. En particular, destaca el uso del *cantabile* y el fraseado de cuatro compases, que configuran un modelo de sonata bipartita de mayor madurez compositiva, avance estilístico y dominio de las posibilidades del lenguaje al servicio de una planificación interna más profunda, un modelo paralelo al preferido por Seixas y Scarlatti¹⁵⁸. También señala la expresividad intensa de la sonata XXVIII y la relaciona con el *empfindsamer Stil*. No obstante, la diversidad estilística de las sonatas de la época conduce a Pedrero a rechazar el uso del término *sonata* desde un punto de vista exclusivamente formal o estructural¹⁵⁹.

Finalmente, Enrique Igoa también ha examinado la conformación inicial de la sonata en España en su reciente trabajo sobre Antonio Soler¹⁶⁰. En particular, Igoa destaca el hecho de que las sonatas para tecla en varios movimientos fueron bastante frecuentes: desde algunas de Rodríguez Monllor hasta las de Joaquín Montero y Manuel Blasco de Nebra, escritas en dos movimientos de *tempi* lento-rápido, y sin olvidar las sonatas emparejadas de Scarlatti, Albero y Soler¹⁶¹. Igoa concluye su caracterización de la sonata para tecla española de la época después de identificar sus rasgos comunes y las diferencias respecto a obras con otros títulos:

En todo caso, no es difícil delimitar el alcance del género ‘sonata’ en la península ibérica, incluso en aquellos casos en los que el título original parece llevarnos por otros derroteros. Al fin y al cabo, la ‘sonata’ (y sus derivados) es de los pocos géneros en esta época que sí responde a un plan formal previsible, derivado en gran medida de la sucesión dialéctica de una tónica principal y otra secundaria en la primera parte de una forma binaria, que continúa con el reverso de este plan tonal para volver a la tónica principal, aunque ampliando el

¹⁵⁸ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*, pp. 247-248.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 248.

¹⁶⁰ IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Soler...», *op. cit.*

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 148.

espectro armónico con otras regiones tonales al principio de la segunda parte. Este esquema, derivado esencialmente de la danza, no se aplica a los otros géneros mencionados anteriormente (*essercizj, toccata, tiento* o *fuga*), géneros cuyas características se centran más en su función musical, sus rasgos de escritura o su textura imitativa basada en uno o más temas, pero que carecen de la clara seccionalización unida a un esquema tonal definido propia de la sonata, incluso en su estadio preclásico.¹⁶²

En esta caracterización, se observa que Igoa identifica la seccionalización, asociada al plan tonal predefinido, como la característica diferencial que permite distinguir la sonata de otras obras para instrumentos de tecla. Por tanto, parece que Igoa no considera relevante el uso parcialmente intercambiable de los términos *tocata* y *sonata* que hemos expuesto en las obras de Albergo y Rodríguez Monllor: ambos autores emplearon la designación *tocata* en sentido genérico en el título global de sus colecciones, mientras que utilizaron el término *sonata* de forma más específica en el interior de las mismas.

1.3. La música para tecla de Sebastián de Albergo

1.3.1. Estudios principales

Podemos clasificar los trabajos dedicados a la obra de Albergo según su perspectiva metodológica: por una parte, encontramos estudios analíticos como los artículos de Linton Powell¹⁶³, Susanne Skyrm¹⁶⁴ y Dean Sutcliffe¹⁶⁵; por otra parte, investigaciones sobre la biografía de Albergo, como el artículo de María Gembero¹⁶⁶; finalmente, el trabajo de Sara Erro¹⁶⁷ y la reciente tesis doctoral de Carlos Sánchez¹⁶⁸ combinan ambos enfoques.

¹⁶² IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Soler...», *op. cit.*, p. 131.

¹⁶³ POWELL, Linton: «The Keyboard Music of Sebastian de Albergo: an Astonishing Literature from the Orbit of Scarlatti». En: *Early Keyboard Journal*, vol. V, 1988, pp. 9-28.

¹⁶⁴ SKYRM, Susanne: «The Fugues in Sebastian Albergo's Obras para Clavicordio: a Second Version». En: Morales, Luisa (ed.): *Domenico Scarlatti en España*. Barcelona, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp. 361-375.

¹⁶⁵ SUTCLIFFE, W. Dean: «Domenico Scarlatti and an Iberian Keyboard "School"? A Comparison with Albergo». En: Fabris, Dinko y Maione, Paologiovanni (eds.): *Domenico Scarlatti: musica e storia*. Nápoles, Turchini Edizioni, 2007, pp.269-290.

¹⁶⁶ GEMBERO USTÁRROZ, María: «La formación musical de Sebastián de Albergo (1722-1756): Nuevas aportaciones». En: *España en la música de occidente: actas del congreso internacional*, vol. 2, 1987, pp. 109-124.

¹⁶⁷ ERRO, Sara: «La música para tecla de Sebastián de Albergo (1722-1756)». Cristina Bordas y María Nagore, directoras. Trabajo de investigación para la obtención del DEA. Universidad Complutense de Madrid, 2007.

¹⁶⁸ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albergo y Añanos...», *op. cit.*

El trabajo más antiguo con relevancia musicológica dedicado a la obra de Albergo es el artículo de 1988 de Linton Powell en *Early Keyboard Journal* ¹⁶⁹. En él, encontramos datos biográficos que han sido actualizados posteriormente, como resultado de nuevas investigaciones: por ejemplo, Powell afirmaba que Albergo ingresó en la Real Capilla en 1748¹⁷⁰; sin embargo, Erro estableció definitivamente la fecha de su nombramiento mediante el real decreto del 29 de septiembre de 1746¹⁷¹. En cuanto al aspecto intrínsecamente musical, Powell expone un análisis más bien somero, seguramente condicionado por las dimensiones del artículo, y se centra más en las fugas de las *Obras para Clavicordio o Piano Forte*.

En este sentido, Powell destaca la gran longitud de las fugas, comparadas con las de Scarlatti. Acertadamente, Powell relaciona las dimensiones de las fugas de Albergo con las de José Elías (1678-1755), que fue durante algún tiempo su profesor, según manifestaba el propio Albergo en su dictamen de las *Obras de Órgano entre el Antiguo y Moderno Estilo*, de Elías:

Señor D. Joseph Elías, mi dueño y Señor: Con toda mi veneración y cuidado he visto este libro que contiene doce piezas para órgano, compuestas entre el antiguo y moderno estilo, y si a mi cortedad cabe el sondear lo artificial y primoroso desta obra, digo con toda lisura que no encuentro elogio que le benga a su merecimiento. Vm. sólo a vencido empresa tan ardua de unir el gusto con el fundamento, de cuiua ydea tengo por cierto es V. el imbentor. Todos los que somos principiantes deste arte y facultad, le debemos ser a Vm. tan agradecidos, que con la maior propiedad le viene de justicia el reputarle por oráculo de nuestra profesión. Con justa razón ha días le soy a V. mui apasionado sin que para esto me mueba la vanidad de haver sido un corto tiempo participante de su escuela. Es Vm. tan acrehedor de todo aplauso que ynmortaliza su nombre con estas excelentes obras, y las considero tan útiles que es preciso las vea con toda reflexión el que quisiere llegar a la perfección de buen organista, pues en ellas se encuentra lo gustoso, lo estraño, el methódico y lo armónico y fundamental, con la modulación más arreglada, de suerte que, hecho cargo cada uno del énfasis que contiene, encontrarán a poca costa el atajo sin trabajo. Confieso a V. con yngenuidad que he tenido tal complacencia al registrarlas, que queda mi gusto en calma, desseando la repetición muchas veces. Dios remunere a Vm. obra tan ymportante con una vida feliz, para que experimente los efectos de sus tareas tan piadosamente dirigidas. Quedo a la disposición de Vmd. con el más verdadero afecto, para servirle y rogar a el Altíssimo conserve su vida los años que io deseo désta de Vm. Madrid, y noviembre 17 de 1749. B. L. M. de V. su más amante y fiel amigo.¹⁷²

¹⁶⁹ POWELL, Linton: «The Keyboard Music of Sebastian de Albergo...», *op. cit.*

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷¹ ERRO, Sara: «La música para tecla de Sebastián de Albergo...», *op. cit.*, p. 10.

¹⁷² LLORENS, José María (ed.): *José Elías: Obras completas*, vol. IA. Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1971, pp. 20-21.

En este dictamen, Albero afirma «haber sido un corto tiempo participante de su escuela», y expresa su consideración de Elías como «oráculo de nuestra profesión». Powell señala también que las fugas de Elías combinan frecuentemente varios sujetos, lo que parece haber dejado su huella en Albero, quien también lo hace en la mayoría de sus fugas¹⁷³.

Por otra parte, el artículo de Susanne Skyrm realiza una comparación detallada entre las fugas del manuscrito Ms. 3/1043 (titulado *Intentos y sonatas del s. XVIII*) y las correspondientes del manuscrito Ms. 4/1727 (2) (titulado *Obras para Clavicordio o Piano Forte*, y considerado como la fuente original de estas fugas), valorando los cambios y recortes realizados en las primeras, llegando a la conclusión de que la nueva versión del manuscrito Ms. 3/1043 fue elaborada por, al menos, un músico competente que pretendía mejorar la versión original del manuscrito Ms. 4/1727 (2), así como hacerla más adecuada para su interpretación en el órgano¹⁷⁴.

Finalmente, Dean Sutcliffe ensaya en su artículo un análisis comparativo entre dos sonatas de Scarlatti y Albero: las sonatas K 434 y la SCV XI, que comparten algunas características estilísticas, así como el compás, la tonalidad y varios procedimientos constructivos. Sutcliffe concluye la comparación señalando las semejanzas y diferencias entre ambas obras y elogiando la diversidad y el valor estético de ambas propuestas, rechazando explícitamente las dos posturas extremas habituales: la de considerar a Albero un mal imitador de Scarlatti y la alternativa de considerar a Albero un músico completamente ajeno al estilo scarlattiano¹⁷⁵.

Además, el autor propone una caracterización preliminar del estilo de Albero, que resulta especialmente valiosa por ser prácticamente la única disponible hasta la fecha¹⁷⁶:

- Preferencia por compases cortos, que predominan con claridad sobre los compases largos. Sutcliffe lo relaciona con la danza y, a su vez, con la tendencia a acentuar la mayoría de las partes del compás.
- El componente melódico es de gran importancia, y su continuidad no se ve interrumpida casi nunca por fragmentos meramente figurativos.
- Uso frecuente de notas y acordes repetidos como acompañamientos.
- Tendencia a repetir muchas veces los modelos en las secuencias.

¹⁷³ POWELL, Linton: «The Keyboard Music of Sebastian de Albero...», *op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁴ SKYRM, Susanne: «The Fugues in Sebastian Albero's Obras para Clavicordio...», *op. cit.*, p. 374.

¹⁷⁵ SUTCLIFFE, W. Dean: «Domenico Scarlatti and an Iberian Keyboard "School"?...», *op. cit.*, pp. 279-280.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 280-282.

- La recapitulación después de la *cruce* se produce a veces sin una articulación clara, más bien de forma sorprendente.
- Las fugas combinan un carácter dramático con ciertos rasgos claramente populares.
- Uso ajeno al cadencial de los acordes de sexta y cuarta en diversas ocasiones.
- Interpretación del diseño de los trípticos de las OCM —*recercata, fuga y sonata*— como un intento deliberado de realizar una muestra estilística histórica progresiva.

En cuanto a los aspectos biográficos, el artículo de María Gembero aportó datos muy valiosos sobre la formación musical de Albergo en la catedral de Pamplona entre 1734 y 1739, identificando a Andrés Gil, Andrés de Escaregui y Francisco de Alba como sus principales maestros¹⁷⁷.

Posteriormente, el trabajo de Sara Erro supuso una nueva actualización de la biografía de Albergo, incluyendo la corrección de algunos errores —por ejemplo, la ya mencionada consideración de la fecha de 1748 como la del ingreso en la Real Capilla—, gracias al descubrimiento de documentos originales —nombramientos, nóminas, etc.—.

Además, desde el punto de vista analítico, se centró en las perspectivas codicológica y organológica. En el primero de los aspectos, Erro consigue vincular los dos principales manuscritos de la obra de Albergo con otros manuscritos de sonatas de Scarlatti conservados en Venecia, lo que proporciona una acotación temporal aproximada en la fecha de elaboración de dichos manuscritos:

- El manuscrito de las *Sonatas para Clavicordio* fue realizado muy probablemente por el mismo copista —no es un manuscrito autógrafo, ya que había copistas profesionales en la corte encargados de estas tareas¹⁷⁸— que elaboró los trece volúmenes de sonatas de Scarlatti —conservados en la Biblioteca Marciana de Venecia (BMV)— entre 1752 y 1757. Además, la tinta de los volúmenes III al IX, datados entre 1753 y 1754, se transparenta, lo que también ocurre en el manuscrito de las *Sonatas para Clavicordio*, por lo que parece probable que el manuscrito de esta colección se realizara en una fecha próxima a 1754¹⁷⁹. Por desgracia, la elaboración del manuscrito solo fija una cota superior de la fecha de creación real de las obras. Además, la diversidad que caracteriza a las sonatas de esta colección permite asumir con bastante confianza que su creación abarcó un periodo de, al menos, varios años.

¹⁷⁷ GEMBERO USTÁRROZ, María: «La formación musical de Sebastián de Albergo...», *op. cit.*, p. 124.

¹⁷⁸ ERRO, Sara: «La música para tecla de Sebastián de Albergo...», *op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 45-46.

- El manuscrito de las *Obras para Clavicordio o Piano Forte*, en cambio, fue realizado casi con total certeza por la misma persona que copió el manuscrito de 1749 —numerado por Kirkpatrick como el volumen XV— de sonatas de Scarlatti¹⁸⁰ —también conservado en la BMV—. No obstante, el copista del volumen de Scarlatti de 1749 pudo elaborar el de la colección de Albero varios años antes o después, por lo que la fecha de 1749 constituye solo una primera aproximación a la datación de esta obra.

En definitiva, el estudio codicológico de Erro permite ubicar aproximadamente la elaboración del volumen de las SCV en fecha anterior a 1754, mientras que la realización de la copia de las OCM queda menos acotada, aunque podría ser próxima a 1749. Esta última fecha de referencia, 1749, es compatible con la datación basada en la dedicatoria al rey Fernando VI, ya que su coronación en 1746 y el fallecimiento de Albero en 1756 definen un intervalo temporal comprendido entre 1746 y 1756.

En cuanto a la organología, Erro se centra en las tesituras de las obras, y las relaciona con la colección de instrumentos de teclado con cuerdas de la familia real¹⁸¹. Curiosamente, algunas obras de Albero de tesitura reducida, adecuada para los pianofortes de la familia real, contienen fórmulas idiomáticas especialmente adecuadas para el pianoforte¹⁸².

Por último, el reciente trabajo de Carlos Sánchez es la primera tesis doctoral dedicada íntegramente a la figura del compositor navarro. Entre sus contenidos, destaca una recopilación exhaustiva de las fuentes y trabajos relacionados con la obra de Albero. Además, su investigación original ha ampliado considerablemente la información biográfica de Albero, especialmente en lo que se refiere a sus antepasados y a su infancia, aunque no ha logrado esclarecer el periodo correspondiente a los años previos a su nombramiento en la Real Capilla en 1746¹⁸³.

Por otra parte, Sánchez defiende la autoría de Albero de una nueva fuga en Re menor, ubicada en un manuscrito¹⁸⁴ que contiene otras fugas del compositor navarro¹⁸⁵. Finalmente, contiene un análisis bastante extenso sobre diversos aspectos de toda su obra, aunque no se incluye un estudio en profundidad desde el punto de vista idiomático-organológico, que constituye uno de los principales objetivos de la presente investigación.

¹⁸⁰ ERRO, Sara: «La música para tecla de Sebastián de Albero...», *op. cit.*, pp. 45-46.

¹⁸¹ *Ibidem*, pp. 51-55.

¹⁸² Esta cuestión se expondrá con más detalle en el capítulo cuarto, dedicado a la música para tecla de Albero, en los epígrafes 4.1.3 y 4.2.3, pp. 229-237 y 261-263.

¹⁸³ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero y Añanos...», *op. cit.*, p. 407.

¹⁸⁴ Se trata del manuscrito Ms. 3/1043 de la biblioteca del RCSMM.

¹⁸⁵ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero y Añanos...», *op. cit.*, p. 395.

1.3.2. Ediciones

Las ediciones que se han realizado de las obras para tecla de Sebastián de Albero son las siguientes:

- Las *Sonatas para Clavicordio* cuentan con las siguientes ediciones completas, en orden cronológico: Genoveva Gálvez¹⁸⁶, Ryan Layne-Whitney¹⁸⁷ y Raúl Angulo¹⁸⁸. Por otra parte, Antonio Baciero publicó solo el primer volumen de su edición *Urtext* de las SCV, que contiene las primeras catorce sonatas de dicha colección¹⁸⁹. Finalmente, Susanne Skyrm incluyó algunas obras de Albero en su antología de música española para tecla del siglo XVIII: las SCV XIV, XVI, XVII, XXVIII y XXIX¹⁹⁰.
- Las *Obras para Clavicordio o Piano Forte* cuentan con las ediciones de Antonio Baciero¹⁹¹ y de Ryan-Layne Whitney¹⁹².

Genoveva Gálvez y Antonio Baciero se encuentran entre los principales responsables de la recuperación y difusión de la obra de Albero, gracias a sus ediciones de las SCV y OCM, respectivamente, a finales de la década de 1970. Además, ambos incorporaron algunas obras de Albero a los programas de sus recitales. Más recientemente, Ryan-Layne Whitney (2015, 2018) y Raúl Angulo (2017) han elaborado sus ediciones críticas de las SCV y las OCM.

Las ediciones más antiguas incluyen algunas decisiones discutibles¹⁹³, lo que resulta perfectamente comprensible, ya que no disponían de ninguna referencia previa. En cambio, las más recientes han tenido a su disposición más información, lo que se traduce en criterios más sólidos. El estudio crítico de estas ediciones, que incluye la aportación derivada de la experimentación performativa, se ubica en el capítulo cuarto¹⁹⁴.

¹⁸⁶ GÁLVEZ, Genoveva (ed.): *Treinta Sonatas para Clavicordio, por Sebastián Albero*. Madrid, Unión Musical Española, 1978.

¹⁸⁷ WHITNEY, Ryan-Layne (ed.): *30 Sonatas for Harpsichord*. Reino Unido, Ryan Layne-Whitney, 2015.

¹⁸⁸ ANGULO DÍAZ, RAÚL (ed.): *Sonatas para clavicordio. Edición crítica*. Madrid, ArsHispana, 2017.

¹⁸⁹ BACIERO, Antonio (ed.): *Sebastián de Albero (1722-1756): Sonatas. Edición Urtext*. Madrid, Real Musical, 1978.

¹⁹⁰ SKYRM, Susanne (ed.): *Anthology of Eighteen-Century Spanish Keyboard Music*. North Carolina, Wayne Leupold Editions, 2010.

¹⁹¹ BACIERO, Antonio (ed.): *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado*. Madrid, Unión Musical Española, vols. I, II, IV, V y VI, 1977-1981.

¹⁹² WHITNEY, Ryan-Layne (ed.): *Obras for Harpsichord or Fortepiano*. Reino Unido, Ryan-Layne Whitney, 2018.

¹⁹³ Hay que señalar que los manuscritos originales contienen errores con cierta frecuencia, y no siempre resultan fáciles de distinguir de los giros armónicos y melódicos inesperados buscados deliberadamente por el compositor.

¹⁹⁴ Ver epígrafe 4.5. *Las ediciones de la obra de Albero: necesidad de revisión*, pp. 273-293.

1.3.3. Grabaciones discográficas

Las dos colecciones de Albero han recibido una atención desigual por parte del mercado discográfico:

- Las SCV se han grabado varias veces al clavicémbalo, existiendo versiones completas, como la de Aniko Horvath¹⁹⁵, y versiones con un subconjunto de las sonatas, como las de Pablo Cano¹⁹⁶, Gilbert Rowland¹⁹⁷ y Joseph Payne¹⁹⁸. Además, hay una grabación integral de las SCV en un pianoforte de mecánica vienesa por Laure Colladant¹⁹⁹.
- En cambio, las OCM solo se encuentran en una grabación integral, que es la de Alejandro Casal al clavicémbalo²⁰⁰, y algunas parciales, tanto al clavicémbalo, como las de Andreas Staier²⁰¹ y Teresa Chenlo²⁰², como al pianoforte, como las de Susanne Skyrm²⁰³ o Antonio Baciero²⁰⁴ —en disco de vinilo—.

Las posibles causas de esta asimetría se discuten en el capítulo cuarto²⁰⁵.

¹⁹⁵ HORVATH, Aniko: *Albero, 30 Keyboard Sonatas*, Hungaroton, 2014.

¹⁹⁶ CANO, Pablo: *Sebastián Albero (1722-1757): Obra para teclado I, Tañidos*, 1999.

¹⁹⁷ ROWLAND, Gilbert: *Albero: Sonatas for Harpsichord*, LIR Classics, 2009.

¹⁹⁸ PAYNE, Joseph: *Sebastián de Albero: Sonatas para Clavicordio*, BIS, 1994.

¹⁹⁹ COLLADANT, Laure: *Sebastián Albero: 30 Sonates pour Clavier*, Mandala, 2000.

²⁰⁰ CASAL, Alejandro: *Albero: Six Recercatas, Fugas and Sonatas*, Brilliant Classics, 2016.

²⁰¹ STAIER, Andreas: *Variaciones del fandango español*, Teldec, 1999.

²⁰² CHENLO, María Teresa: *Música de tecla en Navarra: siglo XVIII*, María Teresa Chenlo, 2007.

²⁰³ SKYRM, Susanne: *Treasures Of Iberian Keyboard Music On The Antunes Fortepiano*. Music and Arts Programs of America, Inc, 1997.

²⁰⁴ BACIERO, Antonio: *Sonatas españolas inéditas del siglo XVIII*, Hispavox, 1981.

²⁰⁵ Ver epígrafe 4.3. *Comparación entre ambas colecciones*, pp. 268-270.

2. LA CONFORMACIÓN DEL LENGUAJE PIANÍSTICO EN OTROS PAÍSES EUROPEOS: UNA APROXIMACIÓN

En este capítulo, como ya se explicó en los párrafos introductorios, se expone una síntesis del conocimiento actual sobre el nacimiento del pianoforte. En particular, se ha puesto un énfasis especial en las características de su diseño que influyen en los recursos expresivos, así como en los factores que lo diferencian de sus antecesores, el clavicémbalo y el clavicordio. Seguidamente, se han analizado las principales obras dedicadas al pianoforte fuera de la península ibérica, añadiendo la perspectiva idiomático-organológica para valorar la conformación inicial del lenguaje pianístico a escala europea. A continuación, se han relacionado las características de los estilos *galante* y *sentimental* con los recursos expresivos del pianoforte. Finalmente, como consecuencia de los resultados obtenidos previamente, se propone un catálogo de fórmulas idiomáticas que servirá de referencia para su aplicación en el capítulo siguiente.

2.1. El nacimiento del pianoforte

2.1.1. La necesidad de las gradaciones dinámicas

Durante el siglo XVII, el clavicémbalo y el clavicordio eran dos instrumentos de teclado con cuerdas ampliamente difundidos por Europa. Sus características complementarias les conferían ámbitos de aplicación diferentes: el clavicordio, capaz de realizar inflexiones dinámicas sutiles, e incluso de realizar *vibrato* (*bebung*, en alemán), disponía de un caudal sonoro muy reducido, por lo que se usaba más bien en el entorno doméstico; el clavicémbalo, en cambio, por su accionamiento mediante plectros, adolecía de una dinámica fija —a no ser que se activaran diferentes registros—, pero contaba con un volumen sonoro mucho más generoso, por lo que era más adecuado en los espacios que albergaban actividades musicales públicas²⁰⁶.

²⁰⁶ ROSENBLUM, Sandra P.: *Performance Practices in Classic Piano Music...*, *op. cit.*, pp. 2-3.

La necesidad de combinar la potencia del clavicémbalo con el elevado grado de control dinámico del clavicordio se hacía cada vez más acuciante a medida que los instrumentos musicales trataban de imitar con mayor precisión el fraseo de la voz humana al cantar. En particular, la incapacidad del clavicémbalo de realizar inflexiones dinámicas y sus posibles consecuencias eran ya expresadas explícitamente en 1716 por François Couperin (1668-1733), quien reconocía en *L'Art de Toucher le Clavecin*:

Como los sonidos del clave están determinados, cada uno en particular, y por consiguiente no pueden ser inflados ni disminuidos, hasta ahora ha parecido casi insostenible [afirmar] que se puede dar alma a este instrumento; sin embargo, por las investigaciones en las que he apoyado lo poco de natural que el cielo me ha dado, voy a tratar de hacer comprender las razones por las que he sabido adquirir la suerte de emocionar a las personas de [buen] gusto que me han hecho el honor de oírme y de formar a unos alumnos que quizá me superen.²⁰⁷

Justo a continuación, Couperin expone la forma de conseguir, sin variar el nivel sonoro, una sensación auditiva análoga a la provocada por «inflar los sonidos», es decir, por realizar un *crescendo*:

El efecto expresivo que propongo se debe al cese y a la suspensión de los sonidos, hechos a propósito y según los caracteres que exigen las melodías de los preludios y de las piezas. Estos dos *agréments* [(en castellano, *adornos*)], por su oposición, dejan al oído expectante, de tal manera que en las ocasiones en que los instrumentos de arco inflan sus sonidos, la suspensión de los del clave parece (por un efecto contrario) producir en el oído el resultado deseado.²⁰⁸

Es decir, Couperin asume la necesidad de emular el efecto expresivo de las inflexiones dinámicas mediante recursos instrumentales diferentes, como los adornos. En este caso concreto, se refiere a la *aspiration* y a la *suspension*, que acortan y retrasan, respectivamente, la nota a la que acompañan.

Algunas décadas después, podemos encontrar comentarios defendiendo la importancia de las inflexiones dinámicas en dos de los tratados principales de interpretación del siglo XVIII: Johann Joachim Quantz (1697-1773) afirma que un oyente no será conmovido por alguien que produzca las notas siempre con el mismo nivel de intensidad, por lo que la alternancia entre el *forte* y el *piano* —términos italianos empleados en el original en alemán— es necesaria²⁰⁹.

²⁰⁷ Traducción al español obtenida en COUPERIN, François: *L'Art de Toucher le Clavecin*. Tamayo, Darío (versión española). España, Ed. Piles, 1716, 2016, p. 17.

²⁰⁸ Traducción al español obtenida en *ibidem*.

²⁰⁹ QUANTZ, Johann Joachim: *On playing the Flute...*, *op. cit.*, p. 106.

Por su parte, Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788) enumera los aspectos que involucra una adecuada interpretación²¹⁰, comenzando por la «*Stärke und Schwäche der Töne*»—«fuerza o suavidad de los sonidos»—.

Esto ya era posible en los instrumentos de cuerda frotada y en los de viento, pero seguía siendo la asignatura pendiente de los instrumentos de teclado con cuerdas, especialmente del clavicémbalo. El clavicordio sí podía producir gradaciones dinámicas progresivas, pero su volumen sonoro máximo era bastante reducido. No obstante, era muy apreciado por sus cualidades pedagógicas²¹¹. C. P. E. Bach comparaba las virtudes del pianoforte y el clavicordio:

El más reciente pianoforte, cuando es sólido y está bien construido, tiene muchas cualidades buenas, aunque su pulsación debe trabajarse cuidadosamente, una tarea que no carece de dificultades. Suena bien solo y en pequeños conjuntos. No obstante, sostengo que un buen clavicordio, con la excepción de su sonido más débil, comparte igualmente el atractivo del pianoforte y, además, permite el *vibrato* y el *portato* que yo consigo por medio de un aumento de la presión después de cada pulsación.²¹²

Un poco más adelante, C. P. E. Bach defiende la necesidad de disponer en casa de un clavicémbalo y un clavicordio, para poder practicar en ambos instrumentos: la práctica en el clavicémbalo ayuda al desarrollo de una pulsación enérgica y precisa, mientras que el clavicordio permite la exploración de las inflexiones dinámicas²¹³.

C. P. E. Bach es consciente de que, *a priori*, el sonido del clavicémbalo no puede variarse mediante la pulsación, por lo que solo podría obtenerse un *color sonoro* en cada clavicémbalo. Sin embargo, su siguiente testimonio expresa de forma implícita la eficacia de los recursos independientes de la dinámica —ornamentación, articulaciones y agógica, principalmente— para simular variaciones del nivel sonoro en el clavicémbalo, paliando así parcialmente su principal carencia, lo que concuerda con las explicaciones ofrecidas por F. Couperin en su tratado:

[...] uno podría pensar que los intérpretes solo pueden expresar un tipo de sonido en cada clavicémbalo. Para comprobar su veracidad, pedid a dos personas, una un buen clavicordista

²¹⁰ BACH, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the True Art of Playing Keyboard...*, *op. cit.*, p. 148.

²¹¹ *Ibidem*, pp. 37-38.

²¹² Traducción realizada por el autor. Texto original: «The more recent pianoforte, when it is sturdy and well built, has many fine qualities, although its touch must be carefully worked out, a task which is not without difficulties. It sounds well by itself and in small ensembles. Yet, I hold that a good clavichord, except for its weaker tone, shares equally in the attractiveness of the pianoforte and in addition features the vibrato and *portato* which I produce by means of added pressure after each stroke», en *ibidem*, p. 36.

²¹³ *Ibidem*, p. 38.

y la otra un clavicembalista, que toquen en un clavicémbalo la misma pieza que contenga ornamentos variados, y entonces decidid si ambos han producido el mismo efecto.²¹⁴

En el ámbito del órgano, por otra parte, la imposibilidad de producir variaciones dinámicas progresivas mediante el teclado también comenzó a ser valorada como una carencia importante, lo que sirvió como estímulo para la invención del mecanismo denominado *caja expresiva* —característico del órgano español—, que permitía controlar el volumen sonoro del órgano de forma progresiva. Consiste en una caja de madera o una celosía que cubre los tubos de algunos registros, y se puede levantar o abrir poco a poco con la rodilla del organista gracias a un mecanismo, por lo que el sonido proveniente de los tubos se va encontrando gradualmente menos obstaculizado para su propagación²¹⁵. Este dispositivo de control dinámico, que ya se encuentra en el órgano del convento de San Francisco, en Vitoria, construido en 1655²¹⁶, parece anticiparse varias décadas al teclado expresivo de eco —*swelling echo*— que se fue implantando en otros países europeos²¹⁷.

Esta breve síntesis muestra que, aunque se había desarrollado un repertorio de recursos —una suerte de *lenguaje dinámico codificado*— para paliar la incapacidad del clavicémbalo y el órgano de realizar inflexiones dinámicas continuas, dicha carencia se percibía como una limitación que debía ser superada para poder aproximarse más al ideal vocal y disponer así de uno de los recursos de mayor potencia expresiva.

2.1.2. El escape y la invención del pianoforte

Desde un punto de vista físico, las causas de las virtudes e inconvenientes del clavicordio y el clavicémbalo son las siguientes:

El elevado grado de control del sonido del clavicordio es una consecuencia directa de las características de su mecanismo de accionamiento, ya que la velocidad de la percusión influye en la amplitud de la vibración de la cuerda y, por tanto, en el volumen sonoro producido. Sin embargo, el punto en el que la tangente percute la cuerda actúa como nodo de la onda estacionaria producida, ya que ambas permanecen en contacto, por lo que la

²¹⁴ Traducción realizada por el autor. Texto original: «...one would think that all performers can express only one kind of tone on each harpsichord. To test its truth ask two people, one a good clavichordist, the other a harpsichordist, to play on the latter's instrument the same piece containing varied embellishments, and then decide whether both have produced the same effect», en BACH, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the True Art of Playing Keyboard...*, *op. cit.*, p. 38.

²¹⁵ GONZÁLEZ CATALÁN, Luis: «El órgano ibérico y su música». En: *Neuma*, año 5, vol. 1, 2012, p. 25.

²¹⁶ JOHNSON, Calvert: «Spanish Organs in the Eighteenth Century». En: Skyrn, Susanne (ed.): *Anthology of Eighteenth-Century Spanish Keyboard Music*. North Carolina, Wayne Leupold Editions, 2010, p. XIV.

²¹⁷ *Ibidem*.

transferencia de energía es muy poco eficiente²¹⁸. Esta excitación ineficiente de la cuerda es la principal responsable del escaso caudal sonoro del clavicordio.

La potencia sonora del clavicémbalo es consecuencia de la vibración libre de la cuerda: el punto de la cuerda en el que se produce la excitación no actúa como un nodo, por lo que la transferencia de energía es mucho más eficiente. No obstante, la intensidad de la pulsación de la cuerda queda esencialmente fijada por la elasticidad del plectro y de la cuerda, por lo que la amplitud de la vibración resultante resulta prácticamente invariable e independiente de la velocidad de pulsación de la tecla²¹⁹. Es decir, el volumen sonoro producido es prácticamente fijo y el intérprete no puede modificarlo mediante la pulsación, lo que constituye la mayor desventaja del clavicémbalo²²⁰.

Para combinar las ventajas de ambos mecanismos de excitación de la cuerda, es necesario percutirla en lugar de pulsarla —para que el volumen sonoro sea variable—, y hacerlo en un punto que no actúe como un nodo —para que el volumen sonoro sea mayor—, por lo que el elemento percusor no debe quedar en contacto con la cuerda tras la percusión. Si además deseamos que el sonido dure mientras la tecla permanezca pulsada, se hace imprescindible —además de un sistema de apagadores acoplado al teclado— un mecanismo con *escape*, es decir, un mecanismo de percusión que desacople el macillo de la tecla antes de que se produzca su impacto en la cuerda. Así, el macillo realiza la última parte de su recorrido por inercia y rebota tras el contacto con la cuerda, lo que permite que esta vibre libremente después del impacto.

Por tanto, el mecanismo de percusión con escape es el factor mecánico esencial que hace posible reunir las principales ventajas del clavicordio y el clavicémbalo, así como evitar sus inconvenientes.

Bartolomeo Cristofori diseñó un mecanismo de escape con martillos pivotantes (ver ilustración 12) que, en sus aspectos fundamentales, ha permanecido vigente en el diseño de los pianos modernos²²¹. Esta innovación caracteriza el mecanismo del nuevo instrumento

²¹⁸ FLETCHER, Neville H. y BEEBE, Carey: «Harpsichord and Clavichord». En: Rossing, Thomas D. (ed.): *The Science of String Instruments*. Nueva York, Springer, 2010, p. 139.

²¹⁹ Sin embargo, algunos factores de segundo orden, como el tiempo de contacto entre el plectro y la cuerda, pueden llegar a provocar pequeñas variaciones en el nivel sonoro según la velocidad de pulsación de la tecla: PENTTINEN, Henri: «On the Dynamics of the Harpsichord and its Synthesis». En: *Proceedings of the 9th International Conference on Digital Audio Effects*, (DAFx-06). Montreal, 2006, p. 120.

²²⁰ No obstante, hay que señalar que, desde un punto de vista subjetivo, la fijación de un nivel sonoro constante produce en el oyente una impresión general de precisión y control por parte del intérprete y contribuye a la organización de los sonidos percibidos, lo que compensa parcialmente la incapacidad de producir variaciones dinámicas.

²²¹ POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, p. 5.

creado por Cristofori, el pianoforte, que ya era una realidad en el año 1700²²², y lo diferencia de los otros instrumentos de teclado con cuerdas: el clavicordio y el clavicémbalo.

Por tanto, podemos definir el pianoforte como un instrumento de teclado con cuerdas, que se diferencia de los otros —el clavicordio y el clavicémbalo— por estar dotado de un mecanismo de accionamiento mediante percusión con escape.

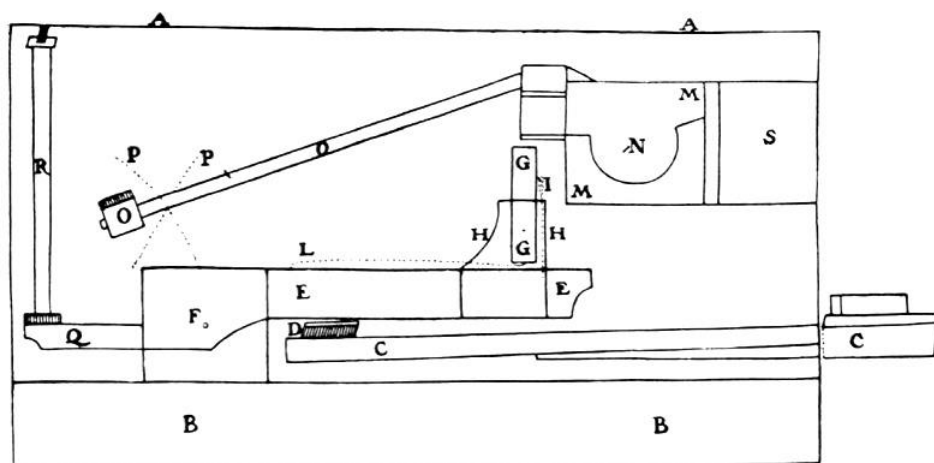


ILUSTRACIÓN 12. Mecanismo de percusión de Cristofori, dibujado por Scipione Maffei ²²³

La consecuencia principal de este mecanismo de acción mediante percusión con escape es la obtención de un nivel sonoro muy superior al del clavicordio —comparable, aunque un poco inferior al de los mejores clavicémbalos de su época²²⁴—, manteniendo la capacidad de variar la dinámica mediante la velocidad de pulsación de las teclas.

Por otra parte, una consecuencia de este mecanismo de percusión menos conocida, pero muy relevante musicalmente, es la producción de un timbre sonoro con menos armónicos superiores que los del clavicordio y el clavicémbalo. Esta diferencia proviene de la mayor superficie de contacto entre el macillo y la cuerda —que atenúa los armónicos superiores—, comparada con la superficie de contacto entre la tangente o el plectro y la cuerda²²⁵.

²²² POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, p. 43.

²²³ Ilustración obtenida en MAFFEI, Scipione: «Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano e forte; aggiunte alcune considerazione sopra gli strumenti musicali». En: *Giornale de' letterati d'Italia*, 1711, vol. 5, p. 159.

²²⁴ *Ibidem*, pp. 145-146.

²²⁵ En una excitación ideal de la cuerda concentrada en un solo punto de la misma—el pinzamiento de la cuerda por el plectro se aproxima mucho a una excitación puntual—, los armónicos se producen libremente. En cambio, si la excitación se aplica simultáneamente a un segmento finito de la cuerda —es el caso de la percusión con un macillo, en el que el impacto afecta a un segmento no puntual de la cuerda—, los armónicos producidos en puntos diferentes de la cuerda interfieren entre sí, produciéndose una atenuación mayor —por interferencia destructiva— de los armónicos de menor longitud de onda, es decir, de los más agudos.

Esta diferencia tímbrica tiene como consecuencia adicional que el sonido del pianoforte presente un decaimiento temporal más lento, ya que en su espectro predominan los componentes de baja frecuencia, que se atenúan más lentamente.

2.1.3. Pianos pre-cristoforianos

Como acabamos de explicar, la fecha de la invención del pianoforte —en 1700, por Cristofori—, se justifica por la invención de un mecanismo de escape que alcanzó un notable grado de continuidad en su evolución hacia el mecanismo del piano moderno. No obstante, existen algunas evidencias que sugieren la posibilidad de que se implementaran mecanismos de escape más rudimentarios en instrumentos de teclado con cuerdas en fechas muy anteriores.

En primer lugar, un manuscrito de Henri Arnaut de Zwölle (*ca.* 1400-1466), datado alrededor de 1440, describe, entre otros, un mecanismo de accionamiento de cuerdas que consiste en una percusión con escape —su esquema se representa mediante el dibujo situado más a la derecha en la ilustración 13—. Su descripción, escrita en latín por Arnaut, es la siguiente²²⁶:

Igualmente, esta tecla tiene una pieza pegada por encima cargada con un plomo, de manera que cuando se golpea la tecla y encuentra un obstáculo por encima cerca de las cuerdas, esta pieza salta contra las cuerdas, y después de haberlas tocado cae siempre que la tecla permanezca suspendida.

Este documento constituye una evidencia de que el concepto del mecanismo de accionamiento de cuerdas mediante percusión con escape se había concretado en un diseño funcional —aunque mucho más sencillo y tosco que el de Cristofori— más de doscientos años antes de la invención oficial del pianoforte. Por desgracia, no se conserva ningún instrumento de la época cuyo mecanismo se base en este diseño, ni existen referencias documentales inequívocas que acrediten la construcción de tal instrumento, denominado por el propio Arnaut *dulce melos*²²⁷.

²²⁶ Traducción realizada por el autor. Texto original: «Item ista clavis habet unum petiam colatam superius et oneratum cum plumbo, ut quando percutitur clavis et obviat obstaculo superius prope cordas, pecia illa saltat versus cordas, et postquam ipsas tetigerit cadit dato quod clavis teneatur in suspenso», en POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, p. 11.

²²⁷ *Ibidem*, p. 25.

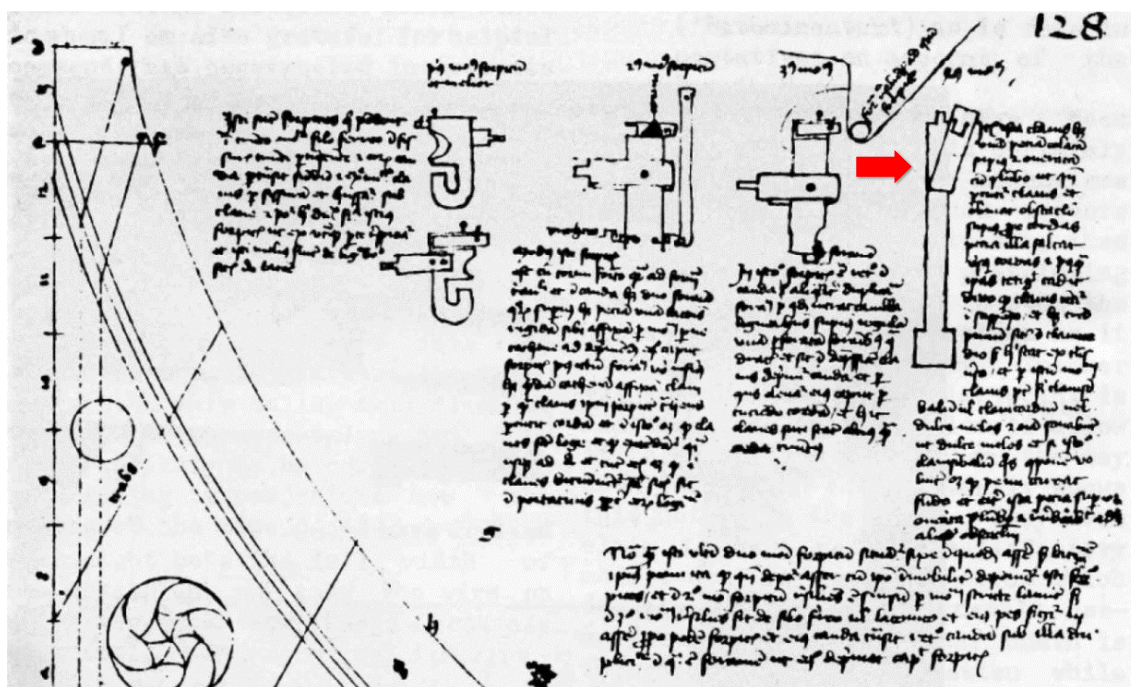


ILUSTRACIÓN 13. Mecanismos descritos por Henri Arnaut de Zwölle²²⁸

Por otra parte, en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York se conserva una pequeña espineta o *spinettino* (ver ilustración 14) cuyo mecanismo es de *tangentes con escape*²²⁹: otro tipo de escape mucho más simple que el ideado por Cristofori y más cercano conceptualmente al de Arnaut, que se usó en los *pianos de tangentes* (ver ilustración 15).

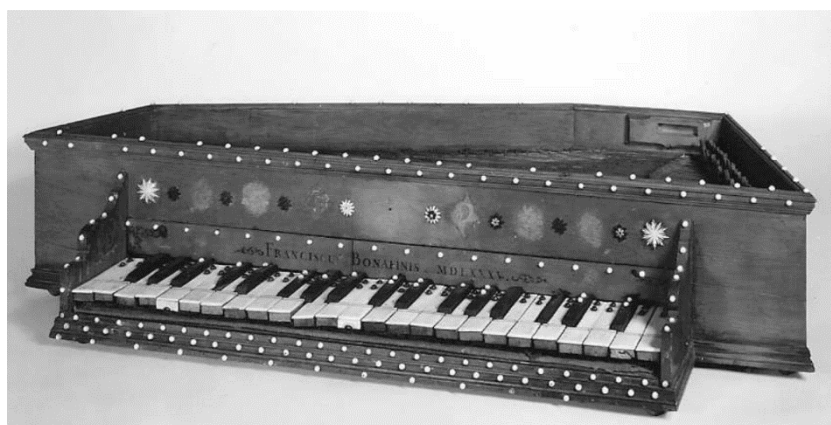


ILUSTRACIÓN 14. *Spinettino* conservado en el Metropolitan Museum of New York²³⁰

²²⁸ Ilustración obtenida en LESTER, John: «The Musical Mechanisms of Arnaut de Zwolle». En: *The English Harpsichord magazine*, vol. 3, n. 3, 1982, p. 35.

²²⁹ No se debe confundir este mecanismo de *tangentes con escape* con el mecanismo sin escape del clavicordio, cuyas piezas percucientes también se denominan *tangentes*.

²³⁰ Ilustración de dominio público cedida por el Metropolitan Museum of New York en: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/mi/original/16248.jpg>

El análisis de las inscripciones del *spinettino* informa de su fabricación como espineta —con mecanismo de clavicémbalo— en 1585 y su reconversión en *piano de tangentes* en 1717. Sin embargo, existe otra inscripción borrada cuya reconstrucción sugiere que la primera reconversión en *piano de tangentes* pudo realizarse en 1632, mucho antes de la invención de Cristofori²³¹. Esta datación se ve apoyada por la existencia de un juego de cuatro tangentes sueltas en un compartimento de la caja exterior, mucho más antiguas que las tangentes instaladas en el mecanismo del instrumento²³².

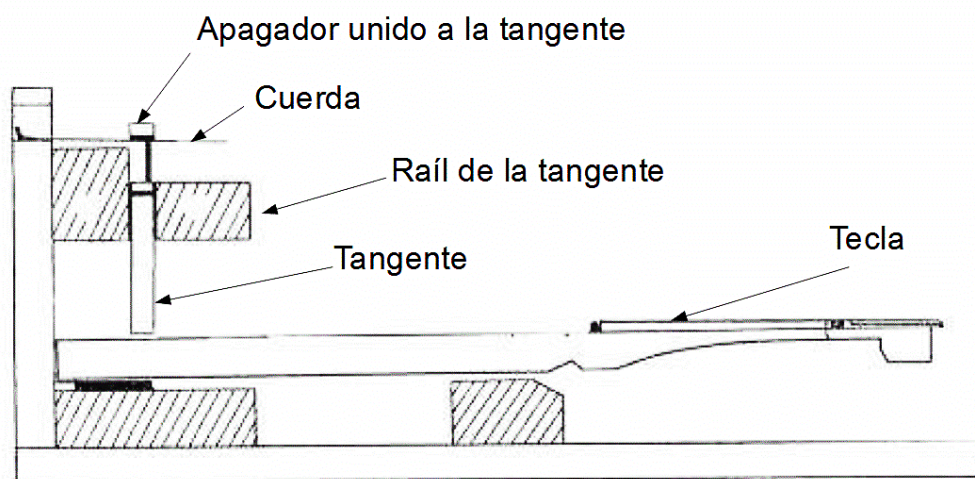


ILUSTRACIÓN 15. Esquema del mecanismo de *tangentes con escape*²³³

Aunque ninguna de estas evidencias constituye individualmente una prueba irrefutable de la existencia de pianos pre-cristoforiano, el panorama conjunto refuerza la posibilidad de la existencia de tales instrumentos. En particular, el manuscrito de Henri Arnaut parece ofrecer pocas dudas sobre la existencia del concepto. Por otra parte, el *spinettino* es, probablemente, el único piano pre-cristoforiano conocido que ha sobrevivido, aunque su datación no está completamente asegurada, ya que depende de la reconstrucción —cuya fiabilidad tiene un cierto grado de incertidumbre— de la inscripción más relevante.

Si aceptamos la existencia y la utilización de pianos antes de 1700, la interpretación del repertorio de esa época destinado a instrumentos de teclado con cuerdas adquiere una nueva dimensión que surge como consecuencia de las posibilidades del control dinámico.

²³¹ POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, p. 40.

²³² *Ibidem*, p. 37.

²³³ Ilustración obtenida en FERNÁNDEZ MORALES, Juan Ignacio: «El piano pre-cristoforiano». En: *Hoquet* n. 3, 2015, p. 39.

2.2. Primeras obras dedicadas explícitamente al pianoforte

Durante la época estudiada, en las décadas comprendidas entre 1740 y 1790, coexistieron el clavicordio, el clavicémbalo y el pianoforte. Por tanto, el músico debía ser capaz de adaptarse a la disponibilidad instrumental, e interpretar una misma pieza en el instrumento de teclado que encontrara en cada ocasión. Además, había un cierto grado de confusión terminológica. De hecho, era frecuente usar el término *clavier* —o sus variantes en otros idiomas, como *klavier*, *cembalo* o *clavicordio*— para designar indistintamente a los tres instrumentos de teclado con cuerdas²³⁴.

Los factores de índole comercial también ejercieron su influencia: los editores preferían ampliar su mercado potencial mediante la dedicatoria general a instrumentos de teclado o a combinaciones como «clave o pianoforte». Sin embargo, de forma excepcional al principio y con más frecuencia posteriormente, los compositores fueron optando por ser más específicos en su dedicatoria instrumental.

Teniendo en cuenta la inequívoca significación de una dedicatoria explícita, resulta imprescindible estudiar las obras más antiguas que se dedicaron al pianoforte, con objeto de analizar sus características musicales y tratar de identificar las fórmulas destinadas al aprovechamiento de los recursos expresivos particulares del nuevo instrumento.

A continuación, se exponen los resultados de dicho estudio, siguiendo el orden cronológico de composición de las obras.

2.2.1. Lodovico Giustini (1685-1743)

Las *12 Sonate da Cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* (Florencia, 1732) son las primeras composiciones publicadas dedicadas explícitamente al pianoforte. De hecho, la mención clara de un instrumento bastante costoso y con poca difusión sugiere que el objetivo de la publicación, más que comercial, era la exhibición del potencial del nuevo instrumento. La dedicatoria de la obra al infante Don Antonio de Portugal, cuya corte había adquirido varios pianos construidos por Cristofori, apoya esta tesis: las sonatas constituirían una suerte de suplemento musical para aprovechar los nuevos recursos del pianoforte²³⁵.

Por otra parte, el estilo musical de estas sonatas incluye una mezcla de elementos provenientes de las sonatas para violín, las sonatas para órgano italianas y la música francesa

²³⁴ LIBIN, Laurence: «The Instruments»..., *op. cit.*, pp. 1-2.

²³⁵ PARAKILAS, James: «1700 to 1770s: The Need for the Piano»..., *op. cit.*, pp. 17-19.

para clave²³⁶. Los principales rasgos que podemos asociar con el uso del pianoforte son los siguientes:

- Numerosas indicaciones dinámicas de *forte*, *piano* y *più piano* (ver ilustración 16).
- Textura predominantemente homofónica, aunque se observan todavía imitaciones frecuentes. La mano derecha suele encargarse de la melodía principal, mientras la mano izquierda realiza habitualmente la función de acompañamiento. Esta escritura asimétrica agradecería la posibilidad de destacar la voz principal mediante un mayor apoyo dinámico.



ILUSTRACIÓN 16. Sonata op. 1, n. IX, de Giustini. II. *Alemanda*, cc. 41-50 ²³⁷

En particular, en la sonata VII (ver ilustración 17), se observa una aparente intensificación expresiva desde el compás 65 al compás 73 mediante la repetición de acordes y arpeggios. Esta intensificación parece confirmarse mediante las indicaciones *più pià.* [*più piano*] y *for.* [*forte*] en los compases inicial y final, respectivamente.



ILUSTRACIÓN 17. Sonata op. 1 n. VII de Giustini. II. *Corrente*, cc. 62-81 ²³⁸

²³⁶ FREEMAN, Daniel E.: «Lodovico Giustini and the Emergence...», *op. cit.*, p. 120.

²³⁷ Ilustración obtenida en la primera edición de Giovanni de Seixas en Florencia (1732), p. 53.

²³⁸ *Ibidem*, p. 41.

2.2.2. Johann Gottfried Eckard (1735-1809)

Las *Six Sonates pour le Clavecin* op. 1 de Eckard fueron publicadas en París en 1763²⁴². Se articulan en una estructura de entre uno y tres movimientos y, aunque en el título se especifica el clavicémbalo como instrumento destinatario, el autor indica en el prefacio que ha incluido indicaciones dinámicas para que sus sonatas se adapten bien tanto al clavicémbalo como al clavicordio y el pianoforte:

He tratado de hacer esta obra adecuada tanto para el clavicémbalo como para el clavicordio y el pianoforte. Por esta razón me he visto obligado a marcar tanto los *pianos* como los *fortes*, lo que no habría sido necesario si solo hubiera pensado en el clavicémbalo.²⁴³

Por otra parte, el vínculo entre Eckard y el pianoforte se refuerza si tenemos en cuenta que se trasladó a París en 1758 de la mano de Johann Andreas Stein, que ya había comenzado a fabricar pianofortes en Augsburgo²⁴⁴.

El reciente trabajo de I-Fang Chiang señala que Eckard no solo ofrece indicaciones dinámicas muy abundantes —lo que constituye el rasgo más llamativo—, sino que muestra una combinación de los tres principales estilos vigentes en París en aquella época: el de la sonata italiana, el estilo *galant* y el *empfindsamer Stil*²⁴⁵. Además, Chiang recuerda que, en aquella época, el intérprete se adaptaría a los recursos del instrumento de teclado disponible pero, en su opinión, resulta innegable que, especialmente en los movimientos lentos, el resultado sonoro sería mucho más adecuado en un pianoforte²⁴⁶.

En el segundo movimiento de la sonata tercera (ver ilustración 19) se observa, en el compás 20, la indicación *ff* (*fortissimo*). Este contraste dinámico resulta difícil de evocar por un clavicémbalo, a no ser que se enriquezca la textura mediante la adición de notas de relleno en la mano izquierda. El hecho de que Eckard no use este recurso textural concuerda con su consideración del pianoforte como instrumento destinatario.

²⁴² NEWMAN, William S.: *The Sonata in the Classical Era...*, *op. cit.*, p. 634.

²⁴³ Traducción realizada por el autor. Texto original: «J'ai tâché de rendre cet ouvrage d'une utilité commune au clavecin, au clavicorde et au forté piano. C'est par cette raison que je me suis cru obligé de marquer aussi souvent les doux et les forts, ce qui eut été inutile si je n'avais eu que le clavecin en vue». ECKARD, Johann Gottfried: *Six Sonates pour le Clavecin*, op. 1. París, Chez l'Auteur, 1763, p. 1.

²⁴⁴ NEWMAN, William S.: *The Sonata in the Classical Era...*, *op. cit.*, p. 634.

²⁴⁵ CHIANG, I-Fang: *The Sonatas of Johann Gottfried Eckard (1735-1809) and the Evolution of Keyboard Instruments between 1760 and 1785*. Tesis doctoral. University of North Texas, 2013, p. 44.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 45.



ILUSTRACIÓN 19. Sonata op. 1 n. III, de Eckard. II. *Affettuoso*, cc. 20-23 ²⁴⁷

En el tercer movimiento de esta misma sonata (ver ilustración 20), a partir del compás 38, encontramos el contenido melódico principal ubicado en una voz intermedia, lo cual es bastante novedoso y parece demandar también los recursos expresivos dinámicos del pianoforte: en caso contrario, esta voz podría quedar oculta por la parte más aguda, que se ejecuta también con la mano derecha. Además, la mayor densidad del acompañamiento de la mano izquierda también dificulta la inteligibilidad melódica, a no ser que se pueda mantener en un plano sonoro más discreto²⁴⁸.



ILUSTRACIÓN 20. Sonata op. 1 n. III de Eckard. III. *Vivace*, cc. 36-42 ²⁴⁹

En el primer movimiento de la primera sonata (ver ilustración 21), la escritura de la mano izquierda tiene una función claramente acompañante de la línea melódica principal, que está en la mano derecha, y usa con frecuencia el *bajo Alberti*. Por otra parte, las indicaciones referidas a las articulaciones son abundantes y precisas.

La articulación no constituye un recurso exclusivo del pianoforte, sino que es compartido con el clavicémbalo. Sin embargo, el sonido producido por el clavicémbalo decae más rápidamente, por lo que el acortamiento deliberado del sonido mediante los apagadores resulta incluso más efectivo en el pianoforte. Por otra parte, las parejas de notas sucesivas unidas por ligaduras (ver c. 11 en la ilustración 21) agradecen, para potenciar su efecto, un ligero apoyo dinámico de la primera de cada una de ellas.

²⁴⁷ Ilustración obtenida en la primera edición: ECKARD, Johann Gottfried: *Six Sonates pour le Clavecin...*, *op. cit.*, p. 18.

²⁴⁸ No obstante, esta última circunstancia sí podría ser adecuadamente gestionada en un clavicémbalo con dos manuales, asignando el registro de sonido más débil a la mano izquierda.

²⁴⁹ ECKARD, Johann Gottfried: *Six Sonates pour le Clavecin...*, *op. cit.*, p. 20.

2

SONATA I.

Cantabile.

ILUSTRACIÓN 21. Sonata op. 1 n. I de Eckard. I. *Cantabile*, cc. 1-36 ²⁵⁰

Finalmente, desde el punto de vista formal, este movimiento exhibe una forma sonata tripartita monotemática con recapitulación de los grupos temáticos P y S²⁵¹. De hecho, este esquema formal es esencialmente el mismo que se observa en los primeros movimientos de las cinco primeras sonatas de esta colección. La recapitulación de ambos grupos temáticos, P y S acerca estas obras al modelo de la forma sonata tripartita que se establecería definitivamente en el Clasicismo.

En síntesis, las indicaciones dinámicas constituyen, como señala Chiang, solo el aspecto más fácilmente visible de la caracterización idiomática de las sonatas de Eckard que se han examinado. Las características estilísticas, muy próximas al estilo clásico, también sugieren la utilización del pianoforte: desde el diseño textural hasta el formal, pasando por la indicación minuciosa de las articulaciones.

²⁵⁰ ECKARD, Johann Gottfried: *Six Sonates pour le Clavecin...*, op. cit., p. 2.

²⁵¹ Primer grupo temático y segundo grupo temático, respectivamente, siguiendo la terminología presentada en el epígrafe I.3.1.1. *Criterios analíticos y marcos de referencia formales*, pp. 39-41.

2.2.3. Johann Christian Bach (1735-1782)

Las *Six Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord* op. 5 (Londres, 1765) de Johann Christian Bach pueden considerarse las primeras composiciones concebidas específicamente para el pianoforte por un compositor de gran prestigio internacional en su época. Se trata sin duda de obras con una clara vocación comercial, cuyo nivel de dificultad es adecuado para los aficionados²⁵². Se utilizan con frecuencia las indicaciones dinámicas, donde *forte* aparece abreviado como *f^e*, y *piano* como *p^o*. También hallamos la primera aparición del *crescendo* abreviado como *cresc* (ver ilustración 22).



ILUSTRACIÓN 22. Sonata op. 5 n. I de J. C. Bach. II. *Minuetto*, cc. 35-43 ²⁵³

No obstante —como ya se ha constatado en el caso de Eckard—, la adecuación del lenguaje utilizado al pianoforte no se limita al uso de contrastes y gradaciones dinámicas, sino que incluye la adopción de fórmulas melódicas que se ven especialmente beneficiadas por las características tonales particulares del pianoforte²⁵⁴.

En la ilustración 23, correspondiente al inicio de la sonata op. 5 n. II, podemos observar una escritura semejante en varios aspectos a la que emplearían posteriormente compositores clásicos en sus obras para pianoforte, como veremos en el siguiente epígrafe, dedicado a Wolfgang Amadeus Mozart²⁵⁵ (1756-1791):

- Uso del *bajo Alberti* en la mano izquierda, enriquecido con contenido melódico (compases 3-4, 7-8, 14-16).
- Trémolos en la mano derecha, como acompañamiento de la voz principal en la mano izquierda.

²⁵² COLE, Michael: *The Pianoforte in the Classical Era...*, *op. cit.*, p. 64.

²⁵³ Ilustración obtenida en la primera edición: BACH, Johann Christian: *Six Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord*, op. 5. Londres, Welcker, 1765, p. 5.

²⁵⁴ FREEMAN, Daniel E.: «Johann Christian Bach and the Early Classical»..., *op. cit.*, p. 259.

²⁵⁵ De hecho, los tres conciertos para piano K 107 de Mozart consisten en adaptaciones de las sonatas II, III y IV op. 5 de J. C. Bach.

- Variedad en la métrica y en la articulación en fragmentos muy cortos, como sucede en los compases 19 y 20.

SONATA II

Allegro di molto

[6]

[11]

[16]

ILUSTRACIÓN 23. Sonata op. 5 n. II de J. C. Bach. I. *Allegro di molto*, cc. 1-21 ²⁵⁶

En primer lugar, el *bajo Alberti*, que ya se venía usando desde algunas décadas atrás, adquiere un valor melódico intrínseco, especialmente si el instrumento permite destacar la nota que varía y tocar más suavemente la nota pedal. Por otra parte, el uso del trémolo como acompañamiento resulta mucho más adecuado si se puede mantener en un plano sonoro discreto.

Finalmente, el decaimiento sonoro más lento en el pianoforte que en el clavicémbalo, que es consecuencia de usar un mecanismo de percusión, en lugar de uno de pinzamiento²⁵⁷, enfatiza los efectos producidos por variar la articulación. Por ejemplo el cambio de *legato* a *staccato* de la primera mitad del compás 19 (ver ilustración 23) resulta más evidente en un pianoforte que en un clavicémbalo. Parece razonable pensar que los compositores tuvieron en cuenta esta particularidad del pianoforte y trataron de aprovecharla mediante la indicación precisa y frecuente de articulaciones variadas.

²⁵⁶ BACH, Johann Christian: *Six Sonatas for the Piano Forte...*, *op. cit.*, p. 6.

²⁵⁷ Ver explicación más detallada en el epígrafe 2.1.2. *El escape y la invención del pianoforte*, pp. 84-87.

Por otra parte, desde el punto de vista formal, encontramos dos procedimientos diferentes de recapitulación en las sonatas que forman esta colección:

- Recapitulación completa de los grupos temáticos P y S, en las sonatas II y IV.
- Recapitulación parcial, solo del grupo temático S y la zona conclusiva C, en las sonatas I, III y V.

No obstante, hay que destacar que la recapitulación parcial, que excluye el grupo temático principal, sucede cuando el propio grupo P ha aparecido en la sección del desarrollo, por lo que parece responder al objetivo de contener la redundancia temática. Se observa, por tanto, una estructura formal muy próxima a la usada en la sonata clásica tripartita, lo que, unido a los aspectos idiomático-organológicos previamente señalados, concuerda con la hipótesis de la correlación entre el aprovechamiento creciente de los recursos expresivos del pianoforte y la consolidación del estilo clásico.

A la vista de los argumentos expuestos, podemos afirmar que las sonatas op. 5 de Johann Christian Bach constituyen un hito en la configuración inicial de un lenguaje verdaderamente adaptado a los recursos y características particulares del pianoforte. Su fecha de publicación, 1765, coincide además con la fabricación, también en Londres, de los primeros *pianos de mesa* por Johannes Zumpe (1735-1783), cuyo éxito comercial fue crucial en la difusión y exportación a escala europea del nuevo instrumento. De hecho, Johann Christian Bach fue un defensor y promotor del nuevo instrumento de Zumpe, estando documentada su participación en la venta de algunos pianos de mesa²⁵⁸. Por tanto, la fecha de 1765 y la ubicación geográfica de Londres podrían considerarse las coordenadas del punto de inflexión en la historia del pianoforte en el ámbito europeo, tanto en su implantación social a gran escala como en el desarrollo de un lenguaje musical propio.

2.2.4. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

La visita en Augsburgo al taller de Johann Andreas Stein (1728-1792) en 1777 fue un acontecimiento crucial en el desarrollo de Mozart como compositor e intérprete del pianoforte, que tuvo importantes consecuencias en la evolución de la literatura para instrumentos de teclado. En una carta a su padre, fechada el 17 de octubre de 1777, Mozart manifestaba su entusiasmo después de probar el pianoforte de Stein. En particular, alababa la homogeneidad del sonido a lo largo de toda la tesitura y la precisión con la que funcionaban los apagadores, el escape y los pedales *de rodilla* —versión primitiva de los

²⁵⁸ COLE, Michael: *The Pianoforte in the Classical Era...*, *op. cit.*, pp. 61-62.

pedales accionados con el pie—. Además, expresaba su satisfacción por los resultados obtenidos al interpretar su última sonata para piano (K 284) en dicho instrumento²⁵⁹. Según el propio Mozart, los mejores pianofortes que había conocido hasta entonces eran los contruidos por Franz Jacob Späth (1714-1786), que eran *pianos de tangentes*²⁶⁰. Por tanto, resulta comprensible la excitación del compositor ante la posibilidad de usar un instrumento que ofrecía un control mucho más preciso de la dinámica y, en consecuencia, un potencial expresivo muy superior.

Stein fue el inventor de la denominada *mecánica vienesa* (*prellmechanik*). Sin embargo Michael Latcham afirma²⁶¹ que, en 1777, cuando Mozart visitó su taller, su investigación se encontraba en una fase de transición entre la *stossmechanik* —el mecanismo de accionamiento usado por Gottfried Silbermann, derivado a su vez del de Cristofori— y la posterior *prellmechanik*. Esta mecánica intermedia se conoce como *zugmechanik* (ver ilustración 24).

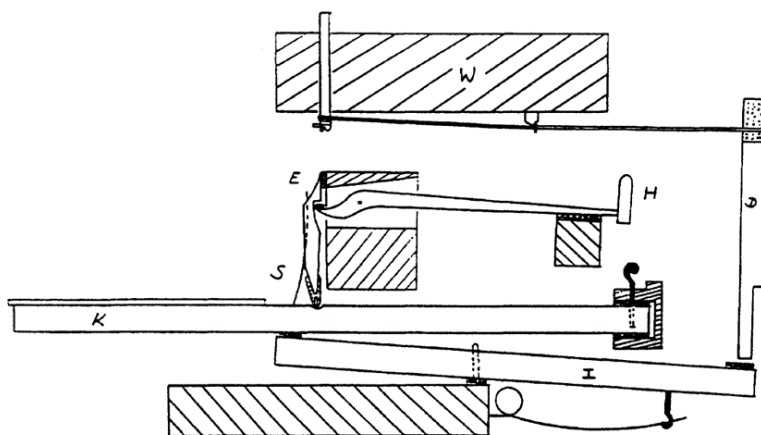


ILUSTRACIÓN 24. *Zugmechanik*: mecanismo del pianoforte que probó Mozart en el taller de Stein en 1777, según Michael Latcham ²⁶²

Además, Latcham considera muy probable que dicho instrumento tuviera los macillos de madera desnudos, sin revestimiento de piel, lo que explicaría que Mozart lo comparara con los pianos de tangentes, que también tenían los macillos desnudos, sin mencionar ninguna diferencia tímbrica²⁶³:

²⁵⁹ IRVING, John: «Mozart's words, Mozart's Music...», *op. cit.*, pp. 30-31.

²⁶⁰ Como ya se ha explicado anteriormente, los *pianos de tangentes* usan un mecanismo de percusión de mediante tangentes con escape (ver ilustración 15, p. 89).

²⁶¹ LATCHAM, Michael: «Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein». En: *The Galpin Society Journal*, vol. 51, 1998, p. 136.

²⁶² Ilustración obtenida en *ibidem*, p. 134.

²⁶³ Según Latcham, si el pianoforte de Stein hubiera tenido los macillos revestidos de cuero, entonces la diferencia tímbrica respecto a un piano de tangentes (con macillos desnudos) habría provocado que Mozart considerara ambos instrumentos como diferentes. LATCHAM, Michael: «Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein»...*op. cit.*, p. 150.

Antes de ver ninguno [pianoforte] hecho por él [Stein], los pianos de Spath habían sido siempre mis favoritos. Pero ahora prefiero con mucho los de Stein, ya que ellos apagan [el sonido] siempre mucho mejor que los instrumentos de Regensburg.²⁶⁴

Estas observaciones sobre la naturaleza del instrumento concreto que probó Mozart permiten establecer una referencia mecánica y sonora para poder valorar adecuadamente los comentarios de la carta a su padre. En particular, la falta de revestimiento de los macillos produce un sonido más seco y brillante, consecuencia de la falta de amortiguación en el impacto del macillo con la cuerda. La combinación de este carácter sonoro con la precisión y fiabilidad del mecanismo de repetición descrito por Mozart podría haber contribuido al uso frecuente de notas rápidas repetidas en *staccato* en la obra que concibió justo después, tal como se expone más adelante (ver ilustración 26).

Durante las tres semanas siguientes a la carta del 17 de octubre, Mozart escribió en Mannheim la sonata para piano K 309, dedicada a su alumna Rosa Cannabich. La experiencia de su composición ha quedado además documentada en la correspondencia con su padre, lo que proporciona una perspectiva privilegiada de la influencia del contacto con el pianoforte de Stein en la elaboración de la obra²⁶⁵. Mozart describe explícitamente algunas de las exigencias del segundo movimiento: «El *Andante* nos causará las mayores dificultades, porque es muy expresivo y debe ser tocado con precisión y con los matices exactos de *forte* y *piano*, justo como están marcados»²⁶⁶. La naturaleza expresiva de la sonata K 309 continúa siendo enfatizada en la correspondencia de la familia Mozart después de que la partitura llegara en diciembre de 1777 a manos de su hermana Nannerl Mozart (1751-1829) y la interpretara de forma excelente, según el testimonio de su padre²⁶⁷.

A continuación, se expondrán algunos de los elementos característicos del nuevo lenguaje emergente adaptado al potencial del pianoforte en la sonata K 309. Se intentará distinguir las consecuencias del encuentro con el pianoforte de Stein de otras posibles influencias, como la ejercida por Johann Christian Bach.

²⁶⁴ Traducción realizada por el autor de la versión en inglés: «Before I had seen any of his make Späth's claviers had always been my favourites. But now I much prefer Stein's, for they damp ever so much better than the Regensburg instruments», en ROSENBLUM, Sandra: *Performance Practices in Classic Piano Music...*, *op. cit.*, p. 22. Original en alemán: «Ehe ich noch vom Stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die Späthischen Klavier die liebsten; nun muß ich aber den Steinischen den Vorzug lassen; dann sie dämpfen noch viel besser als die Regensburger».

²⁶⁵ IRVING, John: «Mozart's words, Mozart's Music...», *op. cit.*, pp. 30-31.

²⁶⁶ Traducción realizada por el autor. Texto original: «The Andante will give us most trouble, for it is full of expression and must be played accurately and with the exact shades of forte and piano, precisely as they are marked». Cita extraída de *ibidem*, p. 35.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 37.

En primer lugar, se observa la necesidad de un control muy preciso de las gradaciones dinámicas (ver ilustración 25), lo que exige unas respuestas mecánica y sonora homogéneas, como las que Mozart describía refiriéndose al pianoforte de Stein. Además, las series de fusas pueden crear un efecto de *legato* mucho más convincente en un pianoforte, por la mayor duración de sus sonidos.

Por otra parte, el contorno melódico expuesto en octavas de los compases 48-50 puede presentarse de una forma más satisfactoria si pueden diferenciarse las notas de cada octava²⁶⁸, sobre todo cuando van acompañadas de la indicación dinámica *piano*. En caso contrario, la nota grave de cada octava contribuye además a que el sonido conjunto se endurezca.

ILUSTRACIÓN 25. Sonata K 309 de W. A. Mozart. II. *Andante un poco Adagio*, cc. 47-53 ²⁶⁹

Por otra parte, la precisión del funcionamiento del escape y de los apagadores mencionada por Mozart parece haber dejado su huella en algunos fragmentos, como el de la ilustración 26: en el compás 55 del *Rondo*, encontramos la repetición de la nota Do en semicorcheas *staccato*, lo que requiere un escape muy bien regulado y fiable y unos apagadores que funcionen de forma rápida y precisa. Además, el trémolo de fusas en la mano derecha (cc. 58-60) también exige una respuesta mecánica ágil y fiable.

²⁶⁸ Los armónicos de la nota superior están contenidos en el espectro de la nota inferior, por lo que la nota aguda tiende a integrarse en el timbre de la grave y confundirse con ella, a no ser que esta última se toque más suavemente que la nota aguda.

²⁶⁹ Ilustración obtenida en PATH, Wolfgang y REHM, Wolfgang (eds.): *Mozart: Klaviermusik*, IX/25/1. Kassel, Bärenreiter, 1986, p. 92.



ILUSTRACIÓN 26. Sonata K 309 de W. A. Mozart. III. *Rondo*, cc. 54-60 ²⁷⁰

Otro ejemplo representativo de un lenguaje adaptado a las posibilidades del pianoforte lo encontramos en la ilustración 27, que muestra un fragmento del desarrollo del primer movimiento.



ILUSTRACIÓN 27. Sonata K 309 de W. A. Mozart. I. *Allegro con spirito*, cc. 70-76 ²⁷¹

²⁷⁰ PATH, Wolfgang y REHM, Wolfgang (eds.): *Mozart: Klaviermusik...*, op. cit., p. 96.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 86.

El acompañamiento en la mano izquierda mediante semicorcheas —*bajo Alberti*— y la voz principal escrita en figuras largas necesitan, para que el resultado sonoro sea adecuadamente inteligible, un instrumento que pueda diferenciar dinámicamente los planos sonoros de la melodía y el acompañamiento —en caso contrario, la figuración más rápida del acompañamiento de la mano izquierda tendería a alcanzar un mayor volumen sonoro que la voz de la mano derecha—, y que prolongue los sonidos el tiempo suficiente como para conectar entre sí las blancas sucesivas de la mano derecha.

Finalmente, en la ilustración 28 se observa un acompañamiento en la mano izquierda en forma de acordes repetidos de dos y tres notas en figuración de corcheas (compases 21-26). La acumulación sonora provocada por la repetición rápida de dichos acordes dificulta considerablemente la percepción clara del contenido melódico de la mano derecha, a no ser que se ejecute dicha mano izquierda mucho más suavemente que la mano derecha.



ILUSTRACIÓN 28. Sonata K 309 de W. A. Mozart. I. *Allegro con spirito*, cc. 21-29 ²⁷²

Los fragmentos seleccionados muestran, en suma, la influencia de algunas de las virtudes del pianoforte de Stein, según el testimonio de W. A. Mozart, en la evolución de su propio lenguaje compositivo para pianoforte. Además, es posible identificar otras características en la escritura de la sonata K 309 que la hacen más apropiada para ser interpretada en un pianoforte. Por ejemplo, el uso de articulaciones variadas en el *Rondo* (ver ilustración 25) o el uso del *bajo Alberti* enriquecido melódicamente, aunque algunas de ellas podrían ser atribuidas a la influencia de Johann Christian Bach.

²⁷² PATH, Wolfgang y REHM, Wolfgang (eds.): *Mozart: Klaviermusik...*, *op. cit.*, p. 84.

2.2.5. Muzio Clementi (1752-1832)

Las *Six Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord with an Accompaniment for a German Flute or Violin*, op. 2 (Londres, 1779²⁷³) constituyen otro hito en la evolución del lenguaje pianístico, ya que exploran su potencial para exhibir el virtuosismo del intérprete a una escala no conocida hasta entonces (ver ilustración 29).



ILUSTRACIÓN 29. Sonata op. 2, n. II de M. Clementi. I. *Presto*, cc. 1-42 ²⁷⁴

La colección consiste en seis sonatas, articuladas cada una de ellas en dos movimientos. Las sonatas I, III y V llevan acompañamiento de flauta o violín, mientras que las sonatas II, IV y VI están escritas para instrumento de tecla solo. La explotación de recursos técnicos es de un nivel de exigencia destacable incluso para un excelente virtuoso como Clementi, que llegó a inquietar a Mozart por su habilidad en la ejecución de terceras y octavas: «Clementi es un buen clavecinista, y con esto se ha dicho todo también. Tiene

²⁷³ En algunas fuentes se encuentra por error la fecha de publicación de 1773. Sin embargo, la fecha correcta es 1779. Ver PLANTINGA, Leon: «Clementi, Virtuosity and the “German Manner”». En: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 25, n. 3, 1972, p. 304.

²⁷⁴ Ilustración obtenida en CLEMENTI, Muzio: *Six Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord with an Accompaniment for a German Flute or Violin*, op. 2, París, Bailleux, ca. 1785, p. 10.

mucha habilidad con la mano derecha; su especialidad son las terceras, por lo demás no tiene ni un *Kreutzer* de gusto ni de sentimiento: un puro *mechanicus*»²⁷⁵.

La comparación, en la página inicial de la sonata op. 2 n. 2 (ver ilustración 29), entre los recursos empleados en estas obras y los que aparecen en el ámbito del virtuosismo en el clave nos permite identificar algunos rasgos idiomáticos diferenciales del piano:

- La utilización de la octava como único elemento de construcción de los dieciocho primeros compases de la mano derecha, culminando con las escalas rápidas de octavas alternándose en ambas manos (compases 15 al 18). Aunque la música para clavicémbalo no renuncia al uso de la octava, su uso predominante es en el acompañamiento, y sin alcanzar un grado de dificultad mecánica comparable.
- El acompañamiento en *bajo de Murky* (trémolo medido de octavas) en la mano izquierda en los primeros catorce compases. Este diseño, que evoca el redoble del timbal, demanda la posibilidad de controlar con precisión su dinámica: en caso contrario, podría llegar a dificultar notablemente la percepción de la voz principal de la mano derecha, escrita en figuración de blancas.

Leon Plantinga ha cuestionado la vinculación entre esta obra y el piano, argumentando que Clementi seguía utilizando el clavicémbalo en fechas posteriores a la de su composición²⁷⁶. Sin embargo, parece perfectamente posible que un compositor e intérprete de esta categoría pudiera estar pensando en las posibilidades del piano, incluso desde el teclado de un clavicémbalo.

Los recursos técnicos empleados, más afines al piano que al clavicémbalo, parecen apoyar esta tesis, y contrastan con los usados por Mozart, que estaba más condicionado por una visión de la técnica relacionada con la del clavicémbalo²⁷⁷. De hecho, la escritura de Clementi se aproxima más que la de Mozart a la empleada posteriormente por L. van Beethoven (1770-1827)²⁷⁸. Por otra parte, el despliegue de virtuosismo alcanza su clímax (en cuanto al despliegue de octavas, terceras y sextas) en el final del segundo movimiento de la sonata IV (ver ilustración 30), que se aproxima a la escritura de algunos fragmentos de F. Liszt²⁷⁹ (1811-1886).

²⁷⁵ Fragmento de una carta de Mozart a su padre el 16 de enero de 1782, poco después de su duelo musical con Clementi, proveniente de CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Editorial, Alianza Música, 2003, p. 103.

²⁷⁶ PLANTINGA, Leon: *Clementi: His Life and Music*. Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 289.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 106.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 156.

²⁷⁹ No obstante, esta exhibición de recursos técnicos tiene un sorprendente precedente en la obra de Sebastián de Albero, concretamente en las fugas primera, tercera y cuarta de sus *Obras para Clavicordio o Piano Forte*, tal y como se expondrá en el capítulo cuarto.

The image shows a page of a musical score for the second movement of the fourth sonata in opus 2 by Muzio Clementi. The page is numbered 31 in the top right corner. It contains three systems of music, each with a measure number in brackets: [94], [99], and [104]. The first system (measures 94-98) features a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands and a piano (P) dynamic marking. The second system (measures 99-103) continues with similar textures and includes fortissimo (FF) markings. The third system (measures 104-113) shows a variety of dynamics including piano (P), crescendo (Cres), fortissimo (FF), and diminuendo (Dim), ending with a double bar line and the instruction D.C. (Da Capo).

ILUSTRACIÓN 30. Sonata op. 2 n. IV de M. Clementi. II. *Spiritoso*, cc. 94-113 ²⁸⁰

Además, en los compases 105 al 112 (ver ilustración 30), se observa un acompañamiento en forma de sextas y quintas con la figuración de semicorcheas, que obstaculizaría la percepción clara de la melodía en octavas de la mano izquierda en caso de no poder realizar una diferenciación dinámica. Precisamente en esta zona, encontramos las indicaciones dinámicas *P* [*Piano*], *FF* [*Fortissimo*], *Cres* [*Crescendo*] y *Dim* [*Diminuendo*].

Finalmente, desde el punto de vista formal, en el primer movimiento, *Presto*, de la sonata op. 2 n. II, se observa una estructura ternaria con los rasgos principales que definen la forma sonata clásica tripartita:

- Fuerte diferenciación temática —melódica, rítmica y textural— entre el grupo P (cc. 1-14) y el grupo S (cc. 23-79).
- Recapitulación completa de los grupos P y S (cc. 124-194), presentando el grupo S en la tonalidad principal, Do mayor.
- El desarrollo (cc. 80-123) usa material de los grupos P y S.

²⁸⁰ CLEMENTI, Muzio: *Six Sonatas for the Piano Forte...*, *op. cit.*, p. 31.

No obstante, destacan las siguientes particularidades:

- El desarrollo comienza presentando el tema principal del grupo P en la tonalidad de la dominante, Sol mayor, estableciendo una rima estructural con el inicio de la exposición. Se trata de un procedimiento habitual en la forma binaria de las sonatas bipartitas, por lo que parece una reminiscencia de las estructuras empleadas en las décadas anteriores.
- La transición (compases 15 al 23) es no modulante. De hecho, aparece exactamente igual en la exposición y en la recapitulación, lo que resulta viable precisamente por no ser modulante.

En suma, a pesar de estas dos últimas observaciones (inicio del desarrollo con el grupo P en el tono de la dominante y una transición no modulante), se observa una planificación formal muy próxima al paradigma de la sonata clásica tripartita, lo que parece correlacionarse, de forma coherente con los resultados de los análisis anteriores de obras de otros autores, con el uso preferente del pianoforte respecto al clavicémbalo.

2.3. El pianoforte como vehículo del estilo *galante* y del estilo *sentimental*

Durante la transición estilística entre el Barroco y el Clasicismo, encontramos tendencias estéticas como el estilo *galante* y el estilo *sentimental* —más conocido por su denominación alemana, *empfindsamer Stil*—. Ambas corrientes tienen características que se pueden relacionar con la idoneidad de los recursos del pianoforte. Sin embargo, antes de estudiar la adecuación del pianoforte a las necesidades expresivas de las dos tendencias, parece conveniente exponer brevemente sus orígenes y ámbitos de aplicación.

No obstante, es necesario señalar que no se pretende alcanzar una dilucidación completa y definitiva de esta delicada cuestión terminológica ni evaluar el grado de conveniencia de la aplicación local de estos términos en España, cuestiones que exceden con mucho el ámbito de este trabajo. Más bien, de acuerdo con nuestro enfoque predominantemente idiomático-organológico, el principal objetivo de esta breve clarificación es disponer de dos categorías semánticas estilísticas que engloben dos conjuntos de características relevantes para nuestro estudio, lo que nos permitirá remitirnos a ellas y así evitar la repetición explícita frecuente de cada una de esas características.

2.3.1. Consideraciones terminológicas

Daniel Hertz nos ofrece la siguiente definición del término *Galant*: «Un término ampliamente usado en el siglo XVIII para designar música con melodías periódicas y acompañamiento ligero, y la manera apropiada de interpretarla²⁸¹». Esta breve definición sintetiza las principales características consolidadas del estilo que, a escala europea, se conoció como *galant*, y que ha mantenido su denominación y caracterización básica hasta la época actual.

Resulta conveniente recordar algunas valoraciones y descripciones del estilo *galante* realizadas por músicos de la época para ampliar nuestra perspectiva:

- Para Johann Mattheson (1681-1764), la buena música necesitaba melodía, armonía y *Galanterie*, que se definía como un estilo sometido solo a las leyes de *le bon goût* —*el buen gusto*—, y opuesto al estilo sacro, estricto y sometido a reglas²⁸².
- La preocupación de J. J. Quantz por la producción del sonido le conduce a definir el canto *galante* como el que se basa en las inflexiones dinámicas, la transición suave entre el registro de pecho y el falsete y la ornamentación adecuada²⁸³. En su autobiografía, Quantz describía a los Scarlatti señalando que Alessandro —el padre— tocaba de manera escolástica, menos refinada que la de su hijo Domenico, calificado como un intérprete *galante*²⁸⁴.
- Finalmente, Rudolf Schäfke señaló que la formulación de Quantz de la estética *galante* basada en la claridad, el gusto y la naturalidad se apoya a su vez en los ideales de la Ilustración y se retrotrae hasta la filosofía racionalista de Descartes²⁸⁵.

Respecto al estilo *sentimental*, Hertz y Brown definen la *Empfindsamkeit* como sigue:

Una estética musical asociada con el norte de Alemania durante la parte central del siglo XVIII, y encarnada en lo que se llamó ‘Empfindsamer Stil’. Su objetivo era conseguir una

²⁸¹ Traducción realizada por el autor. Texto original: «A term widely used during the 18th century to denote music with lightly accompanied, periodic melodies, and the appropriate manner of performing the same». HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan: «Galant». En: Macy, Laura (ed.): *Grove Music Online*. Acceso 15-07-2017, <http://www.grovemusic.com>.

²⁸² HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan: «Galant...», *op. cit.*

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

expresión íntima, sensible y subjetiva; las lágrimas suaves de melancolía eran una de sus respuestas más deseadas.²⁸⁶

El término alemán *Empfindsamkeit* se suele traducir al inglés como *sensibility*, *sentimental* o *ultrasensitive*. En castellano, el adjetivo *sentimental* o su sustantivo *sentimentalismo* podrían reflejar adecuadamente su significado —en este contexto musicológico, tanto *sentimental* como *sentimentalismo* pierden sus connotaciones peyorativas del lenguaje común—.

La *Empfindsamkeit* se puede considerar una variedad dialectal particular del estilo *galante*, aunque una de sus características diferenciales respecto al movimiento general europeo es el rechazo a la ornamentación excesiva, explícitamente señalado por C. P. E. Bach y Quantz²⁸⁷. El recurso más característico de la *Empfindsamkeit* es el recitativo instrumental, derivado del de la ópera seria. Otro elemento estilístico típico es la construcción rapsódica, relacionada a su vez con la flexibilidad rítmica, que tienen sus antecedentes en las fantasías para teclado de autores como Frescobaldi o Froberger²⁸⁸.

También debemos señalar que la *Empfindsamkeit* es una manifestación con un cierto paralelismo con el *Sturm und Drang*. No obstante, ambos tienen raíces distintas —literarias, en el caso del *Sturm und Drang*— y características diferentes: en particular, la *Empfindsamkeit* se distingue por su carácter predominantemente íntimo²⁸⁹.

Recapitulando la información expuesta, podemos considerar las siguientes características del estilo *galante*, que servirán como referencia en el resto del presente trabajo:

- Textura homofónica, como rechazo al contrapunto de la etapa anterior barroca.
- Estilo *cantabile*.
- Frases regulares, más bien cortas.
- Ritmo armónico lento, dirigido habitualmente hacia los procesos cadenciales.
- Las cadencias actúan como elemento articulador de la forma.

En cuanto a la *Empfindsamkeit*, se usará a partir de ahora su equivalente español, estilo *sentimental*, ya que sus características diferenciales respecto al estilo *galante* no fueron exclusivas del norte de Alemania, sino que se manifestaron por toda Europa, incluyendo el

²⁸⁶ Traducción realizada por el autor. Texto original: «A musical aesthetic associated with north Germany during the middle of the 18th century, and embodied in what was called the 'Empfindsamer Stil'. Its aims were to achieve an intimate, sensitive and subjective expression; gentle tears of melancholy were one of its most desired responses». HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan: «Empfindsamkeit», en Macy, Laura (ed.), *Grove Music Online*. Acceso 15-07-2017, <http://www.grovemusic.com>.

²⁸⁷ HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan: «Galant»..., *op. cit.*

²⁸⁸ HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan: «Empfindsamkeit»..., *op. cit.*

²⁸⁹ *Ibidem*.

territorio español. Dichas características serán las que usaremos como referencia a partir de ahora:

- Su objetivo prioritario es conmover al oyente.
- Variedad y contrastes emocionales, como oposición a la *Doctrina de los afectos*, que perseguía en el Barroco la expresión de un único afecto en cada obra individual o en cada movimiento de obra.
- Melodías de longitud variable.
- Silencios que interrumpen el discurso, tanto a pequeña escala como pausas más importantes.
- Armonía más compleja, con modulaciones inesperadas a tonalidades lejanas.
- Predominio del modo menor.
- No se rechaza el contrapunto, aunque se usa de forma libre.

Como se puede observar, el estilo *sentimental* se contrapone en algunos aspectos al estilo *galante*. En particular, la búsqueda del impacto expresivo intenso obliga al estilo *sentimental* a renunciar a la regularidad y predictibilidad armónicas y melódicas típicas del estilo *galante*.

2.3.2. Adecuación del pianoforte a las características del estilo *galante* y del estilo *sentimental*

A continuación, vamos a relacionar las características de ambos estilos, según las hemos establecido en el epígrafe anterior, con la adecuación instrumental preferente del pianoforte.

En cuanto al estilo *galante*, según lo hemos descrito al comienzo del epígrafe, la textura predominantemente homofónica agradece la posibilidad de realzar la voz principal, presentándola en un nivel superior de intensidad sonora o, de forma complementaria, moderar el nivel sonoro del acompañamiento.

La imitación del canto de la voz humana es la que demanda con más intensidad la posibilidad de realizar inflexiones dinámicas sutiles. Johann Mattheson, por ejemplo, prefería que las *Galanterien* se interpretaran en el clavicordio, en lugar de en el clavicémbalo, porque las inflexiones dinámicas de aquél permitían aproximarse más al estilo vocal²⁹⁰. Por

²⁹⁰ HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan: «Galant»..., *op. cit.*

su parte, C. P. E. Bach aconsejaba aprovechar cualquier ocasión de escuchar a buenos cantantes para que el intérprete de instrumentos de tecla aprendiera a pensar en los términos del canto²⁹¹.

Respecto al fraseo regular, la predictibilidad de los finales de frases, aunque favorece la inteligibilidad, puede llegar a provocar una sensación de cierto tedio en el oyente, por lo que las variaciones dinámicas del pianoforte pueden aportar un nuevo grado de libertad expresiva con objeto de evitar el peligro de la monotonía.

Finalmente, el ritmo armónico lento, relacionado a su vez con la textura homofónica, tiende a una mayor jerarquización de los sonidos simultáneos, lo que aconseja a su vez reflejar esa ordenación en sus intensidades sonoras relativas. Este aspecto adquiere una especial relevancia en los procesos cadenciales.

En cuanto al *estilo sentimental*, la capacidad de realizar inflexiones dinámicas, tanto abruptas como progresivas, resulta especialmente valiosa. En particular, los contrastes pueden provocar un efecto mucho más intenso si se dispone de la posibilidad de variar el volumen sonoro. De hecho, este estilo pudo alcanzar una expresión bastante adecuada en el clavicordio, cuyo uso estaba muy difundido por toda Europa. No obstante, el pianoforte supuso la subsanación de la principal carencia del clavicordio, que era su limitado caudal sonoro, mientras que mantenía un grado comparable de control dinámico, por lo que debió ser una opción muy atractiva para los músicos que se dispusieran a interpretar una obra de este estilo de expresión intensa.

A modo de ejemplo, en la ilustración 31, se observa un fragmento de la sonata K 144 de D. Scarlatti²⁹², que incluye la indicación inicial *cantabile*. La textura es homofónica, con la voz melódica principal en la parte de la mano derecha, mientras que el acompañamiento consiste en una serie de acordes ejecutados por la mano izquierda. La jerarquía de las voces hace altamente recomendable que el acompañamiento suene menos que la melodía principal, para no perturbar su discurso. Además, las notas que forman los acordes de la mano izquierda van variando su protagonismo relativo según se van desplegando las armonías sucesivas. En cuanto a la mano derecha, los cromatismos y los amplios intervalos melódicos —que permiten calificar el estilo de esta obra como *sentimental*—, así como los giros armónicos inesperados —como la modulación abrupta entre los compases 26 y 27— pueden potenciar su impacto expresivo mediante las variaciones dinámicas.

²⁹¹ BACH, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the True Art of Playing Keyboard...*, *op. cit.*, pp. 151-152.

²⁹² Existe un cierto grado de polémica respecto a la autoría de esta sonata. Algunos autores, como Sheveloff, proponen como autor de esta sonata a Sebastián de Albero. Esta cuestión se tratará con más detalle en el capítulo cuarto. SHEVELOFF, Joel Leonard: «The Keyboard Music of Domenico Scarlatti...», *op. cit.*, pp. 448-450.



ILUSTRACIÓN 31. Sonata K 144 de Scarlatti, cc. 23-28 ²⁹³

En suma, la identificación del estilo *galante* o del estilo *sentimental* en una obra destinada a un instrumento de teclado sugiere, por todo lo anteriormente expuesto, el uso de un instrumento con la posibilidad de realizar inflexiones dinámicas progresivas. Tanto el clavicordio como el pianoforte tienen esa capacidad, pero la limitación en volumen sonoro del clavicordio hace preferible el uso del pianoforte, al menos para interpretaciones en público.

2.4. El lenguaje pianístico: rasgos estilísticos iniciales

A continuación, se expone un conjunto de fórmulas idiomáticas de escritura musical que pueden relacionarse con el aprovechamiento específico de los recursos expresivos del pianoforte, sobre todo los derivados de sus capacidades dinámicas. Aunque la identificación de estos rasgos musicales no descarta el uso de otros instrumentos de teclado con cuerdas, su traducción sonora se adapta mejor a las cualidades específicas del pianoforte.

Este catálogo ha nacido como consecuencia del estudio comparativo de las obras analizadas en este capítulo y la experimentación performativa en el piano y el clavicémbalo, y servirá como referencia para la identificación de indicios del uso del pianoforte en el siguiente capítulo, dedicado a España.

²⁹³ GILBERT, Kenneth (ed.): *Domenico Scarlatti: Sonates*, vol. 3. París, Heugel, 1978, p. 185.

2.4.1. Texturas independientes de los cambios de tensión

La dinámica fija del clavicémbalo puede compensarse parcialmente mediante la variación de la densidad de las texturas: incrementando el número de notas de los acordes, aumenta la cantidad total de sonido. En el *Prelude* de la *Suite* inglesa n. 3 BWV 808 de J. S. Bach (1685-1750), podemos observar la adición sucesiva de voces, pasando de una sola voz a cinco voces en solo seis compases. Este aumento rápido y progresivo de la densidad sonora produce de hecho un *crescendo* que enfatiza el aumento de la tensión armónica, desde la tónica inicial hasta desembocar en la semicadencia en la dominante del compás sexto (ver ilustración 32).



ILUSTRACIÓN 32. *Suite* inglesa BWV 808 de J. S. Bach. I. *Prelude*, cc. 1-7 ²⁹⁴

Este recurso, que podríamos denominar *crescendo textural*, se encuentra con cierta frecuencia en obras destinadas al clavicémbalo. Sin embargo, a veces encontramos el caso opuesto: la tensión armónica implícita aumenta mientras que la densidad acordal disminuye o se mantiene constante, lo que parece demandar la posibilidad de enfatizar el aumento de tensión mediante el incremento dinámico. Esta coincidencia apunta a instrumentos como el clavicordio o el pianoforte.

En la ilustración 33, se observa una secuencia descendente no modulante, que comienza en el compás 140 con la indicación *forte* (señalada mediante la abreviatura *f*), en la que la tensión armónica va disminuyendo hasta llegar al compás 143, con el segundo grado en primera inversión.

Puesto que la textura se mantiene fija, se hace recomendable enfatizar el efecto expresivo de esta secuencia mediante el descenso dinámico gradual, lo que exige un instrumento dotado de tal capacidad, como el pianoforte.

²⁹⁴ NAUMAN, Ernst (ed.): *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1895, vol. 45.1, p. 30.



ILUSTRACIÓN 33. Sonata op. 5 n. II de J. C. Bach. I. *Allegro di molto*, cc. 139-144 ²⁹⁵

De forma equivalente, la repetición de fragmentos puede considerarse un caso particular de textura independiente de la tensión, ya que la textura también permanece fija aunque la tensión varíe. En este caso, resulta muy útil la posibilidad de realizar cambios dinámicos para tratar de evitar la monotonía. Aunque los clavicémbalos de dos teclados con registros diferentes podían resultar *a priori* adecuados para llevar a cabo esa diferenciación, no debemos olvidar que el clavicémbalo español más frecuente poseía un solo teclado. Por otra parte, aunque el uso de dos teclados con registros diferentes ofrece una posibilidad real de diferenciación de las repeticiones, se trata de una opción intrínsecamente limitada, alejada del repertorio potencial de variabilidad ofrecido por un instrumento como el pianoforte.

En la ilustración 34 observamos la repetición exacta del mismo compás dos veces (compases 27 y 28), que tiende a resultar monótona si no se varía la dinámica aunque, obviamente, otros recursos como la ornamentación y la variación de la articulación y la agógica podrían paliar parcialmente esta carencia.



ILUSTRACIÓN 34. Sonata K 309 de W. A. Mozart. I. *Allegro con spirito*, cc. 26-29 ²⁹⁶

Finalmente, la *intensificación expresiva*, que ya se ha comentado en la obra de Giustini²⁹⁷, puede considerarse un caso particular dentro de este grupo de recursos, en el que la repetición de un mismo diseño demanda un aumento dinámico paulatino como consecuencia de su contexto armónico.

²⁹⁵ BACH, Johann Christian: *Six Sonatas for the Piano Forte...*, *op. cit.*, p. 9.

²⁹⁶ PATH, Wolfgang y REHM, Wolfgang (eds.): *Mozart: Klaviermusik...*, *op. cit.*, p. 84.

²⁹⁷ Ver epígrafe 2.2.1, pp. 90-92.

2.4.2. Secuencias rápidas de octavas con saltos

Las octavas son compatibles con todos los instrumentos de teclado con cuerdas. Sin embargo, su utilización generosa en forma de series rápidas con saltos parece adaptarse mejor a la respuesta mecánica del pianoforte. Alma Espinosa ofrece una valoración similar en relación con la obra para clave de Félix Máximo López (1742-1821), aunque no la justifica: «[...] las enérgicas octavas en la mano izquierda parecen más apropiadas para el pianoforte»²⁹⁸. En la ilustración 35, se observa un ejemplo particularmente exigente de una serie larga de escalas de octavas ascendentes y descendentes.



ILUSTRACIÓN 35. Sonata op. 2 n. IV de M. Clementi. II. *Spiritoso*, cc. 94-103 ²⁹⁹

De hecho, David Sutherland vincula el ataque más enérgico del teclado en el caso del pianoforte, comparado con el clavicémbalo, con los instrumentos construidos por el propio Cristofori: en primer lugar, estos instrumentos incluyen unas guías verticales para las teclas que resisten mucho mejor que las habituales en los clavicémbalos los ataques laterales rápidos provocados por los saltos³⁰⁰.

Además, encima de las teclas, a la altura de las guías centrales, hay encolados unos trozos de paño que limitan el movimiento vertical ascendente de las teclas, en el caso de que la pulsación descendente sea muy rápida. Por tanto, se trata de una medida de precaución

²⁹⁸ ESPINOSA, Alma: «Música de clave de Félix Máximo López: ¿realmente para clave?». En: Morales, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830: actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de Música de Tecla Española*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, p. 180.

²⁹⁹ CLEMENTI, Muzio: *Six Sonatas for the Piano Forte...*, *op. cit.*, p. 31.

³⁰⁰ SUTHERLAND, David: «La evidencia más temprana del lenguaje técnico del piano». En: Morales, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830: actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de Música de Tecla Española*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, p. 137.

para evitar que las teclas se levanten demasiado³⁰¹. Sutherland afirma haber sido testigo solo una vez de este fenómeno en un concierto de clavicémbalo:

Por mi experiencia en la puesta a punto de claves, solo puedo pensar en una ocasión en que ocurrió este fenómeno. Fue durante el recital de un prominente virtuoso, en pasajes que requerían saltos desde las notas del bajo extremadamente rápidos y distanciados. En algunos de éstos la mano izquierda del intérprete levantaba la tecla sacándola de su guía central y la hacía chocar contra el canto inferior de la tapeta frontal del teclado. Cada vez que esto sucedía sonaba como un estruendo.³⁰²

Este detalle preventivo del diseño de Cristofori parece tener en cuenta la necesidad, ya sugerida por Maffei, de pulsar las teclas «con ímpetu» para paliar la presunta escasez de sonido del nuevo instrumento esgrimida por sus detractores³⁰³:

No obstante tiene más sonido que el que ellos creen, cuando alguien quiere, y sabe sacarlo, presionando la tecla con ímpetu; [...] Pero siendo un instrumento nuevo, necesita una persona, que entendiendo sus virtudes haya hecho un estudio particular sobre él.³⁰⁴

La necesidad de realizar una pulsación más enérgica para conseguir el *forte* se extiende de forma natural a la posibilidad de realizar saltos más rápidos, que implican pulsaciones más veloces, ya sean de octavas o de notas simples. Por otra parte, desde el punto de vista del espectador, la percepción visual de los movimientos amplios y veloces del brazo completo encuentran su correspondencia acústica idónea cuando la intensidad del sonido producido se correlaciona con la amplitud del gesto, lo que hace preferible un instrumento con capacidades dinámicas.

Finalmente, la relación acústica asociada al intervalo de octava, la más estrecha desde el punto de vista tímbrico, provoca una cierta estridencia en el resultado sonoro si se ejecuta una octava con ambas notas en el mismo nivel dinámico, lo que es prácticamente inevitable en el clave. Desde esta perspectiva, la octava suena más equilibrada en conjunto cuando la nota superior suena más que la nota inferior, lo que, en principio, demanda un instrumento como el pianoforte o el clavicordio.

³⁰¹ SUTHERLAND, David: «La evidencia más temprana del lenguaje técnico del piano»..., *op. cit.*, p. 137.

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ MAFFEI, Scipione: «Nuova invenzione d'un Gravecembalo...», *op. cit.*, pp. 146-147.

³⁰⁴ Traducción realizada por el autor. Original: «Ha però assai più voce, ch'essi non credono, quando altri voglia, e sappia cavarla, premendo il tasto con impeto; [...] Ma essendo strumento nuovo, ricerca persona, che intendendone la forza vi abbia fatto sopra alquanto di studio particolare». En: MAFFEI, Scipione: «Nuova invenzione d'un Gravecembalo...», *op. cit.*, pp. 146-147.

2.4.3. Indicaciones detalladas de articulaciones variadas

La mayor duración de la vibración de las cuerdas en el pianoforte comparada con la vibración de las cuerdas en el clavicémbalo —consecuencia de ser percutidas, en lugar de pinzadas— enfatiza los efectos producidos por variar la articulación. Los cambios de *legato* a *staccato* de los compases 9-10 y 18-19 (ver ilustración 36) resultan más evidentes en un pianoforte que en un clavicémbalo.



ILUSTRACIÓN 36. Sonata op. 5 n. II de J. C. Bach. III. *Minuetto*, cc. 1-20 ³⁰⁵

2.4.4. *Bajo Alberti* enriquecido melódicamente

El *bajo Alberti* adquiere un valor melódico intrínseco cuando varía la nota que no es pedal, lo que puede realizarse mediante el apoyo dinámico de la nota que varía, en detrimento de la nota pedal (ver ilustración 37, cc. 3-4). En un instrumento como el clavicémbalo, en cambio, la nota pedal sonaría al mismo nivel dinámico que la nota que varía, por lo que habría que recurrir a diferencias en la articulación para poder diferenciarlas.



ILUSTRACIÓN 37. Sonata op. 5 n. II de J. C. Bach. I. *Allegro di molto*, cc. 1-5 ³⁰⁶

³⁰⁵ BACH, Johann Christian: *Six Sonatas for the Piano Forte...*, *op. cit.*, p. 11.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 6.

2.4.5. Melodías de notas largas con articulación *legato*

Como ya se ha mencionado, el sonido producido por el clavicémbalo se caracteriza por un ataque muy *metálico* —como consecuencia de la riqueza en armónicos superiores— y una resonancia que se atenúa con rapidez. En cambio, el del pianoforte tiene un ataque menos brillante y su resonancia decae más lentamente³⁰⁷. Ambas características hacen del pianoforte un instrumento más adecuado para presentar una línea melódica formada por notas largas en *legato*.

En la ilustración 38, en los compases 74 y 76, aparece la misma estructura rítmica en la melodía de la mano derecha: una negra con puntillo seguida de dos semicorcheas. La mayor duración del sonido en el pianoforte produciría un *legato* más convincente que en el clavicémbalo. De forma similar, las apoyaturas con figuración de blancas en los compases 70 y 72 pueden resolver más adecuadamente mediante una disminución de su nivel dinámico sonoro.



ILUSTRACIÓN 38. Sonata K 309 de W. A. Mozart. I. *Allegro con spirito*, cc. 70-76 ³⁰⁸

³⁰⁷ Ya se explicó en el capítulo anterior que el timbre del pianoforte tiene menos armónicos superiores debido a la mayor superficie de contacto del macillo con la cuerda, comparado con el plectro del clavicémbalo o la tangente del clavicordio. A su vez, el predominio de los armónicos inferiores, de decaimiento más lento, produce una atenuación global del sonido más lenta.

³⁰⁸ PATH, Wolfgang y REHM, Wolfgang (eds.): *Mozart: Klaviermusik...*, *op. cit.*, p. 86.

2.4.6. Melodías en voces medias

La combinación simultánea de varios sonidos a diferentes alturas favorece la percepción del sonido más grave y del más agudo. Por tanto las voces intermedias tienden a quedar eclipsadas por las voces extremas. En el tercer movimiento de la sonata op. 1 n. III de Eckard (ver ilustración 39) ya mencionamos la presentación del contenido melódico principal ubicado en una voz intermedia, lo cual parece demandar el apoyo dinámico de dicha voz: en caso contrario, podría quedar ocultada por la parte más aguda, que se ejecuta también con la mano derecha.



ILUSTRACIÓN 39. Sonata op. 1 n. III de Eckard. III. *Vivace*, cc. 36-42³⁰⁹

2.4.7. Melodías más lentas que el acompañamiento

La relación entre los diseños rítmicos de la melodía y el acompañamiento es un factor clave para la adecuada inteligibilidad de la voz principal: si la figuración del acompañamiento es más rápida, este puede llegar a sonar mucho más que la línea melódica principal.

En la ilustración 40 se observa (cc. 109-111) una melodía en *legato* de octavas en la mano izquierda, ya mencionada, acompañada en la mano derecha por acordes de quintas y sextas en una figuración mucho más rápida que tendería a sonar mucho más que la parte de la mano izquierda, a no ser que se pueda establecer una diferenciación dinámica entre ambas.



ILUSTRACIÓN 40. Sonata op. 2 n. IV de Clementi. II. *Spiritoso*, cc. 109-113³¹⁰

³⁰⁹ ECKARD, Johann Gottfried: *Six Sonates pour le Clavecin...*, *op. cit.*, p. 20.

³¹⁰ CLEMENTI, Muzio: *Six Sonatas for the Piano Forte...*, *op. cit.*, p. 31.

2.4.8. Acompañamientos de textura densa

Finalmente, otra circunstancia que puede dificultar el adecuado reconocimiento de la voz melódica principal es una excesiva densidad de la textura del acompañamiento. En la ilustración 41 se observa un acompañamiento en la mano izquierda en forma de acordes de dos y tres notas repetidos en figuración de corcheas (compases 21-26). El elevado nivel sonoro provocado por la repetición rápida de dichos acordes dificultaría mucho la percepción clara del contenido melódico de la mano derecha, a no ser que se ejecute dicha mano izquierda mucho más suavemente que la mano derecha.

ILUSTRACIÓN 41. Sonata K 309 de W. A. Mozart. I. *Allegro con spirito*, cc. 21-29 ³¹¹

³¹¹ PATH, Wolfgang y REHM, Wolfgang (eds.): *Mozart: Klaviermusik...*, *op. cit.*, p. 84.

3. LA CONFORMACIÓN INICIAL DEL LENGUAJE PIANÍSTICO EN ESPAÑA

Este capítulo constituye la *clave de bóveda* de todo el trabajo, como se refleja en el título de la propia tesis. Se expone aquí el estudio realizado con el objetivo de caracterizar el surgimiento inicial de un estilo de escritura musical adaptada especialmente a las capacidades y recursos expresivos del pianoforte en España. El enfoque que guía la investigación es de carácter predominantemente idiomático-organológico y pretende complementar las perspectivas de otros estudios sobre la música española para tecla del siglo XVIII, más centrados en el ámbito estrictamente formal.

En primer lugar, se presenta brevemente el contexto teórico, analizando los tratados más importantes de la época en relación con las principales polémicas surgidas. Se pretende exponer el tránsito entre el *estilo antiguo, atado*, y el *estilo nuevo, desatado*, tal y como se refleja en los escritos de la época. Esta evolución no fue neutral para los instrumentos de teclado con cuerdas, sino que favoreció al pianoforte, cuyos recursos expresivos eran más adecuados para el nuevo estilo.

De hecho, autores como Mattheson, Scheibe, Marpurg, Quantz o C. P. E. Bach manifestaron su deseo de emular el *estilo vocal*³¹², lo que a su vez demanda la posibilidad de realizar inflexiones dinámicas. En España, Rodríguez de Hita (1722-1787) se expresaba en términos semejantes cuando idealizaba el *Aria*, contraponiéndola a las imitaciones y las fugas³¹³. Además, la textura predominantemente homofónica que se estaba imponiendo necesita el protagonismo sonoro de la voz principal frente al acompañamiento, lo que también exige diferencias dinámicas.

Una vez establecido este marco teórico, se exponen a continuación de forma cronológica los resultados del análisis de un conjunto de obras escogidas por su relevancia para la investigación. El principal criterio de selección ha sido la identificación de indicios en las propias partituras de la posibilidad de haber tenido en cuenta los recursos expresivos del pianoforte, especialmente los que se diferencian de los del clavicémbalo. Además, se han tenido en consideración sus rasgos formales y estilísticos.

³¹² En particular, el *bel canto* italiano, que según Quantz alcanzó su apogeo durante el primer tercio del siglo XVIII, cuando los *castrati* estaban en su mejor momento. HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan: «Galant»..., *op. cit.*

³¹³ RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio: *Diapasón instructivo*. Madrid, 1757, p. 13.

La presentación de los resultados se ha estructurado en dos subepígrafes en cada autor estudiado: *rasgos estilísticos y formales* y *rasgos idiomático-organológicos*. No obstante, la estrecha relación entre los factores analizados provoca en algunas ocasiones un cierto grado de ambigüedad que hace discutible la ubicación en una u otra categoría. En esos casos, se ha elegido la que se ha considerado más apropiada para favorecer la claridad expositiva.

3.1. Contexto teórico

En los tratados españoles de las primeras décadas del siglo XVIII, predominan las tradiciones compositivas de los siglos anteriores: se observa el esfuerzo de sus autores para ofrecer un conjunto sólido de reglas que aporten a la música un rigor conceptual comparable al de otras actividades profesionales. La técnica del contrapunto ofrece, en este sentido, el ámbito musical ideal para desplegar un marco normativo complejo. También se refleja en dichos tratados la progresiva y difícil transición entre el *estilo antiguo* y el *estilo moderno*, que originó diversas polémicas entre sus respectivos defensores y detractores.

Una de las polémicas más representativas fue la que enfrentó a Francisco Valls y Joaquín Martínez de la Roca, ya que en ella participaron la mayoría de los músicos españoles más importantes³¹⁴. Francisco Valls compuso una misa en 1702, llamada *Scala Aretina* por estar basada en el hexacordo de la escala de Guido d'Arezzo (ca. 991-ca. 1050). En el *Miserere*, se forma una disonancia de segunda y novena sin preparar. En 1716 comenzó la polémica entre Martínez de la Roca y otros, que no aceptaban semejante violación de las reglas del contrapunto, y Valls y sus seguidores, que defendían la posibilidad de transformar las reglas³¹⁵. Se llegó incluso a solicitar la opinión de un experto extranjero de prestigio internacional, como Alessandro Scarlatti, que optó por no tomar partido³¹⁶.

En esta polémica, se refleja la tensión entre el *estilo antiguo, atado*, de textura polifónica y sujeto a las numerosas reglas del contrapunto, y el *estilo nuevo, desatado* y homofónico, que quebranta muchas de esas reglas. En realidad, la polémica podría interpretarse como una discusión entre contrapuntistas, pero planteada en términos del antagonismo entre aquellos que priman la hegemonía intocable de las reglas frente a esos otros que priorizan el concepto, más libre, de *expresión*. Además, se relaciona con cuestiones estéticas y sociológicas:

³¹⁴ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música...*, *op. cit.*, p. 417.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ibid.*

- En primer lugar, encontramos el dilema sobre si el objetivo principal de la música es satisfacer a la razón o al oído.
- En segundo lugar, los conjuntos de reglas proporcionaban un fundamento científico que, a su vez, contribuía a la revalorización de la función social de los músicos, y les ayudaba en su objetivo de mejorar su posición como meros artesanos.

En síntesis, los partidarios de la posición de Martínez de la Roca argumentaban que el incumplimiento de las reglas del contrapunto destruía la esencia de la música. Por su parte, los defensores de Valls sostenían que las reglas establecidas no eran más que meros medios para lograr un fin, cuyo juez definitivo era el oído. Por lo tanto, según ellos, era admisible la ruptura de algunas reglas si el oído confirmaba un resultado musical satisfactorio³¹⁷.

La ubicación de Valls en el *bando moderno* de esta polémica debe, no obstante, matizarse a la vista de su principal obra, el *Mapa Armónico Práctico* (ca. 1737), que recoge las características de los diversos estilos musicales usados en la época. Especialmente relevante para nuestro estudio es la definición de Valls del «Estilo Phantastico», que incluye las obras para instrumentos de teclado y de cuerda pulsada:

Estilo Phantastico es una composicion desatada y methodo libre, y suelto, donde el compositor puede hechar por donde quiere; sirve su uso para musica de Organo, Clavecimbalo, Arpa, Guitarra, y qualquiera instrumento, que con el solo se pulsen, ó se tañan tres, ó quatro voces. Las composiciones de Tientos, Resercatas³¹⁸, simphonías, Conciertos, Tocatas y Sonatas, pertenecen á este estylo; ó bien su composicion sea concertada para diversos instrumentos. Puede ser su uso sacro, y profano; bien entendido, que para el Templo sean sus ayres decentes.³¹⁹

Un poco más adelante, continúa Valls:

De algunos anyos á esta parte, se adulteró en el Organo el methodo antiguo; pues lo que antes era musica trabajada, y solida en los Tientos llenos, y de Falsas; destreza de manos en los Partidos de mano derecha é izquierda; invencion de idea en los Coreados: muchas de las que se oyen son Tocatas, y Sonatas, cuya composicion consiste en dos voces solas, que más son un juguete que adula al oído, que Musica Magestuosa que excite á la devocion, ni satisfaga al científico. Entran también en este estylo las Symphonias, Sonatas ú Tocatas, que dezia (que en el tiempo presente casi son una misma cosa con diferentes nombres) de qualesquiera instrumentos.³²⁰

³¹⁷ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música...*, *op. cit.*, p. 418.

³¹⁸ Es interesante la aparición del término *Resercata*, usado posteriormente por Sebastián de Albero en sus *Obras para Clavicordio o Piano Forte*.

³¹⁹ VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito disponible *on-line* en la BNE, ca. 1742, p. 229.

³²⁰ *Ibidem*.

Y posteriormente:

En la era presente, hay gran cosecha de compositores de Tocatas, Sonatas, y Simphonias; de las mas se puede dexir, que es una composicion, que no ata, ni desata, sin cuydar de reglas, ni preceptos.³²¹

A la vista de estos fragmentos, podemos señalar varias consideraciones relevantes relacionadas con las obras tituladas como *sonatas*:

- En primer lugar, se alude al carácter homofónico (habitualmente en la disposición de melodía acompañada) de las sonatas: «consiste en dos voces solas».
- En segundo lugar, se destaca de forma un tanto peyorativa su carácter lúdico, en contraposición con la magnificencia de otros géneros: «más son un juguete que adula al oído, que Musica Magestuosa que excite á la devocion, ni satisfaga al científico».
- También se expresa la falta de precisión terminológica: «Entran también en este estylo las Symphonias, Sonatas ú Tocatas, que dezia (que en el tiempo presente casi son una misma cosa con diferentes nombres) de qualesquiera instrumentos».
- Finalmente, se expone su libertad formal: «es una composicion, que no ata, ni desata, sin cuydar de reglas, ni preceptos».

Por tanto, se observa que subyace una cierta desconfianza en los nuevos géneros *desatados* y su carácter presuntamente hedonista, frente a las virtudes de géneros tradicionales como los tientos, capaces de «excitar la devoción y satisfacer al científico». Este destello conservador de Valls contrasta con la actitud innovadora mostrada en la polémica relativa a su *Scala Aretina*.

Uno de los intelectuales más importantes de la época en España, Benito Feijoo (1676-1764), no fue ajeno al conflicto entre el estilo antiguo y el moderno:

Vamos ya á explicar el no sé qué de los objetos compuestos. En estos es donde más frecuentemente ocurre el no sé qué, y tanto, que rarísima vez se encuentra el no sé qué en objeto, donde no hay algo de composición. ¿Y qué es el no sé qué en los objetos compuestos? La misma composición. Quiero decir, la proporción y congruencia de las partes, que los componen. [...] En nada se hace tan perceptible esta maxima, como en las composiciones Musicas. Tiene la Musica un Systema formado de varias reglas, que miran como completo los Professores; de tal suerte, que en violando alguna de ellas, condenan la composicion por defectuosa. Sin embargo se encuentra una, ú otra composición, que falta a esta ó aquella regla, y que agrada infinito aun en aquel passage donde falta a la regla. En qué consiste esto? En que el Systéma de reglas, que los Musicos han admitido como

³²¹ VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, p. 229.

completo, no es tal, antes muy incompleto, y diminuto. Pero esta imperfección del Systema solo la comprenden los Compositores de alto numen, los cuales alcanzan, que se pueden dispensar aquellos preceptos en tales, ó tales circunstancias, ó hallan modo de circunstanciar la Musica de suerte, que aun faltando á aquellos preceptos, sea sumamente armoniosa, y grata. Entre tanto los Compositores de clase inferior claman, que aquello es una heresia. Pero clamen lo que quisieren; que el Juez supremo, y único de la Musica es el Oído. Si la Musica agrada al oído, y agrada mucho, es buena, y bonissima; y siendo bonissima, no puede ser absolutamente contra las reglas, sino contra unas reglas limitadas, y mal entendidas. Dirán, que está contra Arte, mas con todo tiene un 'no sé qué', que la hace parecer bien. Y yo digo, que esse 'no sé qué' no es otra cosa, que está hecha segun arte, pero segun un arte superior al suyo.³²²

En este breve fragmento de su discurso *El no sé qué* (1734), Feijoo toma partido por el oído como juez definitivo de la música. Las reglas de la composición, por tanto, se asumen incompletas y perfeccionables, lo que se integra de forma natural en el espíritu de la Ilustración. De hecho, en el ámbito germánico, la libertad en el tratamiento de la disonancia fue considerada por Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) y Daniel Gottlob Türk (1750-1813) como un rasgo específicamente *galante* ³²³.

Otra polémica destacable posterior es la que involucró a Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787) y a Antonio Ventura Roel del Río (1705-1767). Rodríguez de Hita, en su *Diapasón instructivo* (1757), se muestra abiertamente innovador, y dispuesto a cuestionar todas las reglas heredadas del pasado, incluyendo la prohibición de las quintas y octavas paralelas:

Lo que os he dicho de las tradiciones mal entendidas, porque no lo juzguéis temeridad, y proposición voluntaria sin fundamento, me obliga á daros la prueba de ello. Qué tradición mas mal entendida, que aquella de las dos quintas, ó dos octavas? Heregia se juzga, si se vén, quando no se disculpe por descuido. Si huviera libros, y estudio, se entendiera tan materialmente? Dos quintas venerables antiguos? Autores Musicos dos quintas, y dos octavas prohibidas? Quatro, seis, diez, ó veinte passe; pero dos no passa, ni la razón acomoda tal materialidad. Se pueden dar dos y tres falsas, y dos, o tres perfectas no? Lo que suena mal passa, y lo que suena bien se prohíbe? Hay mucho que decir en este assumpto.³²⁴

De acuerdo con este cuestionamiento, Rodríguez de Hita se manifiesta a favor de aceptar el efecto auditivo como criterio definitivo de valoración de la música, por encima de la maestría técnica, relacionada a su vez con el cumplimiento de las reglas del contrapunto:

³²² FEIJOO, Benito: «El no sé qué», en *Teatro crítico universal*, vol. 6. Madrid, 1734, pp. 355-357.

³²³ HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan: «Galant»..., *op. cit.*

³²⁴ RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio: *Diapasón instructivo*..., *op. cit.*, p. 9.

Persuadios á que la mayor habilidad del Compositor es mover el animo del que oye, verificando el Spiritus est in manu Musici, y no el poner passos, imitaciones, y fugas; y si no, decidme, qué passos, y imitaciones, ni fugas tiene una Aria? Y con todo las oímos tales, que dominan enteramente el alma.³²⁵

En este párrafo, además, destaca la utilización concreta del *Aria*, forma profana con clara preeminencia melódica, como núcleo del argumento, después de siglos en los que las formas polifónicas fueron los paradigmas de la música hispana³²⁶. Esta consideración del *Aria* como modelo expresivo de referencia favorece, en última instancia, a los instrumentos que pueden establecer diferencias dinámicas progresivas —como el piano fuerte—, frente a los que carecen de dicha capacidad —como el clavicémbalo—.

Roel del Río respondió a la obra de Rodríguez de Hita con su *Razón natural y científica de la música* (1760), en la que parece buscar una posición más equilibrada en la polaridad entre el oído como juez y las reglas de composición como garantía:

Tambien por lo que mira a la difinicion del nuevo estilo, que di num. 32 estoi precisado a declarar pide explicación, segun el sentido en que la entiendo. I es, que la mejor armonía, o lo mas sonoro, vario, proprio etc., con quien deve conformarse, ha de ser, no solo constante, o sin duda, mas con discrecion libre. No solo perceptible con todo agrado del oido, sino también probable en el uso de las reglas, con satisfacion del entendimiento.³²⁷

La definición del «nuevo estilo» aludida es la siguiente:

Volviendo al nuevo estilo si este es el que se conforma con la mejor armonía, o lo mas sonoro, vario, proprio, i arreglado en diapasones, intervalos, especies, passages, clausulas, etc., por consecuencia seran también sus Composiciones las del bueno, o mejor gusto.³²⁸

De acuerdo con esta posición que pretende conciliar el oído y la razón, Roel del Río ofrece el consejo —que conlleva un reproche implícito— a los profesores de que fundamenten racionalmente sus prácticas musicales: «Dios quiera sea assi: i que arrojada para siempre la aversion al estudio en nuestros Comprofesores, puedan, quanto mejor sea su habilidad practica, dar razon de lo mismo que egecutan»³²⁹.

³²⁵ RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio: *Diapasón instructivo...*, *op. cit.*, p. 13.

³²⁶ LEZA CRUZ, José Máximo: «El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos». En: Leza Cruz, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 103.

³²⁷ ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura: *Razón natural y científica de la música*. Santiago de Compostela, 1760, p. 34.

³²⁸ *Ibidem*, p. 32.

³²⁹ *Ibid.*, p. 49.

Finalmente, la *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (1762), de Antonio Soler (1729-1783), constituye una obra especialmente significativa en el tránsito estético-musical entre el estilo antiguo polifónico, gobernado por las complejas reglas del contrapunto, y el nuevo estilo homofónico, más agradable al oído pero presuntamente insatisfactorio para el entendimiento por no estar sujeto a leyes.

En primer lugar, resulta muy interesante la censura de José de Nebra (1702-1768), uno de los músicos más importantes de la época, que estudiaremos en el capítulo siguiente por su valiosa contribución a la música de tecla. Nebra admite su admiración por el descubrimiento y la explicación por parte de Soler de un conjunto de reglas para modular, tarea que se consideraba casi imposible:

Las reglas que prescribe, para que de todos los Tonos, y Semitonos que incluye un Diapason, se pueda hacer tránsito con dulzura, gracia, y naturaleza al término que él se elige, es haver descubierto un secreto tan inaudito, como nuevo; pues á todos los que se apliquen á un estudio serio, les será facil lo que hasta aqui se consideró por lo mas difícil; y para algunos se rozaba en lo imposible. Confieso con ingenuidad, que nunca discurrí se pudiesen dár reglas fixas para Modulaciones tan extrañas: vivia en el concepto, que las producía la práctica, el buen gusto, y la fineza del oído.³³⁰

Además, en el prefacio, Soler escribe:

Escribo, para que el que las ignora las aprenda, y á estos les doy las reglas, que me ha hecho conocer mi pobre estudio, (y yo ignoraba) para que los tránsitos de un término³³¹ á otro (aunque sean los mas opuestos, o mas distantes) se logren con una suavidad, que el oído los acepte, y el entendimiento los apruebe.³³²

Encontramos aquí la voluntad de compatibilizar los objetivos, considerados excluyentes por algunos autores de la época, de satisfacer el oído y la razón. A continuación, Soler explica la metáfora que da origen al título de su obra:

Y si el objeto de la Musica, y basa [sic] fundamental de ella es del sonido lo sonoro, será preciso empezar á tratar esta materia por este cimiento; pues nadie podrá hacer buenas, y sonoras Modulaciones, si no conoce el objeto que las causa; y le sucederá como á aquel que le dán un grande manojó de llaves para abrir una puerta, que ignorante de cuál sea la que

³³⁰ SOLER, Antonio: *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Madrid, 1762, censura de José de Nebra.

³³¹ En esta obra, la palabra *término* equivale a *tonalidad*.

³³² SOLER, Antonio: *Llave de la modulación...*, *op. cit.*, prefacio.

allí hace, vá dando vueltas de unas en otras: al fin abre; pero dirémos, que éste abrió la puerta por ciencia? No por cierto; y la razón es, porque faltaba en él el conocimiento de la llave.³³³

En esta metáfora ya aparece la palabra *ciencia*, que parece reflejar la pretensión del autor de equiparar su obra con otras del ámbito científico. Más adelante, Soler realza la importancia de la modulación como uno de los factores principales en la perfección de la «Harmonía»:

La Harmonía no es otra cosa, *que una resulta de muchas cosas iguales, y grados desiguales*. Jorge Beneto dice: *Tanto mas será perfecta Musica, quanto fuere compuesta de mas perfecta harmonía; y tanto mas perfecta sea la harmonía, quanto sea resultancia de mayor variedad*. La variedad en la Musica solamente la causan dos cosas, que son Tiempo, y Modulacion: el Tiempo, porque con él se explican los afectos de que se debe revestir la Composicion, para significar el sentido, que la letra tiene: la Modulacion, porque diversos Terminos dulcifica.³³⁴

Uniendo los fragmentos expuestos del tratado de Soler con el comentario previo de Nebra en su censura, parecen cumplirse las agudas observaciones de Feijoo: la música que, a pesar de no inscribirse correctamente en el sistema musical conocido, agrada al oído, lo hace porque cumple las reglas de un sistema musical que está por descubrir, superior al conocido. Además, el descubrimiento y exposición de estas reglas en el nuevo contexto homofónico supone una revalorización y legitimación del nuevo estilo, al proporcionarle un marco normativo equiparable al del contrapunto, y de un rigor afín al de otras disciplinas científicas. A su vez, este soporte teórico permite superar el dilema entre satisfacer el oído o satisfacer la razón.

Recapitulando los contenidos de este epígrafe, se observa en las obras teóricas estudiadas una evolución considerable a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XVIII:

- Francisco Valls protagonizó la polémica de la *Scala Aretina* por la inclusión en dicha obra de una disonancia sin preparar, así como por su defensa frente a sus detractores. Sin embargo, se muestra más prudente en su obra, en la que se aprecia todavía una cierta desconfianza ante el nuevo estilo homofónico, apoyándose en la ausencia de un marco normativo adecuado, en la indefinición terminológica de los géneros — tocata, sonata y sinfonía— y en que, desde su punto de vista, solo seducen el oído, pero no satisfacen el entendimiento.
- Feijoo ejerció una notable influencia mediante sus numerosos y muy agudos escritos de diversa índole. En el ámbito estético-musical, supo ver acertadamente que el

³³³ SOLER, Antonio: *Llave de la modulación...*, *op. cit.*, p. 1.

³³⁴ Las cursivas provienen del texto original. *Ibidem*, p. 79.

nuevo estilo se acabaría imponiendo, y fue capaz de interpretar correctamente la causa y el alcance del desvío respecto a las reglas conocidas del contrapunto: el nuevo estilo se ajustaba a las reglas de un nuevo sistema que estaba por descubrir.

- Posteriormente, Roel del Río y Rodríguez de Hita vuelven a escenificar la polémica de la *Scala Aretina*, pero esta vez en un escenario más avanzado, capaz de cuestionar las reglas del contrapunto y mucho más próximo a la aceptación del nuevo estilo homofónico. Destaca especialmente la mención, por parte de Rodríguez de Hita, del *Aria* como modelo de referencia expresivo, por sus consecuencias implícitas en la valoración de los nuevos recursos expresivos del pianoforte respecto al clavicémbalo.
- Finalmente, Soler representa la superación definitiva de la polémica, ya que el establecimiento de un marco normativo para el nuevo estilo resuelve sus dos principales objeciones: la ausencia de reglas y el riesgo de no satisfacer a la razón. Además, desde el punto de vista sociológico, se dignifica la creación musical, al equipararse sus reglas a las de otras disciplinas científicas.

La transición observada en los tratados que acabamos de exponer constituye el sustrato teórico del cambio estilístico que se estaba desarrollando en la práctica en el ámbito de la creación musical, desde el Barroco al Clasicismo. Esta transformación favoreció —por la adecuación de los recursos expresivos del nuevo instrumento al estilo homofónico y a su pretensión de emular el estilo vocal— al pianoforte frente a sus instrumentos rivales de teclado con cuerdas, en particular el clavicémbalo, al que fue desplazando paulatinamente en las últimas décadas del siglo XVIII.

3.2. Evolución del lenguaje pianístico en la obra de los principales compositores para tecla en España

En los siguientes epígrafes se expondrán los resultados del análisis de las obras seleccionadas, haciendo un énfasis especial en el uso gradual de fórmulas idiomáticas del naciente lenguaje pianístico. Se seguirá un orden cronológico de creación de las obras, con objeto de poner de manifiesto la evolución de la escritura musical desde los puntos de vista estilístico-formal e idiomático-organológico. Aunque muchas de las obras estudiadas carecen de una datación precisa, se realizará una ordenación cronológica aproximada, teniendo en cuenta la información aportada por los datos biográficos de sus autores.

3.2.1. Joan Cabanilles (1644-1712)

Joan Cabanilles, considerado por Kastner como un precursor de la sonata binaria³³⁵, fue organista de la catedral de Valencia desde 1665, año de la muerte de su predecesor, Andrés Peris, hasta su fallecimiento³³⁶. El fallecimiento de Cabanilles en la fecha de 1712 hace virtualmente imposible que conociera de primera mano el pianoforte, ya que la llegada de los primeros pianofortes a España ocurrió con toda probabilidad de la mano de Maria Bárbara de Bragança, cuando contrajo matrimonio con el príncipe de Asturias en 1729. Por tanto, su obra constituye un ejemplo de lenguaje de la música para teclado antes del pianoforte.

3.2.1.1. Rasgos estilísticos y formales

En la música para tecla de Cabanilles predominan los *tientos* y los *versos*, con alrededor de dos centenares publicados en total en la actualidad, mientras que se conservan muchas menos *tocatas*, *pasos*, *pasacalles* o *batallas*³³⁷. En la obra de Cabanilles se observa el inicio de la transformación del estilo *antiguo*, o *atado* —esencialmente modal y polifónico-imitativo— en el estilo *moderno* o *desatado* —tonal y homofónico—.

El tiento 48 en sexto tono, titulado *al vuelo*, muestra una estructura formal ternaria basada en las relaciones tonales:

- Los primeros 48 compases permanecen en la tonalidad inicial de Fa mayor.
- A continuación, hay diversas modulaciones —por ejemplo, a Sib mayor, a Sol menor o Re menor— desde el compás 49 hasta el compás 94.
- Finalmente, desde el compás 95 hasta el final, la tonalidad inicial, Fa mayor, se mantiene estable. Es especialmente destacable que la vuelta al tono principal se realiza mediante la presentación invertida del tema principal, que se mantiene en esa forma invertida hasta el final (ver ilustraciones 42 y 43).

³³⁵ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*, p. 39.

³³⁶ VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Joan Cabanilles (1644-1712): una aportación al conocimiento de algunos aspectos de su vida privada». En: *Nassarre*, n. 27, 2011, p. 163.

³³⁷ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*, p. 40.



ILUSTRACIÓN 42. Tiento 48, *al vuelo*, de Cabanilles (cc. 1-7) ³³⁸



ILUSTRACIÓN 43. Tiento 48, *al vuelo*, de Cabanilles (cc. 88-98) ³³⁹

Desde el punto de vista estilístico, la simetría en la escritura de ambas manos se hace especialmente palpable en la *Tocata de 5º tono* (ver ilustración 44) ya que, a partir del compás 12, se repite el contenido anterior en el cuarto grado, intercambiando las voces de cada mano.

³³⁸ *Libro de obras de órgano* (1722), M 386, p. 187. Manuscrito disponible en la BNC:
<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/partiturBC/id/3674> (consultado el 28 de enero de 2019).

³³⁹ *Ibidem*, p. 188.



ILUSTRACIÓN 44. *Tocata de 5º tono*, de Cabanilles

Desde la perspectiva formal, esta tocata (ver ilustración 44³⁴⁰) tiene una estructura cerrada que comienza en Do mayor (compases 1-11) y, después de una semicadencia en la dominante (compás 11), comienza el trocado de las partes de ambas manos ya mencionado en la tonalidad de la subdominante, Fa mayor (compases 12-22). A partir del compás 23, se repiten, en Sol mayor, los once primeros compases, mientras que, a partir del compás 34, vuelven a intercambiarse los contenidos de ambas manos, esta vez en la tonalidad principal, Do mayor.

La obra finaliza (compases 45-48) con una pequeña coda con figuraciones rápidas de fusas en la mano derecha. La estructura global, por tanto, es: I-IV-V-I, lo que parece revelar una planificación estructural basada en las relaciones tonales más importantes.

3.2.1.2. Rasgos idiomático-organológicos

Las obras de Cabanilles establecen una referencia de la escritura musical destinada a los instrumentos antecesores del pianoforte, en particular el órgano y el clavicémbalo, justo en la época anterior a su llegada a España. En las *tocatas* de Cabanilles predomina la escritura polifónica, con equilibrio entre la mano izquierda y la derecha. No obstante, se observan algunas características que reflejan el inicio de la evolución hacia el estilo *nuevo* homofónico: el contrapunto se relaja en ocasiones mediante el desplazamiento paralelo de las voces, que acaba constituyendo, de hecho, una textura en acordes, como observamos en la *Tocata de mano izquierda*³⁴¹, 5º tono (ver ilustración 45, compases 1 y 5).



ILUSTRACIÓN 45. *Tocata de mano izquierda, 5º tono*, de Cabanilles, cc. 1-7³⁴²

³⁴⁰ La ilustración 44 se ha obtenido en el *Libro de obras de órgano...*, *op. cit.*, p. 127.

³⁴¹ La denominación «de mano izquierda» implica que es una obra *partida*, es decir, que asigna registraciones diferentes a las mitades grave y aguda del teclado. Se trata de un recurso muy frecuente en la música para órgano española, que permitía realzar el contenido de una de las dos manos.

³⁴² *Libro de obras de órgano...*, *op. cit.*, p. 299.

Por tanto, hemos observado en las obras analizadas de Cabanilles una combinación de características del estilo antiguo, *atado*, como son la textura polifónica y la simetría en la escritura de ambas manos, y rasgos del nuevo estilo, *desatado*, como son el aligeramiento ocasional de la textura y los primeros esbozos de una planificación a gran escala basada en relaciones tonales³⁴³. Este inicio del avance en la evolución del lenguaje parece preceder, por tanto, a la introducción del piano en España.

3.2.2. Pedro Rabassa (1683-1767)

La *Sonata* de Rabassa está articulada en cuatro movimientos y se encuentra en un manuscrito sin datar. Sin embargo, puesto que las demás obras que lo integran son de organistas valencianos, su fecha de composición podría ser anterior a 1724, fecha en la que Rabassa dejó su puesto como maestro de capilla de la Catedral de Valencia para trabajar en la catedral de Sevilla³⁴⁴. En ese caso, se trataría de la sonata para tecla titulada como tal más antigua que se conserva en España.

Por otra parte, la *Sonata* es la única obra del citado manuscrito que no está dedicada explícitamente al órgano³⁴⁵, por lo que parece estar destinada más bien a los instrumentos de teclado con cuerdas, como el clavicémbalo o el clavicordio.

3.2.2.1. Rasgos estilísticos y formales

En el primer movimiento de la *Sonata* (ver ilustración 46), destaca la textura ligera, con ambas manos comenzando como líneas simples, y la separación entre funciones: la mano derecha lleva la línea melódica, mientras la mano izquierda realiza el acompañamiento, reducida al bajo armónico.

Por otra parte, un poco más adelante destaca una secuencia con seis repeticiones del modelo (ver ilustración 47) en los compases 19-24. Esta tendencia a repetir el modelo numerosas veces en las secuencias —más allá de las dos o tres veces habituales en las progresiones— parece constituir una característica frecuente en la música hispánica para tecla de la época, y se ha observado también en otros autores como José Elías, Vicente Rodríguez Monllor, Sebastián de Albero y Antonio Soler.

³⁴³ Estos rasgos ya han sido señalados en PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*, pp. 241-242.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 78.

³⁴⁵ PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Pere Rabassa: sonata per a clavicèmbal*. Barcelona, Tritó, 2006, p. 7.

Sonata

Giusto [?] Pere Rabassa

ILUSTRACIÓN 46. *Sonata* de Rabassa. I. *Giusto*, cc. 1-12 ³⁴⁶

ILUSTRACIÓN 47. *Sonata* de Rabassa. I. *Giusto*, cc. 19-24 ³⁴⁷

El cuarto movimiento (ver ilustración 48) tiene una estructura bipartita, igual que el primero y el tercero. En este caso, encontramos frecuentes imitaciones, y una llamativa similitud con la sonata XXIX de Vicente Rodríguez (ver ilustración 49), que resulta más fácil de entender si tenemos en cuenta que ambos autores trabajaron simultáneamente durante varios años en la catedral de Valencia.

Allegro

ILUSTRACIÓN 48. *Sonata* de Rabassa. IV. *Allegro*, cc. 1-24 ³⁴⁸

³⁴⁶ PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Pere Rabassa: sonata..., op. cit.*, p. 14.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

SONATA XXIX

(Presto)

(1)

[5]

[8] 10

ILUSTRACIÓN 49. Sonata XXIX de Vicente Rodríguez, cc. 1-10 ³⁴⁹

3.2.2.2. Rasgos idiomático-organológicos

En el tercer movimiento de esta misma sonata, *Adagio*, encontramos una figuración de acordes de novena sin preparar en la mano izquierda (ver ilustración 50), con la particularidad de que su extensión dificulta considerablemente la posibilidad de pulsar todas las notas del acorde simultáneamente, lo que sugiere la posibilidad de que estuvieran concebidos para ser tocados de forma arpegiada, lo que, a su vez, podría ser una huella de su destino instrumental preferente: el clavicémbalo, en lugar del órgano.

³⁴⁹ CLIMENT, José (ed.): *Vicente Rodríguez Monllor: Libro de tocatas para címbalo*. Valencia, Instituto De Musicología, Instituto Alfons El Magnanimo, Diputación Provincial De Valencia, 1978, p. 262. Hemos respetado la numeración de los compases de esta edición, que cuenta el primer compás de anacrusa.



ILUSTRACIÓN 50. *Sonata* de Rabassa. III. *Adagio*, cc. 1-8 ³⁵⁰

También se observa a veces la repetición exacta de un motivo, lo que parece sugerir el efecto de *eco*: en la ilustración 51, el contenido de los compases 125 y 126 se repite en los compases 127 y 128. Este efecto puede realizarse de forma adecuada en un clavicémbalo con dos manuales, aunque resulta difícil de sugerir con un clavicémbalo de un solo teclado, que era el más frecuente en España en esa época.



ILUSTRACIÓN 51. *Sonata* de Rabassa. IV. *Allegro*, cc. 123-130 ³⁵¹

En síntesis, la *Sonata* de Rabassa se encuentra en una etapa preliminar de evolución formal, en la que el adelgazamiento de las texturas convive con las imitaciones frecuentes. Si aceptamos la datación de esta sonata en fecha anterior a 1724, tal como hemos expuesto, se reforzaría la tesis —propuesta en el epígrafe anterior— de que el cambio estilístico se inicia antes de la llegada del pianoforte a España —ya que no parece probable que esto sucediera antes de 1729, cuando Maria Bárbara de Braganza se trasladó a España—. No obstante, algunas fórmulas particulares de escritura, como la repetición de motivos y las secuencias con numerosas repeticiones del modelo, aunque podrían recurrir a alteraciones de la agógica o la articulación, parecen demandar la capacidad de variar la dinámica de forma progresiva desde el teclado.

³⁵⁰ PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Pere Rabassa: sonata...*, *op. cit.*, p. 17.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 20.

3.2.3. José Elías (ca. 1685-ca. 1755)

Nacido hacia 1685, José Elías consiguió en 1715 el puesto de organista en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, y en 1725 marchó a Madrid para ocupar al puesto de organista en el Monasterio de las Descalzas Reales³⁵². Su prestigio y reconocimiento entre muchos de los compositores más importantes de su época quedan reflejados en los elogios expresados por José de Nebra, Joaquín Martínez de Oxinaga y Sebastián de Albero en sus dictámenes para la colección de Elías *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo* (1749)³⁵³. Albero incluso reconoce «haber sido un corto tiempo participante de su escuela»³⁵⁴. Por su parte, Antonio Soler también reconocía haber aprendido de Elías: «...siendo yo de trece a quatorce años de edad (escolán de Montserrat desde los seis años) tengo muy presente que aprendí veinte y quatro obras de órgano del señor maestro don Joseph Elías»³⁵⁵.

La colección *24 Obras para órgano* consiste en doce dípticos de pieza-tocata que comparten la tonalidad:

- Las piezas están divididas en dos partes (excepto la undécima, que consta de tres partes), siendo la primera de ellas a su vez subdividida en partes lentas y rápidas (salvo la novena y la décima) y la segunda una fuga, habitualmente bastante larga.
- Las tocatas son, en realidad, sonatas en dos movimientos: el primero lento y el segundo rápido.

Esta colección podría ser la misma mencionada por Soler, por lo que se establecería la fecha de 1743 como una cota superior para su datación. De hecho, Águeda Pedrero propone una fecha aún más temprana, antes de 1725, basándose en las fuentes utilizadas para elaborar su edición³⁵⁶. Cualquiera de estas fechas, de confirmarse, convertiría esta obra en una colección con sonatas más antigua que la de Rodríguez Monllor (1744). La importancia de las sonatas contenidas en esta obra radica, por tanto, en su fecha muy temprana de elaboración y en el prestigio e influencia de su compositor.

En cuanto a su destino instrumental, la dedicatoria explícita al órgano no descarta el uso de instrumentos como el clavicémbalo o el pianoforte, puesto que estas obras muestran un estilo menos severo y su textura es predominantemente homofónica. De hecho, todas

³⁵² LLORENS, José María (ed.): *José Elías. Obras completas*. Vol. 1A. Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1971, p. 11.

³⁵³ *Ibidem*, pp. 20-21.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

³⁵⁶ PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Josep Elies. 24 Obres...*, *op. cit.*, p. 10.

las tocatas de la colección llevan la indicación de «partido», refiriéndose a la registración diferente para las mitades grave y aguda de la tesitura del órgano (con el Do₄ y el Do[#]₄ como fronteras), con objeto de poder diferenciar mejor la melodía del acompañamiento. Esta distinción, en cambio, resulta fácil de conseguir en el pianoforte.

No obstante, consideramos poco probable que Elías conociera el pianoforte antes de escribir esta colección, por lo que la relevancia de esta obra para nuestro estudio se basa sobre todos en sus aspectos formales y estilísticos y en su posible influencia en otros compositores importantes de la época.

3.2.3.1. Rasgos estilísticos y formales

La tocata segunda, como todas las de esta colección, está escrita en dos movimientos: el primero lento y el segundo rápido. Esta estructura está implícita en muchas de las parejas de sonatas de Albero (en la colección *Sonatas para Clavicordio*), Teixidor y Sessé, y se encuentra de forma explícita un poco más adelante, por ejemplo en las sonatas de Blasco de Nebra y Montero.

Tocata [segunda]
[Registro] partido

I.



ILUSTRACIÓN 52. Tocata segunda de Elías. I. *Grave*, cc. 1-5 ³⁵⁷

El primer movimiento, *Grave*, muestra en la voz principal de la mano derecha una cuidada ornamentación melódica (ver ilustración 52) en forma de escalas y arpeggios en

³⁵⁷ PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Josep Elías. 24 Obres...*, *op. cit.*, p. 77.

figuración de fusas, mientras que el acompañamiento de la mano izquierda se reduce a notas simples en figuración predominante de negras y corcheas (ver ilustración 52). De hecho, Pedrero advierte que ha optado por conservar esta notación original del manuscrito, que sugiere la posibilidad de elaborar un relleno armónico por parte del intérprete³⁵⁸.

El estilo expresivo mostrado es próximo al estilo *sentimental*, incluyendo una generosa ornamentación en forma de trinos [*tr*], apoyaturas y, sobre todo, glosas en figuración de fusas. Esta escritura resulta, si aceptamos la datación propuesta por Pedrero, bastante avanzada para su época de composición.

El segundo movimiento, *Allegro*, tiene una estructura formal básica de sonata bipartita, con desplazamiento a la dominante en la primera barra de repetición y repetición del inicio del grupo P al principio de la segunda sección, en la tonalidad de la dominante.

Sin embargo, falta la principal rima estructural, puesto que la segunda sección concluye repitiendo dos veces un material temático nuevo (ver ilustración 53, cc. 59-75), que incluye dos escalas cromáticas ascendentes: desde La hasta Mi \flat y desde Re hasta el napolitano de la tonalidad principal, La \flat .



ILUSTRACIÓN 53. Toccata segunda de Elías. II. *Allegro*, cc. 57-75 ³⁵⁹

En cuanto al estilo, este movimiento comparte tonalidad y ritmo de siciliana con una sonata de Albergo, la SCV XVII (ver ilustraciones 54 y 55). Además, ambas usan algunos diseños melódicos y armónicos parecidos. En particular, una de las secuencias ascendentes modulantes de Albergo (ver ilustración 55, cc. 17-22) muestra un cierto grado de semejanza con una secuencia de esta toccata de Elías (ver ilustración 54, cc. 14-19).

³⁵⁸ PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Josep Elías. 24 Obres...*, *op. cit.*, p. 12.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 80.

II.



ILUSTRACIÓN 54. Toccata segunda de Elías. II. *Allegro*, cc. 1-19 ³⁶⁰



ILUSTRACIÓN 55. SCV XVII de Albergo, cc. 12-22 ³⁶¹

3.2.3.2. Rasgos idiomático-organológicos

En cuanto a los rasgos idiomático-organológicos, en la tocata undécima encontramos un ejemplo bastante claro de *decrescendo textural* en el primer movimiento, *Grave* (ver ilustración 56). Se trata de un recurso expresivo que permite a los instrumentos de dinámica fija, como el órgano y el clavicémbalo, disminuir el volumen sonoro mediante el aligeramiento de los acordes. En la ilustración 56 (cc. 25-26 y 29-30), se observa que los acordes de la mano izquierda pasan de tres notas (acorde sobre el sexto grado, Sol) a dos notas (sexta napolitana), y finalmente a una sola (dominante sobre Fa#).

³⁶⁰ PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Josep Elies. 24 Obres...*, op. cit., p. 79.

³⁶¹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 34v.



ILUSTRACIÓN 56. Toccata undécima de Elías. I. *Grave*, cc. 22-32 ³⁶²

Las tocatas analizadas muestran, en síntesis, rasgos formales próximos a la sonata bipartita, como los del segundo movimiento de la tocata segunda, *Allegro*, aunque falta la recapitulación de la zona final de la primera sección. En cuanto a los aspectos estilísticos, destaca la escritura con características similares a las del estilo *sentimental* del primer movimiento, *Grave*, de esta misma tocata. También se ha señalado una posible influencia de esta obra de Elías en Albergo, basada en algunas semejanzas con la SCV XVII.

Desde la perspectiva idiomático-organológica, se ha identificado en la tocata undécima un *decrecendo textural* en forma de disminución progresiva de la densidad de los acordes de acompañamiento. Aunque este recurso es efectivo en todos los instrumentos de tecla, muestra la importancia, para su autor, de realizar variaciones dinámicas del sonido.

3.2.4. Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760)

Vicente Rodríguez Monllor fue el sucesor de Joan Cabanilles en 1715 como maestro de capilla de la Catedral de Valencia. Su principal obra para tecla es el *Libro de tocatas para címbalo*, de 1744. Su dedicatoria explícita al *címbalo* —término que designaba al clavicémbalo— constituye la más antigua datada de forma fiable en la literatura española para tecla³⁶³.

Se trata de treinta sonatas más una *pastorela*, por lo que su estructura es similar a la de los *Essercizj per gravicembalo* de Domenico Scarlatti, publicados en Londres (1738), y que consisten en veintinueve sonatas más una fuga. La semejanza en la estructura de ambas colecciones y en algunos recursos usados —en particular los cruces de manos— podría

³⁶² PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Josep Elies. 24 Obres...*, *op. cit.*, p. 221.

³⁶³ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado...*, *op. cit.*, p. 83.

sugerir que Rodríguez conociera la obra de Scarlatti, que trabajaba en España desde 1729³⁶⁴. En caso contrario, como propone Newman³⁶⁵, sería un ejemplo de que algunas fórmulas idiomáticas usadas por Scarlatti habrían evolucionado en España de forma independiente. De hecho, también se encuentran diferencias importantes entre las obras de Rodríguez Monllor y las de Scarlatti³⁶⁶. Por ejemplo, las sonatas de Rodríguez Monllor están escritas en uno, dos, tres y cuatro movimientos.

La elección del número treinta para articular la colección podría tener alguna motivación simbólica que trascendiera la influencia de unos autores sobre otros, ya que no solo contamos con los ejemplos de Scarlatti y Rodríguez Monllor, sino con el *Aria con diversas variaciones para clavicémbalo con dos manuales* BWV 988 de J. S. Bach (1685-1750) —conocidas como *Variaciones Goldberg*, que consisten en un *Aria* y treinta variaciones— y con las *Sonatas para Clavicordio* de Sebastián de Albero, que forman una colección de treinta piezas³⁶⁷.

LIBRO
DE TOCATAS PARA CIMBALO
REPARTIDAS
POR TODOS LOS PUNTOS DE UN DIAPASON,
Con la advertencia, que por todas las teclas blancas estan por
terfera menor, y tercera mayor á exepcion delas ne-
gras, que por lo defafinado delos Terminos, no
estan mas, que por el que menos difuena.
COMPUESTO
POR M. VISENTE RODRIGUEZ PRESBITERO
Organista Principal dela Metropolitana Yglesia de Valencia.
Año. 1744.

ILUSTRACIÓN 57. Portada del *Libro de tocatas para címbalo*, de Rodríguez Monllor

³⁶⁴ HOWELL, Almonte (ed.) (1986): *Vicente Rodríguez: Thirty Sonatas for Harpsichord*, EEUU, A-R Editions, 1986, p. VIII.

³⁶⁵ NEWMAN, William S.: *The Sonata...*, *op. cit.*, p. 279.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ La relevancia simbólica del número treinta se muestra en la agrupación convencional de treinta días para formar un mes desde la época de los romanos, que se relaciona a su vez con el periodo de traslación de la Luna, que es de unos veintiocho días. Por otra parte, el número treinta aparece de diversas formas en la Biblia: desde la edad a la que Jesús empezó a predicar hasta las treinta monedas de plata que recibió Judas por traicionar a Jesús según la Biblia. De hecho, durante siglos se argumentaba que ningún hombre podría valer más de veintinueve monedas de plata. Finalmente, treinta es el producto de tres —que representa la Trinidad en la tradición católica— por diez —que representa la idea de perfección. Ver SCHIMMEL, Annemarie: *The Mystery of Numbers*. Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 63, 180 y 240.

Otra característica interesante de esta colección es la distribución de tonalidades, según se especifica en la propia portada (ver ilustración 57): las tonalidades de teclas blancas (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si) se usan en ambos modos, mayor y menor —«todas las teclas blancas están por tercera menor y por tercera mayor»—, mientras que, para las tonalidades de las teclas negras (Re♭, Mi♭, Fa♯, Lab y Sib), se elige el modo que resulta menos desafinado: «â excepción de las negras, que por lo desafinado de los Terminos no están mas, que por el que menos disuenâ». Esta diferencia en el grado de desafinación de las tonalidades implica el uso de un temperamento desigual.

3.2.4.1. Rasgos estilísticos y formales

Desde el punto de vista formal, la colección de sonatas de Rodríguez Monllor, la más antigua conocida de autor español³⁶⁸, parece mostrar el proceso experimental del autor en la búsqueda de nuevas estructuras adecuadas para el estilo *desatado* que se estaba imponiendo³⁶⁹. De hecho, la elección del título *sonata* para cada una de sus piezas refleja la mirada hacia el futuro. Una huella de esa experimentación la hallamos en la estructura de las sonatas IV y XXVIII, escritas en cuatro movimientos —también hay sonatas en dos y tres movimientos en esta colección—. En realidad, se trata de dos parejas de sonatas binarias de *tempo* contrastante —lento-rápido— en las que se intercalan sus secciones: 1A-2A-1B-2B (ver ilustración 58). Además, como consecuencia de sus estructuras globales, encontramos la particularidad añadida de que, en cada pareja, la segunda sección de la primera sonata, 1B, concluye con una semicadencia sobre la dominante de la dominante, con objeto de retrasar la vuelta a la tonalidad principal hasta la segunda sección de la segunda sonata, 2B.

1A Andante	2A Allegro	1B Andante	2B Allegro
PRIMERA SONATA, PRIMERA PARTE CC. 1-30	SEGUNDA SONATA, PRIMERA PARTE CC. 30-90	PRIMERA SONATA, SEGUNDA PARTE CC. 90-120	SEGUNDA SONATA, SEGUNDA PARTE CC. 120-193
Do m → Mi♭ M → SC (Sol)	Do m → Sol m	Sol m → Sib M → SC (Re)	Sol m → Do m

ILUSTRACIÓN 58. Esquema formal de la sonata XXVIII de Vicente Rodríguez Monllor ³⁷⁰

³⁶⁸ Se trata, en realidad, de la más antigua de datación completamente segura. Como se ha expuesto en el epígrafe anterior, la colección analizada de Elías tiene un elevado grado de probabilidad de ser más antigua, aunque su datación no está confirmada con total seguridad.

³⁶⁹ PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata...*, *op. cit.*, p. 245.

³⁷⁰ Esquema elaborado por el autor.

3.2.4.2. Rasgos idiomático-organológicos

Atendiendo al aspecto idiomático-organológico, encontramos, también en la sonata XXVIII, una escritura que podemos relacionar con el estilo *sentimental*, como consecuencia de su cuidada ornamentación, los amplios saltos melódicos y los silencios que entrecortan el discurso. En particular, en la ilustración 59, se observan los silencios iniciales en los compases 23-25, lo que transforma el ritmo en acéfalo, desestabilizando el flujo melódico.

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system starts at measure 20. The second system starts at measure 23 and shows a rest in the melody for the first two measures. The third system starts at measure 26. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as ornaments, rests, and dynamic markings.

ILUSTRACIÓN 59. Sonata XXVIII de Vicente Rodríguez Monllor, cc. 20-28 ³⁷¹

Por otra parte, un rasgo frecuente en la obra de Rodríguez Monllor es la repetición de los modelos muchas veces en las progresiones, rasgo ya observado en la sonata de Rabassa. En la sonata XXIX, aparecen siete repeticiones (ver ilustración 60). Una cantidad tan elevada de repeticiones tiene una alta probabilidad de resultar monótona, a no ser que se empleen recursos que aporten variedad y proporcionen direccionalidad. En el clavicémbalo, es posible añadir ornamentos y diversificar las articulaciones. Sin embargo, las variaciones del nivel sonoro constituyen el medio expresivo más directo en el contexto de las progresiones.

³⁷¹ CLIMENT, José (ed.): *Vicente Rodríguez Monllor: Libro de tocatas para cimbalo...*, op. cit., p. 254.

The image displays a musical score for the Sonata XXIX by Vicente Rodríguez Monllor, covering measures 55 to 70. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 55. The second system starts at measure 59 and includes a measure number '60' above the treble staff. The third system starts at measure 63. The fourth system starts at measure 67 and includes a measure number '70' above the treble staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some measures containing dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

ILUSTRACIÓN 60. Sonata XXIX de Vicente Rodríguez Monllor, cc. 55-70 ³⁷²

La fecha de datación de esta obra, 1744, es compatible con el conocimiento, por parte de Rodríguez Monllor, del pianoforte. Tanto los avances formales señalados en la evolución hacia el Clasicismo como la demanda de recursos dinámicos, consecuencia del uso del estilo *sentimental*, podrían tener alguna relación con el nuevo instrumento.

3.2.5. Francesc Mariner (1720-1789)

Francesc Mariner nació en Barcelona, con cuya catedral estuvo siempre vinculado: desde su formación musical como niño hasta que comenzó a ejercer como organista temporal en 1742, función que continuó ejerciendo —fue sustituido progresivamente a

³⁷² CLIMENT, José (ed.): *Vicente Rodríguez Monllor: Libro de tocatas para címbalo...*, op. cit., p. 265.

partir de 1785 por su sobrino, Carles Baguer (1768-1808)— hasta su fallecimiento, siendo también enterrado en el claustro de la citada catedral³⁷³.

Las *tocatas* estudiadas son, en realidad, sonatas en dos movimientos, rápido y lento, cada uno de los cuales muestra una estructura bipartita parecida a la de la forma binaria equilibrada. Estas obras están datadas en las propias fuentes en el año 1747, por lo que también constituyen ejemplos tempranos de la sonata en España³⁷⁴. En cuanto al instrumento destinatario, no tienen dedicatoria explícita, pero sus características las hacen apropiadas para el clavicémbalo³⁷⁵.

3.2.5.1. Rasgos estilísticos y formales

La tocata III, en Do menor, aparece en las fuentes primarias dividida en dos movimientos, rápido y lento, lo que parece constituir una anomalía frente a otros ejemplos de sonatas en dos movimientos con el orden opuesto, como las de Domenico Alberti (1710-1740), Domenico Paradisi (1704-1791) o Rodríguez Monllor (sonatas VI, XI y XXVII). Martin Voortman sugiere, en su edición de esta obra, interpretarlos en el orden en que aparecen publicadas, añadiendo la repetición *da capo* del movimiento rápido³⁷⁶.

El primer movimiento, *Allegro*, muestra una forma bipartita con barras de repetición en ambas secciones. La primera sección, aunque explora las regiones tonales de los grados más importantes, incluyendo Mi♭ mayor, relativa mayor de la tonalidad principal, concluye en la tónica: Do menor. La segunda sección comienza igual que la primera sección, con el material temático transportado a Mi♭ mayor, relativa mayor, estableciendo así una *rima estructural* entre los inicios de ambas secciones. Sin embargo, no se produce la repetición de las partes finales de ambas secciones, por lo que el rasgo más característico de la forma binaria equilibrada se encuentra ausente en esta sonata.

El segundo movimiento, *Adagio*, está en la tonalidad relativa mayor, Mi♭ mayor. Su estructura formal global es parecida a la del primer movimiento, con la misma rima estructural establecida mediante la repetición del principio de la primera sección al comienzo de la segunda, aunque transportado a Si♭ mayor, dominante de la tonalidad principal. En este movimiento, a diferencia del primero, sí se produce el desplazamiento típico de la forma binaria a la dominante, Si♭, al final de la primera sección.

³⁷³ VOORTMAN, Martín (ed.): *Francesc Mariner (1720-1789). Obres per a clave*. Barcelona, Tritó, 1997, p. 13.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 4.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

Desde el punto de vista estilístico, destaca el final de su primera sección, con una escritura próxima al estilo *sentimental*, cuyos silencios van interrumpiendo el discurso melódico de la mano derecha (ver ilustración 61, cc. 10-19).

The illustration shows three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins at measure 9, the second at measure 13, and the third at measure 17. The right hand (treble clef) features a descending chromatic scale, frequently interrupted by whole rests, creating a 'staccato' or 'staccatissimo' effect. The left hand (bass clef) provides a consistent accompaniment of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

ILUSTRACIÓN 61. Tocata III de Mariner. II. *Adagio*, cc. 9-21 ³⁷⁷

3.2.5.2. Rasgos idiomático-organológicos

Desde el punto de vista idiomático-organológico, encontramos en esta misma obra, en el primer movimiento, una secuencia modulante descendente interesante que hace un uso intensivo del cromatismo, con una escala descendente que cubre un intervalo de quinta justa (ver ilustración 62, cc. 34-35, 39-40 y 44-45). Este recurso melódico aparece en esta secuencia con un acompañamiento que repite la sensible en figuración de corcheas. La combinación de la escala cromática con la repetición de la sensible sugiere una intensificación expresiva (esta posibilidad parece confirmarse por el incremento en la velocidad del acompañamiento en los compases 36 y 41), que agradecería los recursos dinámicos de un instrumento como el pianoforte o el clavicordio.

³⁷⁷ VOORTMAN, Martin (ed.): *Francesc Mariner...*, *op. cit.*, p. 34.

ILUSTRACIÓN 62: Tocata III de Mariner. II. *Adagio*, cc. 9-21 ³⁷⁸

En este mismo fragmento, sin embargo, encontramos el uso simultáneo de otro recurso: el cambio del acompañamiento del compás 36, de corcheas repetidas a semicorcheas en forma de octavas quebradas, produce un aumento en el volumen total de sonido, es decir, es una forma de *crescendo textural*. Cuando el modelo se repite la segunda vez (cc. 39-43), el recurso se evita en la segunda parte de los compases 41-43, por lo que el nivel dinámico sonoro desciende. Finalmente, la tercera presentación del modelo (cc. 44-47) mantiene todo el tiempo el acompañamiento en forma de corcheas repetidas, por lo que no se produce el *crescendo textural*.

Por tanto, este recurso, válido para todos los instrumentos de tecla, incluidos el órgano y el clavicémbalo, aparece al mismo tiempo que una intensificación dinámica implícita, que parece demandar un instrumento con la posibilidad de establecer diferencias dinámicas, como el pianoforte o el clavicordio. Aunque no existe ninguna evidencia del conocimiento,

³⁷⁸ VOORTMAN, Martín (ed.): *Francesc Mariner...*, *op. cit.*, p. 31.

por parte de Mariner, del pianoforte, especialmente en esta fecha temprana, el fragmento analizado pone de manifiesto su intención de establecer diferencias dinámicas.

En cuanto a los aspectos formales, la obra analizada constituye un ejemplo de sonata en dos movimientos que exhiben una forma bipartita parecida a la de la forma binaria equilibrada, aunque carecen de una diferenciación clara de grupos temáticos. Además, ambos movimientos muestran una de las rimas estructurales (los inicios semejantes de las dos secciones). Sin embargo, falta la más importante, que es la que se establecería entre los finales de ambas secciones.

3.2.6. Domenico Scarlatti (1685-1757)

El napolitano Domenico Scarlatti es habitualmente reconocido como el compositor para tecla más importante e influyente en la península ibérica durante el siglo XVIII. Conocido en España como *Domingo Escarlati*, vivió sus últimas tres décadas en España, donde presumiblemente creó, al menos, buena parte de su fecunda producción musical.

Estas circunstancias, unidas a las influencias de los ritmos y danzas populares españolas en su música, justifican su inclusión en este epígrafe, a pesar de haber nacido en Italia. La obra de Scarlatti para tecla que se conserva, formada por alrededor de seiscientas sonatas, constituye un corpus original y variado en el que, según el propio autor, había roto todas las reglas de la composición excepto la única verdaderamente importante: no ofender el oído³⁷⁹.

Existe una controversia acerca de la posibilidad de que algunas de las sonatas de D. Scarlatti hubieran sido concebidas para el pianoforte, en lugar de para el clavicémbalo. Como profesor de música de María Bárbara, primero en Portugal y después en España, tuvo a su disposición varios pianofortes contruidos por Cristofori. Sin embargo, en los títulos de sus obras no se especifica nunca el pianoforte como instrumento destinatario. De hecho, en su única obra publicada en vida, los *Essercizi per Gravicembalo* (Londres, 1738), se usa el término *gravicembalo*, que es un sinónimo en italiano del también italiano *clavicembalo*. No obstante, los manuscritos de Venecia de 1742 y 1749 usan en la portada los términos *cembalo* y *cimbalo*³⁸⁰ (ver ilustración 63), por lo que podría considerarse que designan indistintamente a todos los instrumentos de tecla.

³⁷⁹ GILLESPIE, John: *Five centuries of keyboard music*. New York, Dover Publications, 1972, p. 70.

³⁸⁰ SHEVELOFF, Joel Leonard: «The Keyboard Music of Domenico Scarlatti...», *op. cit.*, pp. 10-15.



ILUSTRACIÓN 63. Portadas de los libros de sonatas de Scarlatti de 1742 y 1749

3.2.6.1. Rasgos estilísticos y formales

Las sonatas de Scarlatti siguen mayoritariamente el modelo de la *sonata bipartita* con recapitulación del grupo secundario S. Suelen estar escritas en un solo movimiento, aunque su colocación predominante en los manuscritos como parejas consecutivas de la misma tonalidad —o su homónima— en las fuentes más importantes (ver ilustraciones 64 y 65) sugiere que pudieron ser concebidas como parejas complementarias o contrastantes.

Kirkpatrick defendía esta tesis, argumentando que, en muchas ocasiones, el sentido completo de una sonata solo se podía descubrir mediante el estudio conjunto de la pareja³⁸¹. Sin embargo, más recientemente, Sutcliffe ha criticado la falta de concreción de Kirkpatrick y ha argumentado de forma convincente que la colocación en parejas tenía una motivación meramente práctica en la mayoría de los casos, ya que la brevedad de las sonatas dificulta su interpretación de forma aislada³⁸². Desde esta perspectiva, la concepción de estas sonatas habría sido individualizada.

Por su parte, Celestino Yáñez sostiene que el proceso de encuadernación de las sonatas de Scarlatti a partir de cuadernillos de dos bifolios, que albergan justamente dos sonatas cada uno, podría haber influido en el emparejamiento de las sonatas³⁸³.

³⁸¹ KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*, pp. 141-143.

³⁸² SUTCLIFFE, W. Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*, pp. 367-375.

³⁸³ YÁÑEZ NAVARRO, Celestino: «Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza». Antonio Ezquerro Esteban y Luis Antonio González Marín, dirs. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 745.



ILUSTRACIÓN 64. Índice del Libro 6 (1753) de Sonatas de Scarlatti de la BMV, primera página



ILUSTRACIÓN 65. Índice del Libro 6 (1753) de Sonatas de Scarlatti de la BMV, segunda página

En cuanto al estilo, Rosalind Halton adopta en su estudio de las sonatas de Scarlatti un enfoque basado en la inclusión de la indicación *cantabile*³⁸⁴. Halton recuerda que la imitación del canto era uno de los principales ideales de la música instrumental del siglo XVIII, y señala la aparente extrañeza de usar la indicación *cantabile* en obras dedicadas, en

³⁸⁴ HALTON, Rosalind: «Domenico Scarlatti and his Cantabile...», *op. cit.*, pp. 22-47.

principio, al clavicémbalo, limitado fundamentalmente por la imposibilidad de variar la dinámica y por el decaimiento rápido del sonido, lo que dificulta la realización de un *legato* convincente³⁸⁵.

Sin embargo, esta indicación aparece —unas veces sola, y otras veces asociada a una indicación de *tempo*³⁸⁶— en un porcentaje significativo de las sonatas en tiempo más moderado, lo que parece demandar el uso de un instrumento que pueda conseguir un *legato* adecuado y que sea capaz de hacer inflexiones dinámicas sutiles.

Giuseppe Tartini (1692-1770), en su *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino* (1771) (*Reglas para llegar a saber tocar bien el Violín*), explicaba en qué consistía el estilo de interpretación *cantabile* y lo oponía al *suonabile*³⁸⁷:

- El *cantabile* consiste en pasar de una nota a la siguiente de forma que no se perciba ninguna separación.
- El *suonabile* debe incluir una pequeña separación entre sonidos sucesivos.

Tartini también ayudaba a distinguir cuál de los dos estilos era el más adecuado según las características de cada fragmento: en primer lugar, los intervalos melódicos conjuntos son los que predominan en el estilo *cantabile*, mientras que los disjuntos aparecen con más frecuencia en el *suonabile*; por otra parte, si el movimiento de las voces se produce a un mismo ritmo, el estilo correspondiente será el *suonabile*, mientras que, si el ritmo de las voces es diferente, será el *cantabile*³⁸⁸.

La sonata K 208 (ver ilustración 66) comienza con la indicación *Adagio e cantabile*, por lo que la intención del compositor queda expuesta de forma explícita, lo que nos permite comprobar la caracterización propuesta por Tartini:

- El contorno melódico contiene intervalos conjuntos y disjuntos, aunque se observa un cierto predominio de los primeros —por ejemplo, en el compás 4—.
- El movimiento de las partes es, como cabía esperar, diferente: la parte de la mano izquierda, que ejecuta el acompañamiento, está escrita con una figuración de negras en las partes del compás, mientras que la parte de la mano derecha, que contiene la melodía principal, está escrita con una figuración rítmica variada, que incluye negras, corcheas y semicorcheas.

³⁸⁵ HALTON, Rosalind: «Domenico Scarlatti and his Cantabile...», *op. cit.*, p. 23.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 24.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 14-15.



ILUSTRACIÓN 66. Sonata K 208 de D. Scarlatti, cc. 1-14³⁸⁹

Por tanto, observamos que la indicación *cantabile* se corresponde con los rasgos propuestos por Tartini.

Además, destaca en esta sonata K 208 el uso abundante de síncopas, enfatizadas con apoyaturas, que producen un cierto grado de inestabilidad rítmica que intensifica la expresión, e inscriben la obra en la órbita del estilo *sentimental*. De hecho, este tipo de diseño rítmico constituye una suerte de *rubato* melódico escrito. Asimismo, la alternancia entre los sonidos de ambas manos, consecuencia de la escritura sincopada, ayuda a disimular la inevitable imperfección del *legato* de un instrumento de tecla, ya sea el clavicémbalo o el pianoforte. En este sentido, Halton concluye:

Quizás la habilidad sin parangón de Scarlatti es la de componer con un éxito indiscutible para el clavicémbalo y, al mismo tiempo, establecer, en sus sonatas *Cantabile*, las pautas del primer estilo idiomático para el piano.³⁹⁰

³⁸⁹ Libro 3 (1753) de Sonatas de Scarlatti de la BMV, folio 5v.

³⁹⁰ Traducción realizada por el autor. Original en inglés: «Maybe Scarlatti's unparalleled skill is his ability to compose with undisputed success for the harpsichord, while at the same time laying down, in his *Cantabile* sonatas, the lines for the first idiomatic style for the piano». HALTON, Rosalind: «Domenico Scarlatti and his *Cantabile*...», *op. cit.*, p. 45.

Finalmente, las sonatas *cantabile* muestran una tesitura reducida de cuatro octavas, que se corresponde con la de los pianofortes florentinos de la época, en particular, con varios de la colección de Maria Bárbara de Bragança, que estaban a disposición de Scarlatti³⁹¹.

3.2.6.2. Rasgos idiomático-organológicos

La defensa más elaborada de la tesis del pianoforte como instrumento preferente para el que se concibieron algunas de las sonatas de D. Scarlatti es probablemente la realizada por Jacqueline Esther Ogeil³⁹².

El primer argumento se basa en los cambios de octava que se observan en algunas sonatas, y que podrían justificarse por la tesitura de los pianos de Cristofori. Como se observa en la ilustración 67, el Re₆³⁹³ agudo es evitado —mediante un salto previo descendente de séptima al Do#— en el compás 30. Sin embargo, los clavicémbalos de Portugal de la primera mitad del siglo XVIII alcanzaban justo esa nota, el Re₆, como extremo agudo³⁹⁴, por lo que el desplazamiento podría apuntar a un instrumento como el pianoforte de Cristofori, cuyo extremo agudo era el Do₆.

ILUSTRACIÓN 67. Sonata K 30 de D. Scarlatti, cc. 1-30 ³⁹⁵

³⁹¹ HALTON, Rosalind: «Domenico Scarlatti and his Cantabile...», *op. cit.*, pp. 44-45.

³⁹² OGEIL, Jacqueline Esther: «Domenico Scarlatti: a contribution...», *op. cit.*, pp. 71-86.

³⁹³ Para la notación de la tesitura, se usa el índice acústico científico, como se explicó al principio del trabajo.

³⁹⁴ OGEIL, Jacqueline Esther: «Domenico Scarlatti: a contribution...», *op. cit.*, p. 73.

³⁹⁵ Ilustración obtenida en la edición de Londres de 1738 de los *Essercizj per Gravicembalo*, reimpressa a su vez en la edición *Scarlatti: Complete Keyboard Works in Facsimile*. Nueva York, Johnson Reprint Corp., 1972, p. 107.

Por otra parte, el análisis de las partituras desde un punto de vista retórico muestra la conveniencia del uso de un instrumento con recursos dinámicos. En particular, las figuras conocidas como *epizeuxis* —repetición de un mismo elemento— y *gradatio* —repetición con incremento de la tensión mediante progresiones— pueden resultar mucho más efectivas si van acompañadas de variaciones dinámicas³⁹⁶ (ver ilustración 68).



ILUSTRACIÓN 68. Sonata K 215 de D. Scarlatti, cc. 42-53 ³⁹⁷

El argumento de la tesitura parece sólido, pero depende del lugar geográfico de composición de las sonatas, hecho no suficientemente acreditado. Por otra parte, la utilidad de los recursos dinámicos, evidente en figuras retóricas musicales como la *gradatio*, no implica necesariamente que estas obras fueran concebidas para el pianoforte. De hecho, el uso de recursos retóricos es muy habitual en la música para clavicémbalo. Por otra parte, el otro instrumento de tecla con más difusión, el clavicordio, también permite realizar inflexiones dinámicas, aunque su escasa potencia sonora limitaba su ámbito de uso.

En definitiva, la tesis de que —al menos— algunas de las sonatas de D. Scarlatti pudieron ser compuestas para el pianoforte como instrumento preferente sigue siendo una conjetura plausible, pero no queda completamente confirmada por el trabajo de Ogeil.

Por su parte, Ralph Kirkpatrick, aunque defendía la tesis de que el pianoforte se usaba principalmente para acompañar a cantantes, reconocía que algunas sonatas de Scarlatti, al menos, podrían constituir genuinos experimentos de composición con el nuevo instrumento. En la sonata K 149 (ver ilustración 69) se observa un diseño de la mano izquierda mucho más sencillo de lo habitual, reducido a una sola línea de notas más bien largas³⁹⁸.

³⁹⁶ OGEIL, Jacqueline Esther: «Domenico Scarlatti...», *op. cit.*, pp. 82-85.

³⁹⁷ Libro 3 (1753) de Sonatas de Scarlatti de la BMV, folio 18v.

³⁹⁸ Este tipo de diseño sencillo del acompañamiento es similar al que se encuentra con frecuencia en las sonatas de Albero, como se verá en el capítulo cuarto.



ILUSTRACIÓN 69. Sonata K 149 de D. Scarlatti, cc. 1-11 ³⁹⁹

En opinión de Kirkpatrick, la pobreza tímbrica de la parte de la mano izquierda podría hacer más recomendable la sutileza y la fluidez del pianoforte para obtener un resultado sonoro adecuado⁴⁰⁰. Además, esta sonata presenta una tesitura de Si₁ a D₀₆, lo que encaja con la tesitura reducida de los pianofortes florentinos de Maria Bárbara comparada con la de los clavicémbalos.

Finalmente, uno de los rasgos que hemos propuesto en el capítulo anterior⁴⁰¹ como más afines a la mecánica del pianoforte que a las del clavicémbalo o el clavicordio es el uso de saltos rápidos de octavas. En la sonata K 133 (ver ilustración 70) encontramos, en los compases 60 y 62, saltos de octavas simultáneos en ambas manos.

³⁹⁹ Libro 1 (1752) de Sonatas de Scarlatti de la BMV, folio 3v.

⁴⁰⁰ KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁰¹ Ver epígrafe 2.4.2, pp. 115-116.



ILUSTRACIÓN 70. Sonata K 133 de D. Scarlatti, cc. 53-70 ⁴⁰²

A la vista de los resultados expuestos, podemos señalar que, a pesar de que el napolitano no dejó ninguna valoración explícita por escrito sobre el pianoforte, su conocimiento del nuevo instrumento⁴⁰³ parece haber quedado reflejado implícitamente en los principales aspectos señalados anteriormente: desde el uso de series rápidas de saltos de octavas al empleo de acompañamientos especialmente sencillos, pasando por las necesidades expresivas de las figuras retóricas y las exigencias líricas de sus sonatas *cantabile*.

3.2.7. José de Nebra (1702-1768)

José de Nebra fue nombrado en 1724 organista de la Real Capilla de Madrid. Posteriormente, a partir de 1761, fue maestro de clavicémbalo del infante don Gabriel. Se conserva una producción abundante de sus obras religiosas y zarzuelas. En cambio, han sobrevivido pocas obras para teclado⁴⁰⁴. María Salud Álvarez Martínez, en el prólogo a su edición de obras de Nebra⁴⁰⁵, ofrece la hipótesis explicativa de la presunta función didáctica de estas obras, teniendo en cuenta que Nebra impartió lecciones de música no solo al infante Gabriel de Borbón, sino a muchos padres Jerónimos de toda España.

El caso de las ediciones de obras de Nebra constituye un ejemplo ilustrativo de la dificultad inherente a la atribución de la autoría de las obras cuando las propias fuentes primarias —que además suelen ser escasas— ofrecen datos frecuentemente incompletos

⁴⁰² Libro de Sonatas de Scarlatti (1749) de la BMV, folio 74r.

⁴⁰³ En el epígrafe 1.1, dedicado a la difusión del pianoforte en España, ya expusimos la vinculación entre los viajes y cambios de residencia de Scarlatti y los primeros focos de difusión del pianoforte florentino. Ver p. 63.

⁴⁰⁴ Recientemente se han recuperado algunas obras procedentes de los archivos de varios monasterios y conventos.

⁴⁰⁵ ÁLVAREZ, María Salud (ed): *Tecla Aragonesa III. Joseph Nebra (1762-1768)...*, op. cit., p. 4.

y/o erróneos. Así, por ejemplo, la edición de Román Escalas de *Tecla Aragonesa I*⁴⁰⁶ incluye una sonata en Fa mayor que aparece en otra colección de sonatas atribuidas a Baldassare Galuppi (1706-1785)⁴⁰⁷. De forma semejante, la edición de María Salud Álvarez⁴⁰⁸ recoge un *Movimiento en Do menor* que es, en realidad, un *verso* de Rafael Anglés, y se debe probablemente a un trasapelamiento en los archivos del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia⁴⁰⁹.

Las obras para tecla de Nebra no están datadas. Sin embargo, es muy probable que pertenezcan al periodo comprendido entre el comienzo de su actividad didáctica con el infante don Gabriel y su propio fallecimiento, es decir, que fueran compuestas entre 1761 y 1768.

3.2.7.1. Rasgos estilísticos y formales

Algunas de sus obras, como la tocata en Mi menor⁴¹⁰, muestran un estilo más cercano al *antiguo*, con imitaciones frecuentes y una mayor semejanza en la escritura de ambas manos (ver ilustración 71).



ILUSTRACIÓN 71. Sonata en Mi menor de Nebra, cc. 1-7 ⁴¹¹

⁴⁰⁶ ESCALAS, Román (ed.): *Tecla Aragonesa I: Joseph Nebra (1702-1768)...*, op. cit.

⁴⁰⁷ Ver VOORTMAN, Martin: «Una sonata de José de Nebra sacada a la conciencia, más un repaso por su repertorio para tecla ya publicado». Revista digital *mundoclasico.com*, 10 de julio de 2018: <https://www.mundoclasico.com/articulo/31085/Una-sonata-de-Jos%C3%A9-de-Nebra-sacada-a-la-conciencia-m%C3%A1s-un-repaso-por-su-repertorio-para-tecla-ya-publicado#3>. Consultado por última vez el 4 de abril de 2019.

⁴⁰⁸ ÁLVAREZ, María Salud (ed.): *Tecla Aragonesa III. Joseph Nebra (1702-1768)...*, op. cit.

⁴⁰⁹ PATERSON, Carlos: «Rafael Anglés (Ráfales, Teruel 1730 - Valencia 1816). La escuela organística aragonesa en la Catedral de Valencia». *Notas de paso*, revista digital del CSMV Joaquín Rodrigo, n. 4, 2017, Valencia, p. 7. <http://revistadigital2.csmvalencia.es/rafael-angles-rafales-teruel-1730-valencia-1816/>. Consultado por última vez el 4 de abril de 2019.

⁴¹⁰ ESCALAS, Román (ed.): *Tecla Aragonesa I: Joseph Nebra (1702-1768)...*, op. cit., pp. 9-13.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 24.

Desde el punto de vista estilístico-formal, los principales rasgos que se observan son los siguientes (ver ilustración 71):

- Las frecuentes imitaciones entre ambas manos evocan el estilo antiguo contrapuntístico.
- La estructura formal global se corresponde con la forma binaria equilibrada, estructura formal predominante en las sonatas bipartitas para tecla de esta época en España. Sin embargo, se aprecian algunas peculiaridades:
 - El grupo P y el grupo S se encuentran unidos, sin solución de continuidad.
 - El desarrollo no añade material temático nuevo, y se limita a volver a presentar el grupo P en Sol mayor, relativa mayor de la tonalidad principal, seguida de la transición, aunque adaptada para volver a Sol mayor, tonalidad principal.

Otras obras, como la sonata en Sol mayor (ver ilustración 72), muestran una textura predominantemente homofónica, aunque sigue habiendo algunas imitaciones entre ambas manos. No obstante, sus roles se encuentran en general mejor diferenciados. En particular, se encuentran patrones de acompañamiento en forma de acordes repetidos (ver ilustración 72, cc. 10-12).

ILUSTRACIÓN 72. Sonata en Sol Mayor de Nebra, cc. 1-12 ⁴¹²

⁴¹² ESCALAS, Román (ed.): *Tecla Aragonesa I: Joseph Nebra (1702-1768)...*, *op. cit.*, p. 9.

Un poco más adelante, en el seno del grupo S, se encuentra una progresión ascendente modulante por tercera ascendente cuyo modelo (ver ilustración 73, cc. 20-24) comienza con un canon a la octava inferior entre la voz aguda y la voz grave, a distancia de dos negras. Esta técnica contrapuntística evidencia la convivencia de rasgos del *estilo antiguo* con otros del *estilo moderno*, como la textura homofónica.

The image displays four systems of musical notation for a piano sonata in G major. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 17-20) shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass, with a trill in measure 20. The second system (measures 21-24) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 25-28) features a more complex melodic line with many sixteenth notes. The fourth system (measures 29-32) shows a continuation of the melodic and bass lines, with a first ending bracket in measure 30.

ILUSTRACIÓN 73. Sonata en Sol Mayor de Nebra, cc. 17-32 ⁴¹³

En cambio, otra sonata en Sol Mayor (ver ilustración 74), perteneciente a la edición de María Salud Álvarez, se acerca a la morfología clásica, ya que combina una estructura ternaria con recapitulación del grupo P, el acompañamiento en forma de *bajo Alberti* y un diseño melódico en forma de arcos regulares⁴¹⁴. Además, es destacable el inicio abrupto de la segunda sección de la sonata en la tonalidad de Sib mayor, después de haber finalizado la primera sección en Re mayor (ver ilustración 75, cc-25-26), lo que supone un salto directo de cuatro diferencias descendentes. A continuación, la elaboración de esta sección pasa por Do menor y se establece finalmente en Sol menor, homónima menor de la tonalidad principal de la obra, por lo que la tonalidad de Sib mayor se explica como la relativa mayor de la homónima menor de la tonalidad principal, Sol mayor.

⁴¹³ ESCALAS, Román (ed.): *Tecla Aragonesa I: Joseph Nebra (1702-1768)...*, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁴¹⁴ De hecho, las características estilísticas de esta sonata hacen que Martin Voortman cuestione la autoría de Nebra. Ver VOORTMAN, Martin: «Una sonata de José de Nebra sacada a la conciencia...», *op. cit.*

Allegro

[4] 5 10

[8] 10

[12] 15

[16] 7 7 *

20 7 *

25 **

* En el original, sí.
** En el original, sol.

ILUSTRACIÓN 75. Sonata en Sol Mayor de Nebra, cc. 12-28 ⁴¹⁶

⁴¹⁵ ÁLVAREZ, María Salud (ed.): *Tecla Aragonesa III. Joseph Nebra (1702-1768)...*, op. cit., p. 15.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 16.

Este mismo tipo de enlace fue, de hecho, usado con frecuencia por Haydn y Mozart⁴¹⁷ para iniciar la recapitulación, y se encuentra también, en varias ocasiones, en la obra de Albero⁴¹⁸. Sin embargo, su uso en esta obra de Nebra, para comenzar el desarrollo, resulta más inesperado.

Más adelante, en la parte final de la segunda sección, se recapitula la primera sección completa (cc. 44-61), presentando el grupo S en la tonalidad principal, Sol mayor, por lo que queda resuelta la disonancia estructural.

3.2.7.2. Rasgos idiomático-organológicos

La tocata en Mi menor, ya mencionada, parece albergar indicios de su posible función pedagógica: por ejemplo, en su sección de desarrollo, se observa un fragmento largo de polirritmia entre ambas manos (ver ilustración 76, cc. 24-26). Por otra parte, las octavas quebradas de la mano izquierda parecen más afines a la escritura para piano fuerte.



ILUSTRACIÓN 76. Tocata en Mi menor de Nebra, cc. 24-27 ⁴¹⁹

El final de esta misma obra también parece evidenciar su carácter didáctico: los arpeggios alternando ambas manos (ver ilustración 77, cc. 29-31) continúan con un pasaje largo en el que ambas manos tocan diseños rápidos en paralelo, primero con fragmentos de escalas, y después con sextas quebradas. Se trata, por tanto de un fragmento de elevada dificultad técnica.

⁴¹⁷WEBSTER, James: *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 142.

⁴¹⁸ Ver epígrafe 4.1.2. *Rasgos estilísticos*, p. 223.

⁴¹⁹ ESCALAS, Román (ed.): *Tecla Aragonesa I: Joseph Nebra (1702-1768)...*, *op. cit.*, p. 25.

1) Original Sol / 2) Original La

ILUSTRACIÓN 77. Toccata en Mi menor de Nebra, cc. 28-41 ⁴²⁰

Finalmente, se observa un *crescendo textural* al final de la *Sonata en Sol mayor* ya presentada en el epígrafe anterior (ver ilustración 78, cc. 74-75). El acompañamiento pasa de una nota sencilla, Sol₃, al principio del compás 74, a acordes de dos notas en el resto del compás. En el compás siguiente, a medida que el bajo desciende, los acordes aumentan a tres notas en el compás 75, hasta llegar a cuatro notas cuando el bajo alcanza el Sol₂.

ILUSTRACIÓN 78. Toccata en Mi menor de Nebra, cc. 73-77 ⁴²¹

⁴²⁰ ESCALAS, Román (ed.): *Tecla Aragonesa I: Joseph Nebra (1702-1768)...*, op. cit., p. 26.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 13.

Las obras para tecla de Nebra que hemos examinado exhiben rasgos diversos: la *Tocata en Mi menor* contiene imitaciones frecuentes y escasa diferenciación en los roles de ambas manos, así como una diferenciación textural muy débil entre las secciones. Todas estas características la aproximan al estilo *antiguo*. En cambio, la primera sonata en Sol mayor analizada se aproxima más a las características del estilo clásico, por su textura homofónica y su mayor distinción textural entre secciones. Finalmente, la segunda sonata en Sol mayor examinada tiene una estructura formal muy próxima a la de la sonata tripartita clásica.

Estas orientaciones estilísticas distintas podrían estar relacionadas con sus finalidades, presumiblemente diferentes: pedagógica en el caso de la tocata y lúdica en el caso de las sonatas.

3.2.8. Joaquín Martínez de Oxinaga (1719-1789)

Oxinaga ingresó como organista en la Real Capilla de Madrid en 1746, el mismo año que Albero, y estudió con José de Nebra⁴²². Posteriormente, en 1750, se trasladó a la catedral de Toledo. Sus obras conservadas para tecla son sobre todo fugas e *intentos*⁴²³, pero también han sobrevivido algunas sonatas, valiosas para completar el panorama general nacional de evolución estilística y la conformación del lenguaje pianístico.

3.2.8.1. Rasgos estilísticos y formales

La sonata en Do mayor (ver ilustración 79) muestra en la parte inicial de la primera sección un acompañamiento típico del estilo *galante* en forma de acordes repetidos (cc. 8-11). Más adelante, en el desarrollo, se usan los motivos principales de los grupos P y S como modelos de dos secuencias modulantes: la primera desemboca en la relativa menor, La menor, mientras que la segunda conduce de vuelta a la tonalidad principal, Do mayor. La recapitulación (compases 72 a 85) vuelve a exponer los grupos P y S en la tonalidad principal, con la excepción del primer tema del grupo S, que ya había sonado en la tonalidad principal en el desarrollo.

⁴²² LÓPEZ-CALO, José: *Obras musicales de Joaquín Ojinaga...*, *op. cit.*, p. 6.

⁴²³ El *intento* es un género frecuente en la música para tecla española, que se asemeja a una fuga, aunque con una elaboración polifónica más libre. Ver IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Soler...», *op. cit.*, pp. 265-266.



ILUSTRACIÓN 79. Sonata en Do mayor de Oxinaga, cc. 1-18 ⁴²⁴

También consideramos significativa la Fuga en La menor, ya que su extensión —más de trescientos compases— es comparable a la de las fugas de Albero. Su planificación a gran escala también es destacable. Está escrita en tres secciones:

- La primera sección, que va del compás 1 al 136, se construye sobre el primer sujeto (ver ilustración 80).



ILUSTRACIÓN 80. Fuga en La menor de Oxinaga, cc. 1-7 ⁴²⁵

- La segunda sección desarrolla el segundo sujeto, desde el compás 137 hasta el 273 (ver ilustración 81).

⁴²⁴ LÓPEZ-CALO, José (ed.): *Obras musicales de Joaquín Oxinaga...*, *op. cit.*, p. 81.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 39.



ILUSTRACIÓN 81. Fuga en La menor de Oxinaga, cc. 134-148 ⁴²⁶

- Finalmente, la tercera sección, que va desde el compás 274 hasta el final, combina ambos sujetos (ver ilustración 82).



ILUSTRACIÓN 82. Fuga en La menor de Oxinaga, cc. 274-285 ⁴²⁷

Esta elaboración contrapuntística en forma de *fuga doble* es frecuente en las fugas de Elías y Albero⁴²⁸, por lo que podría tratarse de un indicio de la influencia de Elías en los dos compositores más jóvenes. De hecho, Oxinaga realizó uno de los dictámenes a la obra de Elías *Obras de Órgano entre el Antiguo y Moderno Estilo*, por lo que queda acreditado que conocía su obra.

⁴²⁶ LÓPEZ-CALO, José (ed.): *Obras musicales de Joaquín Ojinaga...*, *op. cit.*, p. 45.

⁴²⁷ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁴²⁸ Es conveniente señalar que, en el caso de Albero, la denominación de *fuga doble* es discutible, ya que el nuevo motivo contrastante que suele aparecer cerca de la sección áurea funciona casi exclusivamente como contrasujeto del primer sujeto. Esta cuestión se analiza en el epígrafe 4.2.1, pp. 245-246.

3.2.8.2. Rasgos idiomático-organológicos

En esta misma fuga, de forma también similar a las fugas de Albero, se encuentran algunas series de terceras, cuartas y octavas con saltos (ver ilustraciones 83 y 84), que resultan más afines a la respuesta mecánica del pianoforte que a la del órgano o la del clavicémbalo. No obstante, a diferencia de las fugas de Albero, los pasajes son menos exigentes técnicamente.



ILUSTRACIÓN 83. Fuga en La menor de Oxinaga, cc. 58-64 ⁴²⁹



ILUSTRACIÓN 84. Fuga en La menor de Oxinaga, cc. 171-184 ⁴³⁰

Oxinaga coincidió durante su estancia en Madrid con Albero, Nebra y Scarlatti, por lo que, con toda probabilidad, existieron influencias recíprocas entre los cuatro autores que enriquecieron su música. Desde el punto de vista formal, hemos observado en la sonata analizada la proximidad con la sonata clásica, gracias al diseño melódico y a la recapitulación del grupo temático P.

⁴²⁹ LÓPEZ-CALO, José (ed.): *Obras musicales de Joaquín Oxinaga...*, *op. cit.*, p. 41.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 47.

Desde la perspectiva idiomático-organológica, destaca el acompañamiento en forma de acordes repetidos en la sonata, así como el uso de series rápidas de octavas con saltos, terceras y cuartas en la fuga en La menor.

3.2.9. Manuel Narro Campos (1729-1776)

Manuel Narro Campos fue el sucesor de Vicente Rodríguez Monllor como organista de la Catedral de Valencia, aunque solo se mantuvo en este puesto durante cinco meses⁴³¹, ocupando su plaza posteriormente Rafael Anglés. La obra para tecla que se conserva de Narro es la que encontramos en un manuscrito de la Biblioteca del RCSMM, con dos firmas distintas: 3/205 y 11737⁴³².

En el primer folio que contiene música aparece por primera y única vez el nombre del compositor⁴³³: «Sonata de D. Manuel Narro. 6º tono, punto bajo». El manuscrito contiene diversas obras, pero solo se atribuyen a Manuel Narro Campos las primeras dieciséis: quince sonatas y una *pastorela*⁴³⁴. De hecho, el nombre de «Joaquín Pastrana» aparece varias veces en el manuscrito, por ejemplo en el tercer folio, a modo de título: «Sonatas del Señor Don Joaquín Pastrana. Desde hoy 10 de marzo de 1778 hasta hoy día». Por esta razón, se ha llegado a asignar la autoría de estas obras a un desconocido Joaquín Pastrana. Sin embargo, resulta más plausible la tesis de que Joaquín Pastrana fuera el copista del manuscrito, tal como defiende Rodrigo Madrid⁴³⁵.

3.2.9.1. Rasgos estilísticos y formales

Esta colección de 15 sonatas más una *pastorela* podría estar inspirada por la colección de Vicente Rodríguez Monllor *Libro de Tocatas para címbalo*, que consta de 30 sonatas y es igualmente finalizada con una *pastorela*. Podemos destacar la escritura de las sonatas tercera y séptima. En la sonata III, predomina el acompañamiento de la mano izquierda en forma de *bajo Alberti*, mientras que el diseño melódico de la mano derecha contiene numerosas apoyaturas (ver ilustración 85). Ambas características le confieren a esta obra una mayor proximidad con el estilo clásico.

⁴³¹ MADRID, Rodrigo: «Aportaciones a la forma Sonata en la obra para tecla de Manuel Narro...», *op. cit.*, p. 154.

⁴³² *Ibidem*, p. 208.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 213.

SONATA III

[Manuel Narro]

The image shows the first system of a musical score for Sonata III by Manuel Narro. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a treble clef staff containing a melodic line with a trill (tr) and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system is marked with a bracketed number [4] and a fingering '5' above the first note. The third system is marked with a bracketed number [8] and a fingering '10' above the first note. The score is written in a 2/4 time signature.

ILUSTRACIÓN 85. Sonata III de Narro, cc. 1-11 ⁴³⁶

De hecho, Madrid relaciona esta cualidad estilística con una mayor adecuación al pianoforte que al clavicémbalo: «El constante acompañamiento en semicorcheas a través del *Bajo Alberti* y una línea muy clara y fácilmente cantáble la convierten, tal vez, en una obra destinada más al pianoforte que al clavecín»⁴³⁷.

3.2.9.2. Rasgos idiomático-organológicos

En cuanto a la sonata VII (ver ilustración 86), se observa la repetición constante de las notas del bajo en los compases iniciales, así como la reiteración de arpeggios descendentes en figuración de semicorcheas en la mano derecha en los compases 16 y 17. Las notas repetidas del bajo resultan fácilmente monótonas si no se realiza deliberadamente algún tipo de variación. La interpretación en el clavicémbalo exigiría probablemente variaciones en las duraciones de las notas e inflexiones agógicas que enfatizaran el ritmo cadencial armónico (cc. 3, 6) y evitaran el aspecto reiterativo de la repetición.

⁴³⁶ CLIMENT, José, y MADRID, Rodrigo (eds.): *Obras de tecla...*, *op. cit.*, p. 8.

⁴³⁷ MADRID, Rodrigo: «Aportaciones a la forma Sonata en la obra para tecla de Manuel Narro...», *op. cit.*, p. 236.

SONATA DE 3º TONO VII

[Manuel Narro]

The image displays a musical score for the Sonata VII by Manuel Narro, measures 1 through 17. The score is written for piano and is in 3/4 time. It begins with the tempo marking 'Allegro'. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into six systems, each starting with a measure number in brackets: [4], [7], [10], [13], and [16]. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a fermata over the final note in measure 17.

ILUSTRACIÓN 86. Sonata VII de Manuel Narro, cc. 1-17 ⁴³⁸

Sucede lo mismo con las repeticiones de los compases 16 y 17: se hace necesario utilizar los recursos del clavicémbalo que palian su falta de capacidad para establecer variaciones dinámicas. En cambio, la interpretación de esta obra en un pianoforte permitiría

⁴³⁸ CLIMENT, José, y MADRID, Rodrigo (eds.): *Obras de tecla...*, *op. cit.*, p. 18.

el uso de sus capacidades dinámicas para aportar variedad a las repeticiones y realzar de forma natural el ritmo armónico.

La obra de Narro constituye un ejemplo más de la escasamente conocida música española para tecla del siglo XVIII. Su estudio resulta valioso para confirmar la tendencia general de consolidación en la evolución hacia el estilo clásico, así como la exigencia creciente de los recursos expresivos del pianoforte.

3.2.10. Antonio Soler (1729-1783)

Antonio Soler fue organista del monasterio de San Lorenzo del Escorial, donde estudió con José de Nebra. La estima del maestro por su alumno quedó reflejada en la censura de Nebra de la *Llave de la modulación y antigüedades de la música*:

He leído, y reflexionado con el mayor gusto, y admiración este Libro intitulado: *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Musica*, compuesto por el R. P. Fr. Antonio Soler, Monge del Sagrado Orden de mi P. S. Geronymo, meritisimo Organista, y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo (vulgo el Escorial); y aunque el amor de haver sido su Maestro algun tiempo, pudiera oponerse á la rectitud de Censor, el merito del Alumno (á quien confieso el exceso) no necesita implorar la gracia, sino que le hagan justicia.⁴³⁹

Soler también fue alumno de Scarlatti, aunque el alcance del magisterio de este último no está completamente determinado, más allá del propio reconocimiento del hecho por parte del propio Soler en su primera carta al padre Martini, en 1765, en la que se presenta como «scolare dil Sr. Scarlatti»⁴⁴⁰. Antonio Soler es, probablemente, el único compositor español de música para tecla del siglo XVIII que disfruta de un merecido reconocimiento internacional, gracias a sus cerca de doscientas sonatas conservadas.

3.2.10.1. Rasgos estilísticos y formales

Las similitudes con la obra de Scarlatti son evidentes en muchas de sus obras: desde el diseño bipartito con *crux* hasta el uso de recursos similares como los cruces de manos, las *acciaccature* o las imitaciones de instrumentos como la guitarra y las castañuelas. Sin embargo,

⁴³⁹ SOLER, Antonio: *Llave de la modulación...*, *op. cit.*, censura de José de Nebra.

⁴⁴⁰ Para una discusión más detallada de esta cuestión, ver IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Soler...», *op. cit.*, pp. 57-60.

otras sonatas muestran características más personales de Soler, relacionadas a su vez con la evolución hacia el estilo clásico y el posible uso del pianoforte.

La sonata R 100 (ver ilustración 87), datada en el periodo de 1761-1766 por Igoa⁴⁴¹, y emparejada con la sonata R 103⁴⁴², exhibe un estilo expresivo *sentimental*, mostrando ciertas semejanzas con las sonatas XXVI y XXVIII de las SCV de Albero: observamos un contorno melódico irregular con abundantes apoyaturas, así como silencios que interrumpen el discurso melódico.

Padre Antonio Soler

Adagio-Largo

6

11

ILUSTRACIÓN 87. Sonata R 100 de Soler, cc. 1-15 ⁴⁴³

Otras sonatas, como la R 90, datada por Igoa también en el periodo de 1761-1766⁴⁴⁴, y emparejada con la sonata R 85⁴⁴⁵, combinan estilos de escritura y expresión muy diversos, que agradecen el uso de un instrumento más versátil que el clavicémbalo, como el pianoforte.

⁴⁴¹ IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Soler...», *op. cit.*, p. 302.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 489.

⁴⁴³ WIBERG, Steve (ed.): *Sonatas for Harpsichord R91-R100...*, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁴⁴ IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Soler...», *op. cit.*, p. 302.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 452.

En la ilustración 88, vemos el comienzo de la sonata R 90, con una escritura rítmica derivada probablemente del bolero, muy enfatizada mediante los silencios y las síncopas. Este inicio se adapta adecuadamente al timbre brillante del clavicémbalo.

ILUSTRACIÓN 88. Sonata R 90 de Soler, cc. 1-14 ⁴⁴⁶

Un poco más adelante (ver ilustración 89, cc. 21-30), aparece otra sección mucho más lírica, de textura homofónica, que podría presentarse de forma más adecuada en un pianoforte o en un clavicordio, ya que el acompañamiento de la mano izquierda, ejecutado en un clavicémbalo, tiende a cubrir la voz principal de la mano derecha, cuyo ritmo es más lento.

Finalmente (ver ilustración 90), la sección culminante utiliza cruces de manos y demanda una brillantez sonora incluso superior a la de los compases iniciales. De hecho, el acompañamiento en figuración de semicorcheas de la mano izquierda puede dificultar la percepción clara de la melodía principal en corcheas de la mano izquierda en el registro agudo.

⁴⁴⁶ Ilustración obtenida en WIBERG, Steve (ed.): *Sonatas for Harpsichord R81-R90...*, *op. cit.*, p. 38.

ILUSTRACIÓN 89. Sonata R 90 de Soler, cc. 20-30 ⁴⁴⁷

ILUSTRACIÓN 90. Sonata R 90 de Soler, cc. 31-43 ⁴⁴⁸

Por otra parte, desde el punto de vista formal, encontramos una forma sonata ternaria con recapitulación del grupo P en la sonata R56 (ver ilustración 91), datada en el periodo 1765-1771 por Igoa⁴⁴⁹ y emparejada con la sonata R 109⁴⁵⁰. Además, el *bajo Alberti* y el contorno melódico conforman una tipología próxima a la clásica.

⁴⁴⁷ WIBERG, Steve (ed.): *Sonatas for Harpsichord R81-R90...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁴⁹ IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Soler...», *op. cit.*, p. 302.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 395.

The image shows a musical score for the first 14 measures of Sonata R 56 by Soler. The tempo is marked 'Andante cantabile'. The score is written for piano in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) shows a treble clef with a key signature of one flat (F major) and a bass clef with a key signature of two flats (D minor). The second system (measures 6-10) continues the piece, featuring trills in the treble clef. The third system (measures 11-14) concludes the section with more complex rhythmic patterns in both hands.

ILUSTRACIÓN 91. Sonata R 56 de Soler, cc. 1-14 ⁴⁵¹

También se observa que el grupo S tiene tres zonas tonales relevantes

- En el compás 21 (ver ilustración 92) se ubica una semicadencia en Sol que parece anticipar un grupo S en la tonalidad de Do mayor, que sería lo habitual teniendo en cuenta que la tonalidad principal es Fa mayor. Sin embargo, en el compás 22 comienza el grupo S en la homónima menor, Do menor, con un diseño rítmico obstinado en forma de tres semicorcheas precedidas por un silencio.
- A continuación, después de una nueva semicadencia en la dominante de Do en primera inversión, en el compás 29, el grupo S continúa en Mi \flat mayor, que es la relativa mayor de la tonalidad precedente, con un nuevo motivo *cantabile*.
- Finalmente, en el compás 39, se establece una pedal en Sol para presentar otro motivo adicional en el compás 42, con pedal de tónica en forma de *bajo de Murky*, en la esperada tonalidad de Do mayor, dominante de la tonalidad principal, que permanece hasta el final de la primera sección (ver ilustración 93).

Por tanto, hay en esta primera sección cuatro zonas tonales diferentes con contenidos temáticos relevantes y contrastantes entre sí. Esta diversidad estilística es comparable a la que encontramos en la sonata R 90, analizada previamente, por lo que también resulta pertinente el argumento sobre la conveniencia de un instrumento con la máxima polivalencia expresiva para la presentación óptima de esta sonata.

⁴⁵¹ WİBERG, Steve (ed.): *Sonatas for Harpsichord R51-R60b...*, *op. cit.*, p. 22.

Musical score for Illustración 92, showing measures 19-35 of Sonata R 56 de Soler. The score is in two staves (treble and bass clef) and includes a trill (tr) in measure 22.

ILUSTRACIÓN 92. Sonata R 56 de Soler, cc. 19-35 ⁴⁵²

Musical score for Illustración 93, showing measures 40-54 of Sonata R 56 de Soler. The score is in two staves (treble and bass clef) and includes trills (tr) in measures 49 and 51.

ILUSTRACIÓN 93. Sonata R 56 de Soler, cc. 40-54 ⁴⁵³

⁴⁵² WIBERG, Steve (ed.): *Sonatas for Harpsichord R51-R60b...*, *op. cit.*, p. 22-23.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 23.

3.2.10.2. Rasgos idiomático-organológicos

Desde el punto de vista idiomático-organológico, en la sonata R 84, datada en el periodo 1761-1766⁴⁵⁴ y emparejada con la sonata R 86⁴⁵⁵, aparece un *crescendo textural* en la segunda sección (ver ilustración 94). El número de notas que forman los acordes de la mano izquierda aumenta progresivamente desde 2 notas (cc. 72-73) a 3 notas (cc. 74-75), y finalmente a cuatro notas (cc. 76, 78) a medida que la mano derecha desarrolla una secuencia ascendente de tensión armónica creciente en intervalos de segunda.

Se trata, por tanto, de una fórmula idiomática típica del clavicémbalo, que permite aumentar la cantidad total de sonido mediante la adición progresiva de notas, aunque el volumen sonoro de cada nota sea invariable.



ILUSTRACIÓN 94. Sonata R 84 de Soler, cc. 72-80 ⁴⁵⁶

Sin embargo, en la misma sonata R 84 encontramos una secuencia descendente con un modelo de dos compases (ver ilustración 95, cc. 16-21) que sugiere un debilitamiento de la tensión armónica y no va acompañado de una disminución de la densidad textural. Por tanto, sería conveniente poder recurrir a un descenso progresivo del nivel de sonido para enfatizar esa caída de la tensión armónica, lo que sería posible con el pianoforte, pero no con el clavicémbalo.

⁴⁵⁴ IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Soler...», *op. cit.*, p. 302.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 446.

⁴⁵⁶ WIBERG, Steve (ed.): *Sonatas for Harpsichord R81-R90...*, *op. cit.*, p. 16.



ILUSTRACIÓN 95. Sonata R 84 de Soler, cc. 12-22 ⁴⁵⁷

En síntesis, las obras de Soler que acabamos examinar constituyen una referencia insoslayable en la evolución estilística e idiomático-organológica, cuya exploración guía el presente trabajo:

- Desde el punto de vista estilístico-formal, hemos encontrado el uso tanto del estilo *galante* ⁴⁵⁸ —especialmente en la sonata R 56— como el del estilo *sentimental* —por ejemplo, en la sonata R 100—, y estructuras bipartitas y tripartitas.
- Desde el punto de vista idiomático-organológico, hemos observado el uso de fórmulas de acompañamiento típicas del pianoforte, como el *bajo Alberti* enriquecido melódicamente. También se ha mostrado tanto el uso de la variación de la densidad textural —adecuada para el clavicémbalo y el pianoforte—, para producir variaciones dinámicas, como la renuncia a dicho recurso —lo que podría hacer preferible el pianoforte—.

No obstante, el factor que parece demandar con más intensidad la flexibilidad expresiva del nuevo instrumento es la diversidad estilística que hallamos en el seno de obras individuales. De hecho, esta exigencia de versatilidad parece continuar la tendencia observada en la obra de Albero⁴⁵⁹. En este sentido, es conveniente recordar que la formación de Soler con Nebra en Madrid⁴⁶⁰ tuvo lugar durante los años en los que Albero vivió allí, mientras trabajaba en la Real Capilla.

⁴⁵⁷ WIBERG, Steve (ed.): *Sonatas for Harpsichord R81-R90...*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵⁸ Ver epígrafe 2.3.1, en el que se estudian los términos *galante* y *sentimental* en el contexto de los estilos musicales del siglo XVIII, pp. 108-110.

⁴⁵⁹ Ver epígrafe 4.4. *Caracterización de la obra de Albero*, pp. 270-272.

⁴⁶⁰ IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Soler...», *op. cit.*, pp. 57-58.

3.2.11. José de Larrañaga (1728-1806)

Larrañaga desarrolló su actividad profesional en la región vasca, siendo maestro de capilla del monasterio de Arantzazu en 1759 y socio de la *Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* desde 1766⁴⁶¹.

3.2.11.1. Rasgos estilísticos y formales

La *Sonata de Clave*, datada en 1770⁴⁶², tiene una estructura formal de sonata bipartita, aunque algunas de sus características la acercan al estilo clásico de la sonata tripartita (ver ilustración 96⁴⁶³). El grupo P comienza con la repetición de un módulo de cinco compases. La segunda vez, se varía ligeramente el final para marcar el comienzo de la transición. Destaca la textura de melodía acompañada, así como la armonía sencilla, que permiten calificar su estilo como *galante*.

SONATA EN RE MAYOR
P. JOSE LARRAÑAGA
Andantino. (♩ = 100)
[6]
(1) C. M. :

ILUSTRACIÓN 96. *Sonata de Clave* de Larrañaga, cc. 1-11 ⁴⁶⁴

⁴⁶¹ GASTESI LATORRE, Estibaliz: «Basque Keyboard Music...», *op. cit.*, p. 92.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 96.

⁴⁶³ Las indicaciones dinámicas y de articulaciones, así como los adornos entre paréntesis, de las ilustraciones correspondientes a esta sonata de Larrañaga, no son originales del autor, sino sugerencias de la edición de Antonio Ruiz-Pipó: *Música vasca del siglo XVIII*. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1971.

⁴⁶⁴ RUIZ-PIPÓ, Antonio (ed.): *Música vasca del siglo XVIII...*, *op. cit.*, p. 10.

Un poco más adelante (ver ilustración 97), dentro del grupo temático S, encontramos un ejemplo destacable de variación anotada en los compases 33 al 35, que consisten en la repetición de los compases 28 al 30. Se trata, por consiguiente, de una referencia de gran valor —especialmente desde el punto de vista performativo—, proporcionada por un autor de la época, de uno de los recursos empleados por los intérpretes para tratar de evitar la monotonía en las repeticiones, aplicable en todos los instrumentos de tecla. Esta variación consiste principalmente en la sustitución de apoyaturas por escalas (cc. 28 y 33) y en el cambio de corcheas por tresillos (cc. 29 y 34).

ILUSTRACIÓN 97. *Sonata de Clave* de Larrañaga, cc. 17-36 ⁴⁶⁵

En la segunda sección (ver ilustración 98), en el seno del desarrollo, aparece un motivo completamente nuevo, que se desarrolla en forma de secuencia descendente en los compases 60 al 67. El diseño melódico en forma de secuencia de arcos descendentes parece demandar la posibilidad de realizar inflexiones dinámicas.

⁴⁶⁵ RUIZ-PIPÓ, Antonio (ed.): *Música vasca del siglo XVIII...*, op. cit., p. 11.

Por otra parte, este fragmento comienza directamente en La menor (c. 60), homónima menor de la tonalidad en la que cadencia el compás 59, lo que supone un fuerte contraste armónico, con tres diferencias descendentes.

Además, el acorde de tónica del compás 59, desplegado de forma arpegiada, consiste en seis notas simultáneas, mientras que el nuevo motivo secuencial comienza en el compás 60 con una escritura en la que ambas manos se alternan a una sola voz, lo que adelgaza la textura, constituyendo una suerte de *piano subito* textural, efectivo incluso en un clavicémbalo.

(3) C.M. : do #
(4) C.M.

ILUSTRACIÓN 98. *Sonata de Clave* de Larrañaga, cc. 50-69 ⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ RUIZ-PIPÓ, Antonio (ed.): *Música vasca del siglo XVIII...*, *op. cit.*, p. 12.

Finalmente, la recapitulación incluye la primera semifrase del grupo temático P, aunque se sustituye la transición de la primera sección por el motivo secuencial de los compases 60 al 67 (ver ilustración 99).

ILUSTRACIÓN 99. Sonata de Clave de Larrañaga, cc. 79-97 ⁴⁶⁷

3.2.11.2. Rasgos idiomático-organológicos

La Sonata en Do mayor, otra obra para tecla de Larrañaga, muestra en su sección de desarrollo algunas estructuras que podrían relacionarse con el uso preferente del pianoforte (ver ilustración 100). En los compases 46-51, el acompañamiento de la mano izquierda está escrito en forma de tercetas repetidas en figuración de corcheas, mientras la voz principal de la mano derecha consiste en una línea sencilla con predominio de corcheas y blancas.

⁴⁶⁷ RUIZ-PIPÓ, Antonio (ed.): *Música vasca del siglo XVIII...*, op. cit., p. 13.

La mayor densidad textural de la mano izquierda dificulta la percepción nítida del contenido de la mano derecha, a no ser que se pueda realizar una diferencia entre ambos planos sonoros. Además, resulta llamativo el contraste con los compases precedentes, del 43 al 45, en los que el protagonismo de la voz aguda se ve favorecido por una figuración más rápida que la del acompañamiento de la mano izquierda.

The image shows a musical score for a piano sonata in D major by Larrañaga, covering measures 38 to 51. The score is written in treble and bass clefs. Measure 38 begins with a forte dynamic and the instruction 'deciso'. Measure 41 has a tempo marking '(rit 2)'. Measure 44 includes dynamics '(decresc.)', '(di più.)', and '(mf) (cantando.)'. Measure 48 features a triplet and a crescendo marking 'cresc.'.

ILUSTRACIÓN 100. Sonata en Do mayor, de Larrañaga, cc. 38-51⁴⁶⁸

En estas sonatas de Larrañaga, volvemos a confirmar la aproximación al estilo clásico que venimos observando en los autores contemporáneos por el diseño melódico, las fórmulas de acompañamiento y las estructuras formales.

Por otra parte, desde el punto de vista idiomático-organológico, debemos señalar la convivencia de recursos complementarios, hecho que ya hemos observado en las obras de otros autores:

⁴⁶⁸ RUIZ-PIPÓ, Antonio (ed.): *Música vasca del siglo XVIII...*, *op. cit.*, p. 7.

- Fórmulas destinadas a paliar las carencias expresivas del clavicémbalo, como el uso de las variaciones de densidad textural para simular variaciones dinámicas y para favorecer el establecimiento de la jerarquía de voces.
- Estructuras que parecen demandar los recursos del pianoforte, como las secuencias ascendentes de arcos melódicos descendentes y las texturas que dificultan el protagonismo de la voz principal.

3.2.12. Rafael Anglés (1730-1816)

Rafael Anglés fue el sucesor de Manuel Narro como organista de la catedral de Valencia, cargo que ocupó desde 1762 hasta su fallecimiento⁴⁶⁹. El Tribunal que calificó las oposiciones para cubrir dicha plaza manifestó en su informe que Anglés «excede en estilo moderno». Este juicio puede ponderarse a la luz del análisis de las obras estudiadas a continuación.

3.2.12.1. Rasgos estilísticos y formales

Su *Aria en Re menor*, datada alrededor de 1770 por Joaquín Nin⁴⁷⁰, exhibe una escritura con un estilo *sentimental* fácilmente reconocible. El diseño melódico de la mano derecha contiene numerosas apoyaturas destinadas a intensificar la expresión (ver ilustración 101⁴⁷¹). Además, los bajos del acompañamiento de la mano izquierda están escritos como notas largas, que se superponen a negras que quedan fuera del alcance de una mano de tamaño normal, lo que podría sugerir el uso de un pedal de resonancia.

Un mecanismo de esta índole resultaba ajeno tanto para el clavicémbalo y el clavicordio como para los pianofortes de concepción cristoforiana original. Sin embargo, se incorporó una palanca con esta función en los pianos de mesa que empezaron a fabricarse en Inglaterra en la década de 1760⁴⁷², y se exportaron a toda Europa.

Por tanto, no se debe descartar la posibilidad de que Anglés hubiera probado dicho mecanismo o, al menos, supiera de su existencia, lo que habría podido influir en el diseño del acompañamiento de la mano izquierda.

⁴⁶⁹ Notas introductorias de CLIMENT, José (ed.): *Rafael Anglés: dos sonatas*. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1970.

⁴⁷⁰ NIN, Joaquín (ed.): *Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols...*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁷¹ Los signos dinámicos y de articulaciones son del editor, Joaquín Nin.

⁴⁷² COLE, Michael: *The Pianoforte in the Classical Era...*, *op. cit.*, p. 53.

№ 9

Aria en ré mineur
(vers 1770)

Andante (♩ = 80) ma non lento

mf

PIANO

p cantando, molto espressivo e ben legato

[3]

[6]

[9]

assai sonoro

poco più f

ILUSTRACIÓN 101. *Aria en Re menor* de Anglés, cc. 1-11 ⁴⁷³

En cambio, en el *Fugatto* (ver ilustración 102) se observa una escritura bastante exigente técnicamente, que parece tener como uno de sus objetivos el alarde de virtuosismo instrumental.

⁴⁷³ NIN, Joaquín (ed.): *Dix-sept sonates...*, op. cit., p. 32.

№ 10 Fugatto
(vers 1770)
Allegretto mosso (♩ = 130 = 144)

PIANO *quasi f*

[5] *quasi*

[9] *mf*
più f

[13] *mf*
f

[17] *legato*
mp

ILUSTRACIÓN 102: *Fugatto* de Anglés, cc. 1-22 ⁴⁷⁴

Como se puede observar en la ilustración 102, los saltos y los grupos simultáneos de semicorcheas en ambas manos demandan, de hecho, una destreza mecánica elevada.

⁴⁷⁴ NIN, Joaquín (ed.): *Dix-sept sonates...*, *op. cit.*, p. 35.

3.2.12.2. Rasgos idiomático-organológicos

En esta misma obra, el *Fugatto* (ver ilustración 102), en el compás 17 comienza el primer episodio, con una textura muy contrastante: ambas manos tocan acordes de negras, aunque la derecha va sincopada respecto a la izquierda, que va con las partes del compás. Este primer episodio parece sugerir una articulación más *legato*, así como la diferenciación dinámica de las terceras de la mano derecha, según su consideración como apoyatura o resolución. Por tanto, la interpretación del primer episodio podría ser más satisfactoria en un pianoforte, por sus recursos expresivos dinámicos y su potencial superior al del clavicémbalo para realizar un *legato* adecuado.

Adicionalmente, el final de este *Fugatto* (ver ilustración 103) consiste en una breve coda de seis compases de gran brillantez en la que se recorre toda la tesitura del instrumento, desde el extremo grave hasta el agudo.

[78] *più f* *8^a b^a ad lib...*

[83] *rit.* *p*

[87] *un poco più animato* *ff* *poco ritenuto*

ILUSTRACIÓN 103. *Fugatto* de Anglés, cc. 78-92 ⁴⁷⁵

⁴⁷⁵ NIN, Joaquín (ed.): *Dix-sept sonates...*, *op. cit.*, p. 38.

Este final proporciona un cierre que se corresponde con la igualmente exuberante primera exposición inicial. Cabe plantearse la idoneidad del clavicémbalo para traducir el carácter sonoro de ambos extremos de la obra. El timbre más brillante del clavicémbalo sería, en principio, un factor favorable. Sin embargo, la intensidad sonora total dependería exclusivamente del número de voces simultáneas, por lo que el intérprete no tendría la opción de imponer variaciones dinámicas. Por otra parte, esta escritura muestra una cierta proximidad con la de Clementi en su exploración de recursos técnicos.

Finalmente, tal como se ha argumentado anteriormente en relación con otros autores, el contraste entre el primer episodio —y otras zonas similares— y las regiones de más brillantez parecen aconsejar el uso de un instrumento polivalente capaz de presentar adecuadamente tanto pasajes muy articulados como zonas *legato*.

El análisis de estas dos obras de Rafael Anglés parece confirmar el dictamen del Tribunal que lo examinó en 1761: «excede en estilo moderno»⁴⁷⁶. El estilo *sentimental* del *Aria*, así como los fragmentos destacados en el *Fugatto*, sugieren, por los argumentos expuestos, el conocimiento de las características organológicas y de los recursos expresivos del pianoforte.

3.2.13. José Teixidor y Barceló (ca. 1750-ca. 1814)

La figura de Teixidor se relaciona principalmente con los inicios de la historiografía en España⁴⁷⁷. Nacido en Lérida, alrededor de 1750, fue organista en la catedral de Lérida, y posteriormente en Madrid, en el Monasterio de las Descalzas Reales y en la Real Capilla⁴⁷⁸. Una colección suya de 6 *Sonatas de clave* figuraba en la biblioteca musical del infante Gabriel de Borbón (1752-1788), junto con 12 *Conciertos de órgano*⁴⁷⁹. Raúl Angulo localizó cinco sonatas de Teixidor en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Cataluña (BNC) (M/1621) y las editó en 2012, identificándolas como las cinco primeras de la colección citada, compuesta para el infante Gabriel en 1775⁴⁸⁰. Dichas sonatas se agrupan en parejas de la misma tonalidad, en *tempi* lento-rápido.

⁴⁷⁶ Ver notas introductorias sin paginar en CLIMENT, José (ed.): *Rafael Anglés: Dos Sonatas...*, *op. cit.*

⁴⁷⁷ LEZA CRUZ, José Máximo: «El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos»..., *op. cit.*, pp. 116-117.

⁴⁷⁸ PAVÍA SIMÓ, José: «Dos manuscritos de teoría y práctica musical de José Teixidor». En: *Anuario Musical*, tomo 46, Barcelona, 1991, pp. 173-193, pp. 173-174.

⁴⁷⁹ CUERVO, Laura: «La biblioteca musical del Infante Gabriel de Borbón y Sajonia (1752-1788)», en Michael Latcham y Luisa Morales, eds.: *New Perspectives on the Keyboard Works of Antonio Soler*, Barcelona, Barcelona, Asociación Cultural LEAL, 2017, p. 152.

⁴⁸⁰ ANGULO DÍAZ, Raúl: *José Teixidor y Barceló: Sonatas de clave*. Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2012, p. 2.

3.2.13.1. Rasgos estilísticos y formales

Las cinco sonatas parecen tener un carácter fundamentalmente lúdico y su nivel de exigencia técnica no es muy elevado. Su forma es la de sonata binaria equilibrada. En particular, la sonata tercera muestra una articulación estructural clara entre la transición y el grupo S, que comienza en Sib mayor, relativa mayor de la tonalidad principal, señalada mediante una semicadencia sobre La (dominante de la dominante) seguida de un silencio de un compás de duración (ver ilustración 104, c. 17).

Por otra parte, aunque no existe una indicación de *tempo*, se observan varios rasgos afines al estilo *sentimental* que podrían hacer aconsejable el movimiento *Andante*, como la ornamentación generosa y los silencios y síncopas frecuentes, que desestabilizan el flujo rítmico-melódico (ver ilustración 104).



ILUSTRACIÓN 104. Sonata tercera en Sol menor, de Teixidor, cc. 1-28 ⁴⁸¹

Posteriormente, el desarrollo incluye un cambio a una armadura con cinco bemoles (ver ilustración 105, c. 37) y una vuelta a la armadura original (ver ilustración 105, c. 48). Esta exploración de tonalidades alejadas es compatible, por su elevado grado de intensidad expresiva, con el estilo *sentimental* sugerido.

⁴⁸¹ Ilustración obtenida en el manuscrito M/1621 de la Biblioteca Nacional de Cataluña (BNC), folio 112v.



ILUSTRACIÓN 105. Sonata tercera en Sol menor, de Teixidor, cc. 29-52 ⁴⁸²

3.2.13.2. Rasgos idiomático-organológicos

En la primera sonata de este grupo de cinco, encontramos un posible *glissando*⁴⁸³, que se encontraría entre los más tempranos de la literatura para tecla española (ver ilustración 106, c. 11). Aunque no se indica explícitamente, el *glissando* queda sugerido implícitamente por los siguientes factores:

- La línea recta que hay debajo de la escala de fusas, teniendo en cuenta que no aparece ninguna ligadura de expresión en el manuscrito.
- La longitud de la escala, que obligaría a realizar al menos dos cambios de posición de la mano en caso de pulsar cada tecla con un dedo diferente.
- La ausencia de teclas negras en todo el recorrido de la escala.
- Finalmente, la velocidad extrema: once notas en el intervalo ocupado por cinco semicorcheas.

Esta técnica instrumental, que probablemente se usaba en el ámbito de la improvisación en todos los instrumentos de teclado, tiene un precedente cercano en la sonata K 379 de Scarlatti (ver ilustración 107, cc. 33, 35, 37 y 41), en la que el primer *glissando* se señala mediante la indicación «con dedo solo».

⁴⁸² Manuscrito M/1621 de la BNC, folio 113v.

⁴⁸³ Raúl Angulo transcribe la escala literalmente con una ligadura de expresión y no realiza ninguna advertencia sobre este posible *glissando*. ANGULO DÍAZ, Raúl: *José Teixidor y Barceló: Sonatas de clave...*, op. cit., p. 5.



ILUSTRACIÓN 106. Sonata primera en Do mayor, de Teixidor, cc. 1-18 ⁴⁸⁴



ILUSTRACIÓN 107. Sonata K 379 de Scarlatti, cc. 28-42 ⁴⁸⁵

Las obras examinadas de Teixidor muestran, en suma, una organización estructural acorde con la forma predominante en su época, la sonata bipartita, sin que se produzca la recapitulación del grupo P. También se observa la agrupación en parejas de sonatas de la misma tonalidad, de forma semejante a las obras de Elías, Scarlatti, Albero y Soler.

Desde el punto de vista estilístico, destaca, en su sonata tercera, la expresividad intensa asociada a los recursos típicos del estilo *sentimental*. Finalmente, se ha expuesto un ejemplo

⁴⁸⁴ Manuscrito M/1621 de la BNC, folio 108v.

⁴⁸⁵ Libro 10 (1754) de sonatas de Scarlatti de la BMV, folio 45r.

que podría constituir uno de los primeros casos de *glissando*, aunque no señalado de forma explícita, en la literatura para tecla en España.

3.2.14. José Ferrer Beltrán (ca. 1745-1815)

José Ferrer Beltrán nació en Mequinenza (Zaragoza) hacia 1745. Fue organista de la catedral de Lérida (1767-1777), Pamplona (1777-1786) y Oviedo (1786-1815)⁴⁸⁶. Su producción para tecla incluye la edición de dos series de sonatas anunciadas en la *Gaceta de Madrid: Seis sonatas para forte piano que pueden servir para clavicordio* (1780)⁴⁸⁷ y *Tres sonatas para clave y forte piano con acompañamiento de un violín* (1781)⁴⁸⁸.

Estas colecciones se encuentran entre las más antiguas editadas dedicadas al pianoforte en España. Sin embargo, no han sido localizadas, y las únicas que se han publicado en fechas recientes son las editadas por Dionisio Preciado⁴⁸⁹, que carecen de datación. No obstante, las fechas de los anuncios en la *Gaceta de Madrid* permiten aventurar una aproximación inicial en torno a 1780.

3.2.14.1. Rasgos estilísticos y formales

La segunda sonata de esta colección está en Sol menor y lleva la indicación *Andantino*. Su estructura formal se corresponde con la de la sonata bipartita, con la particularidad de que la zona de desarrollo se expande hasta alcanzar unas dimensiones comparables (62 compases) a las de la primera sección completa (71 compases, incluyendo la repetición en cc. 10-12), mientras que la recapitulación del grupo S es mucho más corta (33 compases, incluyendo la repetición en cc. 150-154)

Esta ampliación se consigue gracias a la repetición, en forma de progresión modulante, de un modelo inusualmente largo, de 31 compases de duración (cc. 69-89). Dicho modelo aparece la primera vez en Mi^b menor (ver ilustración 108, cc. 69-80) y concluye con una semicadencia sobre Do, dominante de Fa menor.

⁴⁸⁶ PRECIADO, Dionisio: «José Ferrer Beltrán (ca. 1745-1815), organista en Tremp, Lérida, Pamplona y Oviedo». En: *Revista de Musicología*, vol. 3, No. 1/2 (Enero-diciembre 1980). Madrid, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), pp. 77-127.

⁴⁸⁷ *Gaceta de Madrid*, n. 53, de 4 de julio de 1780, p. 500.

⁴⁸⁸ *Gaceta de Madrid*, n. 16, de 23 de febrero de 1781, p. 152.

⁴⁸⁹ PRECIADO, Dionisio (ed.): *José Ferrer (ca. 1745-1815). Sonatas para clave...*, *op. cit.*

ILUSTRACIÓN 108. Sonata segunda en Sol menor, de Ferrer, cc. 66-80 ⁴⁹⁰

ILUSTRACIÓN 109. Sonata segunda en Sol menor, de Ferrer, cc. 89-103 ⁴⁹¹

⁴⁹⁰ PRECIADO, Dionisio (ed.): *José Ferrer (ca. 1745-1815). Sonatas...*, op. cit., p. 8.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 9.

La repetición del modelo, a distancia de segunda ascendente, continúa en Fa menor (ver ilustración 109, cc. 90-103) y concluye en una semicadencia sobre Re, dominante de Sol menor, tonalidad principal de la obra en el compás 130. Esta articulación armónica señala el inicio de la recapitulación en el compás 131, que vuelve a presentar el grupo S y la zona conclusiva.

Desde el punto de vista estilístico, esta sonata presenta, desde su mismo comienzo, una textura caracterizada por el acompañamiento mediante acordes repetidos de tres o cuatro notas (ver ilustración 110, cc. 1-7). También es destacable la duración irregular de la primera frase (9 compases). Justo a continuación, además, se produce la repetición de un fragmento de tres compases de extensión (ver ilustración 110, cc. 10-12). Por tanto, parece confirmarse la intención del autor de evitar la periodicidad en el fraseo, lo que disminuye el grado de predictibilidad del discurso.

Además, en este mismo fragmento (cc. 10-12), se observa una construcción melódica semejante para los tres compases, basada en una doble apoyatura de elevada intensidad expresiva.

The image shows a musical score for Ferrer's Sonata No. 2 in G minor, measures 1-13. The score is in 3/8 time and G minor. It features a piano accompaniment of repeated chords and a melodic line with various ornaments and dynamics. The tempo is marked 'Andantino' and the page number 'fol. 18' is indicated. The score is divided into three systems of four measures each. The first system starts with a measure marked '5'. The second system starts with a measure marked '10'. The third system starts with a measure marked '10' and includes dynamic markings like [p] and [sic].

ILUSTRACIÓN 110. Sonata segunda en Sol menor, de Ferrer, cc. 1-13 ⁴⁹²

⁴⁹² PRECIADO, Dionisio (ed.): *José Ferrer (ca. 1745-1815). Sonatas...*, op. cit., p. 5.

3.2.14.2. Rasgos idiomático-organológicos

La textura ya señalada del comienzo (ver ilustración 110), con su acompañamiento en acordes repetidos de tres y cuatro notas, predomina también en la mayor parte de la sección de desarrollo (ver ilustraciones 111 y 12). Este desequilibrio entre las partes de ambas manos hace difícil que la melodía principal de la mano derecha se destaque adecuadamente, lo que parece demandar un instrumento capaz de establecer diferencias dinámicas, como el pianoforte.

Por otra parte, la progresión culminante de la sonata se encuentra en el desarrollo (ver ilustración 111, cc. 110-123).

The image displays a musical score for a piano sonata, specifically measures 10, 110, 115, 120, and a final measure. The score is written in two staves, treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The music features a complex texture with repeated chords of three and four notes in the left hand, and a melodic line in the right hand. Measure 10 shows a melodic phrase in the right hand and a bass line in the left. Measure 110 is marked with a fermata and a wavy line. Measure 115 is marked with a fermata, a wavy line, and the instruction [sic]. Measure 120 is marked with a fermata, a wavy line, and the instruction [sic]. The final measure is marked with a fermata, a wavy line, and the instruction [sic].

ILUSTRACIÓN 111. Sonata segunda en Sol menor, de Ferrer, cc. 108-123 ⁴⁹³

⁴⁹³ PRECIADO, Dionisio (ed.): José Ferrer (ca. 1745-1815). *Sonatas...*, op. cit., p. 10.

Se trata de una secuencia no modulante ascendente en Sol menor, tonalidad principal, que se repite dos veces (cc. 110-116 y 117-123). En primer lugar, hay que destacar el uso del *crescendo textural*, ya que el acompañamiento de acordes de dos notas pasa a ser de tres notas (cc. 112-116 y cc. 119-123), lo que incrementa el volumen sonoro total.

Sin embargo, el aspecto más llamativo de esta progresión es el salto a la octava inferior de los compases 114-115 y 121-122, ya que la secuencia es ascendente por segundas. De hecho, la continuación esperada de la progresión habría conducido hacia su culminación en la semicadencia sobre Re (cc. 116 y 123), dominante de la tonalidad principal, para repetir a continuación el modelo mediante un salto de octava descendente.

Una explicación plausible de este cambio aparentemente anómalo en ambas secuencias sería la voluntad del autor (o quizás del copista) de evitar rebasar el límite agudo de la tesitura de un instrumento concreto, que parece ser el Do₆. Precisamente, la nota más aguda utilizada en toda la sonata es el Do₆, lo que resulta compatible con la hipótesis propuesta.

No obstante, es conveniente señalar que, de las siete primeras sonatas editadas por Preciado⁴⁹⁴ (aquellas cuya autoría por parte de Ferrer parece más probable⁴⁹⁵), solo las dos primeras tienen el Do₆ como extremo agudo de su tesitura, mientras que las cinco restantes alcanzan el Re_{b6} o el Re₆. Esta circunstancia, unida al cambio de tesitura señalado en la sonata segunda, sugiere que las sonatas del manuscrito podrían haber tenido procedencias diversas.

Esta obra muestra, en suma, una combinación de características que concuerda con nuestra propuesta inicial de una fecha de creación próxima a 1780, cuando se editaron tanto las colecciones de Ferrer como la de Blasco de Nebra, ya que muestra algunas similitudes con la de este último. En particular, podemos señalar la búsqueda de una expresividad intensa con giros armónicos y melódicos inesperados. Además, se pueden distinguir algunas posibles influencias de Albergo, como la preferencia por el uso de acordes repetidos como fórmula de acompañamiento.

Desde el punto de vista formal, el rasgo más destacable es la expansión del desarrollo, ya que la planificación global responde a la estructura típica de la sonata binaria con *cruce* justo antes del grupo S.

⁴⁹⁴ En las siete primeras sonatas de la edición aparece el apellido *Ferrer* en el manuscrito del que proceden. Ver PRECIADO, Dionisio (ed.): *José Ferrer (ca. 1745-1815). Sonatas...*, *op. cit.*, p. VIII.

⁴⁹⁵ El resto de las sonatas de la edición de Preciado tiene una autoría más discutible, ya que no se indica ningún nombre en el manuscrito. Por ejemplo, la octava sonata es, en realidad, la transposición a Do mayor de la sonata en Re mayor K 353 de Scarlatti.

3.2.15. Manuel Blasco de Nebra (1750-1784)

El siguiente compositor objeto de estudio es Manuel Blasco de Nebra, sobrino de José de Nebra Blasco. Durante mucho tiempo, su única obra conocida fue la colección *Seis sonatas para Clave y Fuerte Piano*⁴⁹⁶. A pesar de especificar el pianoforte en el título, no se encuentran indicaciones dinámicas.

3.2.15.1. Rasgos estilísticos y formales

Estas seis sonatas, datadas en 1780 por la *Library of Congress*, en Washington D. C.⁴⁹⁷, están escritas todas en dos movimientos, el primero lento y el segundo rápido, de forma similar a la mayoría de las parejas de sonatas en las colecciones de Elías, Scarlatti, Albero, Soler y Teixidor.



ILUSTRACIÓN 112. Sonata op. 1 n. 1 de Blasco de Nebra. I. *Adagio*, cc. 1-12 ⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ En las últimas décadas han salido a la luz varias decenas adicionales de obras de Blasco de Nebra provenientes de manuscritos de Osuna, Sevilla y la Abadía de Montserrat. Ver CASALS, Pedro: «Las sonatas de Manuel Blasco de Nebra», trabajo de investigación no publicado para la Universidad Autónoma de Madrid. Resumen disponible on-line en: http://www.pedrocasals.com/archivos/blasco_de_nebra.pdf

⁴⁹⁷ PARRIS, Robert (ed.): *Manuel Blasco de Nebra: Seis Sonatas para Piano...*, op. cit., introducción sin paginar.

⁴⁹⁸ Ilustración obtenida en *ibidem*, p. 1.

En la primera sonata (ver ilustración 112), destaca el papel predominantemente acompañante de la mano izquierda, así como el uso frecuente de notas repetidas en la melodía. Como ya se ha explicado, ambas características agradecen la posibilidad de realizar inflexiones dinámicas que clarifiquen las texturas y proporcionen una mayor variedad al flujo melódico.

Desde el punto de vista formal, se produce una recapitulación del grupo temático P en la tonalidad principal, así como una moderada expansión de la zona de desarrollo que permite calificar esta sonata como tripartita.

Otro recurso empleado con frecuencia en sus movimientos lentos es un estilo de expresividad intensa, que hemos denominado *sentimental*, por ejemplo en su quinta sonata (ver ilustración 113).

V

ILUSTRACIÓN 113. Sonata op 1 n. 5 de Blasco de Nebra. I. *Adagio*, cc. 1-12 ⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ PARRIS, Robert (ed.): *Manuel Blasco de Nebra: Seis Sonatas...*, op. cit., p. 37.

Los bajos mantenidos de la mano izquierda forman disonancias con la tercera nota de cada grupo de *bajo Alberti*. Los amplios saltos melódicos, unidos a las apoyaturas frecuentes, conforman un discurso tenso e inestable.

3.2.15.2 Rasgos idiomático-organológicos

En el segundo movimiento de la segunda sonata (ver ilustración 114), se aprecia, como ya observara Robert Parris⁵⁰⁰, el uso de recursos compositivos para simular los cambios dinámicos. En este caso, en lugar de un *crescendo textural*, tenemos un *acento textural*, consistente en simular un acento mediante la adición de una voz, como ocurre en la quinta corchea de los compases 15 a 17, cuando la corchea Mi de la mano izquierda refuerza el acento rítmico debido a la octava a contratiempo de la mano derecha. Además, se observa el efecto opuesto en la primera corchea de los compases 16 a 18, cuando se elimina la voz inferior de la octava precedente, provocando un *anti-acento*, lo que también contribuye a posteriori a realzar el acento de la octava anterior.

[11]

[16]

ILUSTRACIÓN 114. Sonata op 1 n. 2 de Blasco de Nebra. II. *Allegro*, cc. 11-20⁵⁰¹

La utilización de estos recursos, destinados a paliar la carencia de control dinámico del clavicémbalo, contrasta con la inclusión de las palabras «Piano Fuerte» del título de esta obra, y constituye una evidencia adicional, ya observada en otros autores, de la convivencia de ambos instrumentos y de la inclusión combinada de fórmulas idiomáticas y texturas adecuadas para ambos. Por otra parte, la recapitulación habitual del grupo P y las mayores dimensiones de la zona de desarrollo sitúan estas sonatas en la órbita cercana al Clasicismo.

⁵⁰⁰ PARRIS, Robert (ed.): *Manuel Blasco de Nebra: Seis Sonatas...*, *op. cit.*, introducción sin paginar.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 14.

3.2.16. Juan Sessé Balaguer (1736-1801)

Juan Sessé Balaguer nació en Calanda (Zaragoza) en 1736. Estudió órgano en Zaragoza con Joaquín Nebra y composición con Luis Serra. Hacia 1760 marchó a Madrid y en 1768 fue elegido organista de la Real Capilla, cargo que ocupó hasta su muerte, ocurrida en 1801. Miguel Copin llegó a publicar once obras de Sessé entre 1773 y 1794, de las que solo se conservan dos⁵⁰².

De hecho, esta serie completa de obras de Sessé se distribuye de manera más o menos uniforme en el intervalo temporal comprendido entre 1773 y 1794, que coincide con el auge social progresivo del pianoforte en detrimento del clavicémbalo, provocado en parte por el éxito comercial de los pianos de mesa. De forma previsible, este proceso de desplazamiento del clavicémbalo por el pianoforte queda reflejado en las dedicatorias instrumentales de dichas obras:

- Las cuatro primeras, publicadas entre 1773 y 1777, no incluyen el pianoforte en sus títulos⁵⁰³.
- Las cuatro siguientes, publicadas entre 1784 y 1790, están dedicadas de forma opcional al pianoforte, junto con otros instrumentos como el clavicordio, el órgano o el clavicémbalo⁵⁰⁴.
- Las tres siguientes, publicadas entre 1792 y 1794, incluyen solo el pianoforte en sus títulos⁵⁰⁵.

El *Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Fortepiano y Órgano* fue editado y puesto a la venta en la librería Copin en 1786⁵⁰⁶. Se encuentra, por tanto, entre las primeras obras publicadas comercialmente en España que incluyen el pianoforte como instrumento destinatario (ver ilustración 115), junto con las de Blasco de Nebra y Ferrer, aunque también incluye el *clavicordio* (que en esta época designaba al clavicémbalo) y el órgano.

⁵⁰² ANGULO DÍAZ, Raúl (ed.): *Juan Sessé Balaguer (1736-1801). Cuaderno primero de una colección de piezas de música para Clavicordio, Fortepiano y Órgano*. Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2014, p. 1.

⁵⁰³ Se trata de *Seis fugas para Órgano y Clave* (1773), *Versos de órgano para el cántico del Magnificat y demás salmos de la Iglesia* (1773-1774), *Doce minuetes para Clavicordio* (1774) y *Seis sonatas para Clavicordio* (1777). *Ibidem*, pp. 9-11.

⁵⁰⁴ Se trata de *Ocho divertimentos para Clave o Fortepiano* (1784), *Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Fortepiano y Órgano* (1786), *Quaderno segundo de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Fortepiano y Órgano* (1787) y *Quaderno tercero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Fortepiano y Órgano* (1790). *Ibidem*, pp. 11-12.

⁵⁰⁵ Se trata de *Composiciones para Fortepiano, n° 1* (1792), *Composiciones para Fortepiano, n° 2* (1793) y *Composiciones para Fortepiano, n° 3* (1794). *Ibidem*, pp. 12-13.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 11.

La función pedagógica de esta colección queda acreditada por su anuncio en el *Diario de Madrid*: «...se proponen estas obras desde la más fácil ejecución hasta la más difícil, para la metódica enseñanza de los jóvenes»⁵⁰⁷.

La colección consiste en ocho piezas que se pueden considerar, por su disposición y tonalidades, tres sonatas de dos o tres movimientos más un *Minueto* independiente final. Las piezas III y IV forman, por tanto, una sonata en Fa mayor de dos movimientos (lento-rápido) que resulta valiosa para nuestro estudio por sus características formales, estilísticas e idiomático-organológicas.

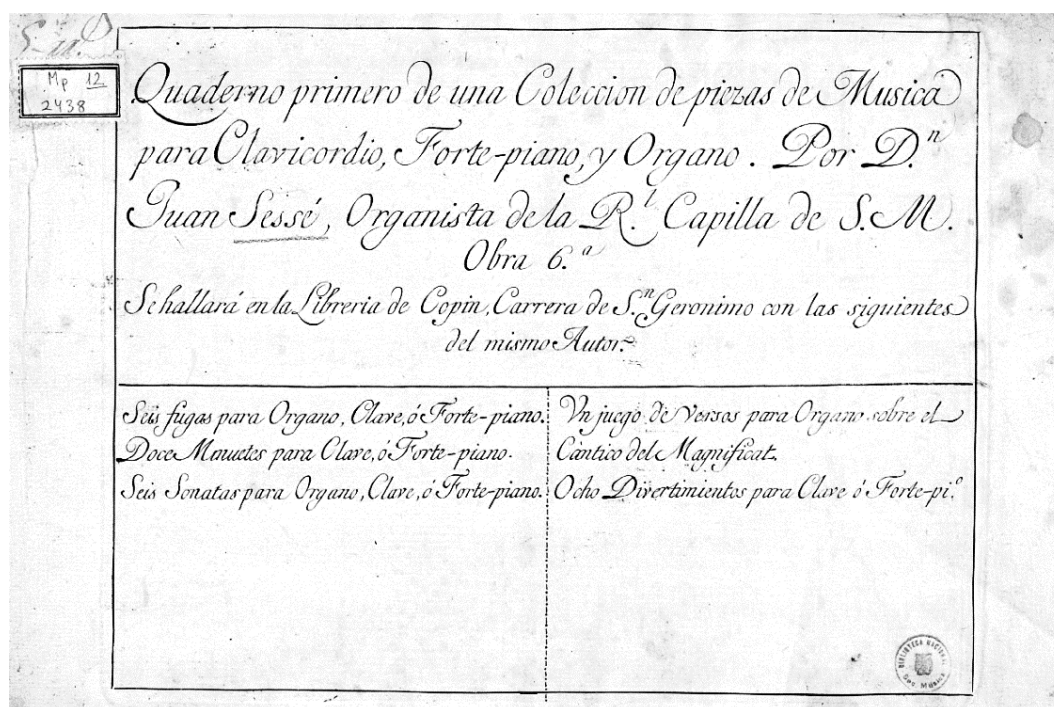


ILUSTRACIÓN 115. Portada del *Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano*, de Juan Sessé Balaguer ⁵⁰⁸

3.2.16.1. Rasgos estilísticos y formales

El primer movimiento de esta sonata (la pieza III) lleva la indicación *Adagio*, está en Fa mayor y es de estilo *cantabile*. La textura predominante es homofónica, aunque la línea del bajo alberga en ocasiones un contenido melódico relevante (ver ilustración 116, cc. 56-60).

⁵⁰⁷ ANGULO DÍAZ, Raúl (ed.): *Juan Sessé Balaguer (1736-1801)*..., *op. cit.*, p. 11.

⁵⁰⁸ Manuscrito MP/2438/12 de la BNE, portada sin paginar.



ILUSTRACIÓN 116. Pieza III del *Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano*, de Juan Sessé Balaguer, cc. 54-64 ⁵⁰⁹

El final de este primer movimiento de sonata consiste en una semicadencia en forma de acorde de séptima disminuida sobre Sol# (ver ilustración 116, cc. 63-64) que actúa como sensible de La, que es a su vez la dominante de Re menor, relativa menor de la tonalidad principal de la pieza, Fa mayor. Este final suspensivo sirve de enlace con el inicio de la pieza IV, *Allegro*, que está en Fa mayor y constituye el segundo movimiento de la sonata. Para que la transición sea satisfactoria, el compás inicial de la nueva pieza consiste exclusivamente en un giro melódico del bajo que, partiendo de la esperada nota La, conduce a la nueva tónica, Fa, liberando así la tensión armónica de la semicadencia (ver ilustración 117, cc. 1-2).



ILUSTRACIÓN 117. Pieza IV del *Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano*, de Juan Sessé Balaguer, cc. 1-17 ⁵¹⁰

La estructura formal de este segundo movimiento se corresponde con la de la sonata bipartita, con *crux* justo antes del grupo S, y recapitulación del grupo S y la zona conclusiva. Al principio del grupo P, destaca el trocado de voces en los compases 7 a 10, que repiten el contenido de los compases 1 a 4, intercambiando las voces grave y aguda (ver ilustración 117, cc. 1-10).

⁵⁰⁹ Manuscrito MP/2438/12 de la BNE, p. 4.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 5.

3.2.16.2. Rasgos idiomático-organológicos

La pieza III muestra, en su parte inicial, algunos indicios de la consideración del pianoforte como instrumento destinatario, tal como expresa su título. En particular, destacan las indicaciones dinámicas de los compases 18 y 20: *F* [*Forté*] y *P* [*Piano*] (ver ilustración 118).



ILUSTRACIÓN 118. Pieza III del *Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano*, de Juan Sessé Balaguer, cc. 1-26 ⁵¹¹

Sin embargo, quizás sea incluso más significativa la ubicación de la melodía principal en la voz central (ver ilustración 118, cc. 1-4), que requiere un apoyo dinámico adicional para adquirir el protagonismo adecuado.

Estas dos piezas examinadas, que constituyen una sonata en dos movimientos, muestran en conjunto un uso adecuado de los recursos expresivos del pianoforte, lo que concuerda con su fecha de edición, 1786, cuando ya había comenzado la fabricación local de pianos de mesa⁵¹². En particular, hemos observado la indicación explícita de cambios dinámicos como *Forté* y *Piano*, así como el uso de la voz media para ubicar la voz melódica principal.

Adicionalmente, la textura homofónica y el estilo *cantabile* demandan la posibilidad de realizar inflexiones dinámicas.

Finalmente, la dedicatoria al pianoforte y su función pedagógica, manifestada abiertamente en el anuncio destinado a la venta de esta colección, confirman la creciente implantación social del nuevo instrumento.

⁵¹¹ Manuscrito MP/2438/12 de la BNE, p. 4.

⁵¹² BRUGAROLAS Bonet, Oriol: «El piano en Barcelona (1790-1849)...», *op. cit.*, p. 151.

3.2.17. Joaquín Montero (ca. 1740-ca. 1815)

Joaquín Montero trabajó como organista en la iglesia de San Pedro el Real, en Sevilla, y publicó sus *Seis Sonatas para Clave y Fuerte Piano* y su tratado *Compendio armónico* en Madrid, en 1790⁵¹³. Se conocen pocos datos adicionales en su incompleta reconstrucción biográfica.

Los *Minuetes Para Clave y Piano Fuerte* de Joaquín Montero se consideran, en diversos trabajos, la segunda referencia explícita más antigua al pianoforte como instrumento destinatario, después de la de las *Obras para Clavicordio o Piano Forte*, de Albergo. Estos minuetos se encuentran en un manuscrito del *Fondo Barbieri*, actualmente en la BNE, titulado *Joan Roig y Posas comercian en Barcelona, 1764*. En la portada del manuscrito (ver ilustración 119), se puede leer la siguiente anotación:

Contiene este cuaderno música de psalterio, órgano, clave piano y orquesta. Procede, se ve arriba, de Barcelona y del año 1764 y siguientes. [Firma de Barbieri] Hay minuetos que se dicen compuestos por don Joaquín Montero.

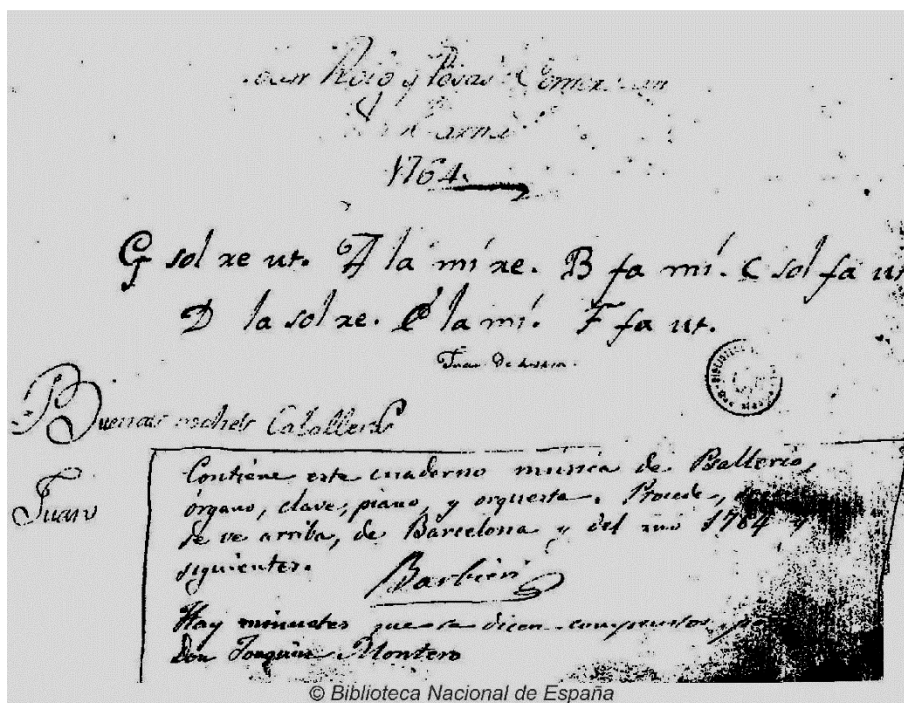


ILUSTRACIÓN 119. Portada del manuscrito *Joan Roig y Posas comercian en Barcelona, 1764*⁵¹⁴

⁵¹³ POWELL, Linton: «Dos caballeros de Sevilla: la música de tecla de Manuel Blasco de Nebra y Joaquín Montero», en *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830: actas del I y II Symposium Internacional "Diego Fernández" de Música de Tecla Española*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, p. 205.

⁵¹⁴ Ilustración obtenida en el manuscrito M/2810 de la BNE, folio 1r.

La expresión «[...] años 1764 y siguientes [...]», no obstante, parece arrojar alguna incertidumbre sobre la datación de esta obra, que se suele aceptar como confirmada⁵¹⁵. También resulta curioso que la serie de minuetos va precedida de unas líneas de presentación (ver ilustración 120): «Síguese 12 minuetes Para Clave y Piano Fuerte, compuestos por D. Joaquín Montero». Sin embargo, aunque se mencionan «12 minuetes», en realidad solo aparecen diez minuetos a continuación. Como dato adicional, Antonio Ruiz-Pipó señala en su edición de la obra que «la copia manuscrita, con seguridad, no es de Montero»⁵¹⁶.



ILUSTRACIÓN 120. Presentación de los *minuetes*⁵¹⁷

3.2.17.1. Rasgos estilísticos y formales

Estos minuetos, que no van seguidos de un trío, destacan en primer lugar por su brevedad. Por otra parte, su estilo se muestra muy alejado de la influencia de Scarlatti, y más próximo al estilo clásico de F. J. Haydn.

⁵¹⁵ POWELL, Linton: *A history of Spanish piano music*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 25.

⁵¹⁶ RUIZ-PIPÓ, Antonio (ed.): *Diez Minuetes para Clave y Fuerte Piano compuestos por D. Joaquín Montero*. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1973, prefacio.

⁵¹⁷ Manuscrito M/2810 de la BNE, folio 32r.

En el minuetto 8 (ver ilustración 121), se observa una elevada concentración de indicaciones dinámicas, que incluyen reguladores de *crescendo* y *decrescendo*, *f* [*forte*], *ff* [*fortissimo*], *p* [*piano*], *pp* [*pianissimo*], así como ligaduras de expresión y ornamentos. Las indicaciones dinámicas se pueden relacionar de forma directa con las posibilidades expresivas del instrumento destinatario especificado en la portada, el *Fuerte Piano*, por lo que parecen constituir una suerte de pequeña exhibición de su potencial en cuanto a recursos dinámicos y a variedad de articulaciones.



ILUSTRACIÓN 121. *Minuete 8* de Montero, cc. 14-26 ⁵¹⁸



ILUSTRACIÓN 122. *Minuete 9* de Montero, cc. 1-11 ⁵¹⁹

⁵¹⁸ Manuscrito M/2810 de la BNE, folio 36r.

⁵¹⁹ *Ibidem*, folio 36v.

El minuetto 9 (ver ilustración 122), por su parte, se diferencia del resto de la colección y muestra una curiosa semejanza con una de las sonatas del también sevillano Blasco de Nebra (ver ilustración 123). En particular, los diseños ritmicos y melódicos de las partes de ambas manos son muy similares.



ILUSTRACIÓN 123. Sonata op 1 n. 1 de Blasco de Nebra. II. *Allegro*, cc. 5-12 ⁵²⁰

La otra obra de Joaquín Montero que vamos a analizar es su colección de sonatas op. 1. La escritura que encontramos en estas obras constituye en nuestra opinión, como ya hemos mencionado en las primeras páginas de este trabajo, la referencia de un lenguaje pianístico inicial ya consolidado en España. Están escritas en dos movimientos, igual que las de Blasco de Nebra, siguiendo el orden de *tempi* lento-rápido, y se publicaron en Madrid en 1790 ⁵²¹.

Aparecen en ellas numerosas indicaciones dinámicas y un estilo cercano al clasicismo vienés: textura homofónica, con melodía y acompañamiento; estructura periódica de frases regulares; fórmulas de acompañamiento típicas, como el *bajo Alberti* de la quinta sonata (ver ilustración 124); finalmente, encontramos una forma tripartita análoga a la del clasicismo: grupo P (cc. 1-29), transición (cc. 30-38) y grupo S (c. 39-78), con desarrollo y recapitulación de los grupos P y S.

⁵²⁰ Ilustración obtenida en PARRIS, Robert (ed.): *Manuel Blasco de Nebra: Seis Sonatas para Piano...*, *op. cit.*, p. 5.

⁵²¹ GUERBEROF HAHN, Lidia: «El archivo musical del convento franciscano de Celaya (México)», *Anuario Musical*, n. 65, 2010, p. 267.

Desde el punto de vista estilístico, destaca la asimetría entre la escritura de ambas manos: la mano derecha es la encargada de presentar la voz principal casi todo el tiempo, mientras que la mano izquierda despliega un acompañamiento en forma de notas largas o de patrones periódicos sencillos en corcheas.

The image shows a page of handwritten musical notation for the second movement of the Sonata op. 1 n. 5 by Montero. The page is numbered 27 at the top left. The tempo is marked 'Presto'. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a melodic line with frequent trills and dynamic markings of forte (f) and piano (p). The left hand provides a rhythmic accompaniment with simple patterns of eighth notes and rests. Measure numbers [8], [15], [21], [28], [34], and [39] are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

ILUSTRACIÓN 124. Sonata op. 1 n. 5 de Montero. II. *Presto*, cc. 1-45 ⁵²²

⁵²² Primera edición de 1790, que se conserva en el CDOC, p. 27.

Además, se observa un estilo expresivo *sentimental* en algunos movimientos lentos, como, por ejemplo, en la segunda sonata (ver ilustración 125). Destacan el ritmo insistente de puntillos, los saltos melódicos amplios y la ornamentación.



ILUSTRACIÓN 125. Sonata 2 de Montero. I. *Adagio*, cc. 1-17 ⁵²³

3.2.17.2. Rasgos idiomático-organológicos

Desde la perspectiva idiomático-organológica, los cuatro compases iniciales de la quinta sonata (ver ilustración 124) presentan la voz principal en la mano derecha, con una figuración de redondas y blancas. Simultáneamente, el acompañamiento es desplegado en forma de *bajo Alberti* por la mano izquierda, con una figuración de corcheas. De forma análoga a otros fragmentos ya estudiados previamente, la mayor densidad sonora de la escritura del acompañamiento tiende a dificultar el adecuado reconocimiento de la voz principal, a no ser que podamos usar un instrumento capaz de establecer diferencias dinámicas entre los dos planos sonoros.

⁵²³ Primera edición de 1790, CDOC, p. 7.

Los resultados que acabamos de exponer parecen apoyar nuestra tesis inicial de que las sonatas de Montero constituyen un hito en el desarrollo inicial del lenguaje pianístico en España, ya que muestran un uso eficaz de los recursos expresivos del piano. Por otra parte, desde la perspectiva formal, Montero exhibe un uso competente de la estructura de la sonata clásica.

3.3. Consideraciones finales

La información expuesta a lo largo del epígrafe anterior, *Evolución del lenguaje pianístico en la obra de los principales compositores para tecla en España*, hace aconsejable, por su amplitud y diversidad, una recopilación que ayude a valorar y relacionar adecuadamente los resultados obtenidos. Este objetivo es el que ha guiado la elaboración de la tabla 4, cuya interpretación se realizará en las *Conclusiones*, al final del trabajo.

TABLA 4. Evolución del lenguaje pianístico en España

Autor	Fecha	Ubicación	Tipo sonata	N. mov.	Rasgos idiomáticos pianoforte	Rasgos estilísticos
Cabanilles	Antes de 1712	Valencia	NA	NA	CLAVICÉMBALO, ÓRGANO	- Estilo antiguo - Simetría manos
Rabassa	Antes de 1724?	Valencia Sevilla	Bipartita	4	CLAVICÉMBALO, ÓRGANO - Repeticiones numerosas - Efectos de eco	- Diferenciación manos - Frecuentes imitaciones
Elías	Antes de 1725?	Barcelona, Madrid	Bipartita	2	CLAVICÉMBALO, ÓRGANO - Repeticiones numerosas en progresiones - <i>Crescendo</i> y <i>decrescendo</i> texturales	- Estilo <i>sentimental</i> - Estilo <i>galante</i>
Rodríguez Monllor	1744	Valencia	Bipartita	1-4	- Repeticiones numerosas	Estilo <i>sentimental</i>
Mariner	1747	Barcelona	Bipartita	2	- <i>Decrescendo</i> textural - <i>Intensificación expresiva</i>	Estilo <i>sentimental</i>
Scarlatti	1738-1757?	Madrid	Bipartita	1-2	- Viajes se relacionan con los focos de difusión del piano - Tesisitura reducida en sonatas <i>cantabile</i> (pianos florentinos) - Saltos de octavas	- Estilo <i>galante</i> - <i>Cantabile</i>

La conformación inicial del lenguaje pianístico en España

Nebra	1761-1768?	Madrid	Bipartita Tripartita	1	- <i>Bajo Alberti</i> enriquecido melódicamente - Octavas quebradas acéfalas	Estilo <i>galante</i>
Oxinaga	1746-1789?	Bilbao, Burgos, Madrid, Toledo	Tripartita	1-2	- Acompañamiento en acordes repetidos - Exploración de recursos mecánicos en las fugas	Estilo <i>galante</i>
Narro Campos	<1776	Valencia Madrid	Bipartita	1-2	- <i>Bajo Alberti</i> enriquecido melódicamente - Acompañamiento en notas repetidas	Estilo <i>galante</i>
Soler	1761-1771?	Escorial	Bipartita Tripartita	1-4	- <i>Bajo Alberti</i> enriquecido melódicamente - Exigencia de versatilidad dentro de una misma obra - <i>Crescendo</i> textural	- Estilo <i>galante</i> - Estilo <i>sentimental</i>
Larrañaga	1770	Guipúzcoa	Tripartita	1	- Secuencias ascendentes de arcos melódicos descendentes - <i>Piano súbito</i> textural	Estilo <i>galante</i>
Anglés	ca. 1770	Valencia	Bipartita	NA	- Notas del bajo sostenidas: pedal de resonancia? - Exploración recursos de virtuosismo	Estilo <i>sentimental</i>
Teixidor	1775?	Lérida Madrid	Bipartita	2	- <i>Glissando</i> ?	Estilo <i>sentimental</i>
Ferrer Beltrán	1780?	Lérida Pamplona Oviedo	Bipartita	1	- <i>Crescendo textural</i>	- Estilo <i>sentimental</i> - Expansión del desarrollo
Blasco de Nebra	1780	Sevilla	Tripartita	2	- Notas líricas repetidas - <i>Bajo Alberti</i> con bajos mantenidos	- Estilo <i>sentimental</i> - Estilo <i>galante</i>
Sessé	1786	Madrid	Bipartita	2	- Indicaciones dinámicas - Melodía principal en voz media	Estilo <i>sentimental</i>
Montero	1790	Sevilla	Tripartita	2	- Abundantes indicaciones dinámicas - <i>Bajo Alberti</i> - Series de terceras	- Estilo <i>galante</i> - Estilo <i>sentimental</i>

4. LA MÚSICA PARA TECLA DE SEBASTIÁN DE ALBERO

Sebastián de Albero y Añanos⁵²⁴ fue nombrado organista de la Real Capilla en 1746⁵²⁵. Su fallecimiento prematuro, antes de cumplir los treinta y cuatro años de edad, truncó una de las carreras compositivas más prometedoras de la música para tecla española en el siglo XVIII. A pesar de ello, sus dos colecciones conservadas —*Sonatas para Clavicordio* y *Obras para Clavicordio o Piano Forte*— le hacen merecedor del reconocimiento como uno de los compositores españoles para tecla más relevantes. Además, Albero tuvo acceso a los pianofortes que había en los palacios reales, y trabajó para Fernando VI mientras Scarlatti seguía siendo el profesor de la reina Maria Bárbara.

En este capítulo, se pretende profundizar en el estudio de la obra completa para tecla de Sebastián de Albero, desde las perspectivas complementarias que han guiado nuestro estudio hasta ahora:

- Analítica-formal.
- Estilística.
- Idiomático-organológica.

4.1. *Sonatas para Clavicordio*

Las *Sonatas para Clavicordio* se conservan en un manuscrito en la BMV, junto con otros manuscritos de sonatas de Scarlatti. La colección pertenecía a la reina Maria Bárbara, quien legó su biblioteca de partituras a Farinelli, que las llevó finalmente a Italia⁵²⁶.

⁵²⁴ El primer apellido del compositor, *Albero*, se encuentra a veces en documentos de la época escrito como *Alvero*. Del mismo modo, su segundo apellido, *Añanos*, aparece como *Añaños* en numerosas fuentes, incluidas fuentes primarias. Sin embargo, asumimos aquí la ortografía *Albero y Añanos*, que es la aceptada como correcta en la reciente actualización biográfica que se incluye en: SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero y Añanos...», *op. cit.*

⁵²⁵ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero y Añanos...», *op. cit.*, p. 113.

⁵²⁶ Sara Erro (2007): «La música para tecla de Sebastián de Albero...», *op. cit.*, p. 32.

4.1.1. Rasgos formales

Las *Sonatas para Clavicordio* constituyen una colección de treinta piezas, aunque las sonatas XV y XXX son, en realidad, dos fugas, por lo que su estructura es muy similar a la de los *Essercizi per Gravicembalo* (1738) de D. Scarlatti, que incluía veintinueve sonatas más una fuga final. Además, las sonatas se agrupan, según su disposición, en parejas de la misma tonalidad o de tonalidades homónimas. Por tanto, las SCV se articulan en dos mitades similares, cada una de las cuales contiene siete parejas de sonatas⁵²⁷ y una fuga (ver tabla 5), lo que permite aventurar la función conclusiva de cada fuga.

Sonatas

Todas las sonatas de la colección de Albergo constan de un solo movimiento, aunque la sonata XXII está dividida en cuatro secciones de *tempi* contrastantes: *Adagio-Vivo-Adagio-Vivo*. La estructura formal predominante de las sonatas es la de la sonata *bipartita*, cuyo esquema se muestra de nuevo aquí (ver ilustración 103).

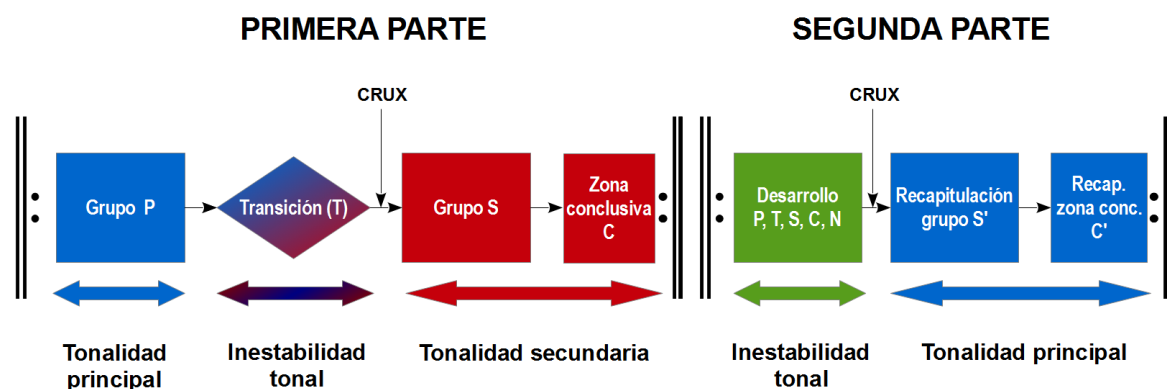


ILUSTRACIÓN 126. Esquema formal predominante en las sonatas de Albergo ⁵²⁸

Casi todas las sonatas se ajustan a este esquema de forma aproximada. La *forma binaria equilibrada*, que es la designación usada entre otros por Dean Sutcliffe, es una forma con *rima estructural*, es decir, las zonas finales de la primera y la segunda sección son semejantes. Sin embargo, la región conclusiva de la primera parte se presenta en una tonalidad secundaria, mientras que la de la segunda parte lo hace en la tonalidad principal⁵²⁹.

⁵²⁷ Esta estructura de dos mitades de 14 sonatas más una fuga podría combinar, de hecho, la simbología asociada al número 30, ya comentada en el epígrafe 3.3.3, con la tradición católica de los *catorce santos auxiliares*. Ver SCHIMMEL, Annemarie: *The Mystery of Numbers...*, op. cit., p. 209.

⁵²⁸ Esquema elaborado por el autor.

⁵²⁹ SUTCLIFFE, Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti...*, op. cit., p. 320.

De hecho, en la sonata bipartita es frecuente otro tipo de rima estructural entre los inicios de ambas secciones: es habitual que la segunda parte comience con el mismo material del inicio de la primera parte, aunque en la tonalidad secundaria —normalmente, la dominante o la relativa mayor—. Cuando ocurre esta relación entre ambas partes en una sonata, Kirkpatrick la califica como *cerrada* y, en caso contrario, *abierta*⁵³⁰. No obstante, esta rima inicial es menos relevante desde el punto de vista armónico-formal que la rima final, ya que esta última es la que resuelve la denominada *disonancia estructural*.

Como se observa en la ilustración 126, la *crux*, que es un término también acuñado por Kirkpatrick, es el lugar de comienzo de la *rima estructural* final en ambas partes⁵³¹. En la siguiente tabla, se exponen algunas de las principales características formales de las sonatas que integran esta colección.

TABLA 5. Características formales de las SCV

Nº	Tonalidad	Tempo	Número comp. 1ª parte/ 2ª parte	Mono-temática	Abierta / Cerrada	Material usado en desarrollo	Crux en la transición	Recapitulación
I	Do M	<i>Allegro</i>	47/41	No	A	TPS	No	SC
II	Do M	<i>Allegro</i>	39/48	No	C	PN	No	SC
III	Re M	<i>Andante</i>	45/64	No	C	PNT	Sí	SC
IV	Re D/M	<i>Allegro</i>	33/34	No	A	SN	No	SC
V	La m	<i>Allegro</i>	32/39	No	C	PTST	No	SC
VI	La m	<i>Allegro</i>	42/35	No	A	STP	No	SC
VII	Fa M	<i>Andante</i>	47/50	No	C	PTSNT	Sí	SC
VIII	Fa M	<i>Allegro</i>	48/42	Sí	C	PTN	No	SC
IX	Sol M	<i>Allegro</i>	38/40	No	C	PTNT	Sí	SC
X	Sol M	<i>Allegro</i>	25/24	Sí	A	NPN	No	SC
XI	Re D	<i>Andante</i>	39/33	Sí	A	T	No	SC
XII	Re M	<i>Allegro</i>	57/53	Sí	C	PT	Sí	SC
XIII	Sib M	<i>Andante</i>	31/33	Sí	A	PT	No	SC

⁵³⁰ KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*, pp. 266-267.

⁵³¹ *Ibidem*, pp. 253-261.

XIV	Sib M	<i>Allegro</i>	50/51	Sí	A	NPT	Sí	SC
XV Fuga	Sol m	<i>Andante</i>	298	NA	NA	NA	NA	NA
XVI	Sol D	<i>Andante</i>	46/44	No	C	PNT	Sí	SC
XVII	Sol m	<i>All. mod.</i>	42/49	No	A	TN	No	SC
XVIII	Si m	<i>Andante</i>	57/54	No	A	TNTS	No	SC
XIX	Si m	<i>Allegro</i>	54/40	No	A	NTS	No	SC
XX	La M	<i>Andante</i>	28/37	No	A	NTSPN	No	SC
XXI	La M/m	<i>Allegro</i>	33/38	No	A	NTST	No	SC
XXII	Fa D/M	<i>Adagio</i>	49/47	No	A	S	NA	PSC
XXIII	Fa D	<i>Allegro</i>	78/81	No	A	SPN	No	SCPC
XXIV	Mib M	<i>Allegro</i>	34/45	No	C	PT	Sí	SC
XXV	Mib M	<i>Allegro</i>	50/53	No	C	PT	No	SC
XXVI	Do m/M	<i>Andante</i>	52/52	No	C	PTNT	Sí	SC
XXVII	Do m	<i>Allegro</i>	43/49	No	A	NP	Sí	SC
XXVIII	Mi m	<i>Andante</i>	50/44	Sí	A	NT	Sí	SC
XXIX	Mi M	<i>Allegro</i>	47/46	No	C	PT	Sí	SC
XXX Fuga	Re M	<i>Allegro</i>	159	NA	NA	NA	NA	NA

Abreviaturas usadas en la tabla:

- A: Abierta
- C: Cerrada
- P: Primer grupo temático
- S: Segundo grupo temático
- T: Transición
- C: Zona conclusiva
- N: Material nuevo
- D: Modo dórico

Examinando la tabla 5 y los esquemas analíticos de los anexos, se observan las particularidades siguientes:

- Algunas sonatas en modo menor incluyen una alteración menos, evocando el modo dórico, aunque están, de hecho, en el modo menor. Se trata de una costumbre con reminiscencias modales de épocas anteriores. En la tabla 5 se identifican por llevar una *D* al lado de la tonalidad.

- Las sonatas VIII, X, XI, XII, XIII, XIV Y XXVIII (un 25% del total de 28 sonatas incluidas en esta colección) son monotemáticas, es decir, el segundo grupo (grupo S) usa el mismo material temático (total o parcialmente) que el primer grupo (grupo P), aunque transportado a la nueva tonalidad. Pero lo más frecuente (el 75% de los casos restantes) es que ambos grupos usen diferente material temático. Por tanto, este resultado cuestiona la calificación *monotemática*, frecuentemente utilizada, para caracterizar las sonatas bipartitas de forma general⁵³².
- Doce sonatas son *cerradas*, es decir, la segunda sección comienza igual que la primera sección, aunque en la tonalidad secundaria (TS). Las dieciséis restantes son *abiertas*, es decir, la segunda sección comienza con un material temático diferente. No obstante, hay que señalar que, en la mitad de las sonatas *cerradas* (sonatas VIII, XII, XIII, XXIV, XXV y XXVI), el inicio de la segunda sección no confirma la tonalidad secundaria, sino que actúa con la función de dominante de la tonalidad principal.

En la ilustración 127, se observa el comienzo de la segunda sección de la sonata XII, cuyo material temático inicial consiste en la transposición a la dominante, La mayor (TS), del inicio de la primera sección, en Re mayor (TP). Sin embargo, el bajo establece una pedal de dominante sobre la nota La, que resuelve poco después en la tonalidad principal, Re mayor, en el compás 65.

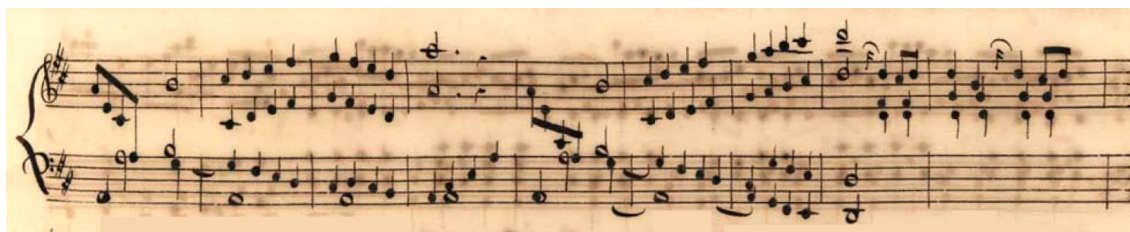


ILUSTRACIÓN 127. SCV XII, cc. 58-66 ⁵³³

- La sonata XXII exhibe una forma cercana a la sonata tripartita clásica con recapitulación de los dos grupos P y S en la tonalidad principal, aunque sin recapitulación de la transición (T). También se recapitula la frase principal del grupo P en la parte final de la segunda sección de la SCV XXIII (ver tabla 5).

Además, se observa un cierto grado de semejanza estructural entre la sonata XXII y la sonata XXVIII de la colección de Rodríguez Monllor, ya examinada en el capítulo anterior (su esquema se vuelve a reproducir aquí, para mayor comodidad, en la ilustración 128).

⁵³² Por ejemplo, Sánchez afirma, refiriéndose a estas mismas sonatas: «Todas ellas son monotemáticas y bipartitas». Ver SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 230.

⁵³³ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 24v.

Cada una de ellas podría contemplarse como una pareja de sonatas bipartitas de *tempi* contrastantes (lento-rápido) que alternan sus secciones. Sin embargo, la diferencia fundamental entre ambas es que la obra de Monllor regresa a la tonalidad principal en la sección 2B, mientras que la de Albero regresa a la tonalidad principal en la sección 1B (ver ilustración 129). Esta peculiaridad resulta crucial para poder considerar la estructura de la sonata de Albero como próxima a la forma clásica tripartita.

1A Andante PRIMERA SONATA, PRIMERA PARTE cc. 1-30	2A Allegro SEGUNDA SONATA, PRIMERA PARTE cc. 30-90	1B Andante PRIMERA SONATA, SEGUNDA PARTE cc. 90-120	2B Allegro SEGUNDA SONATA, SEGUNDA PARTE cc. 120-193
Do m → Mi \flat M → SC (Sol)	Do m → Sol m	Sol m → Si \flat M → SC (Re)	Sol m → Do m

ILUSTRACIÓN 128. Esquema formal de la sonata XXVIII de Rodríguez Monllor ⁵³⁴

1A Adagio PRIMERA SONATA, PRIMERA PARTE cc. 1-26	2A Vivo SEGUNDA SONATA, PRIMERA PARTE cc. 27-49	1B Adagio PRIMERA SONATA, SEGUNDA PARTE cc. 68-74	2B Vivo SEGUNDA SONATA, SEGUNDA PARTE cc. 75-96
Fa m → Semic. (Sol)	Do M → Semic. (Do)	Fa m → Semic. (Do)	Fa M

ILUSTRACIÓN 129. Esquema formal de la sonata XXII de las SCV de Albero ⁵³⁵

- La *crux* de la primera sección se adelanta a veces hasta ubicarse en el interior de la transición, en lugar de situarse justo antes del grupo S. Esto sucede en once de las veintiocho sonatas: III, VII, IX, XII, XIV, XVI, XXIV, XXVI, XXVII, XXVIII y XIX.
- Otro rasgo significativo es el cambio de modalidad en el seno del grupo S o de la zona conclusiva C, lo que se observa en cinco sonatas: I, III, XII, XIV y XXIV (ver ilustración 130, cc. 31-34 y 35-38).

⁵³⁴ Esquema elaborado por el autor.

⁵³⁵ Esquema elaborado por el autor.



ILUSTRACIÓN 130. SCV I, cc. 29-40 ⁵³⁶

- La sonata XXI comienza en La mayor y finaliza en la homónima menor, hecho poco frecuente en la época (ver ilustraciones 131 y 132). En otras sonatas, como las IV, XXII y XXVI, encontramos el caso opuesto, es decir, comienzan en modo menor y terminan en la homónima mayor.



ILUSTRACIÓN 131. SCV XXI, cc. 1-10 ⁵³⁷



ILUSTRACIÓN 132. SCV XXI, cc. 62-71 ⁵³⁸

⁵³⁶ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 2r.

⁵³⁷ *Ibidem*, folio 42v.

⁵³⁸ *Ibid.*, folio 44r.

- Algunas sonatas recurren a la reiteración cadencial sobre la dominante para señalar la *crux* en la segunda sección, es decir, para destacar la ubicación de la recapitulación. Por ejemplo, la sonata VI repite cuatro veces (ver ilustración 133, cc. 58-61) la cadencia sobre Mi como dominante de la tonalidad principal, La menor, justo antes de repetir el grupo S (ver ilustración 133, a partir del compás 62).



ILUSTRACIÓN 133. SCV VI, cc. 54-63 ⁵³⁹

- En otras sonatas, en cambio, la localización de la *crux* se enfatiza mediante una progresión que alcanza un elevado grado de tensión armónica. Por ejemplo, en la sonata XI, la progresión culminante de toda la pieza es una secuencia ascendente por segundas (ver ilustración 134, cc. 52-55), que continúa con la recapitulación del grupo S a partir del compás 57.



ILUSTRACIÓN 134. SCV XI, cc. 52-62 ⁵⁴⁰

⁵³⁹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 12v.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, folio 22v.

Fugas

En cuanto a las piezas XV y XXX, se trata en realidad de dos fugas. Las fugas de Albero —incluyendo las de las OCM— se ajustan aproximadamente al siguiente esquema básico:

- Comienzan con una exposición inicial en la que se producen cinco entradas del sujeto, siguiendo la secuencia [sujeto]-[respuesta]-[sujeto]-[respuesta]-[sujeto], seguida de diversos episodios y presentaciones del sujeto en otras tonalidades. Una pauta que se repite en todas las fugas de Albero es que estas cinco entradas de la exposición inicial se producen en tesituras diferentes, por lo que parecen simular la existencia de cinco voces independientes.
- Cerca de la sección áurea (ver tablas 6 y 9), se introduce un nuevo tema contrastante que suele actuar como contrasujeto, aunque en algunos casos (fugas *Tercera* y *Quinta* de las OCM) se presenta de forma independiente en su primera aparición.
- En la sección final encontramos pedales de dominante y tónica (ver ilustración 135).

Otra característica común a todas las fugas de Albero es que el mayor interés se suele concentrar en los episodios, por la riqueza de sus elaboraciones y la audacia de sus modulaciones, más que en las presentaciones sucesivas del sujeto y sus elaboraciones polifónicas, con la excepción de la combinación del primer sujeto con el contrasujeto contrastante en la sección final.

Además, todas las fugas de Albero —incluyendo las de las OCM— están escritas a tres voces la mayor parte de su duración, aunque a veces quedan reducidas a dos. En ocasiones, encontramos aparentemente cuatro voces, pero la mayoría de las veces dos de ellas se mueven en paralelo a distancia de octava, tercera o sexta. Solo de forma muy excepcional aparecen fragmentos genuinamente polifónicos a cuatro voces⁵⁴¹.

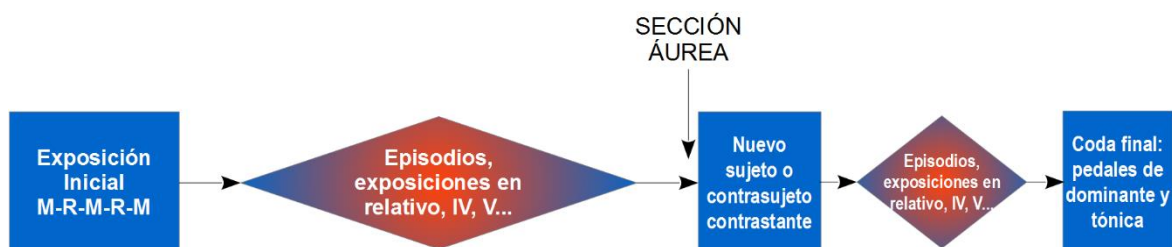


ILUSTRACIÓN 135. Esquema básico de las fugas de Albero ⁵⁴²

⁵⁴¹ Ver ilustración 181, correspondiente a la *Fuga Tercera* de las OCM, p. 256.

⁵⁴² Ilustración elaborada por el autor.

Como se observa en la tabla 6, la aparición del nuevo contrasujeto ocurre en una ubicación muy próxima a la sección áurea de la SCV XV. En el caso de la SCV XXX, en el compás 95 —ubicado en la sección 0.60 de la obra, también muy cerca de la sección áurea— comienza la secuencia ascendente más larga y destacada, construida en *stretto* a dos voces con la cabeza del sujeto (ver ilustración 136).

TABLA 6. Ubicación del segundo motivo contrastante en las fugas de las SCV

Fuga	Tonalidad	Número de compases	Respuesta Real/Tonal	Compás en el que aparece el nuevo motivo contrastante	Sección de la obra en la que aparece el nuevo motivo ($\varphi \cong 0.62$)
SCV XV	Sol m	298	Real	193	0.65
SCV XXX	Re M	159	Tonal	NA	NA

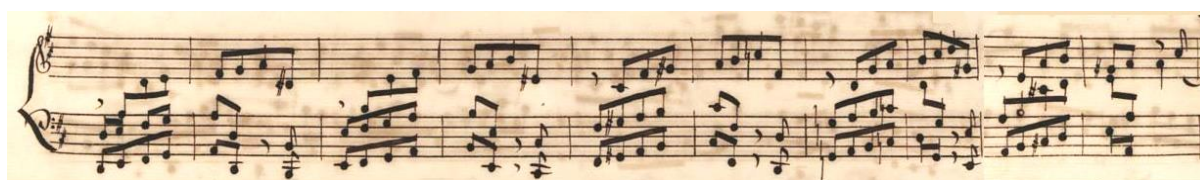


ILUSTRACIÓN 136. SCV XXX, cc. 94-103 ⁵⁴³

4.1.2. Rasgos estilísticos

Sonatas

Desde el punto de vista estilístico, estas sonatas muestran algunas preferencias y tendencias musicales de Albergo. El aspecto más obvio es su agrupación en parejas. El vínculo queda establecido por compartir la tonalidad principal, y se refuerza por la complementariedad rítmica —la segunda de ellas suele ser más rápida que la primera— y por compartir, en muchos casos, el plan temático de la zona del desarrollo (ver tabla 5). Sin embargo, las relaciones temáticas son muy débiles. Por tanto, podrían aplicarse en esta colección los argumentos de Sutcliffe y Yáñez referidos a las sonatas de Scarlatti, ya expuestos en el epígrafe 3.2.6.1, que cuestionan la concepción de las obras en parejas y defienden su agrupación posterior:

- Sutcliffe alude a la falta de viabilidad de la interpretación de una sola sonata⁵⁴⁴.

⁵⁴³ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 61v.

⁵⁴⁴ SUTCLIFFE, W. Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*, pp. 367-375.

- Yáñez señala el condicionamiento impuesto por el proceso de encuadernación mediante fascículos de dos bifolios⁵⁴⁵.

Por otra parte, las numerosas modulaciones abruptas se llevan a cabo con frecuencia mediante resoluciones excepcionales o mediante la repetición de un modelo a distancia de segunda mayor. En la ilustración 137, vemos la modulación abrupta de la sonata XIV: el compás 77 finaliza con un acorde de dominante de Sol menor sobre Re, que debería resolver en Sol menor. Sin embargo, la resolución del compás 78 está en Si \flat mayor, que es la tonalidad principal de la obra. De hecho, este procedimiento armónico fue usado con frecuencia por Haydn y Mozart para comenzar la recapitulación⁵⁴⁶.



ILUSTRACIÓN 137. SCV XIV, cc. 73-79 ⁵⁴⁷

En la ilustración 138, se observa la repetición de un modelo a distancia de una segunda menor ascendente en la sonata VI. El modelo de los compases 43-46 (que a su vez consiste en la repetición dos veces del modelo de los compases 43-44), en La menor, se repite en los compases 47-50 en la tonalidad de Si \flat mayor, lo que implica un cambio abrupto de dos diferencias descendentes.



ILUSTRACIÓN 138. SCV VI, cc. 43-53 ⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ YÁÑEZ NAVARRO, Celestino: «Nuevas aportaciones...», *op. cit.*, p. 745.

⁵⁴⁶ WEBSTER, James: *Haydn's "Farewell" Symphony...*, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁴⁷ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 28v.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, folio 12v.

Además, encontramos numerosas repeticiones de los modelos en las secuencias, superando con frecuencia las tres repeticiones, y llegando a veces a las cinco iteraciones. En la ilustración 139, el modelo de los compases 34 y 35 de la SCV IV se repite cinco veces en una secuencia descendente por terceras menores. También destaca, en los compases 38 y 39, el uso libre de las enarmonías, ya que habría sido más coherente armónicamente escribir, en la mano izquierda, Re[#]-Do[#] (compás 38) y Do[#] La[#] (compás 39), así como cambiar el Mib de la mano derecha (final del compás 38 y principio del compás 39) por Re[#].



ILUSTRACIÓN 139. SCV IV, cc. 34-44 ⁵⁴⁹

Uno de los rasgos más significativos de las obras de esta colección es su carácter diverso, desde sonatas líricas en tiempo lento (como las sonatas XI, XXVI y XXVIII) hasta *tocatas*⁵⁵⁰ rápidas (como las sonatas XII, XVIII y XXIII), pasando por sonatas de estilo galante⁵⁵¹ con posible influencia francesa (como la sonata III).

- La sonata XXVIII muestra varias características habituales del estilo *sentimental*⁵⁵², como la cuidada ornamentación, los saltos melódicos amplios y las modulaciones inesperadas, cuya efectividad expresiva puede potenciarse en instrumentos capaces de realizar inflexiones dinámicas, como el pianoforte o el clavicordio (ver ilustración 140).

⁵⁴⁹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 8v.

⁵⁵⁰ En este contexto de caracterización estilística, se usa el término *tocata* en su sentido primigenio como una forma libre que exhibe la destreza del intérprete.

⁵⁵¹ De acuerdo con las precisiones terminológicas realizadas en el capítulo segundo, el adjetivo *galante* se usa para designar un estilo con los siguientes atributos: frases regulares, textura homofónica, estilo *cantabile*, y una armonía sencilla y clara, dirigida habitualmente hacia los procesos cadenciales.

⁵⁵² De acuerdo con las precisiones terminológicas realizadas en el capítulo segundo, el adjetivo *sentimental* se usa para designar un estilo con los siguientes atributos su objetivo prioritario es conmover al oyente, melodías de longitud variable, silencios que interrumpen el discurso, armonía con modulaciones inesperadas y predominio del modo menor.



ILUSTRACIÓN 140. Sonata XXVIII de Albero, cc. 1-16 ⁵⁵³

- La sonata XII presenta un estilo más cercano a las *tocatas*, con largas secuencias de notas rápidas en la mano derecha que incluyen escalas, arpeggios y notas repetidas (ver ilustración 141, cc. 49-56).



ILUSTRACIÓN 141. Sonata XII de Albero, cc. 47-57 ⁵⁵⁴

- La Sonata III, por su parte, exhibe un estilo galante, que se manifiesta en su *tempo*, *Andante*, su carácter amable y sus frases de cuatro compases (ver ilustración 142, cc. 1-4, 5-9 y 15-18). Además, la textura del acompañamiento de la mano izquierda a dos voces muestra ciertas semejanzas con el acompañamiento de algunas obras de Couperin (ver ilustración 143). No obstante, la voz central se aproxima más a la voz aguda en el caso de Albero (lo que se asemeja a la textura de la *sonata en trío*), mientras que en el de Couperin se mantiene más cerca del bajo.

⁵⁵³ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 56v.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, folio 24r.



ILUSTRACIÓN 142. Sonata III de Albero, cc. 1-22 ⁵⁵⁵



ILUSTRACIÓN 143. *Le Rossignol en-amour*,
Troisième Livre de Pieces de Clavecin, cc. 1-8, F. Couperin ⁵⁵⁶

El conjunto de las SCV exhibe una variedad estilística —tanto entre sonatas diferentes como en los contrastes internos en algunas de ellas— que parece demandar un instrumento de máxima versatilidad expresiva, lo que hace especialmente recomendable el uso del pianoforte.

⁵⁵⁵ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 5v.

⁵⁵⁶ COUPERIN, François: *Troisième Livre de Pieces de Clavecin*, Chez l'Auteur, Paris, Boivin, 1722, p. 11.

Fugas

En cuanto a las fugas (las SCV XV y XXX), las principales características estilísticas que podemos señalar son:

- Los sujetos tienen un diseño melódico de naturaleza instrumental, por la extensión de su tesitura superior a la octava y sus amplios saltos.
- El sujeto aparece siempre en las voces extremas, lo que podría deberse en parte a su amplia tesitura, que acabamos de mencionar.
- Tienen una considerable extensión: son más largas que las sonatas.
- El estilo contrapuntístico es libre, con zonas a dos voces. Tanto en la SCV XV como en la XXX, predomina la escritura a tres voces, aunque algunas veces desaparece la tercera voz y otras veces las voces pierden independencia, constituyendo en la práctica una escritura a dos voces, reforzada con acordes, terceras y octavas (ver ilustraciones 144 y 145).



ILUSTRACIÓN 144. SCV XV, cc. 189-200 ⁵⁵⁷



ILUSTRACIÓN 145. SCV XXX, cc. 67-85 ⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 31r.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, folio 61v.

- Por su ubicación en la colección, parecen cumplir una función conclusiva para cada grupo de catorce sonatas. De hecho, la duración total de cada grupo de catorce sonatas, interpretadas con sus repeticiones y culminado con su correspondiente fuga, es de poco más de una hora, lo que hace viable su interpretación pública en bloque.
- Se constata una tendencia a repetir muchas veces los modelos en las secuencias, incluso más que en las sonatas, alcanzando las seis repeticiones de un mismo modelo (ver ilustración 146).



ILUSTRACIÓN 146. SCV XV, cc. 154-165⁵⁵⁹

- Finalmente, la SCV XXX concluye con una coda —situada entre las pedales de dominante y tónica— que constituye una exhibición de virtuosismo, gracias a la larga serie de veinticuatro saltos de octavas en intervalos de cuarta y quinta (ver ilustración 147, compases 148-153).



ILUSTRACIÓN 147. SCV XXX, cc. 140-159 ⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folios 30v-31r.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, folio 62v.

4.1.3. Rasgos idiomático-organológicos

Después de haber analizado en profundidad esta colección, y habiéndola interpretado íntegramente en público⁵⁶¹, su adecuación a los recursos expresivos del pianoforte parece ser más evidente, sin que ello implique que fuera concebida exclusivamente para el nuevo instrumento.

Es conveniente recordar que la especialización en la interpretación de uno de los instrumentos de teclado se retrasaría hasta las décadas finales del siglo XVIII⁵⁶². Por tanto, un instrumentista de tecla debía dominar los recursos del órgano, el clavicémbalo, el clavicordio y el pianoforte, y ser capaz de adaptar cualquier obra de tecla al instrumento que estuviera disponible en cada ocasión. No obstante, se han identificado algunas fórmulas de escritura que parecen adaptarse mejor a las posibilidades de control del sonido del pianoforte. Dichas fórmulas se exponen a continuación.

Sonatas de tesitura reducida

En las tablas 7 y 8, se pueden observar las notas más grave y más aguda de cada una de las piezas de esta colección, así como las tesituras de los instrumentos pertenecientes a Maria Bárbara.

En primer lugar, encontramos en esta colección de SCV cinco sonatas⁵⁶³ (I, VII, XXII, XXIII y XXV) que no usan el Re₆ del extremo agudo, por lo que resulta tentadora la hipótesis de que estas piezas en particular hubieran prescindido de ese extremo agudo del registro para poder ser interpretadas en los dos pianos florentinos de tesitura reducida, contruidos por Cristofori, que pertenecían a la colección de Maria Bárbara y estaban ubicados en los palacios reales⁵⁶⁴.

En tal caso, estas obras concretas podrían albergar indicios, más claros que las demás sonatas, de la consideración de los recursos expresivos del pianoforte.

⁵⁶¹ El recital en el que se interpretó esta colección completa se celebró en la sala Falla del Conservatorio Superior de Música de Málaga, el 26 de abril de 2016.

⁵⁶² Como ya se mencionó en el segundo capítulo, C. P. E. Bach recomendaba la práctica del intérprete tanto en el clavicordio como en el clavicémbalo. Ver p. 83.

⁵⁶³ ERRO, Sara: «La música para tecla de Sebastián de Albero...», *op. cit.*, pp. 54-55.

⁵⁶⁴ LATCHAM, Michael: «The twelve *Clavicordios* owned by Queen Maria Bárbara of Spain and the seven *Cembali* owned by Carlo Broschi, known as Farinelli: Facts and Speculation». En: Morales, Luisa (ed.): *Cinco Siglos de Música de Tecla Española: actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, p. 255.

TABLA 7. Tesituras de las SCV

Sonata	Tonalidad	Tempo	Extremo grave	Extremo agudo
I	Do M	<i>Allegro</i>	Do ₂	Do ₆
II	Do M	<i>Allegro</i>	Si ₁	Re ₆
III	Re M	<i>Andante</i>	Re ₂	Re ₆
IV	Re m (D)	<i>Allegro</i>	Do ₂	Re ₆
V	La m	<i>Allegro</i>	Do ₂	Re ₆
VI	La m	<i>Allegro</i>	Do ₂	Re ₆
VII	Fa M	<i>Andante</i>	La ₁	Do ₆
VIII	Fa M	<i>Allegro</i>	Do ₂	Re ₆
IX	Sol M	<i>Allegro</i>	La ₁	Re ₆
X	Sol M	<i>Allegro</i>	Sol ₁	Re ₆
XI	Re m (D)	<i>Andante</i>	La ₁	Re ₆
XII	Re M	<i>Allegro</i>	Do ₂ [#]	Re ₆
XIII	Sib M	<i>Andante</i>	Sib ₁	Re ₆
XIV	Sib M	<i>Allegro</i>	Sib ₁	Re ₆
XV (Fuga)	Sol m	<i>Andante</i>	Sol ₁	Re ₆
XVI	Sol m (D)	<i>Andante</i>	La ₁	Re ₆
XVII	Sol m	<i>All. Mod.</i>	La ₁	Re ₆
XVIII	Si m	<i>Andante</i>	Si ₁	Re ₆
XIX	Si m	<i>Allegro</i>	Si ₁	Re ₆
XX	La M	<i>Andante</i>	La ₁	Re ₆
XXI	La M/m	<i>Allegro</i>	La ₁	Do ₆ [#]
XXII	Fa m (D)/M	<i>Adagio</i>	Sib ₁	Do ₆

XXIII	Fa m (D)	<i>Allegro</i>	DO ₂	DO ₆
XXIV	Mib M	<i>Allegro</i>	Si _{b1}	Re ₆
XXV	Mib M	<i>Allegro</i>	Si _{b1}	DO ₆
XXVI	Do m/M	<i>Andante</i>	Si ₁	Re ₆
XXVII	Do m	<i>Allegro</i>	Si _{b1}	Re _{b6}
XXVIII	Mi m	<i>Andante</i>	La ₁	Re ₆
XXIX	Mi M	<i>Allegro</i>	Si ₁	Re ₆
XXX (Fuga)	Re M	<i>Allegro</i>	La ₁	Re ₆

TABLA 8. Tesituras de los instrumentos del inventario de Maria Bárbara⁵⁶⁵

Instrumento	Número de teclas	Extensión	Origen/constructor	Palacio
1. Piano	56	Sol ₁ /La ₁ – Re ₆ /Mi ₆	Florenca, Ferrini	Buen Retiro
2. Clave	56	Sol ₁ - Re ₆	Diego Fernández	Buen Retiro
3. Clave	61	Sol ₁ – Sol ₆	Diego Fernández?	Buen Retiro
4. Piano reconvertido en clave	56	Sol ₁ /La ₁ – Re ₆ /Mi ₆	Florenca, Ferrini	Buen Retiro
5. Piano reconvertido en clave	50	Si ₁ – DO ₆	Florenca, Cristofori o Ferrini	Buen Retiro
6. Clave	58	Sol ₁ – Mi ₆	Diego Fernández?	Buen Retiro
7. Clave	61	Fa ₁ – Fa ₆	Flandes, Ruckers	Buen Retiro
8. Clave	56	Sol ₁ - Re ₆	Diego Fernández?	Buen Retiro
9. Piano	49	DO ₁ – DO ₆	Florenca, Cristofori	Aranjuez
10. Clave	61	Sol ₁ – Sol ₆	Diego Fernández	Aranjuez
11. Piano	54	Fa ₁ /Sol ₁ /La ₁ – DO ₆	Florenca, Cristofori	San Lorenzo
12. Clave	61	Sol ₁ – Sol ₆	Diego Fernández	San Lorenzo

La primera de estas cinco sonatas de tesitura reducida, la sonata I, muestra al principio de su segunda sección una progresión descendente no modulante (hasta el compás 52, en el que modula a la relativa menor) por intervalos de segunda con un modelo de dos compases

⁵⁶⁵ Datos obtenidos en la síntesis de las investigaciones de Henry Van der Meer y Beryl Kenyon de Pascual realizada por Sara Erro. ERRO, Sara: «La música para tecla de Sebastián de Albero...», *op. cit.*, pp. 51-52.

(ver ilustración 148, cc. 48-53). El descenso melódico sugiere un descenso de la tensión, que podría haber sido simulado en un clavicémbalo mediante diferencias en la densidad de la textura. Sin embargo, la textura permanece constante, por lo que resulta muy conveniente la posibilidad de realizar diferencias dinámicas, que es el principal rasgo diferencial del pianoforte frente al clavicémbalo.



ILUSTRACIÓN 148. Sonata I de Albero, cc. 48-58 ⁵⁶⁶

La siguiente sonata de tésitura reducida, la sonata VII, tiene la indicación *Andante* y muestra rasgos de los estilos *galante* y *sentimental* (ver ilustración 149). En particular, el ritmo y la armonía sencillos de los cinco primeros compases pueden relacionarse con el estilo *galante*, mientras que el cambio al modo menor del compás 6 y su confirmación mediante cadencias reiterativas en los compases 7 a 10 se pueden relacionar con el estilo *sentimental*.



ILUSTRACIÓN 149. Sonata VII de Albero, cc. 1-13 ⁵⁶⁷

Más adelante, al final de la primera sección, la escritura cambia bruscamente en la zona conclusiva (ver ilustración 150, cc. 39-47): el estilo *cantabile* predominante hasta entonces

⁵⁶⁶ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 2v.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, folio 13v.

deja paso a una sucesión de acordes rápidos desplegados en forma de arpeggios. Este contraste es tan acusado que parece sugerir la posibilidad de que el copista hubiera omitido por error un cambio de *tempo*, quizás a *Vivo*, tal como ocurre con la sonata XXII, que podría considerarse una versión ampliada e intensificada de esta sonata VII.



ILUSTRACIÓN 150. Sonata VII de Albero, cc. 35-47 ⁵⁶⁸

La presencia del estilo *sentimental*, unida al cambio abrupto al final de cada sección, parecen demandar la polivalencia del pianoforte, para poder presentar de la forma más efectiva posible esa diversidad de registros expresivos.

A continuación, la pareja de sonatas XXII y XXIII constituye un ejemplo paradigmático de la diversidad estilística evaluada en la escala de parejas de sonatas, por lo que se refuerza la conveniencia de usar un instrumento cuyo espectro expresivo tenga la máxima amplitud posible. En particular, la sonata XXII, que se aproxima a la morfología de la sonata clásica, como ya se ha señalado, muestra un estilo *sentimental* y comienza con una textura predominantemente polifónica a dos y tres voces (ver ilustración 151), que se mantiene durante el grupo P y la transición.

La transición culmina (ver ilustración 152) con un círculo de quintas modulante (cc. 19-23) que, partiendo de la relativa mayor de la tonalidad principal, La^b mayor, pasa por Mib mayor, Sib menor, Fa menor y Do menor, reposando en el compás 26 en una semicadencia sobre Sol , dominante de Do , que es a su vez la dominante de la tonalidad principal de la sonata, Fa menor. Esta secuencia ascendente implica una intensificación armónica que parece demandar un incremento dinámico que alcance su nivel máximo en la primera parte del compás 25.

⁵⁶⁸ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 14r.



ILUSTRACIÓN 151. SCV XXII, cc. 1-14 ⁵⁶⁹



ILUSTRACIÓN 152. SCV XXII, cc. 15-27 ⁵⁷⁰

Después de la semicadencia del compás 26 (ver ilustración 152), comienza el grupo S en la tonalidad de la dominante, Do mayor, con un cambio de tempo —del *Adagio* inicial pasamos a *Vivo*—, textura homofónica y una escritura muy contrastante en la que predominan las terceras quebradas descendentes en figuración de semicorcheas (ver ilustración 153) en la mano derecha.



ILUSTRACIÓN 153. SCV XXII, cc. 28-37 ⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 44v.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, folio 44.

⁵⁷¹ *Ibid.*, folio 45r.

Esta figuración continua de semicorcheas puede provocar una sensación de monotonía mecánica, que se agrava por la extensión del pasaje y por trasladarse a la mano izquierda como acompañamiento (ver ilustración 153, cc. 36-37), a no ser que se pueda variar el nivel dinámico. Por otra parte, el acompañamiento en acordes repetidos de la mano izquierda, si bien puede ofrecer un resultado aceptable en el clavicémbalo en momentos excepcionales de duración limitada, se erige en estas sonatas como una tendencia bastante recurrente que, además de acotar su dificultad técnica, parece exigir la variación dinámica para soslayar la potencial monotonía de su traducción sonora. De hecho, algunos ejemplos particularmente interesantes de secuencias de acordes repetidos se encuentran en contextos de intensificación armónica que sugieren la necesidad de aumentar el nivel dinámico.

La sonata XXIII, por su parte, comienza la transición de la primera sección con una escala descendente larga en la mano izquierda (ver ilustración 154, cc. 6-12) que alcanza el Re_b2 , es decir, se queda a un semitono de distancia del extremo grave de la tesitura de toda la obra, que es el Do_2 . Simultáneamente, la mano derecha despliega un arpeggio de séptima disminuida sobre La en dirección ascendente, con figuración de negras con puntillo, hasta alcanzar el extremo agudo de la tesitura global de la obra: el Do_6 .



ILUSTRACIÓN 154. SCV XXIII, cc. 1-20 ⁵⁷²

Este alejamiento de ambas voces, desde la proximidad inicial (un tono y medio) hasta alcanzar prácticamente la máxima distancia posible, parece implicar un considerable aumento de la tensión, lo que se confirma por la cadencia inmediatamente posterior (ver ilustración 154, cc. 14-16), que establece la tonalidad de la subdominante, Sib menor, en la que se presenta el motivo principal del grupo P. Por consiguiente, la posibilidad de inscribir esta escala en un *crescendo* permitiría realzar este aumento implícito de tensión.

⁵⁷² Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 46v.

La última obra de tesitura reducida es la sonata XXV. En ella, encontramos el uso del recurso de la repetición de forma análoga a Giustini (ver ilustraciones 155 y 156) en los compases 30 a 37, por lo que parece una intensificación implícita.



ILUSTRACIÓN 155. Sonata XXV de Albero, cc. 26-50 ⁵⁷³

This image shows a page of handwritten musical notation for Sonata op. 1 n. VII by Giustini, specifically the Corrente movement. It consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system is labeled [62] and the second [72]. The notation is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as 'pia.' and 'for.' (forte) and a '4J' marking at the end of the first system.

ILUSTRACIÓN 156. Sonata op. 1 n. VII de Giustini. *Corrente*, cc. 62-81 ⁵⁷⁴

⁵⁷³ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folios 50v y 51r.

⁵⁷⁴ Primera edición de Giovanni de Seixas en Florencia (1732), p. 41.

Además, en los compases 48 y 49 (ver ilustración 155), las octavas en Sib de la mano izquierda añaden el relleno de la quinta, Fa, lo que constituye un caso evidente de *crescendo* textural para enfatizar el final de la primera sección de la sonata. Este recurso expresivo es eficaz incluso con el clavicémbalo, por lo que Albero parece estar considerando simultáneamente las posibilidades y limitaciones de todos los instrumentos de teclado.

En conjunto, se observa que las sonatas de tesitura reducida en las SCV albergan indicios diversos de la posible consideración, por parte de Albero, de los recursos expresivos particulares del pianoforte, lo que parece apoyar la hipótesis propuesta de que la tesitura podría haber sido deliberadamente acotada a la del nuevo instrumento para poder aprovechar sus posibilidades.

Sonatas de tesitura completa

En cuanto a las sonatas que no presentan una tesitura reducida, podemos destacar un ejemplo relevante desde el punto de vista idiomático-organológico en la sonata XXI, que contiene saltos amplios y rápidos de octavas que se adaptan mejor a la respuesta mecánica del pianoforte (ver ilustración 157).



ILUSTRACIÓN 157. Sonata XXI de Albero, cc. 45-49 ⁵⁷⁵

También se observan, en la sonata XXVII (ver ilustración 158, cc. 15-16), acordes repetidos que, por enarmonía, están ejerciendo la función de dominante de la tonalidad de Si mayor en forma de acorde de séptima de dominante en primera inversión: la mano izquierda tiene Sib-La# y Solb-Fa# (falta el bemol en la nota Sol de la mano izquierda en los compases 15-18, por error del copista), mientras la mano derecha tiene Mi y Reb-Do#. La resolución en la tónica de Si mayor se produce en los compases 17 y 18 (igualmente, la nota Sol que se lee en la mano izquierda es, en realidad, Solb, es decir Fa# por enarmonía).

⁵⁷⁵ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 43v.

La variación de la tensión armónica de los compases 15 al 18 sugiere, por tanto, una intensificación dinámica en los acordes repetidos de los compases 15 y 16, y una posterior atenuación dinámica en los acordes de los compases 17 y 18. Estas estructuras parecen albergar, por tanto, un *crescendo* y un *decrescendo* implícitos, respectivamente, lo que a su vez necesita un instrumento capaz de realizar variaciones dinámicas progresivas.



ILUSTRACIÓN 158. SCV XXVII, cc. 7-21 ⁵⁷⁶

Además, en el mismo fragmento (ver ilustración 158), se observa un *crescendo textural* en los compases 19 y 20, ya que los acordes de la mano izquierda, Si \sharp (falta el becuadro por error del copista) y La \flat , se refuerzan añadiendo las notas de relleno Mi \flat y Fa, por lo que el volumen sonoro resultante del acorde se duplica. Se trata de un nuevo caso, como el ya mencionado en la SCV XXV (ver ilustración 155), en el que conviven una intensificación dinámica implícita, adecuada para el pianoforte, y un *crescendo textural*, eficaz tanto en el clavicémbalo como en el pianoforte.

Imitaciones de otros instrumentos

Finalmente, un caso particular que podemos incluir en el ámbito idiomático-organológico es el de la presunta imitación de otros instrumentos musicales.

En este sentido, parece haber una imitación deliberada y bastante eficaz del sonido de las castañuelas en la parte de la mano derecha de los compases 40 y 45-47 de la SCV VIII⁵⁷⁷ (ver ilustración 159).

⁵⁷⁶ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 54v.

⁵⁷⁷ Esta imitación del sonido de las castañuelas también ha sido mencionada en SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 366.



ILUSTRACIÓN 159. SCV VIII, cc. 38-48 ⁵⁷⁸

También encontramos fragmentos que evocan la sonoridad y los diseños típicos de la guitarra. Por ejemplo, en los compases 39 a 45 de la SCV III (ver ilustración 160), el diseño de la mano derecha parece evocar la alternancia entre el *punteo* (en las notas simples) y el *rasgueo* ⁵⁷⁹(en los acordes).



ILUSTRACIÓN 160. SCV III, cc. 30-45 ⁵⁸⁰

Globalmente, la adecuación de las *Sonatas para Clavicordio* a los recursos expresivos del piano parece bastante clara, a pesar de que no se indicara explícitamente dicho instrumento como el destinatario preferente. No obstante, ya se ha indicado en el capítulo anterior que la designación *clavicordio* podía llegar a hacer referencia al clavicémbalo y el piano indistintamente⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 16r.

⁵⁷⁹ La interpretación de estos acordes de la mano derecha como imitaciones del *rasgueo* de la guitarra sugiere, a su vez, la ejecución de los mismos de forma arpegiada.

⁵⁸⁰ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 6r.

⁵⁸¹ KOSTER, John: «Stringed-Keyboards Instruments in Eighteenth...», *op. cit.*, p. v.

4.2. Obras para Clavicordio o Piano Forte

Las *Obras para Clavicordio o Piano Forte* se conservan en un manuscrito de la biblioteca del RCSMM, con la signatura 4/1727 (2), donado por Julio Gómez⁵⁸² (1886-1973). Como ya se ha indicado, el copista de esta colección⁵⁸³ parece ser el mismo que el del volumen de 1749 de sonatas de Scarlatti que se conserva en la BMV. Sin embargo, las OCM no figuraban en el testamento de la reina Maria Bárbara —resulta comprensible, ya que la dedicatoria de esta colección nombra explícitamente al rey Fernando VI—, y se desconoce por completo el itinerario histórico de este manuscrito desde su elaboración hasta su donación a la biblioteca del RCSM, aparentemente en 1960⁵⁸⁴ (ver ilustración 161).

En la ilustración 161 se puede observar, en el extremo superior izquierdo, lo que parece ser la inscripción correspondiente al registro de entrada en la biblioteca del RCSMM, que incluye la fecha 24 de febrero de 1960. En la parte central de la ilustración, se puede leer la signatura del manuscrito: 4/1727 (2).

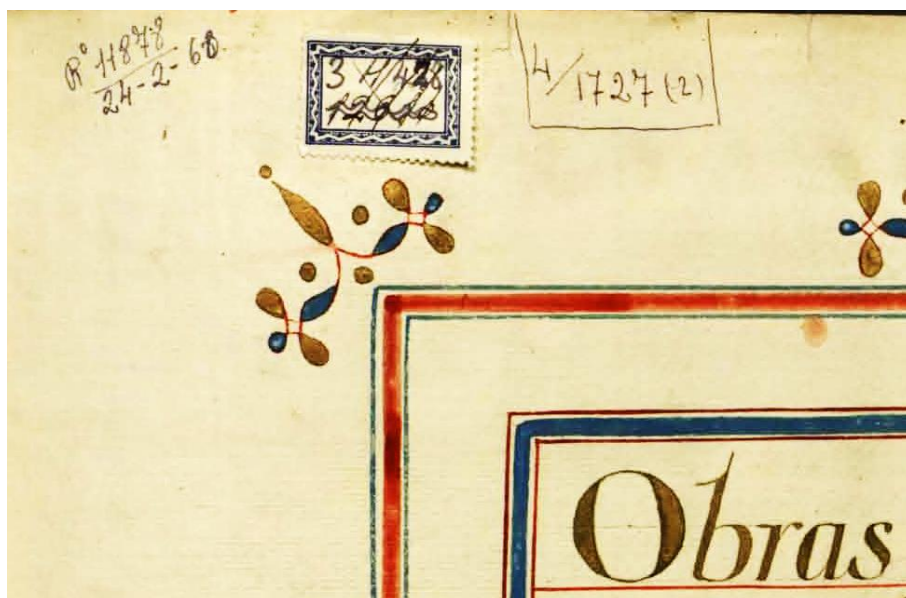


ILUSTRACIÓN 161. Fragmento de la portada de las OCM⁵⁸⁵

⁵⁸² SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 171.

⁵⁸³ El copista pudo ser José Alaguero. Ver SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 182.

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

⁵⁸⁵ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, portada.

Partiendo de la dedicatoria al rey Fernando VI, es razonable suponer que el propio monarca pudo ser su primer propietario, pero no se conoce ninguna evidencia documental que permita ubicar con certeza el manuscrito en los dos siglos siguientes, hasta su donación por Julio Gómez. Además, existen otras fuentes⁵⁸⁶ en las que se conservan otras versiones —que están incompletas o abreviadas mediante cortes— de algunas de las piezas de esta colección en otros manuscritos, como el manuscrito Ms. 3/1043 de la biblioteca del RCSMM, el MP/3170/8 (*Teixidor*) de la BNE y el Mus/VRP-363 del Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia.

4.2.1. Rasgos formales

La colección consiste en seis trípticos de *recercata, fuga y sonata*. Las *recercatas* son preludios de ejecución libre en estilo cercano a la improvisación. Aunque existe la indicación inicial del compás, no hay barras de compás —por tanto, la indicación inicial del compás pierde la mayor parte de su relevancia—, lo que los asemeja a los *Preludes non mesurées* del barroco francés⁵⁸⁷ (ver ilustraciones 162 y 163).

La designación *recercata* se remonta a las *Recercadas* del *Tratado de Glosas* de Diego Ortiz, de 1553. Algunos autores, como Linton Powell, llegan a considerar que Albero, mediante la elección de esta designación, estaba realizando un homenaje a las formas musicales del siglo XVI⁵⁸⁸. Según esta interpretación, la estructura global de cada tríptico, *recercata, fuga y sonata*, recogería las estructuras musicales más importantes de los siglos XVI, XVII y XVIII, respectivamente.

Sin embargo, el término *resercata* aparece en el *Mapa Armónico Práctico* (ca. 1737) de Francisco Valls, refiriéndose al «Estilo Phantastico»: «Las composiciones de Tientos, Resercatas, simphonías, Conciertos, Tocatas y Sonatas, pertenecen á este estylo»⁵⁸⁹. Por tanto, si la *resercata* era un género en uso en España, parece más razonable conjeturar que su elección por Albero debió estar motivada por la adecuación a sus objetivos musicales. De hecho, su ubicación al principio de cada tríptico, precediendo a una fuga, parece cumplir la función de introducir la tonalidad a modo de prelude, de forma similar a los preludios de *El clave bien temperado* de J. S. Bach.

⁵⁸⁶ Ver el epígrafe “Fuentes” de la *Introducción*, pp. 49-54.

⁵⁸⁷ Un estudio reciente de los *Preludes non mesurées* desde los puntos de vista analítico e interpretativo se encuentra en CHIH-CHENG CHANG, Philip: «Analytical and Performative Issues in Selected Unmeasured Preludes by Louis Couperin». Matthew Brown, dir. Tesis doctoral. University of Rochester, New York, 2011.

⁵⁸⁸ POWELL, Linton: «The Keyboard Music of Sebastián de Albero...», *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸⁹ VALLS, Francisco: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, p. 229.



ILUSTRACIÓN 162. *Prélude*, de J. P. Rameau ⁵⁹⁰





ILUSTRACIÓN 163. *Recercata Prima*, primera página ⁵⁹¹

⁵⁹⁰ Esta pieza pertenece al primer libro de *Pieces de clavecín*, de J. P. Rameau, publicado en París en 1706.

⁵⁹¹ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 1.

Esta identificación entre los términos *recercata* y *preludio* parece confirmarse en la obra ya mencionada de A. Soler, *Llave de la Modulación y Antigüedades de la Música*:

Para tocar, ó sacar un Preludio de los que se siguen, hay que advertir dos cosas: la primera, que aunque las Notas están debaxo del tiempo puesto en la Clave, no se ha de atender tanto al Compás, quanto al movimiento, y por éste se saca la mayor, ó menor detencion de las mismas Notas, y aun para mayor claridad se pone esta señal , que denota, ó se puede inferir á qué voz pertenece el movimiento; y si se encontrassen las Notas sin dicha señal, se moverán las voces conforme dixere la escritura. Su mayor, ó menor violencia se distingue son solos estos tres nombres: *Arbitri*, *Largo*, *Presto*: *Arbitri* vá al gusto del que executa: *Largo* muy pausado; y *Presto*, aprisa, ó los equivalentes á estos.

Nunca se ponen las voces de golpe juntas, sino que se ván sentando por su orden, poniendo la mas baxa la primera, como fundamento de la dicha consonancia; y lo mismo se hará quando antes de la dicha consonancia se encuentren algunas Notas menores, que la primera con la mas baxa de dicha consonancia lleve la señal de ligadura ; pero en este caso se va sentando la consonancia por el mismo orden de dichas Notas menores.⁵⁹²

Esta descripción de la forma adecuada de interpretar los *preludios* advierte de la libertad métrica y de la conveniencia de arpeggiar los acordes, lo que parece adecuarse a las características de las *recercatas*. Pero la confirmación de la afinidad semántica entre ambos términos la proporcionan los ocho ejemplos de *preludios* ofrecidos por Soler, que muestran una semejanza manifiesta con las *recercatas* de Albero.

Si comparamos el tercer preludio de Soler (ver ilustración 164) con la *Recercata Prima* de Albero (ver ilustración 165), observamos que la única diferencia significativa en la escritura empleada radica en la ausencia de barras de compás en la obra de Albero, mientras que Soler sí las incluye. No obstante, la indicación explícita de Soler relativa a la flexibilidad métrica disminuye la importancia efectiva de dichas barras de compás. En los demás aspectos, el grado de semejanza es notable: desde la escritura arpegiada de la parte de la mano izquierda hasta el uso de intervalos melódicos amplios en la parte de la mano derecha, pasando por las secuencias descendentes.

Además, en las *recercatas* encontramos modulaciones atrevidas, a veces enarmónicas, por ejemplo, en la *Recercata Prima*. En la ilustración 165 se observa, hacia la mitad del primer sistema, la construcción entre ambas manos de un acorde de séptima dominante sobre Sib, dominante de Mi \flat mayor. A continuación, mientras la mano derecha permanece fija, la parte de la mano izquierda se transforma en un acorde de séptima dominante sobre Do \sharp , dominante de Fa \sharp menor. Las notas mantenidas por la mano derecha, Fa y La \flat se consideran

⁵⁹² SOLER, Antonio: *Llave de la Modulación...*, *op. cit.*, p. 120.

a partir de entonces, por enarmonía, Mi \sharp y Sol \sharp , para integrarse en la armonía de la mano izquierda en el segundo sistema, que resuelve en Fa \sharp menor.



ILUSTRACIÓN 164. Preludio 3, en *Llave de la Modulación*, de A. Soler, cc. 1-9 ⁵⁹³



ILUSTRACIÓN 165. *Recercata Prima*, fragmento ⁵⁹⁴

⁵⁹³ SOLER, Antonio: *La llave de la modulación...*, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁹⁴ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 2.

Otro ejemplo similar lo encontramos en un fragmento de la *Recercata Quinta* (ver ilustración 166): comienza en Do menor y, después de sugerir Sol menor, pasa mediante enarmonía a Mi menor, y a continuación a Do# menor, con lo que hay una excursión tonal de siete diferencias ascendentes en un lapso de tiempo muy breve.



ILUSTRACIÓN 166. Fragmento de la *Recercata Quinta* ⁵⁹⁵

En las fugas, como ya se ha explicado, se introduce habitualmente cerca de la sección áurea un nuevo motivo contrastante que suele actuar como contrasujeto. En el caso de la *Fuga Quinta*, la aparición de este nuevo contrasujeto de forma independiente en la parte de la mano derecha en su primera presentación (ver ilustración 167 cc, 264-271) permite contemplar la posibilidad de considerarlo como un segundo sujeto.



ILUSTRACIÓN 167. *Fuga Quinta*, cc. 257-272 ⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 77.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, pp. 84-85.

Un poco más adelante, el nuevo sujeto (considerado así por las razones expuestas, aunque su función principal es más bien la de un contrasujeto) se combina con el primero (ver ilustración 168) en la tonalidad principal, Do menor, desde el compás 280 al 287. A partir de entonces, ambos sujetos aparecen varias veces simultáneamente, hasta su última presentación en la pedal final de dominante (ver ilustración 169), desde el compás 425 hasta el 434 —en esta aparición conclusiva, los sujetos se prolongan dos compases gracias al uso de trocados—.

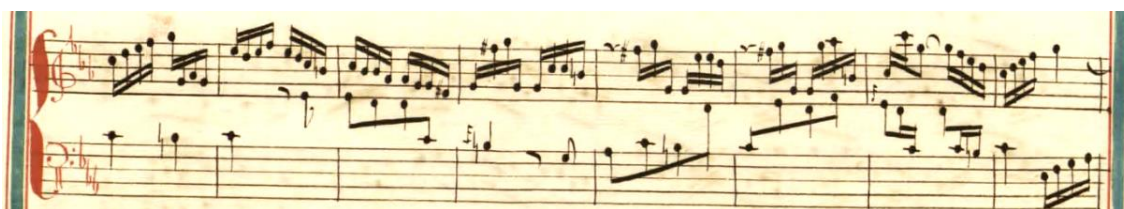


ILUSTRACIÓN 168. *Fuga Quinta*, cc. 280-287 ⁵⁹⁷



ILUSTRACIÓN 169. *Fuga Quinta*, cc. 422-434 ⁵⁹⁸

La inclusión de un nuevo motivo contrastante cuya primera presentación se hace de forma independiente del primer sujeto nos permite sugerir la denominación de *fuga doble* para, al menos, las fugas *Quinta* y *Terzera*. En el caso de las fugas *Seconda* y *Sesta*, el nuevo contrasujeto aparece siempre acompañando al sujeto principal (aunque, en la fuga *Seconda*, la cabeza del nuevo contrasujeto se presenta por primera vez de forma independiente), por lo que la denominación de *fuga doble* en estos casos parece más discutible. Una denominación más conservadora de estas fugas, en las que se presenta un nuevo motivo contrastante en la sección áurea (ver tabla 9), podría ser la de *fuga con dos contrasujetos obligados*.

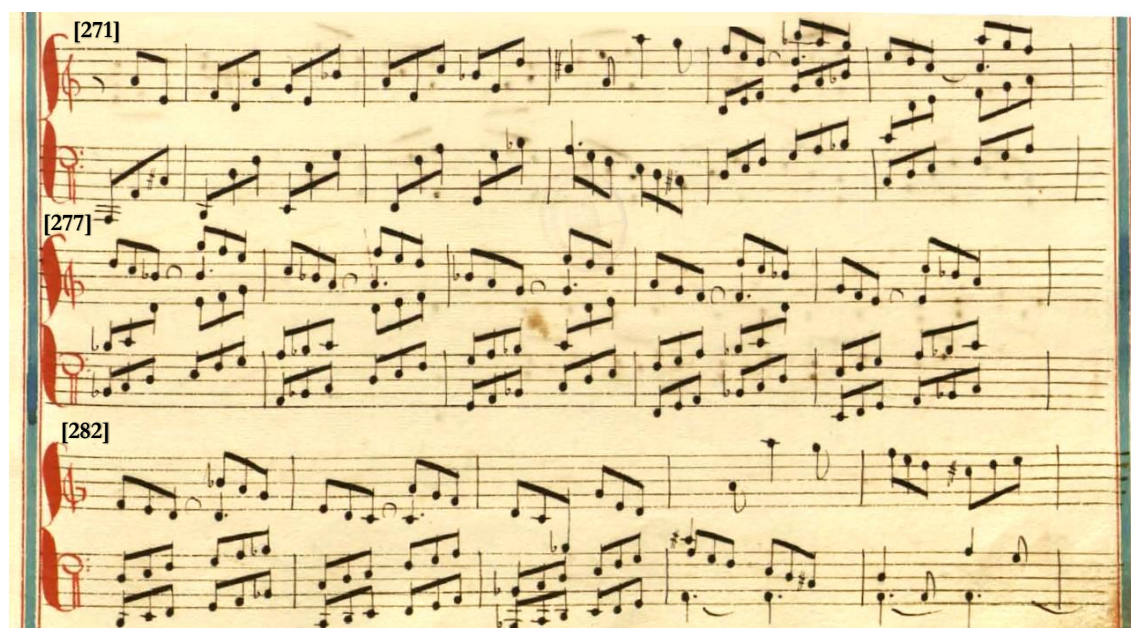
⁵⁹⁷ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 85.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 90.

TABLA 9. Ubicación del segundo motivo contrastante en las fugas de las OCM

Fuga	Tonalidad	Número total de compases	Respuesta real/tonal	Compás en el que aparece el nuevo motivo contrastante	Sección de la obra en la que aparece el nuevo motivo contrastante ($\varphi \cong 0.62$)
<i>Prima</i>	Re m	300	Tonal	NA	NA
<i>Seconda</i>	La m	522	Real	306	0.59
<i>Terzza</i>	Sib M	404	Real	248	0.61
<i>Quarta</i>	Sol M	343	Real	NA	NA
<i>Quinta</i>	Do m	451	Real	264	0.59
<i>Sesta</i>	Mi m	377	Real	237	0.63

Atendiendo al número de total de compases, estas fugas son excepcionalmente largas, aunque habría que matizar esta valoración al tener en cuenta la elección de compases breves y por las numerosas repeticiones en las progresiones.

ILUSTRACIÓN 170. *Fuga Prima*, cc. 271-286 ⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 12.

En la *Fuga Prima*, por ejemplo, encontramos una secuencia en la que el modelo se repite 10 veces entre los compases 275 y 284 (ver ilustración 170). No obstante, la duración real aproximada de las fugas varía entre los cinco minutos de las fugas *Quarta* y *Prima* y los doce minutos de las fugas *Quinta* y *Sesta*, por lo que, de hecho, pueden calificarse como bastante largas.

También debemos señalar que una de las fugas, la *Fuga Sesta* en Mi menor, tiene un final suspensivo, concluyendo con una semicadencia en la dominante (ver ilustración 171). En el contexto del tríptico de *recercata, fuga y sonata*, este final establece una unión continua con la siguiente pieza, la *Sonata Sesta* en Mi mayor. Sin embargo, su carácter no conclusivo parece limitar la viabilidad del uso de la fuga de forma independiente.

No obstante, encontramos esta misma fuga sin el resto del tríptico en las versiones acortadas de los manuscritos Ms. 3/1043 de la biblioteca del RCSMM, el MP/3170/8 (*Teixidor*) de la BNE y el Mus/VRP-363 del RCSCCV. Estas apariciones independientes podrían apoyar una interpretación alternativa de su zona conclusiva como un rasgo modal frigio.



ILUSTRACIÓN 171. *Fuga Sesta*, cc. 371-377 ⁶⁰⁰

Finalmente, cada tríptico concluye con una *sonata*. Estas sonatas se ajustan, igual que las de la primera colección, al esquema general de la forma binaria equilibrada.

Como se observa en la tabla 10, ninguna de las seis sonatas es monotemática y todas, a excepción de la *Seconda*, son *cerradas*, es decir, comienzan la zona del desarrollo con material del grupo P en la tonalidad secundaria. En cuanto a la posición de la *crux*, vemos que cuatro de las sonatas (*Seconda*, *Terzera*, *Quarta* y *Quinta*) la adelantan hasta la zona de la transición, mientras que las otras dos (*Prima* y *Sesta*) la ubican en su posición típica, es decir, justo antes del grupo S.

⁶⁰⁰ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 109.

TABLA 10. Características formales de las sonatas de las OCM

Sonata	Tonalidad	Tempo	Compases 1ª parte/ 2ª parte	Monote- mática	Abierta / Cerrada	Material usado en desarrollo	Crux en la transición	Recapi- tulación
<i>Prima</i>	Re M	<i>Allegro</i>	63/72	No	C	PNS	No	SC
<i>Seconda</i>	La M	<i>Allegro</i>	41/43	No	A	NT	Sí	SC
<i>Terzza</i>	Sib M	<i>Andante</i>	72/84	No	C	PNT	Sí	SC
<i>Quarta</i>	Sol M	<i>Allegro</i>	63/67	No	C	PNPNST	Sí	SC
<i>Quinta</i>	Do M	<i>Allegro</i>	71/92	No	C	PSPT	Sí	SC
<i>Sesta</i>	Mi M	<i>Andante</i>	78/88	No	C	PTPT	No	SC

Abreviaturas usadas en la tabla:

- A: Abierta
- C: Cerrada
- P: Primer grupo temático
- S: Segundo grupo temático
- T: Transición
- C: Zona conclusiva
- N: Material nuevo

No obstante, como ya se ha comentado en relación con las SCV, en una de las sonatas *cerradas* de la colección (la sonata *Quinta*), el inicio de la segunda sección no confirma la tonalidad secundaria, sino que actúa con la función de dominante de la tonalidad principal.

En la ilustración 172, se observa el comienzo de la segunda sección de la sonata *Quinta*, cuyo material temático inicial consiste en la transposición a la dominante, Sol mayor (TS), del inicio de la primera sección, en Do menor (TP). Sin embargo, el bajo establece una pedal de dominante sobre la nota Sol, como parte de un modelo de cuatro compases que se desarrolla secuencialmente (cc. 72-75).

ILUSTRACIÓN 172. *Sonata Quinta*, cc. 72-82 ⁶⁰¹

⁶⁰¹ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 94.

Finalmente, otro de los rasgos formales señalados en las sonatas de la colección SCV, el cambio de modo en el seno del grupo S, sucede en todas las sonatas de la colección OCM. Además, en cuatro de ellas (las sonatas *Prima*, *Seconda*, *Quarta* y *Sesta*), el cambio de modo va asociado a un material temático nuevo con una fuerte diferenciación textural.

En particular, en la sonata *Quarta*, se observa una frase en Re menor, homónima menor de la dominante de la tonalidad principal, Sol mayor (ver ilustración 173, cc. 42-50), cuyo acompañamiento tiene una textura densa en forma de acordes repetidos de tres y cuatro notas. En acambio, la frase siguiente, en Re mayor, usa material temático nuevo y cambia la textura del acompañamiento y la figuración rítmica de la mano derecha (ver ilustración 173, cc. 51-57).



ILUSTRACIÓN 173. *Sonata Quarta*, cc. 41-57 ⁶⁰²

4.2.2. Rasgos estilísticos

El diseño de los trípticos en forma de *recercata*, *fuga* y *sonata* no tiene, como ya se ha señalado, precedentes ni equivalentes conocidos, y podría tener como una de sus motivaciones principales la exhibición de la versatilidad de su autor como compositor, dada la diversidad estilística de las piezas que los integran.

Las *recercatas* constituyen una evocación de los *Préludes non mesurés*, que se remontan al siglo XVI, aunque su lenguaje armónico es mucho más moderno, llegando a anticiparse, por sus llamativas disonancias, a obras bastante posteriores⁶⁰³.

⁶⁰² Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 74.

⁶⁰³ De hecho, en el epígrafe 3.1 ya se ha destacado la probable existencia de Resercatas en la época de Alberó, basándonos en la cita de Francisco Valls ya aludida, ver p. 123.



ILUSTRACIÓN 174. *Recercata Seconda*, íncipit ⁶⁰⁴

Su escritura es bastante característica, ya que las partes de ambas manos se mueven de forma alterna, nunca a la vez, por lo que se evidencia su origen en la música para instrumentos de cuerda pulsada, como el laúd. Este estilo, cuyo origen parece remontarse a los laudistas franceses del siglo XVII, recibe actualmente la denominación *style brisé* ⁶⁰⁵ [estilo roto].

No obstante, los sonidos que corresponden al cese del movimiento melódico suelen prolongarse hasta la reanudación de dicho movimiento, por lo que se producen superposiciones entre ambas partes (ver ilustración 174). El efecto sonoro producido evoca las resonancias de los instrumentos de cuerda pulsada. Además, la voz de la mano derecha suele tener una mayor relevancia melódica que la de la mano izquierda, que asume una función predominante de acompañamiento.

⁶⁰⁴ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 19.

⁶⁰⁵ La referencia documental más antigua de esta denominación parece ser la de la monografía de 1928 *Les Luthistes*, de Lionel de la Laurencie. Ver BUCH, David J.: «"Style brisé, Style luthé," and the "Choses luthées"». En: *The Musical Quarterly*, vol. 71, n. 1, 1985, pp. 52-67.

Además, se producen habitualmente cambios bruscos de *tempo* (ver ilustración 175). Finalmente, destaca la escritura predominantemente a una sola voz de ambas manos, en la que los acordes se sobreentienden arpegiados, como indicaba Soler en su *Llave de la Modulación*, lo que también se corresponde con la imitación de los instrumentos de cuerda pulsada⁶⁰⁶.



ILUSTRACIÓN 175. *Recercata Quarta*, final ⁶⁰⁷

En cuanto a las fugas, ubicadas en el centro de cada tríptico, parecen constituir un homenaje a una de las principales formas de la música instrumental en el siglo XVII. No obstante, su elaboración muestra algunas particularidades:

- Todas comienzan con una cuidada exposición de cinco entradas⁶⁰⁸, [sujeto] – [respuesta] – [sujeto] – [respuesta] – [sujeto], que abarca una extensión superior a las tres octavas, ya que todas las entradas se producen en una tesitura diferente (ver ilustración 176). Por tanto, se están simulando cinco voces en el inicio, a pesar de que la textura polifónica real está escrita predominantemente a tres voces⁶⁰⁹.

⁶⁰⁶ Debemos considerar además que puede haber también una polifonía implícita, como la que se observa en la música para instrumentos no polifónicos como el violín o el violonchelo en las sonatas, partitas y suites de Bach. Ver BUKOFZER, Manfred F.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 311.

⁶⁰⁷ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 60.

⁶⁰⁸ Esta característica común a todas las fugas de Albero ya fue señalada en el epígrafe 4.1.1, p. 221.

⁶⁰⁹ La mayoría de los fragmentos que se encuentran a cuatro voces incluyen notas pedales o duplicaciones a la octava.

ILUSTRACIÓN 176. *Fuga Prima*, cc. 1-28 ⁶¹⁰

- Después de la primera exposición, el protagonismo no le corresponde habitualmente a los procesos de elaboración intrínsecamente polifónicos, sino a los diseños de los episodios, en los que abundan las largas secuencias, que a menudo muestran un elevado nivel de exigencia mecánica en forma de escalas, terceras, octavas y acordes quebrados (ver ilustración 177). De hecho, los procedimientos de ampliación, disminución, inversión y retrogradación están prácticamente ausentes en las fugas de Albero.

No obstante, se observa una estructura original (no la hemos hallado en la obra de ningún otro autor) en la *Fuga Cuarta*, que podríamos denominar *exposición por círculo de quintas descendentes*, en la que se presenta el sujeto sucesivamente en Si menor, Mi menor, La menor, Re mayor, Sol mayor y Do mayor (*Fuga Cuarta*, cc. 54-98). Se trata de una construcción híbrida entre la exposición y el episodio: presenta el principal atributo de la exposición, que es el uso del sujeto completo como único material temático; sin embargo, su carácter modulante secuencial lo aproxima al episodio.

⁶¹⁰ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 3.



ILUSTRACIÓN 177. *Fuga Quarta*, cc. 296-318 ⁶¹¹

- El sujeto se presenta casi siempre en las voces extremas, igual que sucedía con las fugas de las SCV. Sin embargo, en la *Fuga Quinta* encontramos una presentación del sujeto en la voz contralto (ver ilustración 178, cc 52-57), mientras que en la *Fuga Sexta* el sujeto comienza varias veces en la soprano, pero pasa transitoriamente por debajo de la contralto (ver ilustración 179, cc. 21-29).

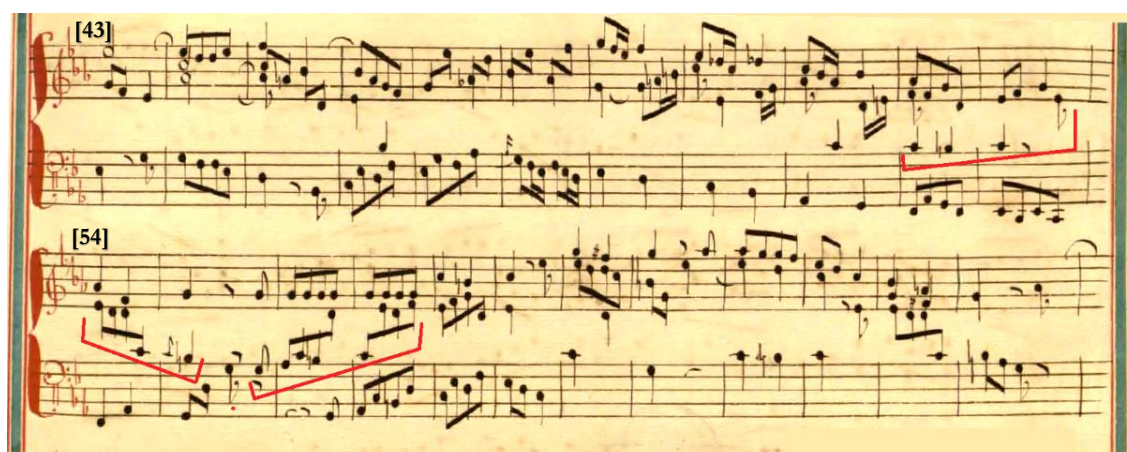


ILUSTRACIÓN 178. *Fuga Quinta*, cc. 43-65 ⁶¹²

⁶¹¹ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 71.

⁶¹² *Ibidem*, p. 80.



ILUSTRACIÓN 179. *Fuga Sexta*, cc. 19-35 ⁶¹³

- El desarrollo polifónico libre se acaba transformando, con frecuencia, en una textura prácticamente homofónica. En la ilustración 180, las dos voces agudas constituyen una melodía en tercetas acompañada por la voz grave (cc. 231-235). A continuación, la textura adelgaza aún más y se pierde la voz media, quedando solo dos voces (cc. 235-246).



ILUSTRACIÓN 180. Fragmento de la *Fuga Cuarta*, cc. 231-246 ⁶¹⁴

No obstante, es conveniente señalar algunos fragmentos, poco frecuentes, en los que la elaboración polifónica alcanza un nivel notable de elaboración: en la *Fuga Terzera*, entre los compases 189 y 199 (ver ilustración 181), se observa una secuencia descendente escrita a cuatro voces que van entrando en canon a una distancia de dos negras, siguiendo el siguiente patrón: [bajo] – [contralto (a la octava superior)] – [tenor (a la sexta inferior)] – [soprano (a la octava superior)] – [bajo (a la duodécima inferior)], y así sucesivamente.

⁶¹³ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 98.

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 69.



ILUSTRACIÓN 181. *Fuga Terziza*, cc. 185-196 ⁶¹⁵

También encontramos, en la *Fuga Terziza*, otra elaboración contrapuntística ingeniosa en forma de canon a dos voces con la cabeza del sujeto. En la ilustración 182, comienza en el compás 74 un canon a la octava superior a distancia de dos negras que dura ocho compases, hasta el compás 81. Esta estructura en canon puede contemplarse al mismo tiempo como una progresión ascendente a distancia de segunda mayor, con un modelo de tres compases (cc. 74-76), que a su vez podría interpretarse como una secuencia descendente a intervalos de tercera con un modelo de un solo compás de duración.



ILUSTRACIÓN 182. *Fuga Terziza*, cc. 72-92 ⁶¹⁶

⁶¹⁵ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 45.

⁶¹⁶ *Ibidem*, pp. 41-42.

En cuanto a la tendencia a repetir muchas veces los modelos en las secuencias, esta culmina en las fugas de las OCM, lo que podría estar motivado, al menos parcialmente, por la influencia de José Elías. En la ilustración 183, se observa una secuencia ascendente de Elías, de seis compases —entre el compás 139 y el 144—, que es muy similar a la que encontramos en la *Fuga Seconda* (ver ilustración 184), entre los compases 82 y 91.



ILUSTRACIÓN 183. Pieza novena, sobre la *Ave Regina Caelorum*⁶¹⁷, de Elías, cc. 139-154⁶¹⁸



ILUSTRACIÓN 184. *Fuga Seconda*, cc. 76-101⁶¹⁹

En conjunto, las fugas de esta colección muestran una caracterización estilística mixta, que combina rasgos más propios de la *tocata*⁶²⁰, o incluso de la *sonata*, especialmente en puntos concretos de las regiones intermedias. En la *Fuga Quarta*, por ejemplo, encontramos un fragmento con aspecto de estudio para la mano izquierda (ver ilustración 185, cc. 115-123).

⁶¹⁷ Obra perteneciente a las *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo* (1749), de Elías.

⁶¹⁸ Ilustración obtenida en LLORENS, José María (ed.): *José Elías. Obras completas*, Barcelona, Diputación de Barcelona, 1981, p. 45.

⁶¹⁹ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 22.

⁶²⁰ El término *tocata* se usa aquí, una vez más, en su sentido original como obra de figuraciones rápidas para que el intérprete pueda mostrar su destreza instrumental.



ILUSTRACIÓN 185. *Fuga Quarta*, cc. 115-128 ⁶²¹

Más adelante, en la misma fuga, se observa un episodio con acompañamiento en forma de *bajo Alberti* enriquecido melódicamente (ver ilustración 186, cc. 270- 279), lo que se asemeja al estilo habitual en las sonatas, y que consiste en una progresión ascendente que repite el modelo de dos compases (cc. 270-271) cinco veces (cc. 270-279).



ILUSTRACIÓN 186. *Fuga Quarta*, cc. 264-280 ⁶²²

También encontramos un uso intensivo de la cadencia frigia⁶²³ en la *Fuga Prima* (ver ilustración 187, cc. 227-230).

⁶²¹ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, pp. 64-65.

⁶²² *Ibidem*, p. 70.

⁶²³ Usaremos como referencia la definición de cadencia frigia [IV⁶ – V], ofrecida por Walter Piston. PISTON, Walter: *Armonía*. DeVoto, Mark (version ampliada y corregida). Cooper City, Spanpress Universitaria, 1941, 1998, p. 177.

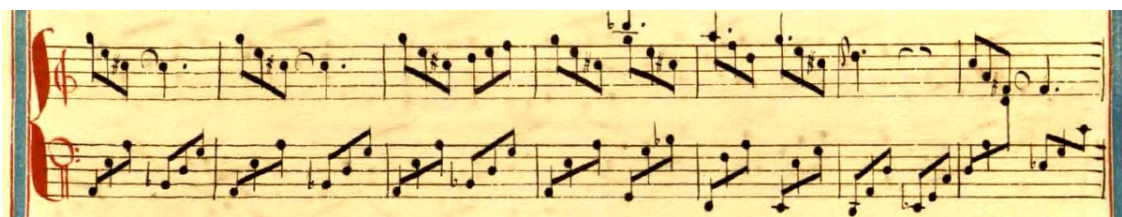


ILUSTRACIÓN 187. *Fuga Prima*, cc. 227-233 ⁶²⁴

No obstante, las pedales finales de dominante y tónica ayudan a reforzar su identidad como fugas. En la ilustración 188, se observan las notas pedales La (compases 287 a 295) y Re (compases 296 a 300), que corresponden a las funciones de dominante y tónica, respectivamente, de Re menor, tonalidad principal de la *Fuga Prima*.



ILUSTRACIÓN 188. *Fuga Prima*, cc. 287-300 ⁶²⁵

Las sonatas, en cambio, se erigen por definición como las partes del tríptico que miran al futuro, ya que esta forma se convertiría en la cima de la música instrumental a lo largo de todo el siglo posterior. Concretamente, las sonatas de esta colección son más largas y, en conjunto, más homogéneas que las de la otra colección, SCV, y están todas en modo mayor, probablemente por su función conclusiva en cada grupo ternario de *recercata, fuga y sonata*. El estilo predominante es el *galante*, especialmente en la *Sonata Terzza*, con semejanzas evidentes con la escritura de autores franceses como F. Couperin.

⁶²⁴ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 10.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 13.



ILUSTRACIÓN 189. *Sonata Terzza*, cc. 1-32 ⁶²⁶

A manuscript page of a musical score for a piece titled 'Soeur Monique'. The tempo marking 'Tandremont Sans lenteur' is at the top. The title 'Soeur Monique' is written in a decorative script. The piece is identified as a 'Rondeau'. The score consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music is written in a historical style. There are red markings on the left margin, including the numbers [3], [7], and [11], which likely indicate measure numbers. The paper is aged and yellowed.

ILUSTRACIÓN 190. *Soeur Monique*, de F. Couperin, cc. 1-14 ⁶²⁷

⁶²⁶ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 55.

⁶²⁷ COUPERIN, François: *Troisième Livre de Pieces de Clavecin*, Chez l'Auteur. Paris, Boivin, 1722, p. 50.

En las ilustraciones 189 y 190 se observa el notable grado de semejanza estilística entre la *Sonata Terzera* y la pieza *Soeur Monique*⁶²⁸, de F. Couperin (1668-1733). En particular, la textura de la parte de la mano izquierda está escrita en ambos casos a dos voces que se mueven predominantemente de forma alterna, reservando las partes fuertes del compás para el movimiento de la voz grave. La parte de la mano derecha, por su parte, muestra un diseño melódico y rítmico parecido, con una ornamentación señalada cuidadosamente en ambas obras.

Finalmente, destaca el uso de la *acciaccatura* con una intensidad que llega a rivalizar con la de Scarlatti. En la *Sonata Sesta*, observamos una concentración de ocho acordes disonantes de cinco notas (a su vez, la superposición de los acordes de cinco notas de ambas manos produce una acumulación total de siete notas diferentes) en los compases 54 al 58 (ver ilustración 191). Tal densidad de disonancias podría incluso constituir una suerte de parodia del uso de la *acciaccatura*.



ILUSTRACIÓN 191. *Sonata Sesta*, cc. 40-59⁶²⁹

4.2.3. Rasgos idiomático-organológicos

Desde el punto de vista idiomático-organológico, el primer factor relevante a considerar es el de la tesitura de las obras que componen la colección (ver tabla 11). Tal y como se observa en dicha tabla, la tesitura global va de Sol₁ a Re₆, que es la habitual en los clavicémbalos españoles de la época.

⁶²⁸ Obra perteneciente a la *Ordre 18* del *Troisième Livre de pièces de Clavecin* (1722).

⁶²⁹ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 111.

TABLA 11. Tesituras de las OCM

Título	Tonalidad	Tesitura
<i>Recercata Prima</i>	Re menor	Sib ₁ -Re ₆
<i>Fuga Prima</i>	Re menor	La ₁ -Re ₆
<i>Sonata Prima</i>	Re mayor	Re ₂ -Re ₆
<i>Recercata Seconda</i>	La menor	Mi ₂ -Re ₆
<i>Fuga Seconda</i>	La menor	La ₁ -Re ₆
<i>Sonata Seconda</i>	La mayor	Si ₁ -Do ₆
<i>Recercata Terzera</i>	Sib mayor	Fa ₂ -Do ₆
<i>Fuga Terzera</i>	Sib mayor	Sol ₁ -Re ₆
<i>Sonata Terzera</i>	Sib mayor	Sib ₁ -Do ₆
<i>Recercata Quarta</i>	Sol mayor	Do ₂ -Do ₆
<i>Fuga Quarta</i>	Sol mayor	Sol ₁ -Re ₆
<i>Sonata Quarta</i>	Sol mayor	Re ₂ -Re ₆
<i>Recercata Quinta</i>	Do menor	Do ₂ -Do ₆
<i>Fuga Quinta</i>	Do menor	Sol ₁ -Do ₆
<i>Sonata Quinta</i>	Do mayor	Do ₂ -Re ₆
<i>Recercata Sesta</i>	Mi menor	Si ₁ -Re ₆
<i>Fuga Sesta</i>	Mi menor	La ₁ -Re ₆
<i>Sonata Sesta</i>	Mi menor	La ₁ -Do ₆ [#]

No obstante, algunas piezas de la colección tienen una tesitura reducida, compatible con el uso de los pianofortes florentinos de Cristofori de la colección de Maria Bárbara. Una de ellas, la *Sonata Seconda*, muestra un indicio del posible uso del pianoforte en su escritura (ver ilustración 192): en los compases 31-36, la voz principal se encuentra predominantemente en la parte grave de la mano derecha, mientras las demás voces de ambas manos suenan simultáneamente, lo que dificulta la percepción clara de dicha voz principal, a no ser que se pueda reforzar mediante un apoyo dinámico.

ILUSTRACIÓN 192. *Sonata Seconda*, cc. 26-37 ⁶³⁰

Otro aspecto relevante es la inclusión de las palabras «O Piano Forte» en el título. Aunque ya se ha señalado que podría tratarse de un añadido posterior a la elaboración del manuscrito, la decisión de agregarlas constituiría en sí misma un vínculo entre esta obra y el nuevo instrumento.

Una posible huella de ese vínculo la encontramos en las *recercatas*. En ellas, las notas largas ligadas son frecuentes (ver ilustración 193). La posibilidad de prolongar más las duraciones de los sonidos en el pianoforte —comparado con el clavicémbalo— permite realizar un *legato* más convincente, por lo que se podría relacionar esta característica con el uso del pianoforte.

ILUSTRACIÓN 193. Íncipit de la *Recercata Prima* ⁶³¹

Además, el estilo expresivo de las *recercatas*, próximo a la improvisación, agradece de manera especial la posibilidad de realizar todo tipo de inflexiones dinámicas, lo que hace más adecuados instrumentos como el clavicordio o el pianoforte. De hecho, si

⁶³⁰ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 34.

⁶³¹ *Ibidem*, p. 1.

interpretásemos la elección del término *recercata* como una *mirada al pasado*, podríamos considerarla como un factor para preferir el clavicordio⁶³².

Sin embargo, ya se ha explicado que no es necesario remontarse a siglos anteriores, ya que la *resercata* aparece en el tratado de Valls. Además, en las *recercatas* encontramos rasgos innovadores, como las transiciones armónicas inesperadas y abruptas y algunos giros melódicos atrevidos, lo que podría valorarse como una mirada hacia el nuevo instrumento: el pianoforte.

Un ejemplo de giros melódicos inesperados se encuentra al final de la *Recercata Prima* (ver ilustración 194). Se observa la alternancia entre las notas Sib/Si \flat y Mib/Mi \flat —faltan los becuadros en las notas Mi, justo después de cada Do \sharp , aunque se sobreentienden por la indicación del bemol en la siguiente aparición de dichas notas Mi— en la línea descendente de la parte de la mano derecha. El resultado sonoro provoca choques inesperados, y es la consecuencia de usar simultáneamente el *napolitano* —formado por las notas Mib, Sol y Sib— de la tonalidad principal, Re menor, y el acorde de novena dominante mayor —formado por las notas La, Do \sharp , Mi \flat , Sol y Si \flat — sobre el bajo (La) de la mano izquierda.



ILUSTRACIÓN 194. *Recercata Prima*, parte final ⁶³³

En el caso de las fugas, por su naturaleza polifónica intrínsecamente austera, surge de forma natural la asociación con el instrumento litúrgico por excelencia: el órgano. Así lo propone Sánchez⁶³⁴. Sin embargo, un examen más detallado revela la inclusión en estas fugas de elementos ajenos a esa presunta sobriedad, así como el uso de texturas y recursos mecánicos no muy afines a la escritura organística tradicional, como las sucesiones largas de terceras, octavas y sextas quebradas en figuraciones rápidas.

⁶³² Sánchez incluso propone el clavicémbalo como el instrumento más adecuado para la interpretación de las *recercatas*, «por representar estas un estilo de música más próximo al lenguaje propio del clave», SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 292.

⁶³³ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 2.

⁶³⁴ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 292.

En la *Fuga Cuarta*, por ejemplo, se observa un episodio largo basado en las sextas quebradas en ambas manos y el *bajo Alberti* enriquecido melódicamente en la mano izquierda (ver ilustración 195, cc. 188-205).



ILUSTRACIÓN 195. *Fuga Cuarta*, cc. 187-207 ⁶³⁵

Este episodio alberga el punto culminante expresivo de toda la obra, que consiste en la secuencia descendente que va del compás 194 al 199, y su estilo de escritura resulta más próximo al de las tocatas y sonatas que a la austeridad típica de las fugas.

Otro ejemplo relevante lo podemos observar en la ilustración 196, en la que aparece otra secuencia ascendente, entre los compases 201 y 206, cuyo modelo contiene una escala descendente corta y rápida de terceras. Dicha secuencia culmina, en el compás 207, en otra progresión descendente de terceras⁶³⁶ que recorre, sin solución de continuidad, la práctica totalidad de la tesitura del instrumento, desde el Re₆ hasta el Sib₁. Un despliegue semejante de recursos mecánicos resulta bastante inusual, especialmente en una fuga, y muestra una sorprendente proximidad con algunas características de las sonatas op. 2 de Clementi, analizadas en el capítulo segundo.

⁶³⁵ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, pp. 67-68.

⁶³⁶ Esta secuencia descendente podría ejecutarse usando ambas manos, de forma que las terceras se transformarían en dos escalas descendentes. Sin embargo, las terceras de toda la secuencia anterior no se pueden evitar mediante la utilización de las dos manos, lo que apoya la consideración de este pasaje como una secuencia de terceras.



ILUSTRACIÓN 196. *Fuga Terzeta*, cc. 197-215 ⁶³⁷

Estos elementos parecen sugerir una preferencia por instrumentos más ágiles, como el clavicémbalo y el pianoforte, comparados con el clavicordio y el órgano. Por otra parte, algunas progresiones presentes en estas fugas implican un considerable aumento de la tensión armónica, lo que parece demandar un incremento dinámico.

Por ejemplo, en la ilustración 197 se observa, en los compases 211 a 213, una secuencia ascendente en la mano derecha sobre una pedal de Sol en la mano izquierda. Esta secuencia demanda una intensificación dinámica para poder culminar adecuadamente en el compás 214. Un poco más adelante, desde el compás 217, encontramos otra secuencia ascendente que culmina en el compás 222, que igualmente parece exigir una intensificación dinámica.

Por tanto, si consideramos todos los fragmentos de las fugas que acabamos de exponer y evaluamos sus necesidades expresivas conjuntas, llegamos a la conclusión de que el pianoforte podría ser el instrumento de teclado más adecuado para su interpretación, frente al órgano, el clavicordio y el clavicémbalo.

⁶³⁷ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 46.



ILUSTRACIÓN 197. *Fuga Quinta*, cc. 209-232 ⁶³⁸

En cuanto a las *sonatas*, otro indicio de la posible consideración del pianoforte como vehículo instrumental lo encontramos en la *Sonata Cuarta*. En los compases 112 a 118 (ver ilustración 198), se observa una densidad de acordes creciente según aumenta la tensión armónica, es decir, un *crescendo textural*, lo que permitiría al clavicémbalo generar un regulador ascendente a pesar de su rigidez dinámica. No obstante, los acordes de cinco notas dificultan la percepción de la voz superior, lo que podría hacer más aconsejable su interpretación en un pianoforte, que ofrece una mayor flexibilidad para destacar la voz que se prefiera.



ILUSTRACIÓN 198. *Sonata Cuarta*, cc. 104-122 ⁶³⁹

Finalmente, teniendo en cuenta las cualidades globales de cada tríptico, incluyendo las sonatas, se refuerza la tesis de que el pianoforte puede construir una versión de estas obras más satisfactoria que el órgano, el clavicordio o el clavicémbalo.

⁶³⁸ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, pp. 83-84.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 76.

De hecho, la interpretación íntegra de las OCM en un recital al piano ha contribuido a reforzar la valoración de este instrumento como el más adecuado para la presentación óptima de esta colección, gracias a las críticas y observaciones del público⁶⁴⁰.

4.3. Comparación entre ambas colecciones

Después de haber analizado ambas colecciones, podemos aventurarnos a comparar sus principales características y a tratar de deducir algunas consecuencias de esta comparación.

Las fugas de las OCM son más largas y complejas que las de las SCV, tanto por su exigencia mecánica como por su grado de elaboración polifónica. En este sentido, la *Fuga Cuarta* de las OCM constituye un reto genuino para el intérprete por su grado muy elevado de exigencia mecánica en el contexto de un *tempo* rápido (*Allegro*), seguida muy de cerca por la *Fuga Prima* y la *Fuga Terzera*. La *Fuga Quinta*, por su parte, representa adecuadamente la cima de la elaboración polifónica albertiana.

En cuanto a las sonatas, las de la colección OCM son más homogéneas en conjunto y más largas en promedio que las SCV. También se ha observado una mayor diferenciación temática en el seno del grupo S, asociada a contrastes modales y texturales en la mayoría de las sonatas de las OCM. En cambio, las sonatas de las SCV son más diversas e imaginativas y alcanzan cotas superiores de dificultad técnica. En particular, la parte de la mano izquierda es bastante sencilla en todas las sonatas de las OCM, mientras que algunas de las SCV exigen un elevado nivel de destreza mecánica, como las sonatas XXI, XXII y XXIII. La parte de la mano derecha también demanda un elevado grado de dominio técnico en las sonatas VIII, XII, XIV, XXII y XXIII. No obstante, aunque las sonatas de las SCV alcancen niveles superiores de dificultad que las de las OCM, las OCM en conjunto suponen un reto de mayor envergadura, especialmente por la longitud y exigencia de recursos técnicos de las fugas⁶⁴¹.

Esta primera comparación es coherente con la función presumible de las dos obras: las *Sonatas para Clavicordio*, que formaban parte de la biblioteca personal de María Bárbara, podrían haber estado destinadas a ser interpretadas y/o escuchadas por el rey Fernando VI.

⁶⁴⁰ Este recital se celebró en la sala Seminarios del Conservatorio Superior de Música de Málaga el 24 de febrero de 2017.

⁶⁴¹ La valoración del nivel de exigencia de ambas colecciones cuenta con el respaldo performativo, ya que su interpretación en público ha constituido un test experimental directo.

Su nivel moderado de dificultad en promedio se adaptaría a las aptitudes del monarca, menos dotado musicalmente que su esposa.

En cambio, las *Obras para Clavicordio o Piano Forte* constituirían una exhibición del talento y de la versatilidad como compositor e instrumentista de Albero, capaz de escribir con estilos muy diversos y de explotar audazmente los recursos del pianoforte, exigiendo del intérprete un notable nivel de virtuosismo. Por esta razón, Albero realiza las modulaciones más osadas en las *recercatas*, y no se contiene en las fugas, ni en cuanto a su extensión, ni en sus exigencias mecánicas, ni en las repeticiones de las progresiones, que parecen constituir una tradición española, también observada en Rabassa, Rodríguez Monllor, Elías y Soler.

Estas características diferenciales parecen haber ejercido una influencia considerable en la también diferente difusión de ambas colecciones⁶⁴²:

- Las SCV se han grabado varias veces al clavicémbalo, existiendo versiones completas, como la de Aniko Horvath⁶⁴³, y versiones con un subconjunto de las sonatas, como las de Pablo Cano⁶⁴⁴, Gilbert Rowland⁶⁴⁵ y Joseph Payne⁶⁴⁶. Además, hay una grabación integral de las SCV en un pianoforte de mecánica vienesa por Laure Colladant⁶⁴⁷.
- En cambio, las OCM solo se encuentran en una grabación integral, que es la de Alejandro Casal al clavicémbalo⁶⁴⁸, y algunas parciales, tanto al clavicémbalo, como las de Andreas Staier⁶⁴⁹ y Teresa Chenlo⁶⁵⁰, como al pianoforte, instrumento elegido por Susanne Skyrn⁶⁵¹ y Antonio Baciero⁶⁵² —este último en disco de vinilo—.

En síntesis, se puede afirmar que las cualidades de ambas colecciones parecen ser complementarias: el menor despliegue de recursos técnicos de las SCV, que se compensa con la mayor potencia expresiva de sus sonatas lentas, encuentra su contrapartida en la

⁶⁴² Ver epígrafe 1.3.3: *Grabaciones dicográficas*, p. 80. Por comodidad, repetimos aquí la información.

⁶⁴³ HORVATH, Aniko: *Albero, 30 Keyboard Sonatas...*, *op. cit.*

⁶⁴⁴ CANO, Pablo: *Sebastián Albero (1722-1757): Obra para teclado I...*, *op. cit.*

⁶⁴⁵ ROWLAND, Gilbert: *Albero: Sonatas for Harpsichord...*, *op. cit.*

⁶⁴⁶ PAYNE, Joseph: *Sebastián de Albero: Sonatas para Clavicordio...*, *op. cit.*

⁶⁴⁷ COLLADANT, Laure: *Sebastián Albero: 30 Sonates pour Clavier...*, *op. cit.*

⁶⁴⁸ CASAL, Alejandro: *Albero: Six Recercatas, Fugas and Sonatas...*, *op. cit.*

⁶⁴⁹ STAIER, Andreas: *Variaciones del fandango español...*, *op. cit.*

⁶⁵⁰ CHENLO, María Teresa: *Música de tecla en Navarra: siglo XVIII...*, *op. cit.*

⁶⁵¹ SKYRM, Susanne: *Treasures Of Iberian Keyboard Music...*, *op. cit.*

⁶⁵² BACIERO, Antonio: *Sonatas españolas inéditas del siglo XVIII...*, *op. cit.*

exhibición de destreza de las fugas de las OCM, cuyas considerables (quizás excesivas) duraciones se ven parcialmente aliviadas por la espontaneidad de las *recercatas* y la frescura de las sonatas. En cualquier caso, la extensión y dificultad de las fugas de las OCM suponen un obstáculo considerable para la interpretación completa de cualquiera de sus trípticos.

Por otra parte, las SCV parecen mostrar, de forma paralela a su mayor grado de diversidad, una evolución estilística apreciable, lo que sugiere un periodo de elaboración más dilatado. Por tanto, si ambas colecciones fueron finalizadas en fechas próximas entre sí, las SCV debieron comenzar su composición antes que las OCM. En cualquier caso, el prematuro fallecimiento de Albergo a los treinta y tres años de edad acota severamente las diferencias cronológicas, ya que su actividad creativa no pudo alcanzar ni siquiera las dos décadas completas.

4.4. Caracterización de la obra de Albergo

La escasa difusión de la obra de Albergo no ha atraído lo suficiente el interés de la comunidad académica como para generar la identificación de un conjunto de características de su obra razonablemente completo y consensuado. Hasta fechas recientes, solo disponíamos de algunas valoraciones de los responsables de las ediciones modernas, como Antonio Baciero y Genoveva Gálvez. Estas apreciaciones, sin embargo, aunque muy valiosas, no parecían estar basadas en un estudio suficientemente sistemático.

En los últimos años, no obstante, han aparecido algunos intentos más serios de describir las principales particularidades de la obra para tecla de Albergo. Dean Sutcliffe, autor de la monografía reciente más importante sobre la música de Scarlatti⁶⁵³, realizó en un artículo de 2007⁶⁵⁴ una breve síntesis de los rasgos que él considera más destacables⁶⁵⁵:

- Preferencia por compases cortos, que predominan con claridad sobre los compases largos. Sutcliffe lo relaciona con la danza y, a su vez, con la tendencia a acentuar la mayoría de las partes del compás.
- El componente melódico es de gran importancia, y su continuidad no se ve interrumpida casi nunca por fragmentos meramente figurativos.
- Uso frecuente de notas y acordes repetidos como acompañamientos.

⁶⁵³ SUTCLIFFE, W. Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*

⁶⁵⁴ SUTCLIFFE, W. Dean: «Domenico Scarlatti and an Iberian Keyboard “School”?...», *op. cit.*, pp. 269-290.

⁶⁵⁵ Esta caracterización, ya expuesta en el capítulo primero, se repite aquí con fines comparativos.

- Tendencia a repetir muchas veces los modelos en las secuencias.
- La recapitulación después de la *cruce* se produce a veces sin una articulación clara, más bien de forma sorprendente.
- Las fugas combinan un carácter dramático con ciertos rasgos claramente populares.
- Uso ajeno al cadencial de los acordes de sexta y cuarta en diversas ocasiones.
- Interpretación del diseño de los trípticos de las OCM —*recercata*, *fuga* y *sonata*— como un intento deliberado de realizar una muestra estilística histórica progresiva.

La mayor parte de estas características ya han sido identificadas y señaladas previamente en los epígrafes precedentes. Destaca en particular el subrayado de la importancia melódica en la textura alberiana. Por su parte, Igoa también ha realizado una caracterización, en este caso, desde el punto de vista formal, de la obra de Albero en su trabajo ya mencionado sobre Soler⁶⁵⁶:

- Agrupación en parejas de las sonatas de las SCV.
- Tanto en el grupo P como en el grupo S se producen cambios de modalidad y tonalidad (sonatas I, III, VII, VIII, XII, XIV, XIX, XXIII, XX, XXIV, XXVI y XXIX).
- Se produce con frecuencia una fusión del grupo S y la zona conclusiva C.
- El desarrollo suele comenzar con la repetición de material del grupo P en la tonalidad secundaria —es lo que Kirkpatrick denomina *sonata cerrada*—.
- La *cruce*, situada normalmente antes del grupo S en ambas partes, se adelanta a veces al interior de la transición (T).

Igualmente, la mayoría de estas características también han sido ya mencionadas en el análisis de la obra de Albero.

Probablemente, la consideración global de la música de Albero pone de relieve una cualidad que, más que definirla —acotarla—, la libera de etiquetas clasificatorias: la diversidad. En efecto, si evaluamos su obra para tecla según varios criterios diferentes, encontramos ejemplos en extremos opuestos:

- La textura puede ser estrictamente polifónica, especialmente en los fragmentos más austeros de sus fugas, o completamente homofónica, sobre todo en los pasajes cuyo acompañamiento consiste en acordes repetidos.

⁶⁵⁶ IGOA, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler»..., *op. cit.*, p. 143.

- La exigencia mecánica pasa de un nivel bajo, como en las sonatas de *tempo* lento, a un nivel muy alto, especialmente, en la *Fuga Prima*, la *Fuga Terzera* y la *Fuga Cuarta*.
- La intensidad expresiva recorre también un amplio espectro: desde las sonatas más ligeras y desenfadadas, como las SCV I y X, hasta las sonatas de estilo *sentimental*, como las SCV XI y XXVIII, pasando por el intenso dramatismo solemne de la *Fuga Quinta*.
- La planificación estructural aparece cuidada en la mayoría de las sonatas y en las fugas, pero se deja de lado en la atmósfera de improvisación que inunda las *recercatas*, con sus giros melódicos y armónicos inesperados.

Este conjunto de rasgos flexibles y diversos sugiere a su vez el uso de un instrumento con la máxima polivalencia expresiva, como el pianoforte, que estaba al alcance de Albero en los palacios reales.

Además, también se evidencia que Albero era capaz de usar todos los recursos musicales a su alcance de manera eficaz para conseguir sus objetivos musicales variables en cada situación. Esta capacidad de adaptación hace aún más desafortunada, si cabe, la circunstancia de su prematuro fallecimiento, antes de cumplir los treinta y cuatro años de edad, privándole de la oportunidad de seguir desarrollando su talento en las décadas siguientes.

No obstante, algunas preferencias personales del compositor navarro subyacen en toda su obra, y se manifiestan con una elevada frecuencia. A los rasgos ya mencionados, podríamos añadir los siguientes:

- Predilección por los contrastes inesperados, tanto en ritmo y textura como en tonalidad y modalidad.
- Tendencia a usar octavas en la parte de la mano izquierda.
- Uso frecuente del cromatismo, en particular para cubrir la distancia interválica de cuarta justa, tanto tanto ascendente como descendente. También se usa el cromatismo en el bajo como herramienta de modulación.
- Aparición frecuente e intensiva de la escala frigia, incluso en varias voces simultáneas por aumentación o disminución.
- Fuerte impulso rítmico, relacionado frecuentemente con diseños cercanos a las danzas populares españolas.
- Gusto por las hemiolias, que aparecen incluso como elemento constitutivo del sujeto de la fuga SCV XV.

4.5. Las ediciones de la obra de Albero: necesidad de revisión

A continuación, se exponen algunas decisiones discutibles en las ediciones de Baciero, Gálvez, Angulo y Whitney, explicando los argumentos que las cuestionan. No se pretende realizar una revisión exhaustiva, sino señalar algunos casos representativos que ilustran la necesidad de realizar una nueva edición crítica de las dos colecciones de Albero en la que se discutan en profundidad todos los fragmentos conflictivos. Se seguirá el orden en el que aparecen en cada colección, comenzando por las SCV y continuando con las OCM.

En primer lugar, el final de la sonata SCV I parece seguir el manuscrito de Venecia (ver ilustración 199) en las ediciones de Gálvez, Baciero y Whitney, por lo que las cuatro semicorcheas transcritas en la mano derecha son: Do-Mi-Re-Sol. Sin embargo, la tercera semicorchea, Re, resulta extraña en este contexto de despliegue arpegiado final del acorde de tónica, por lo que podría tratarse de un error del copista.



ILUSTRACIÓN 199. SCV I, cc. 87-88 (manuscrito de Venecia) ⁶⁵⁷

En cambio, en el manuscrito Ayerbe, que contiene esta sonata en el lugar undécimo de la colección⁶⁵⁸, encontramos (ver ilustración 200) la secuencia Do-Mi-Do-Sol, que parece ser mucho más adecuada. La edición de Angulo es la única que transcribe la secuencia final Do-Mi-Do-Sol, explicando en sus notas críticas⁶⁵⁹ que se ha basado en el manuscrito Ayerbe.



ILUSTRACIÓN 200. SCV I, cc. 87-88 (manuscrito Ayerbe) ⁶⁶⁰

⁶⁵⁷ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 3r.

⁶⁵⁸ Ver epígrafe “Fuentes” en la *Introducción*, p. 52.

⁶⁵⁹ ANGULO DÍAZ, Raúl (ed.): Sebastián albero (1722-1756). *Sonatas...*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁶⁰ Manuscrito Ms. 3/1408 del RCSMM, p. 44.

Un caso particularmente interesante⁶⁶¹ se ubica al final de la primera parte de la SCV VII, en el compás 39, donde nos encontramos un cambio brusco de figuración rítmica y de diseño melódico (ver ilustración 201): pasamos de corcheas a semicorcheas y de intervalos conjuntos a un diseño de arpeggios. Teniendo en cuenta que el cambio de *tempo* es un recurso usado con cierta frecuencia por Albero, y que hay un caso muy similar en la SCV XXII (ver ilustración 202), en el que sí se indica explícitamente el cambio de *tempo*, proponemos que se sugiera la indicación *Vivo* en el compás 39, advirtiendo en todo caso que dicha indicación es una propuesta del editor. Ocurre exactamente igual en la segunda sección de dicha sonata, en el compás 89, por lo que incluiríamos también la indicación *Vivo* como sugerencia del editor.



ILUSTRACIÓN 201. SCV VII, cc. 27-47 ⁶⁶²



ILUSTRACIÓN 202. SCV XXII, cc. 73-78 ⁶⁶³

⁶⁶¹ Este caso ya se mencionó en el epígrafe 4.1.3, pp. 232-233. Se analiza ahora su tratamiento en las ediciones disponibles.

⁶⁶² Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 14r.

⁶⁶³ *Ibidem*, folio 46r.

Todas las ediciones (Gálvez, Baciero, Whitney y Angulo) disponibles, así como todas las grabaciones que conocemos (Cano, Horvath, Payne y Colladant) parecen haber pasado por alto la posible omisión por error de esta indicación por parte del copista.

Otro caso interesante se encuentra al final del desarrollo de la SCV XVII, donde se produce un cambio de armadura en el compás 67 (ver ilustración 203). Sin embargo, el becuadro en la mano izquierda en el compás 66 sugiere que la nota Si, que aparece previamente en ambas manos en el mismo compás, debería ser bemol. Sin embargo, esta alteración define el modo del acorde inicial del compás 66 como Sol menor, lo que cuestiona a su vez la modalidad de los compases 64 y 65, que aparecen con la nota Si natural.



ILUSTRACIÓN 203. SCV XVII, cc. 61-72 ⁶⁶⁴



⁽¹⁾ The MS does not change the key signature to G minor until bar 67. Gálvez suggests leaving the signature change at bar 67 and adding *b-flats* to the first half of bar 66 in both hands.

ILUSTRACIÓN 204. SCV XVII, cc. 62-69 (Whitney) ⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folios 35v y 36r.

⁶⁶⁵ WHITNEY, Ryan-Layne (ed.): *30 Sonatas for Harpsichord...*, *op. cit.*, p. 66.

Whitney y Angulo optan por adelantar el cambio de armadura al compás 64 (ver ilustración 204), aunque advierten del cambio respecto al manuscrito en notas a pie de página. Skyrn toma la misma decisión, aunque en lugar de adelantar la armadura, lo indica añadiendo un bemol entre paréntesis a cada nota Si entre los compases 64 y 66.

En cambio, Genoveva Gálvez sugiere, con un bemol entre paréntesis, la modificación solo en el compás 66, y mantiene la nota Si natural en los compases 64 y 65 y el cambio de armadura en el compás 67 (ver ilustración 205). La opción de Gálvez produce una sonoridad más áspera armónicamente —especialmente, si tenemos en cuenta su conexión con los compases precedentes—, pero nos parece más acorde con los encadenamientos armónicos inesperados de Albero.

ILUSTRACIÓN 205. SCV XVII, cc. 62-69 (Gálvez) ⁶⁶⁶

En esta misma sonata XVII, se observa una anomalía en la rima estructural, ya que la repetición del grupo S' en la segunda parte incorpora una variación respecto al número de repeticiones del segundo motivo del grupo S de la primera parte. Como se observa en las ilustraciones 206 y 207, el segundo motivo del grupo S se repite dos veces en la primera sección (ver ilustración 206, cc. 28-30 y 32-34), mientras que lo hace tres veces en la segunda sección (ver ilustración 207, cc. 75-78 y cc. 80-83).

⁶⁶⁶ GÁLVEZ, Genoveva (ed.): *Treinta Sonatas para Clavicordio...*, *op. cit.*, p. 58.

Tratándose de un motivo cadencial, su presentación dos veces seguidas se puede interpretar como un efecto de eco. Sin embargo, resulta difícil justificar su repetición tres veces en la segunda sección, ocurriendo además de forma diferente a la primera sección. Por tanto, no deberíamos descartar que se tratase de un error del copista, y proponemos que se advierta al lector de esta anomalía en una nota a pie de página. Todas las ediciones disponibles (Gálvez, Whitney, Skyrn y Angulo) se limitan, respecto a esta cuestión, a transcribir el manuscrito sin realizar ninguna advertencia sobre este posible error.



ILUSTRACIÓN 206. SCV XVII, cc. 23-34 ⁶⁶⁷



ILUSTRACIÓN 207. SCV XVII, cc. 73-84 ⁶⁶⁸

Otro posible error del copista se encuentra en el desarrollo de la SCV XXI: en los compases 53 al 55, la nota Sol aparece con la alteración de sostenido, correspondiente a la armadura (ver ilustración 208). Sin embargo, el contexto armónico y el diseño secuencial (en esos compases, la tonalidad va de Mi menor a Do mayor) hacen más recomendable que la nota Sol sea natural en esos compases.

⁶⁶⁷ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 35r.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, folio 36r.



ILUSTRACIÓN 208. SCV XXI, cc. 51-56 ⁶⁶⁹

Whitney sugiere el Sol natural en los compases 54 (mediante nota a pie de página⁶⁷⁰) y 55 (con un becuadro entre paréntesis), pero ignora el compás 53 (ver ilustración 209).



ILUSTRACIÓN 209. SCV XXI, cc. 49-58 (Whitney) ⁶⁷¹

En cambio, Gálvez sí sugiere que todas las apariciones de la nota Sol en los compases 53 al 55 lleven la indicación becuadro (ver ilustración 210). Angulo toma la misma decisión, aunque su forma de indicarlo es distinta: coloca los becuadros que faltan sin realizar ninguna advertencia en la propia página, advirtiendo de que se trata de un cambio respecto al manuscrito en las notas críticas iniciales.

⁶⁶⁹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 43v.

⁶⁷⁰ Whitney añade la siguiente nota a pie de página «(1) The *g-sharp* in the LH chord may be a *g-natural*, in preparation for the subsequent C major chord», [«(1) El *Sol-sostenido* en el acorde de la mano izquierda podría ser un *Sol-natural*, como preparación para el acorde siguiente en Do mayor»].

⁶⁷¹ WHITNEY, Ryan-Layne (ed.): *30 Sonatas for Harpsichord...*, *op. cit.*, pp. 82-83.



ILUSTRACIÓN 210. SCV XXI, cc. 51-58 (Gálvez) ⁶⁷²

El último caso que expondremos de esta colección se halla en la SCV XIII: en el compás 43 (ver ilustración 211), la nota Fa₄ natural en la mano derecha debería, según el contexto armónico de Sol menor, ser Fa#.

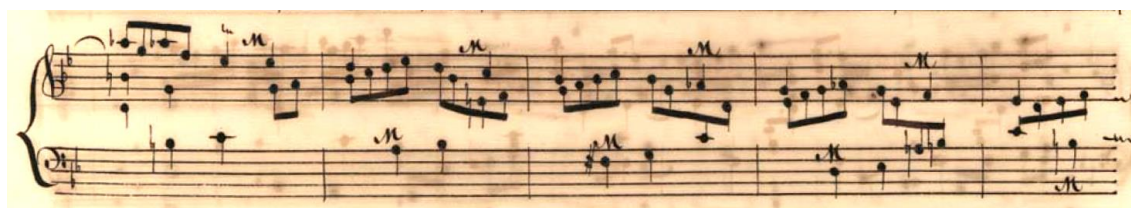


ILUSTRACIÓN 211. SCV XIII, cc. 42-46 ⁶⁷³

Gálvez mantiene el Fa natural en su edición, igual que en el manuscrito, pero advierte en la fe de erratas: «m. d., última corchea, el Fa probablemente sea #». La misma decisión adopta Whitney, que también advierte en nota a pie de página que el Fa es, probablemente, sostenido. Baciero, en cambio, se muestra más atrevido y añade la alteración a la nota Fa sin realizar ninguna advertencia en la partitura (ver ilustración 212). Sin embargo, en las notas críticas sí advierte que dicha alteración estaba omitida en el manuscrito⁶⁷⁴.

⁶⁷² GÁLVEZ, Genoveva (ed.): *Treinta Sonatas para Clavicordio...*, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁷³ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 26v.

⁶⁷⁴ BACIERO, Antonio (ed.): *Sebastián de Albero (1722-1756): Sonatas...*, *op. cit.*, p. XIV.



ILUSTRACIÓN 212. SCV XIII, cc. 41-44 (Baciero) ⁶⁷⁵

Finalmente, Angulo mantiene el Fa natural sin hacer ninguna observación adicional ni en la partitura ni en las notas críticas (ver ilustración 213).



ILUSTRACIÓN 213. SCV XIII, cc. 40-43 (Angulo) ⁶⁷⁶

En cuanto a las OCM, solo existen las ediciones de Antonio Baciero y la de Whitney, como ya se ha indicado, por lo que, en los párrafos siguientes, vamos a exponer algunos posibles errores en dichas ediciones. En la *Fuga Seconda*, Baciero corrige las repeticiones de las notas Re y Do de la mano derecha en los compases 375 y 377 (ver ilustraciones 214 y 215) y las sustituye por Mi-Re y Re-Do, respectivamente, por considerarlas errores del copista, aunque advierte de que en el original sí se producen esas repeticiones.



ILUSTRACIÓN 214. *Fuga Seconda*, cc. 366-385 ⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ BACIERO, Antonio (ed.): *Sebastián de Albero (1722-1756): Sonatas...*, op. cit., p. 43.

⁶⁷⁶ ANGULO DÍAZ, Raúl (ed.): *Sonatas para clavicordio...*, op. cit., p. 62.

⁶⁷⁷ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 28.

2. Segunda semicorchea: RE.
Second semiquaver is D.

3. Segunda semicorchea: DO.
Second semiquaver is C.

22345

ILUSTRACIÓN 215. *Fuga Seconda*, cc. 373-382 (Baciero) ⁶⁷⁸

Sin embargo, esta repetición de notas parece justificada, ya que forma parte del segundo contrasujeto de esta fuga, que incluye un salto de octava ascendente en su forma original (ver compases 311 y 313 en la ilustración 216). Es decir, esta repetición de las notas Re y Do de los compases 375 y 377 es el resultado de eliminar el salto de octava original del segundo sujeto por lo que, a nuestro juicio, debería mantenerse la repetición de esas notas, que es lo que hace Whitney en su edición.

ILUSTRACIÓN 216. *Fuga Seconda*, cc. 305-324 ⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ BACIERO, Antonio (ed.): *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado...*, op. cit., vol. VI, p. 77.

⁶⁷⁹ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 27.

Curiosamente, la única grabación discográfica íntegra de las OCM, la de Alejandro Casal (2016) al clavicémbalo, parece haber seguido la edición de Baciero, ya que realiza la misma corrección recién explicada en su interpretación, y se producen más coincidencias en otras ubicaciones que se irán mencionando.

De hecho, en los manuscritos Ms. 3/1043 de la biblioteca del RCSMM y MP/3170/8 de la BNE (Teixidor), que contienen versiones abreviadas de las fugas, aparece el pasaje equivalente sin corregir, mientras que otros fragmentos sí se corrigen, como se mostrará a continuación.

Otra situación dudosa se encuentra en la *Fuga Terzera*. En la ilustración 217, cc. 83-84, el manuscrito repite en ambos compases el mismo contenido para la mano derecha, mientras la mano izquierda comienza a exponer el sujeto. Se trata de una ocasión muy poco frecuente en las fugas de Albero, en la que el contrasujeto de la mano derecha se parece a la cabeza invertida del sujeto. Por esta razón, nos inclinamos a pensar que, en el compás 84, las negras de la mano derecha correspondientes a la tercera y la cuarta parte del compás deberían ser Mib-Mib en lugar de Re-Re, por lo que se trataría de un error del copista.

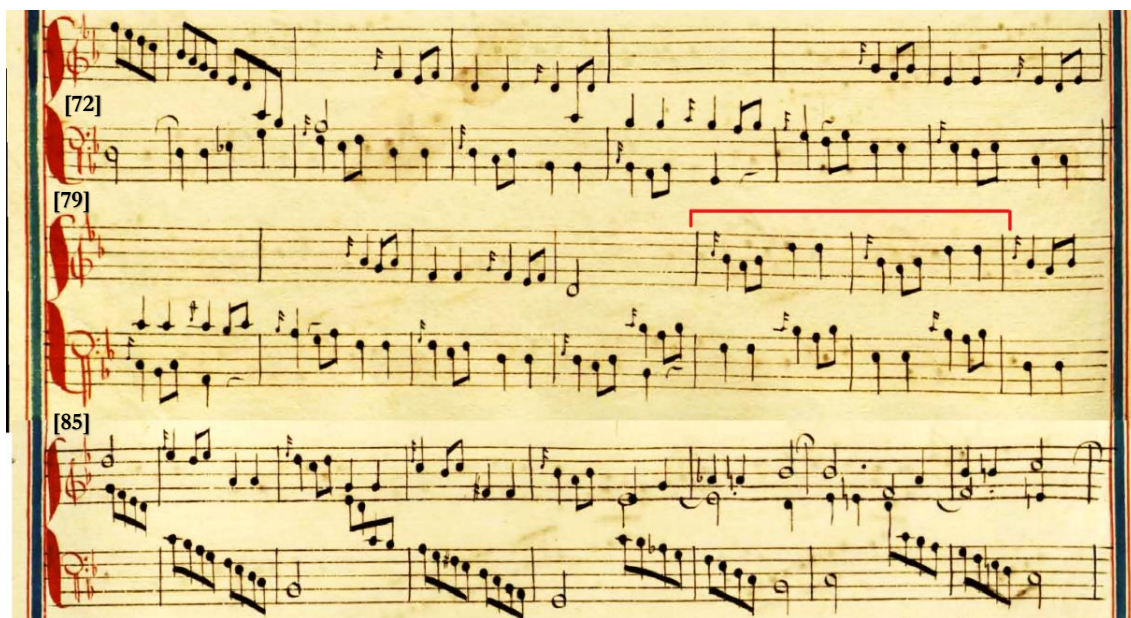


ILUSTRACIÓN 217. *Fuga Terzera*, cc. 72-92 ⁶⁸⁰

Whitney mantiene la transcripción literal del manuscrito. Sin embargo, Baciero recomienda hacer el mismo cambio que proponemos (ver ilustración 218, compás 84).

⁶⁸⁰ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, pp. 41-42.

ILUSTRACIÓN 218. *Fuga Terzera*, cc. 77-88 (Baciero) ⁶⁸¹

Un posible error en la edición de Baciero se encuentra en la *Fuga Terzera*: en el compás 380, aparecen en el manuscrito cuatro corcheas descendentes (Fa-Mib-Re-Do) en la parte de la mano derecha (ver ilustración 219). Sin embargo, se trata de la última aparición del segundo contrasujeto⁶⁸² de la fuga, que incluye en su forma original dos semicorcheas (ver compás 250 en la ilustración 220).

ILUSTRACIÓN 219. *Fuga Terzera*, cc. 375-384 ⁶⁸³

⁶⁸¹ BACIERO, Antonio (ed.): *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado...*, op. cit., vol. IV, p. 68.

⁶⁸² Como ya se ha explicado en el epígrafe 4.2.1, pp. 245-246, la aparición independiente del segundo contrasujeto en su primera aparición podría justificar su consideración como un segundo sujeto.

⁶⁸³ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 53.

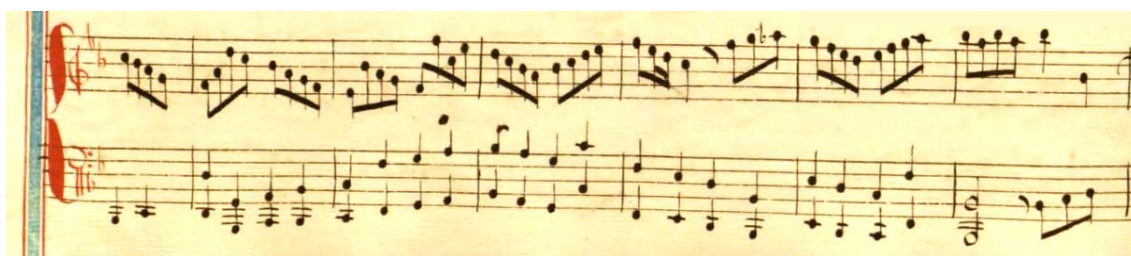


ILUSTRACIÓN 220. *Fuga Terzera*, cc. 246-252 ⁶⁸⁴

De hecho, en los manuscritos Ms. 3/1043 de la biblioteca del RCSMM y MP/3170/8 de la BNE (Teixidor) sí se modifica el compás equivalente al 380 (ver ilustraciones 221, c. 325, y 222, c. 325).



ILUSTRACIÓN 221. *Fuga Terzera*, cc. 322-328 (Ms. 3/1043) ⁶⁸⁵



ILUSTRACIÓN 222. *Fuga Terzera*, cc. 318-330 (Ms. Teixidor) ⁶⁸⁶

Por tanto, parece que la figuración de cuatro corcheas al principio del compás 380 fue un error del copista, por lo que proponemos cambiarla por la figuración rítmica que aparece en el compás 250: una corchea seguida de dos semicorcheas más una negra. Whitney parece coincidir con nuestra valoración y recomienda la misma figuración en nota a pie de página (ver ilustración 223), aunque mantiene la figuración original del manuscrito.

⁶⁸⁴ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 47.

⁶⁸⁵ Manuscrito Ms. 3/1043 del RCSMM, p. 112.

⁶⁸⁶ Manuscrito MP/3170/8 de la BNE, folio 36v.



⁽¹⁾ The e-flat and d might be played as 16th notes, and the c as a quarter note (see bar 358).

ILUSTRACIÓN 223. *Fuga Terzera*, cc. 377-380 (Whitney) ⁶⁸⁷

Baciero, en cambio, parece no haber advertido este posible error, y transcribe la secuencia descendente de cuatro corcheas (ver ilustración 224). Igualmente, Casal interpreta en su grabación la secuencia descendente de cuatro corcheas tal como aparece en la edición de Baciero, sin realizar la corrección que sugerimos.



ILUSTRACIÓN 224. *Fuga Terzera*, cc. 377-380 (Baciero) ⁶⁸⁸

También parece haber un error del copista del manuscrito al final de la *Fuga Quinta*, en el compás 433 (ver ilustración 225): la segunda semicorchea de la mano derecha es la nota Sib, y parece un error, ya que se trata de un pasaje imitativo con trocado de voces. En el compás 431, la mano derecha realiza el giro Do-Do-Sol, que es imitado por la mano izquierda en el compás 432 como Sol-Do-Sol, por lo que la mano derecha del compás 433 debería realizar el giro Sol-Do-Sol, en lugar de Sol-Sib-Sol, que es lo que aparece escrito.



ILUSTRACIÓN 225. *Fuga Quinta*, cc. 429-434 ⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ WHITNEY, Ryan-Layne (ed.): *Obras for Harpsichord or Fortepiano...*, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁸⁸ BACIERO, Antonio (ed.): *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado...*, *op. cit.*, vol. IV, p. 80.

⁶⁸⁹ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 90.

Una vez más, en los manuscritos Ms. 3/1043 de la biblioteca del RCSMM y MP/3170/8 de la BNE (Teixidor) sí se modifica el compás equivalente (ver ilustraciones 226, c. 433 y 227, 433). Whitney también modifica estos compases de igual manera. Baciero, en cambio, mantiene la nota original Sib (ver ilustración 228). Una vez más, Casal parece ceñirse a la edición de Baciero en su grabación y no realiza el cambio que proponemos.

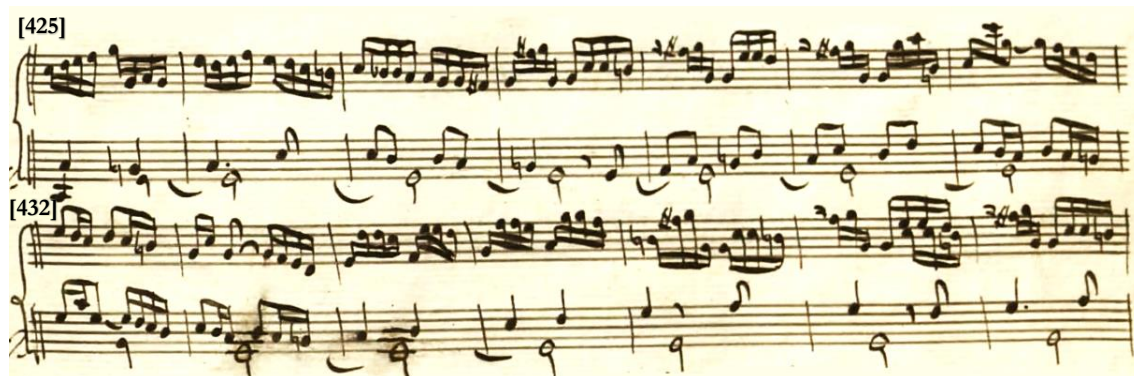


ILUSTRACIÓN 226. *Fuga Quinta*, cc. 425-438 (Ms. 3/1043) ⁶⁹⁰



ILUSTRACIÓN 227. *Fuga Quinta*, cc. 429-434 (Ms. Teixidor) ⁶⁹¹



ILUSTRACIÓN 228. *Fuga Quinta*, cc. 428-435 (Baciero) ⁶⁹²

⁶⁹⁰ Manuscrito Ms. 3/1043 del RCSMM, p. 139.

⁶⁹¹ Manuscrito MP/3170/8 de la BNE, folio 51v.

⁶⁹² BACIERO, Antonio (ed.): *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado...*, op. cit., vol. II, pp. 71-72.

En la *Sonata Quinta*, en el compás 30, la parte de la mano izquierda tiene una octava Re natural, que cambia a Reb en el compás 32 (ver ilustración 229). Esta alteración se puede explicar por la nueva función armónica: en el compás 30, el Re natural actúa como sensible de Mib; en cambio, en el compás 32, el Reb actúa como séptima del acorde de dominante de Lab mayor, donde resuelve (en primera inversión) en el compás 33.



ILUSTRACIÓN 229. *Sonata Quinta*, cc. 20-41 ⁶⁹³

En cambio, Baciero parece interpretar el Re natural del compás 30 como una errata del copista, probablemente basándose en la analogía con el Mib de la mano izquierda del compás 35, por lo que lo transforma en Reb (ver ilustración 230), sin realizar ninguna advertencia sobre el cambio realizado respecto al manuscrito.



ILUSTRACIÓN 230. *Sonata Quinta*, cc. 24-36 (Baciero) ⁶⁹⁴

⁶⁹³ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 92.

⁶⁹⁴ BACIERO, Antonio (ed.): *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado...*, op. cit., vol. II, pp. 73-74.

Se produce una situación equivalente en la segunda parte de la sonata, en los compases 120 y 122, en los que la mano izquierda aparece en el manuscrito como una octava Sol que cambia a Sol \flat , y Baciero opta por cambiar el primer Sol a Sol \flat , sin advertir al intérprete del cambio realizado (ver ilustraciones 231 y 232). Una vez más, Casal realiza en su grabación la modificación de la edición de Baciero. Whitney, sin embargo, mantiene en su edición la escritura original del manuscrito en ambos casos.



ILUSTRACIÓN 231. *Fuga Quinta*, cc. 115-126 ⁶⁹⁵



ILUSTRACIÓN 232. *Fuga Quinta*, cc. 116-127 (Baciero) ⁶⁹⁶

En la *Fuga Sexta*, en los compases 324 y 326, podría haber varias erratas: desde el compás 323 hasta el compás 339, el acompañamiento de la mano izquierda consiste en una sucesión de grupos de cuatro corcheas, cuyas dos primeras corcheas forman una octava quebrada. Sin embargo, en los compases 324 y 326, se producen cuatro excepciones, en las que la segunda corchea de cada grupo de cuatro salta a una distancia mayor que la octava (ver ilustración 233, con flechas señalando las notas involucradas).

⁶⁹⁵ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 95.

⁶⁹⁶ BACIERO, Antonio (ed.): *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado...*, op. cit., vol. II, p. 76.

Es decir, las corcheas segunda y sexta de los compases 324 y 326 son Do, Re, Do y Do#, respectivamente, pero, según el patrón establecido en los compases anteriores y posteriores, deberían ser Sol, Sol, Sol y La. Para valorar la conveniencia de este cambio, hay que considerar que el patrón de acompañamiento aludido aparece en este fragmento veintiséis veces, y hay solo dos excepciones, que son las mencionadas en los compases 324 y 326. Además, el mismo patrón de acompañamiento aparece, sin excepciones, en un fragmento anterior (ver ilustración 234).



ILUSTRACIÓN 233. *Fuga Sesta*, cc. 318-332 ⁶⁹⁷

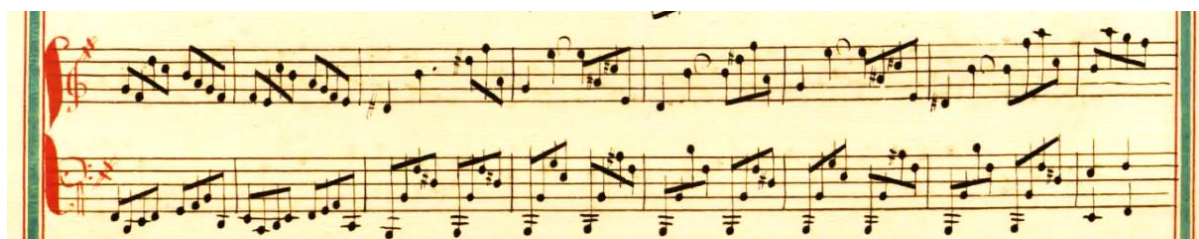


ILUSTRACIÓN 234. *Fuga Sesta*, cc. 221-228 ⁶⁹⁸

Por su parte, Baciero respeta el manuscrito sin hacer ninguna aclaración (ver ilustración 235) y Whitney toma la misma decisión en su edición. Casal también sigue en este caso en su grabación de las OCM a Baciero.

⁶⁹⁷ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 107.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 104.

The image displays three systems of musical notation for a fugue. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled [321] and the second [325]. The third system is labeled [329] and includes a measure number '330' above the treble staff. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents. The key signature is one sharp (F#).

ILUSTRACIÓN 235. *Fuga Quinta*, cc. 321-332 (Baciero) ⁶⁹⁹

En realidad, el diseño de la mano izquierda en estos fragmentos muestra un conocimiento avanzado de los recursos técnicos de los instrumentos de tecla, ya que su realización resulta mucho menos difícil de lo que parece si se usa el pulgar como pivote entre el bajo y las notas agudas. Sin embargo, esta aplicación ingeniosa del gesto de la mano y del brazo se vuelve inviable si la segunda corchea de cada grupo de cuatro se ve obligada a saltar a una distancia mucho mayor que la octava desde el bajo. Estas consideraciones se fundamentan en argumentos indisolublemente ligados a la interpretación real de la obra, lo que constituye un ejemplo del carácter complementario y mutuamente enriquecedor de la investigación musicológica y la experimentación performativa.

En este caso, las versiones acortadas del manuscrito Ms. 3/1043 y del manuscrito Teixidor no contienen un pasaje equivalente al de los compases 324 y 326, ya que esos compases pertenecen a uno de los fragmentos cortados. De todas formas, proponemos sugerir —advirtiendo del contenido original del manuscrito— el cambio de las citadas notas de la mano izquierda: de Do, Re, Do y Do# a Sol, Sol, Sol y La.

⁶⁹⁹ BACIERO, Antonio (ed.): *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado...*, op. cit., vol. V, p. 93.

Finalmente, los últimos compases de esta misma *Fuga Sesta* contienen un diseño repetitivo de sextas quebradas en la mano derecha que no resulta completamente satisfactorio a nuestro juicio (ver ilustración 236).

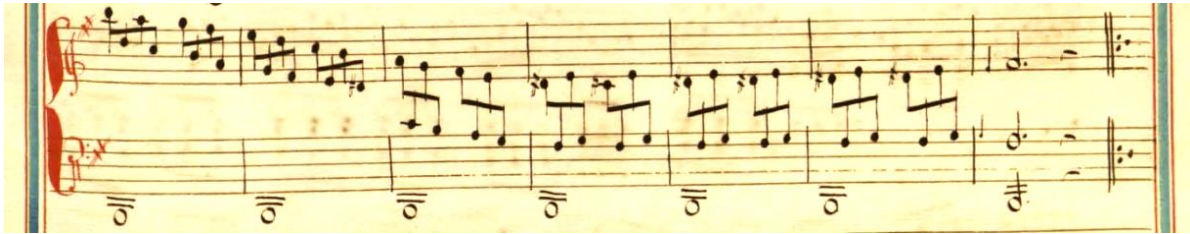


ILUSTRACIÓN 236. *Fuga Sesta*, cc. 371-377 ⁷⁰⁰

La quinta corchea de la mano derecha del compás 374 es Do#. Sin embargo, los compases 375 y 376 son repeticiones exactas del compás 374, con la única excepción de que el Do# cambia a Re#. Este patrón de repeticiones resulta extraño al oído. Las versiones acortadas de los manuscritos ya aludidos, en cambio, presentan los tres compases equivalentes idénticos entre sí, lo que produce un resultado mucho más convincente en nuestra opinión (ver ilustraciones 237 y 238, cc. 353-355).

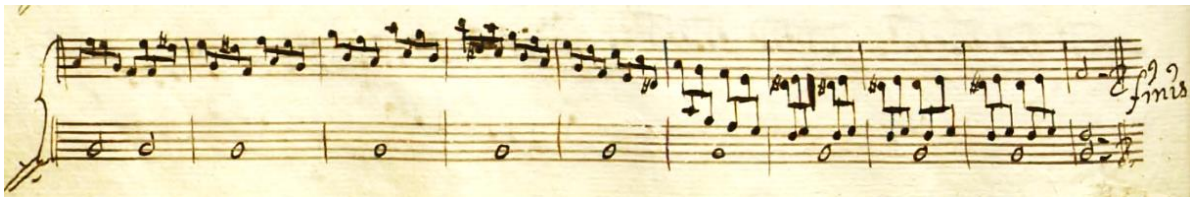


ILUSTRACIÓN 237. *Fuga Sesta*, cc. 347-356 (Ms. 3/1043) ⁷⁰¹



ILUSTRACIÓN 238. *Fuga Sesta*, cc. 350-356 (Ms. Teixidor) ⁷⁰²

⁷⁰⁰ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 109.

⁷⁰¹ Manuscrito Ms. 3/1043 del RCSMM, p. 130.

⁷⁰² Manuscrito MP/3170/8 de la BNE, folio 47r.

Además, podemos añadir que la versión acortada de esta fuga que se conserva en el manuscrito Mus/VRP-363 del RCSCCV también corrige los compases finales de la misma forma (ver ilustración 239, cc. 353-355).



ILUSTRACIÓN 239. *Fuga Sesta*, cc. 350-356 (Ms. Corpus Christi) ⁷⁰³

Sin embargo, tanto Baciero como Whitney transcriben literalmente el manuscrito (ver ilustración 240). Una vez más, Casal también sigue en este caso, en su grabación, la edición de Baciero.

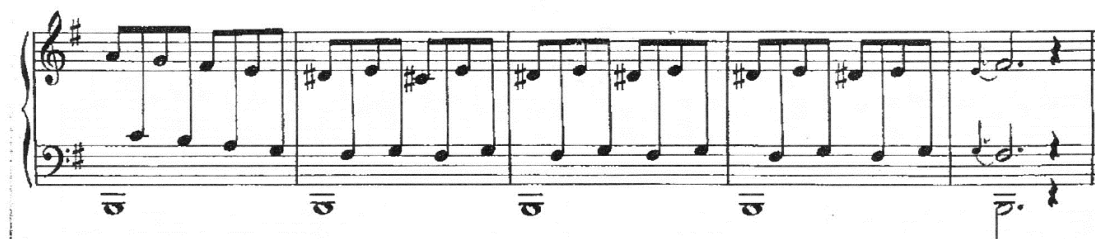


ILUSTRACIÓN 240. *Fuga Sesta*, cc. 373-377 (Baciero) ⁷⁰⁴

Apoyándonos en los manuscritos citados y en el resultado sonoro insatisfactorio —a nuestro juicio— de la propuesta literal del manuscrito principal, proponemos sugerir al intérprete el cambio de la nota Do# de la quinta corchea de la mano derecha del compás 374 por Re#, advirtiendo de las causas de dicho cambio y explicando cuál es la nota original de la fuente principal.

⁷⁰³ Manuscrito Mus/VRP-363 del Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia, p. 24.

⁷⁰⁴ BACIERO, Antonio (ed.): *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado...*, *op. cit.*, vol. V, p. 99.

La consideración global de todas las observaciones realizadas a lo largo de este epígrafe parece apoyar la necesidad de realizar una revisión crítica de la obra completa de Albero contrastada con la práctica interpretativa, ya que algunos posibles errores pueden llegar a pasar desapercibidos si la exploración se basa exclusivamente en las diferencias entre los distintos manuscritos o en las herramientas analítico-formales.

4.6. Polémicas antiguas y nuevas

A continuación, se expondrán algunas controversias relativas a la obra de Albero, con objeto de actualizarlas a la vista de los resultados de esta investigación.

4.6.1. Datación de las obras de Albero

Como ya se ha señalado, las *Obras para Clavicordio o Piano Forte* de Albero ocupan un lugar destacado en la historia de la literatura para tecla por incluir las palabras «O Piano Forte», la referencia explícita más antigua conocida al pianoforte en la literatura española para tecla, y la segunda del ámbito europeo, si nos atenemos a la fecha del fallecimiento de Albero, 1756.

No obstante, la portada del manuscrito sugiere que las palabras «O Piano Forte» no estaban planificadas en la inscripción inicial y que fueron añadidas posteriormente. Sánchez realiza un análisis detallado de la cuestión barajando diversas hipótesis e incluyendo una valoración caligráfica⁷⁰⁵. Por desgracia, el análisis no es concluyente, en parte porque el texto polémico es demasiado corto para proporcionar una referencia significativa y fiable.

De hecho, parece bastante probable que el manuscrito, que no está datado, estuviera elaborado por al menos dos copistas, ya que el apellido *Albero* aparece escrito de dos formas diferentes: «Alvero» en la portada y «Albero» en la dedicatoria de las páginas internas. Incluso pudo haber una tercera persona involucrada, que sería la que añadió las palabras «O Piano Forte».

Una hipótesis que nos parece plausible, aunque no verificable con los datos disponibles, plantearía la posibilidad de que un copista profesional hubiera copiado las obras musicales y la portada, que incluye el error ortográfico en el nombre de Albero. A continuación, el propio Albero habría escrito la dedicatoria de las páginas internas, ya que

⁷⁰⁵ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, pp. 174-182.

dicha dedicatoria al Rey Fernando VI aparece firmada por Albergo, con la grafía correcta. Y finalmente, el mismo Albergo habría podido añadir las palabras «O Piano Forte», lo que dataría la inclusión de estas palabras en una fecha no posterior a 1756.

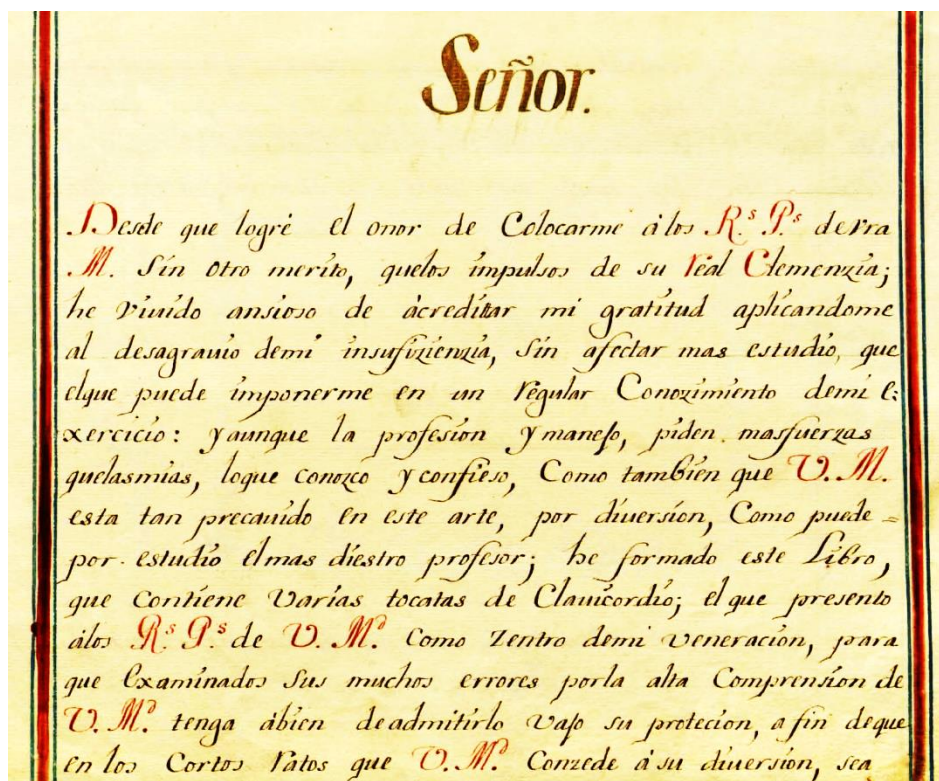
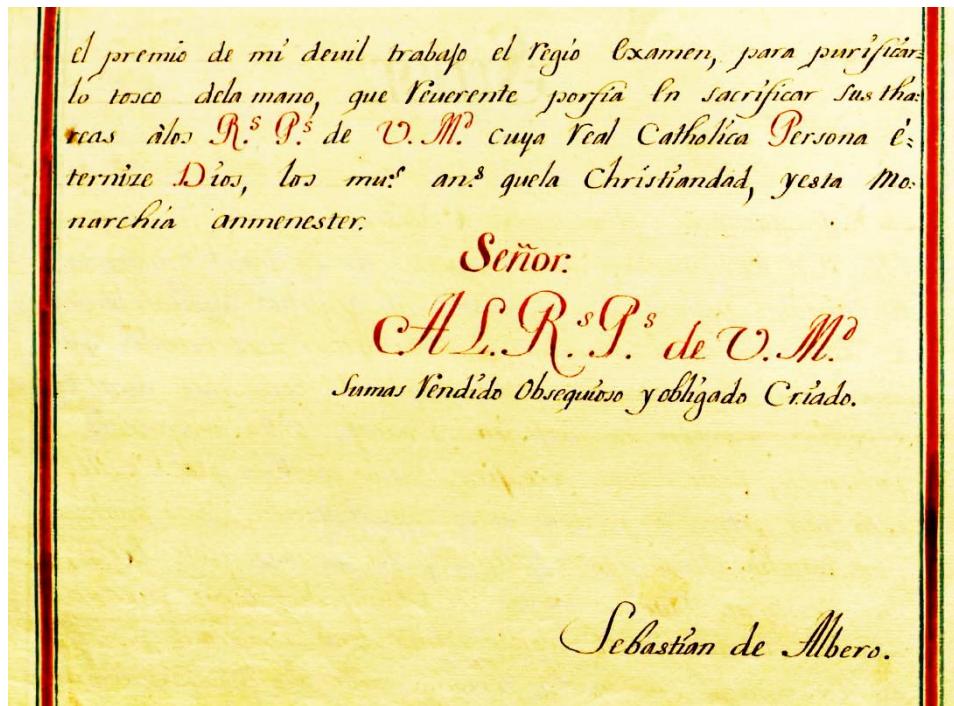
Una posible objeción a esta explicación consiste en que la denominación instrumental del pianoforte en esta época en España, como se explicó en el capítulo anterior, usaba habitualmente la españolización del término: *Fuerte Piano* o *Piano Fuerte*, que encontramos incluso en las décadas de 1780 y 1790 en las obras de Blasco de Nebra y Joaquín Montero. Sin embargo, esta objeción pierde fuerza si observamos que todas las piezas de la colección usan los ordinales en italiano: *Prima*, *Seconda*, *Terzera*, *Quarta*, *Quinta* y *Sesta*, lo que justificaría la adopción del término italiano *Piano Forte*, aunque no fuera la denominación más frecuente entonces.

En cualquier caso, la propia forma de escritura de las obras de la colección hace recomendable, por sus características idiomáticas, el uso del pianoforte, según se ha ido argumentando en los múltiples ejemplos analizados a lo largo de este capítulo. Por tanto, incluso si el añadido «O Piano Forte» hubiera sido posterior al fallecimiento de Albergo, es razonable suponer que habría contado con la aprobación del compositor en caso de que hubiera podido concederla.

En cuanto a la elaboración del contenido de la colección, esta obra podría constituir una muestra del agradecimiento de Albergo al rey Fernando VI. De hecho, leyendo los párrafos iniciales, esta hipótesis parece cobrar fuerza (ver ilustración 241): «Desde que logré el honor de colocarme a los R^s. P^s. de vra. M. sin otro mérito que los impulsos de su Real Clemencia, he vivido ansioso de acreditar mi gratitud...», podría referirse al deseo de Albergo de agradecer su puesto obtenido como organista de la Real Capilla desde su nombramiento en 1746. Un poco más adelante, Albergo expresa su reconocimiento de las competencias musicales del monarca: «[...] V. M. está tan precavido en este arte, por diversión, como puede por estudio el más diestro profesor». Finalmente, en la firma de la dedicatoria, leemos «Su más Rendido Obsequioso y obligado Criado» (ver ilustración 242). Si tenemos en cuenta que Albergo ingresó en la *Real Hermandad de Criados de S. M.* el 30 de junio de 1755⁷⁰⁶, su firma como «Criado» podría acotar de forma bastante precisa la fecha de dicha firma, ya que falleció poco después: en marzo de 1756.

Por tanto, según esta hipótesis, Albergo habría aprovechado en 1755 su ingreso en la *Real Hermandad de Criados* para cumplir su deseo, postergado desde 1746, de dedicarle una colección personalmente al rey —Albergo pide explícitamente al rey que «tenga á bien de admitirlo vajo su protección» como agradecimiento por haberlo tenido a su servicio—.

⁷⁰⁶ CUERVO, Laura: «El manuscrito Ayerbe...», *op. cit.*, p. 6.

ILUSTRACIÓN 241. Primera página de la dedicatoria de las OCM ⁷⁰⁷ILUSTRACIÓN 242. Segunda página de la dedicatoria de las OCM ⁷⁰⁸

⁷⁰⁷ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, dedicatoria sin paginar.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, dedicatoria sin paginar.

En este caso, la copia de la colección *Obras para Clavicordio o Piano Forte* se habría elaborado necesariamente entre junio de 1755 y marzo de 1756, fecha de fallecimiento de Albero⁷⁰⁹.

Por otra parte, la elaboración de la copia de la colección de *Sonatas para Clavicordio* parece cercana a los años 1753-1754⁷¹⁰. Esta datación aproximada concuerda con la propuesta de Yáñez, que ha detectado un cambio, en 1752, en la grafía de la clave de Fa del copista, por lo que ubica la realización de la copia entre 1752 y 1756⁷¹¹. Igualmente, ya se sugirió que la evolución y diversidad estilísticas observadas a lo largo de las treinta piezas que la componen permiten conjeturar que la colección recopila una serie de obras compuestas a lo largo de varios años, que podrían remontarse incluso a fechas anteriores a su nombramiento como organista de la Real Capilla en 1746.

No obstante, se necesitan nuevos datos y evidencias documentales que permitan en el futuro reforzar y precisar estas propuestas o bien refutarlas.

4.6.2. Las sonatas K 142, K 143 y K 144 de Scarlatti

Hasta fechas recientes, la única fuente conocida de estas tres sonatas era el manuscrito BL: Add. 31553 de la British Library. Este manuscrito contiene, de acuerdo con lo que se indica en su portada (ver ilustración 243), cuarenta y cuatro sonatas de Scarlatti. No obstante, existe una polémica sobre la autoría de las tres últimas sonatas de este volumen, que algunos atribuyen a Albero. Sin embargo, recientemente se han encontrado nuevas versiones de estas tres sonatas en varios manuscritos del Archivo de Música de la Basílica del Pilar, en Zaragoza, junto con otras sonatas de Scarlatti⁷¹².

Sánchez⁷¹³ y Angulo⁷¹⁴ afirman que la aparición de nuevas fuentes en Zaragoza de las sonatas K 142, K 143 y K 144 zanja la polémica sobre su autoría. Efectivamente, la aparición de estas piezas en el Archivo de Música de la Basílica del Pilar, en Zaragoza, intercaladas

⁷⁰⁹ Esta hipótesis, basada en la firma de Albero como «Criado», también ha sido considerada por Sánchez, aunque le ha concedido poca importancia. SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 178.

⁷¹⁰ Ver epígrafe 1.3.1: esta datación aproximada se basa en la semejanza de la tinta empleada en los volúmenes de sonatas de Scarlatti de 1753 y 1754, que fueron elaborados por el mismo copista que realizó el volumen de las SCV de Albero.

⁷¹¹ YAÑEZ NAVARRO, Celestino: «Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas...», *op. cit.*, p. 464.

⁷¹² *Ibidem*, p. 736.

⁷¹³ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 221.

⁷¹⁴ ANGULO DÍAZ, RAÚL: *Sonatas para clavicordio...*, *op. cit.*, p. 4.

entre más de doscientas obras de Scarlatti, parece apoyar la autoría de Scarlatti de estas tres sonatas.

Sin embargo, pensamos que la cuestión no está definitivamente resuelta, ya que persisten las *anomalías estilísticas*, es decir, rasgos que se adecúan más al estilo del navarro que al del napolitano. De hecho, Gerstenberg, en su revisión de la monografía de Kirkpatrick, descartaba la autoría de Scarlatti por considerar que estas sonatas usan procedimientos formales y armónicos ajenos a los de Scarlatti⁷¹⁵:

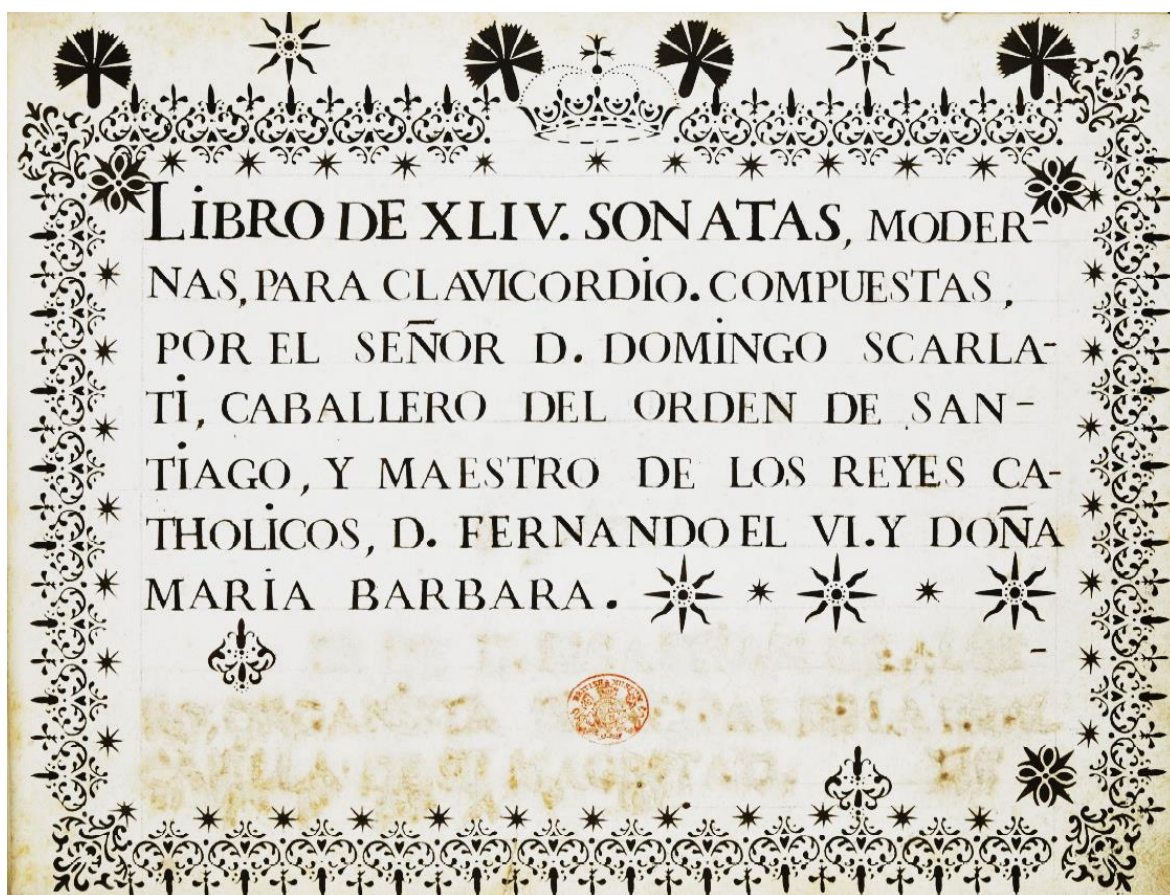


ILUSTRACIÓN 243. Portada del manuscrito BL: Add. 31553 de la British Library

En primer lugar, es conveniente recordar que el citado manuscrito BL: Add. 31553, también llamado *Worgan* por haber pertenecido a John Worgan (1724-1790), perteneció originalmente a Albero, a pesar del intenso esfuerzo realizado por Worgan para borrar su nombre de la portada, que se puede apreciar mediante el procesamiento de la imagen (ver ilustraciones 244 y 245).

⁷¹⁵ SHEVELOFF, Joel Leonard: «The Keyboard Music of Domenico Scarlatti...», *op. cit.*, p. 448.



ILUSTRACIÓN 244. Fragmento procesado de la portada del manuscrito BL: Add. 31553

A pesar de que se evidencia un esfuerzo intenso por borrar esas líneas, es posible distinguir las siguientes letras:

**DE D. SEBASTIÁN DE ALBERO,
ORGANISTA PRINCIPAL DE LA REAL
CAPILLA DE SU Magestad.**

ILUSTRACIÓN 245. Transcripción del fragmento borrado en la portada del manuscrito BL: Add. 31553

Desgraciadamente, Richard Newton interpretó erróneamente estas manchas en su artículo de 1939 *The English Cult of Domenico Scarlatti*⁷¹⁶. Newton leyó «Alonso» en lugar de «Albero», probablemente por desconocer la figura de Sebastián de Albero. Este error fue finalmente advertido por Linton Powell en su artículo sobre Albero de 1988⁷¹⁷. En la siguiente tabla se muestra el contenido de este manuscrito:

TABLA 12. Contenido del manuscrito BL: Add. 31553 (Worgan)

Posición	Sonata	Posición	Sonata
I	Scarlatti K 109	XXIII	Scarlatti K 115
II	Scarlatti K 110	XXIV	Scarlatti K 116
III	Scarlatti K 106	XXV	Scarlatti K 118
IV	Scarlatti K 107	XXVI	Scarlatti K 122

⁷¹⁶ NEWTON, Richard: «The English Cult of Domenico Scarlatti». En: *Music & Letters*, vol. 20, n. 2, pp. 138-156.

⁷¹⁷ POWELL, Linton: «The Keyboard Music of Sebastian de Albero...», *op. cit.*, p. 15.

V	Scarlatti K 55	XXVII	Scarlatti K 139
VI	Scarlatti K 112	XXVIII	Scarlatti K 120
VII	Scarlatti K 117	XXIX	Scarlatti K 48
VIII	Scarlatti K 108	XXX	Scarlatti K 113
IX	Scarlatti K 98	XXXI	Scarlatti K 99
X	Scarlatti K 101	XXXII	Scarlatti K 100
XI	Scarlatti K 49	XXXIII	Scarlatti K 96
XII	Scarlatti K 54	XXXIV	Scarlatti K 46
XIII	Scarlatti K 43	XXXV	Scarlatti K 121
XIV	Scarlatti K 44	XXXVI	Scarlatti K 105
XV	Scarlatti K 123	XXXVII	Scarlatti K 140
XVI	Scarlatti K 53	XXXVIII	Scarlatti K 50
XVII	Scarlatti K 111	XXXIX	Scarlatti K 119
XVIII	Scarlatti K 104	LX	Scarlatti K 68
XIX	Scarlatti K 47	LXI	Scarlatti K 141
XX	Scarlatti K 57	LXII	Scarlatti? K 142
XXI	Scarlatti K 114	LXIII	Scarlatti? K 143
XXII	Scarlatti K 56	LXIV	Scarlatti? K 144

La presencia de varias obras de Albero en una colección de sonatas de Scarlatti podría parecer muy poco probable, pero ya hemos expuesto un caso similar en el manuscrito *Ayerbe*, que contiene dos sonatas de Albero⁷¹⁸, a pesar de especificar en su portada que su contenido consiste en «Sonate dil Signor Domenico Scarlati». Las presuntas anomalías estilísticas son las siguientes:

⁷¹⁸ Ver epígrafe “Fuentes” en la *Introducción* de este trabajo, pp. 51-52.

Sonata K 142

La sonata K 142 presenta varias particularidades, algunas de ellas ya señaladas por Sheveloff⁷¹⁹:

- La parte de la mano izquierda es mucho más sencilla de lo habitual en Scarlatti, especialmente teniendo en cuenta que su indicación de tempo es *Allegro*. En cambio, resulta compatible con los diseños que encontramos en las SCV de Albero. En la ilustración 246, observamos los compases iniciales de la sonata K 142. En la ilustración 247, observamos el inicio de la segunda parte de la SCV V. Se aprecia fácilmente la similitud en el diseño de la parte de la mano izquierda de ambas sonatas.

K. 142

Allegro

3

6

ILUSTRACIÓN 246. Sonata K 142, cc. 1-8 ⁷²⁰

⁷¹⁹ SHEVELOFF, Joel Leonard: «The Keyboard Music of Domenico Scarlatti...», *op. cit.*, p. 449.

⁷²⁰ GILBERT, Kenneth (ed.): *Domenico Scarlatti: Sonates...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 176.



ILUSTRACIÓN 247. SCV V, cc. 33-44⁷²¹

- Un poco más adelante, se observan dos secuencias seguidas de tres repeticiones cada una (ver ilustración 248). Esta concentración de las secuencias es más típica de Albero que de Scarlatti.



ILUSTRACIÓN 248. Sonata K 142, cc. 12-17⁷²²

Sonata K 143

La sonata K 143, por su parte, muestra las siguientes peculiaridades:

- Uso intensivo de escalas de octavas (ver ilustración 249). Este uso parece más afín al estilo de Albero (ver ilustración 250, cc. 130-137) que al de Scarlatti.

⁷²¹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 10v.

⁷²² GILBERT, Kenneth (ed.): *Domenico Scarlatti: Sonates...*, op. cit., vol. 3, p. 177.



ILUSTRACIÓN 249. Sonata K 143, cc. 73-88⁷²³



ILUSTRACIÓN 250. *Fuga Prima*, cc. 129-144⁷²⁴

- Además, la repetición exacta de los compases 7 y 8 tres veces (ver ilustración 251) resulta extraña en los procedimientos de Scarlatti, y mucho más en una ubicación tan cercana al inicio. En cambio, Albero muestra una tendencia mucho más acentuada hacia la repetición de modelos (ver inicio de la SCV VIII en la ilustración 252, cc. 3-5).

⁷²³ GILBERT, Kenneth (ed.): *Domenico Scarlatti: Sonates...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 182.

⁷²⁴ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 7.



ILUSTRACIÓN 251. Sonata K 143, cc. 1-12⁷²⁵



ILUSTRACIÓN 252. SCV VIII, cc. 1-5⁷²⁶

- Finalmente, la secuencia de saltos de los compases 40 al 45 repite el mismo diseño ocho veces, pero incluso más significativo es que se la propia secuencia forma parte de un modelo que se repite de nuevo en los compases 47 a 53 (ver ilustración 253). Además, la extensión del modelo repetido (desde el compás 40 al 46) es de siete compases, lo que provoca una inestabilidad en el ritmo de fraseo. Una vez más, el uso intensivo de la repetición, así como la extensión de siete compases aludida, parecen más cercanos al lenguaje de Albero. En cambio, en la *Fuga Seconda* encontramos un pasaje parecido en los compases 491 al 493 (ver ilustración 254).

⁷²⁵ GILBERT, Kenneth (ed.): *Domenico Scarlatti: Sonates...*, op. cit, vol. 3, p. 180.

⁷²⁶ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 15v.



ILUSTRACIÓN 253. Sonata K 143, cc. 37-56 ⁷²⁷



ILUSTRACIÓN 254. *Fuga Seconda*, cc. 484-500 ⁷²⁸

Sonata K 144

Finalmente, la sonata K 144, ya mencionada en el capítulo anterior, muestra un grado de semejanza muy elevado con la sonata K 208:

⁷²⁷ GILBERT, Kenneth (ed.): *Domenico Scarlatti: Sonates...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 181.

⁷²⁸ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 31.

- En las ilustraciones 255 y 256 se puede apreciar la similitud de los compases iniciales de ambas sonatas, desde el acompañamiento en negras con notas repetidas hasta el diseño melódico con numerosas apoyaturas. En las ilustraciones 257 y 258 se observan los fragmentos de máxima tensión armónica, ubicados en las zonas de desarrollo de las dos sonatas.



ILUSTRACIÓN 255. Sonata K 144, cc. 1-4⁷²⁹

K. 208

Adagio e cantabile

ILUSTRACIÓN 256. Sonata K 208, cc. 1-3⁷³⁰

- En la sonata K 144 (ver ilustración 257), el salto melódico de novena ascendente de la mano derecha entre los compases 23 y 24 da inicio a una zona de acentuada inestabilidad armónica: la esperada resolución en Mi menor del compás 25 es reemplazada por un acorde de dominante de La menor con apoyaturas y notas de paso que se estabiliza en la tercera parte del compás como un acorde de séptima dominante en primera inversión. A continuación, la esperada resolución en La menor del compás 26 vuelve a ser sustituida por un acorde de séptima disminuida de Re menor en segunda inversión, que resuelve en la tercera parte del compás 26, para volver a modular de forma inesperada y abrupta a Do menor en el compás 27.

⁷²⁹ GILBERT, Kenneth (ed.): *Domenico Scarlatti: Sonates...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 184.

⁷³⁰ *Ibidem*, vol. 5, p. 10.



ILUSTRACIÓN 257. Sonata K 144, cc. 23-28⁷³¹

- En la sonata K 208 (ver ilustración 258), el compás 20 comienza en Re menor, con una apoyatura Sol# en la mano derecha. En la tercera parte del compás 20, el cromatismo del bajo se aprovecha para formar un acorde de séptima dominante de Mi mayor en primera inversión, mientras la mano derecha sigue realizando giros melódicos muy expresivos usando apoyaturas y notas de paso. A continuación, en el compás 21, el acorde de Mi no confirma la tonalidad de Mi mayor, sino que actúa como parte de una breve secuencia por quintas.



ILUSTRACIÓN 258. Sonata K 208, cc. 18-21⁷³²

⁷³¹ GILBERT, Kenneth (ed.): *Domenico Scarlatti: Sonates...*, op. cit, vol. 3, p. 185.

⁷³² *Ibidem* vol. 5, p. 11.

- Finalmente, en las ilustraciones 259 y 260 observamos el gran parecido entre los finales de ambas sonatas. En particular, destaca la ornamentación casi idéntica de la mano derecha y la resolución de la cadencia en la tercera parte del último compás, en lugar de la primera.



ILUSTRACIÓN 259. Sonata K 144, cc. 32-34⁷³³



ILUSTRACIÓN 260. Sonata K 208, cc. 24-25⁷³⁴

Resulta sorprendente la creación de dos sonatas tan parecidas por parte de un mismo autor. Podría parecer más plausible que una de ellas hubiera servido como modelo consciente para la composición de la otra por otro autor. Teniendo en cuenta el mayor grado de audacia armónica en la zona del desarrollo de la sonata K 144, proponemos que la sonata K 144 pudo haber sido creada por Albero tomando como modelo la sonata K 208 de Scarlatti, cuya autoría parece fuera de discusión, al encontrarse en las colecciones de manuscritos de Venecia, Parma, Munster y Viena⁷³⁵. Por desgracia, esta hipótesis tiene muchas posibilidades de permanecer en el futuro en el ámbito de la especulación, pero pensamos que su fundamento es, al menos, digno de consideración.

En definitiva, el análisis de las sonatas K 142, K 143 y K 144 y su comparación con otras obras de Albero y Scarlatti arrojan algunas dudas sobre la autoría de Scarlatti, por lo que la hipótesis de que el verdadero autor de estas tres sonatas pudiera ser Albero no debería ser totalmente descartada, a pesar de haberse descubierto recientemente estas mismas tres sonatas en los manuscritos de Zaragoza junto con otras obras de Scarlatti.

⁷³³ GILBERT, Kenneth (ed.): *Domenico Scarlatti: Sonates...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 185.

⁷³⁴ *Ibidem*, vol. 5, p. 11.

⁷³⁵ KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*, p. 448.

Como ya se ha mencionado, el manuscrito *Ayerbe* constituye un ejemplo de una colección de sonatas atribuidas explícitamente a Scarlatti en su propia portada que contiene dos sonatas de Albero sin que se especifique en ninguna parte de dicho manuscrito. Por tanto, no resulta completamente inverosímil que las sonatas K 142, K 143 y K 144 llegaran a integrarse en las colecciones scarlattianas de Zaragoza, a pesar de que hubieran podido ser compuestas por Albero.

4.6.3. Propuesta de una nueva fuga de Albero (Sánchez, 2016)

Esta fuga anónima, ubicada en el Ms. 3/1043 de la biblioteca del RCSMM entre las versiones acortadas de las fugas *Prima* y *Terzera* (ver ilustración 261), ha sido atribuida por Sánchez a Albero⁷³⁶. Las principales razones aducidas por Sánchez para defender la autoría de Albero son las siguientes⁷³⁷:

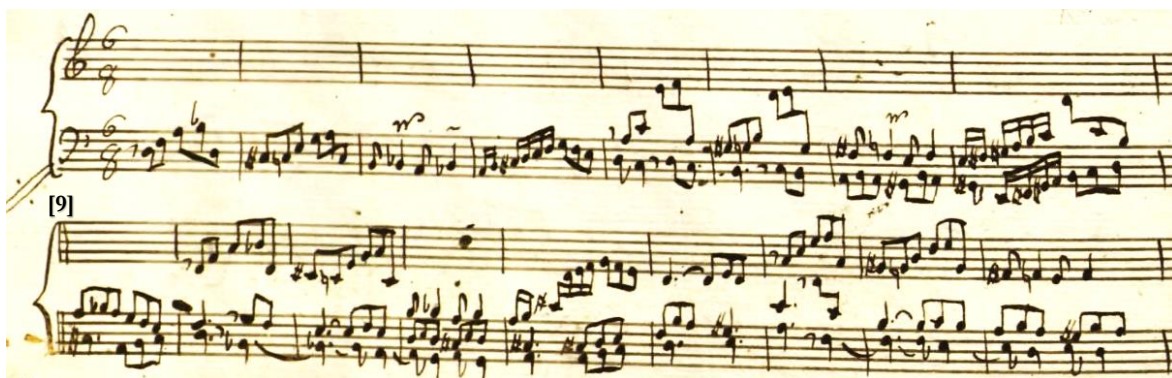


ILUSTRACIÓN 261. Fuga en Re menor, cc. 1-17 (Ms. 3/1043 del RCSMM)⁷³⁸

- Su ubicación en el Ms. 3/1043, entre las versiones acortadas de las fugas *Prima* y *Terzera* de las OCM.
- Su tesitura, entre el Si₁ y el Do₆, que es compatible con la tesitura más extensa entre el Sol₁ y el Re₆ del resto de obras de Albero.
- La armadura sin bemoles (ver ilustración 261), a pesar de estar en Re menor. Se trataría de la evocación del modo dórico que ya hemos observado en otras obras de Albero.
- La respuesta del sujeto es real, que es lo más frecuente en las demás fugas de Albero.

⁷³⁶ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 395.

⁷³⁷ *Ibidem*, pp. 395-397.

⁷³⁸ Manuscrito Ms. 3/1043 del RCSMM, p. 96.

- La longitud de la fuga es de 218 compases. Aunque sería la más corta del compositor navarro, seguiría siendo bastante larga⁷³⁹. En realidad, habría que matizar esta afirmación: la fuga en Re mayor que concluye la colección SCV tiene 158 compases, por lo que esta nueva fuga propuesta sería la segunda más corta de Albero.
- Aparición de un nuevo motivo contrastante en semicorcheas, que se combina varias veces con el primer sujeto, lo que se observa también en la mayoría de las fugas de Albero. En la ilustración 262 se muestra la combinación de ambos sujetos en cc. 160-163 y en cc. 164-167.



ILUSTRACIÓN 262. Fuga en Re menor, cc. 158-167 (Ms. 3/1043 del RCSMM)⁷⁴⁰

Sánchez concluye: «Atendiendo a las características del resto de fugas conocidas de Albero, y con la cautela que corresponde en estos casos, concluimos que nos hallamos ante una obra inédita del organista navarro⁷⁴¹»

Los argumentos presentados por Sánchez, aunque en conjunto apoyan la autoría de Albero, no llegan a constituir una prueba irrefutable:

- El uso de la armadura *dórica* también se encuentra en otros compositores de la época, como Antonio Soler, y aparece en uno de los intentos anónimos del Ms. 3/1043, concretamente el que se encuentra entre las páginas 20 y 33 (ver ilustración 263).



ILUSTRACIÓN 263. Intento en Sol menor, cc. 1-6 (Ms. 3/1043 del RCSMM)⁷⁴²

⁷³⁹ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 397.

⁷⁴⁰ Manuscrito Ms. 3/1043 del RCSMM, p. 101.

⁷⁴¹ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 397.

⁷⁴² Manuscrito Ms. 3/1043 del RCSMM, p. 20.

- Igualmente, la tesitura también puede considerarse frecuente en la música de tecla de la época, y la respuesta real tampoco parece determinante.

No obstante, se podrían señalar algunos argumentos adicionales que podrían apoyar la posible autoría de Albero:

- La duración de la fuga es, en realidad, superior a lo que sugiere el número de compases, ya que, en tiempo real, es de alrededor de siete minutos. De hecho, si el compás elegido hubiera sido el de $[3/8]$, en lugar de $[6/8]$, el número total de compases habría sido de 436, más próximo a las cifras habituales de Albero.
- El sujeto de la fuga propuesta por Sánchez incluye una secuencia descendente (ver ilustración 261, cc. 1-2), procedimiento que no resulta ajeno a la elaboración de Albero, y que encontramos en su *Fuga Seconda* (ver ilustración 264, cc. 5-6 y 7-8) y en su *Fuga Sesta* (ver ilustración 265, cc. 4-6 y 6-8).



ILUSTRACIÓN 264. *Fuga Seconda*, cc. 1-25⁷⁴³



ILUSTRACIÓN 265. *Fuga Sesta*, cc. 1-18⁷⁴⁴

⁷⁴³ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 21.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 98.

- En cuanto al segundo motivo contrastante, su primera aparición ocurre en el compás 157, que corresponde al 63% de la extensión total de la obra y está muy cerca de su sección áurea (61.8%, aproximadamente), lo que concuerda con la ubicación típica de las fugas de Albero, ya explicada en epígrafes anteriores.
- También podríamos añadir la similitud entre el segundo sujeto de esta fuga y el de la *Fuga Seconda* de las OCM (ver ilustraciones 262, cc. 160-163 y 266, cc. 306-313).



ILUSTRACIÓN 266. *Fuga Seconda*, cc. 305-324⁷⁴⁵

Sin embargo, esta fuga presenta una diferencia significativa respecto a las fugas de Albero: ya hemos señalado⁷⁴⁶ que la primera exposición de las fugas de Albero presenta, en todos los casos, cinco entradas del sujeto en tesituras diferentes siguiendo el orden [sujeto]-[respuesta]-[sujeto]-[respuesta]-[sujeto], por lo que se simulan cinco voces. En cambio, en esta fuga, la exposición comienza con seis entradas siguiendo un orden distinto, y en solo cuatro tesituras diferentes: [sujeto (voz 1⁷⁴⁷)]-[respuesta (voz 2)]-[sujeto (voz 3)]-[respuesta (voz 4)]-[respuesta (voz 2)]-[sujeto (voz 3)].

Es conveniente recordar que las fugas conocidas de Albero que aparecen en este manuscrito (Ms. 3/1043 del RCSMM) han sufrido cortes respecto a la versión completa del manuscrito Ms. 4/1727 (2). Por tanto, debemos asumir que, en el caso de que esta fuga en Re menor hubiera sido concebida por Albero, es muy probable que la versión de este manuscrito hubiera sufrido también recortes. No obstante, las versiones recortadas de las fugas conocidas de Albero respetan, en todos los casos, la estructura de la primera exposición descrita en el párrafo anterior.

⁷⁴⁵ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 27.

⁷⁴⁶ Ver epígrafe 4.1.1, p. 221.

⁷⁴⁷ La numeración de las voces se hace según su tesitura, asignando el número 1 a la más grave.

A la vista de las consideraciones de Sánchez, que hemos matizado y ampliado, podemos concluir que la atribución de esta fuga a Albero tiene un grado no despreciable de incertidumbre: si bien se observan semejanzas estructurales y estilísticas significativas con otras fugas de Albero, también encontramos alguna anomalía relevante, como la planificación diferente de la primera exposición.

En definitiva, sería necesario disponer de nuevas fuentes para poder asignar una autoría fiable a esta fuga en Re menor. Por ahora, no podemos descartar que pudiera haber sido compuesta por un autor diferente que conociera bien la obra de Albero, incluyendo entre los posibles candidatos a Antonio Soler o José Teixidor.

4.7. Investigación sobre el manuscrito *Corpus Christi*

En el manuscrito Mus/VRP-363 del Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia⁷⁴⁸, que se conserva en hojas sueltas sin encuadernar, se encuentra la segunda versión conocida de las seis *recercatas*, así como versiones incompletas de las fugas *Prima* y *Seconda* y una versión completa, aunque con cortes, de la *Fuga Sesta* de las OCM.

La inclusión de las seis *recercatas* completas ofrece una oportunidad de compararlas con las de la otra fuente disponible: el manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM. Esta comparación ya ha sido realizada por Sánchez⁷⁴⁹, pero algunas diferencias no se han expuesto, por lo que, en las siguientes líneas, ampliaremos los resultados de dicha comparación.

En primer lugar, debemos destacar que esta copia carece del lujo de la que se conserva en el RCSMM. Sin embargo, el copista puso más empeño en clarificar algunas indicaciones, como las ligaduras, que llegan a provocar dudas de lectura en el manuscrito de Madrid. En la ilustración 267, se ha añadido la letra *X* para señalar la omisión de las ligaduras en el manuscrito del RCSMM, que sí aparecen indicadas en el manuscrito *Corpus Christi* (ver ilustración 268).

Además, el rectángulo en la ilustración 267 enmarca la ligadura *doble*, trazo sin duda condicionado por criterios gráficos estéticos, pero que no facilita la lectura, y que aparece escrita en un solo trazo en la ilustración 268. Los cambios en dicha ilustración se han señalado mediante pequeñas flechas para facilitar su localización.

⁷⁴⁸ Este manuscrito ya fue introducido en el apartado “Fuentes” de la *Introducción*, pp. 52-53.

⁷⁴⁹ SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero...», *op. cit.*, p. 274.



ILUSTRACIÓN 267. *Recercata Prima*, primera página. Manuscrito RCSMM ⁷⁵⁰

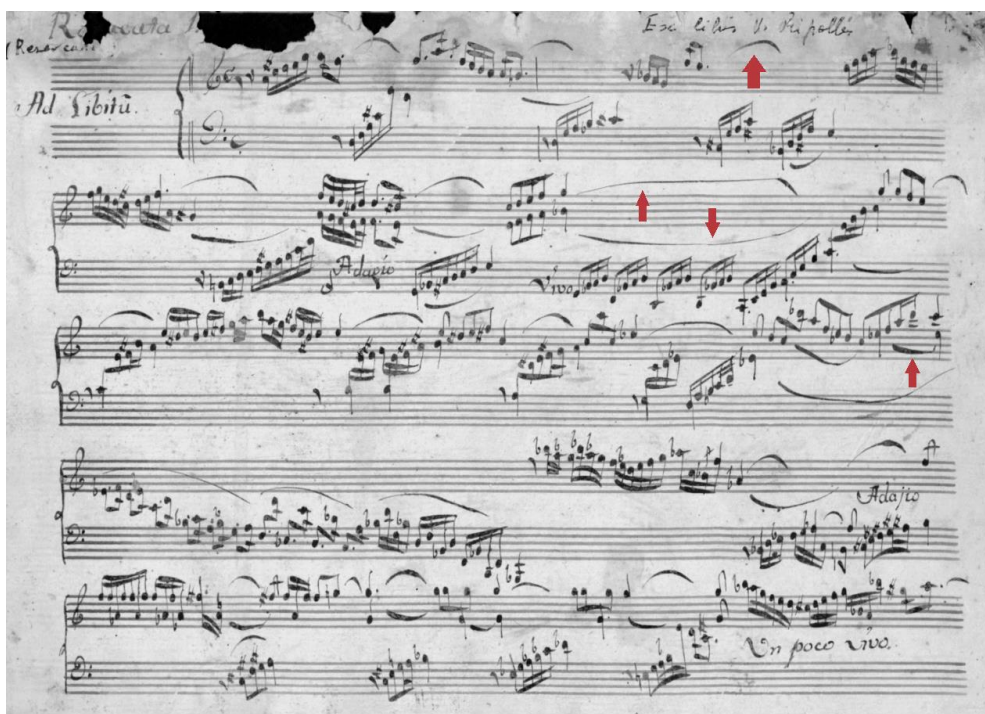


ILUSTRACIÓN 268. *Recercata Prima*, primera página. Manuscrito *Corpus Christi* ⁷⁵¹

⁷⁵⁰ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 1.

⁷⁵¹ Manuscrito Mus/VRP-363 del RCSCCV, hoja suelta 1.

Otra característica relevante de esta versión de las *recercatas* es la corrección, por parte del copista, de algunas indicaciones de *tempi*. En la versión del manuscrito del RCSMM de la *Recercata Quinta*, por ejemplo, aparecen dos indicaciones de *Adagio* juntas, lo que no parece tener sentido (ver ilustración 269). Sin embargo, en la versión del *Corpus Christi*, el copista interpretó adecuadamente que la primera de las dos indicaciones (la de la izquierda) correspondía, en realidad, al sistema inferior, por lo que la añadió en dicho sistema (ver ilustración 270). No obstante, mantuvo las dos indicaciones iguales juntas en el sistema superior.



ILUSTRACIÓN 269. *Recercata Quinta*, fragmento. Manuscrito RCSMM⁷⁵²



ILUSTRACIÓN 270. *Recercata Quinta*, fragmento. Manuscrito *Corpus Christi*⁷⁵³

Esta circunstancia peculiar, en la que observamos que el copista corrige un posible error, pero decide mantener la versión original, podría apoyar la hipótesis de que este manuscrito se copió directamente del manuscrito del RCSMM.

⁷⁵² Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 77.

⁷⁵³ Manuscrito Mus/VRP-363 del RCSCCV, hoja suelta 7.

Finalmente, se han detectado varios errores en la copia del manuscrito *Corpus Christi*, que se exponen a continuación:

- *Recercata Quarta*: en la zona intermedia de la pieza (ver ilustraciones 271 y 272), la nota señalada con flechas varía, siendo La \sharp en el manuscrito del RCSMM y Sol \sharp en el manuscrito *Corpus Christi*. El contexto armónico, fuertemente condicionado por la nota mantenida de la mano derecha, La \sharp , parece indicar que la copia del manuscrito valenciano es la errónea, por lo que proponemos mantener la nota La \sharp del manuscrito del RCSMM.



ILUSTRACIÓN 271. *Recercata Quarta*, fragmento. Manuscrito RCSMM ⁷⁵⁴



ILUSTRACIÓN 272. *Recercata Quarta*, fragmento. Manuscrito *Corpus Christi* ⁷⁵⁵

- *Recercata Quinta*: en la zona intermedia, encontramos dos diferencias. En primer lugar, la nota Mi de la mano derecha señalada con una flecha aparece con la alteración accidental becuadro en el manuscrito del RCSMM, mientras que no hay ninguna alteración accidental en la misma nota del manuscrito *Corpus Christi* (ver ilustraciones 273 y 274). El contexto frecuentemente cromático nos conduce a preferir la versión del RCSMM, es decir, la nota Mi \natural . Además, las notas de la mano izquierda señaladas por flechas también varían, siendo Si \natural en el manuscrito del RCSMM y La \natural en el

⁷⁵⁴ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 59.

⁷⁵⁵ Manuscrito Mus/VRP-363 del RCSCCV, hoja suelta 5.

manuscrito *Corpus Christi*. En este caso, el fragmento se dirige hacia la cadencia final en Do menor, tonalidad principal de la pieza, por lo que la versión del manuscrito del RCSMM tiene más sentido armónico. Por tanto, proponemos como correcta la nota Si \flat , correspondiente al manuscrito del RCSMM.



ILUSTRACIÓN 273. *Recercata Quinta*, fragmento. Manuscrito RCSMM⁷⁵⁶



ILUSTRACIÓN 274. *Recercata Quinta*, fragmento. Manuscrito *Corpus Christi*⁷⁵⁷

En conjunto, las observaciones realizadas constituyen una fuente de información relevante para la revisión de las ediciones existentes, al menos en lo que se refiere a las ligaduras y a las indicaciones de *tempo*.

La edición de Baciero, por ejemplo, omite la segunda ligadura mencionada al principio de este epígrafe (ver ilustración 267, nota Mi \flat en la mano derecha en el cuarto sistema, señalada con una cruz). Whitney, en cambio, sí sugiere incorporar ambas ligaduras omitidas. Sin embargo, en la *Recercata Quinta*, Whitney no añade la indicación *Adagio* (ver ilustración 275, segundo sistema), que probablemente faltaba por error del copista en el manuscrito del RCSMM y fue añadida por el copista del manuscrito *Corpus Christi* (ver ilustraciones 269 y 270, segundo sistema).

⁷⁵⁶ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 78.

⁷⁵⁷ Manuscrito Mus/VRP-363 del RCSCCV, hoja suelta 8.

83

The image shows a musical score for a piece titled 'Recercata Terzeta'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is marked 'Adagio (1)' and the second system is marked 'un poco Presto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The page number '83' is located in the top right corner.

ILUSTRACIÓN 275. *Recercata Terzeta*, cc. 377-380 (Whitney) ⁷⁵⁸

⁷⁵⁸ WHITNEY, Ryan-Layne (ed.): *Obras for Harpsichord or Fortepiano...*, *op. cit.*, p. 83.

5. IMPLICACIONES PERFORMATIVAS

En este capítulo, se describirá la aplicación de los conocimientos adquiridos en los epígrafes anteriores a la elaboración de una versión *históricamente informada*⁷⁵⁹ de la obra completa para tecla de Albero, de acuerdo con la corriente interpretativa que pretende reconciliar la perspectiva histórica con otros enfoques (analíticos, organológicos y psicológicos, entre otros) en pos de un objetivo eminentemente expresivo y, por tanto, comunicativo.

El proceso ha estado dirigido, desde su fase inicial, hacia una interpretación real en público, lo que, a mi juicio, es un factor imprescindible, ya que la obra musical alcanza su conformación plena en la percepción consciente de la audiencia. De forma coherente con esta orientación, se ha podido culminar este objetivo mediante la interpretación de la obra completa⁷⁶⁰ de Albero al piano en dos recitales, en el Conservatorio Superior de Música de Málaga:

- Las *Sonatas para Clavicordio* fueron interpretadas íntegramente el 26 de abril de 2016 en la sala Falla.
- Las *Obras para Clavicordio o Piano Forte* fueron interpretadas, también íntegramente, el 24 de febrero de 2017 en la sala Seminarios.

Es conveniente señalar que el conjunto de decisiones interpretativas adoptadas no pretende en modo alguno erigirse como la *solución correcta*, sino como una versión (entre otras alternativas posibles) que resulte inteligible y satisfactoria para el público. Además, la preparación de dos recitales de una duración total de alrededor de tres horas implica un número enormemente elevado de elecciones de diversa índole, por lo que solo se expondrán en los epígrafes siguientes las más representativas.

La interpretación de la obra completa de Albero ha permitido, además, evaluar sus posibles aplicaciones pedagógicas en el ámbito de la enseñanza reglada de música, aspecto que será introducido brevemente en el epígrafe final.

⁷⁵⁹ Se han adoptado los postulados constructivos de esta corriente, tratando de evitar sus propuestas más restrictivas, de acuerdo con lo expuesto en el epígrafe “Justificación”, en la *Introducción*, pp. 36-37.

⁷⁶⁰ En estos recitales no se ha incluido la nueva fuga cuya atribución a Albero se considera plausible, comentada en el epígrafe 4.5.3, ni las sonatas K 142, 143 y K 144, cuya autoría scarlattiana cuestionamos en el epígrafe 4.5.2, sino las dos colecciones cuya autoría alberiana es unánimemente reconocida: las SCV y las OCM.

5.1. Tradiciones interpretativas en las grabaciones de Albero

La dedicatoria de las dos colecciones de Albero al *clavicordio*⁷⁶¹ parece haber influido en un predominio claro de las versiones interpretadas en el clavicémbalo⁷⁶²:

- Las *Sonatas para Clavicordio* han sido registradas en varias ocasiones al clavicémbalo, y solo una vez íntegramente al pianoforte.
- Las *Obras para Clavicordio o Piano Forte* han sido grabadas íntegramente una sola vez, al clavicémbalo, aunque hay varias grabaciones parciales. Curiosamente, los intérpretes parecen rechazar las fugas, que son, con mucha diferencia, las que ofrecen una dificultad mayor, por su extensión y exigencia técnica. Sin embargo, también podrían considerarse, en parte por la misma causa, las más ambiciosas y, por tanto, las más gratificantes potencialmente.

Las versiones para clavicémbalo disponibles muestran estilos interpretativos diversos, desde una métrica bastante estable (en este grupo podríamos incluir las grabaciones de Joseph Payne⁷⁶³, Gilbert Rowland⁷⁶⁴ y Pablo Cano⁷⁶⁵), que suele ir asociada a la sobriedad en el añadido de adornos y el diseño de las articulaciones, hasta una mayor flexibilidad agógica (es el caso de Aniko Horvath⁷⁶⁶, Andreas Staier⁷⁶⁷, Teresa Chenlo⁷⁶⁸ y Alejandro Casal⁷⁶⁹), que suele incluir la adición más generosa de ornamentos y una articulación más variada.

Entre todas estas versiones, destaca la de Laure Colladant por ser la única grabación integral de las *Sonatas para Clavicordio* que utiliza el pianoforte, concretamente un pianoforte de mecánica vienesa, copia de un original *Anton Walter* de 1790⁷⁷⁰. Sin embargo, a pesar de disponer de la posibilidad de realizar inflexiones dinámicas, la intérprete opta por establecer

⁷⁶¹ Como ya se ha explicado a lo largo del presente trabajo, *clavicordio* designaba en España en la época estudiada al instrumento conocido actualmente como clavicémbalo.

⁷⁶² En el epígrafe 1.3.3 se recopilan las principales grabaciones de la obra de Albero.

⁷⁶³ PAYNE, Joseph: *Sebastián de Albero: Sonatas para Clavicordio...*, *op. cit.*

⁷⁶⁴ ROWLAND, Gilbert: *Albero: Sonatas for Harpsichord...*, *op. cit.*

⁷⁶⁵ CANO, Pablo: *Sebastián Albero (1722-1757): Obra para teclado I...*, *op. cit.*

⁷⁶⁶ HORVATH, Aniko: *Albero, 30 Keyboard Sonatas...*, *op. cit.*

⁷⁶⁷ STAIER, Andreas: *Variaciones del fandango español...*, *op. cit.*

⁷⁶⁸ CHENLO, María Teresa: *Música de tecla en Navarra...*, *op. cit.*

⁷⁶⁹ CASAL, Alejandro: *Albero: Six Recercatas, Fugas and Sonatas...*, *op. cit.*

⁷⁷⁰ El constructor de la copia de este pianoforte es Johannes Carda, ver COLLADANT, Laure: *Sebastián Albero: 30 Sonates pour Clavier...*, *op. cit.*

un rango de variaciones bastante reducido, reservando el mayor contraste para diferenciar las dos repeticiones de cada parte⁷⁷¹.

Las otras dos grabaciones conocidas que usan el piano no incluyen ninguna colección completa, sino solo una selección:

- Antonio Baciero registró en un piano moderno tres sonatas de cada colección⁷⁷²: las SCV VI, XI y XII y las sonatas *Prima*, *Quarta* y *Quinta* de las OCM. Su interpretación se muestra más generosa que la de Colladant en el uso de los recursos expresivos del piano, tanto dinámicos como agógicos. Destaca el añadido de notas agudas en la *Sonata Prima* evitadas por Albergo por exceder la tesitura de los instrumentos de los que disponía —la nota más aguda usada por Albergo en sus obras es, como se ha explicado en el epígrafe 4.1, el Re₆—.

Como se observa en la ilustración 276, entre el compás 43 y el compás 44 de la *Sonata Prima*, ubicados en la primera sección, se produce un salto ascendente de sexta en la parte de la mano derecha que conduce a la nota Si₅. La recapitulación de la segunda sección conduciría en el pasaje equivalente a la nota Mi₆, que excedía el rango de tesitura de los instrumentos de María Bárbara, en el compás 115 (ver ilustración 277).

Por esta razón, probablemente, Albergo optó por transponer el compás entero una octava baja. Baciero, sin embargo, elige devolver el compás 115 a su tesitura correspondiente, una octava por encima de lo que indica el manuscrito, usando la nota Mi₆, que sí está dentro del rango de la tesitura de los pianos modernos. Andreas Staier y Alejandro Casal toman la misma decisión que Baciero en sus respectivas grabaciones al clavicémbalo, llegando hasta la nota Mi₆, mientras que María Teresa Chenlo respeta la tesitura del manuscrito en su grabación.



ILUSTRACIÓN 276. *Sonata Prima*, cc. 38-46⁷⁷³

⁷⁷¹ COLLADANT, Laure: *Sebastián Albergo: 30 Sonates pour Clavier...*, op. cit.

⁷⁷² BACIERO, Antonio: *Sonatas españolas inéditas del siglo XVIII...*, op. cit.

⁷⁷³ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 16.



ILUSTRACIÓN 277. *Sonata Prima*, cc. 110-119 (falta el compás 111, lo que aparece indicado en el manuscrito mediante una cruz [+] en su lugar)⁷⁷⁴

- Susanne Skyrm grabó en 1997 una sonata de cada colección en un piano construido por Antunes en Lisboa en 1767⁷⁷⁵: la SCV XVII y la *Sonata Quarta* de las OCM. Se trata de un piano cuya acción está claramente inspirada en los pianos de Cristofori y Ferrini⁷⁷⁶, similar a la de los instrumentos de la colección de la reina María Bárbara. Skyrm aprovecha especialmente el potencial dinámico del instrumento y añade una ornamentación generosa, especialmente en las repeticiones de cada sección, aunque se muestra más bien sobria en el grado de flexibilidad agógica.

En conjunto, la discografía dedicada a Albero refleja las diversas tradiciones interpretativas vigentes a lo largo de las últimas décadas: en algunas versiones, se aprecia un cierto grado de contención al perfilar aquellos elementos que no están explícitamente indicados en la partitura —basada en la consideración implícita de la partitura como una representación esencialmente completa del objeto sonoro imaginado por el compositor—; en cambio, en otras, se observa la búsqueda activa de aquellos medios que permitan una traducción sonora más eficaz desde el punto de vista comunicativo —que asume como inevitables las carencias de la partitura, consecuencia directa de la incompletitud del propio sistema de notación musical—.

En los últimos años, no obstante, parece constatarse un progresivo abandono de las posiciones más conservadoras —las que se han descrito en primer lugar en el párrafo anterior— en favor de las tesis que defienden la necesidad de que el intérprete ponga en juego su propia creatividad al servicio de la obra musical, lo que, a su vez, contribuye a revalorizar su función.

⁷⁷⁴ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 18.

⁷⁷⁵ SKYRM, Susanne: *Treasures of Iberian Keyboard Music...*, *op. cit.*

⁷⁷⁶ POLLENS, Stewart: *The Early Piano...*, *op. cit.*, p. 123.

5.2. Interpretación al piano

Basándonos en los indicios del lenguaje pianístico naciente detectados en la obra para tecla de Albero, hemos elegido el piano como vehículo instrumental de la interpretación, lo que implica la posibilidad de realizar inflexiones dinámicas. En cambio, la interpretación en el clavicémbalo se ve obligada a recurrir, como se explicó al final del tercer capítulo, a una suerte de *lenguaje dinámico codificado*, que consiste en usar la articulación, la agógica y la ornamentación para simular los efectos de las variaciones dinámicas.

En este sentido, existe una corriente de pensamiento en el ámbito interpretativo que podríamos denominar el *tópico de la exclusividad*, que afirma que no se deben emplear en el pianoforte los recursos que constituyen el *lenguaje dinámico codificado* del clavicémbalo, ya que no son necesarios en un instrumento capaz de ofrecer variaciones dinámicas reales⁷⁷⁷. Sin embargo, la concepción de la interpretación musical como actividad de naturaleza esencialmente comunicativa aconseja no desechar recursos expresivos, aunque puedan resultar redundantes. Por este motivo, he elaborado los demás aspectos de la interpretación, incluyendo algunos que serían imprescindibles en el clavicémbalo, para conseguir una versión lo más satisfactoria y convincente posible, según se explica en los siguientes epígrafes.

5.2.1. Articulación

En las obras de Albero encontramos muy pocos signos de articulación —solo algunas ligaduras en las *recercatas*—. Esta escasez es habitual en la música para tecla de la época. Las indicaciones de articulación —así como las relativas a los demás aspectos de la interpretación— se volvieron progresivamente más frecuentes y precisas justo a partir de las décadas siguientes al fallecimiento de Albero⁷⁷⁸. Por tanto, queda en manos del intérprete el diseño de las articulaciones que se aplicará en cada una de las obras.

En mi caso, he partido de una clasificación previa según el carácter expresivo predominante, deducido a partir de los análisis realizados:

⁷⁷⁷ Obviamente, las variaciones dinámicas provocadas mediante alteraciones en la densidad de la textura no se rechazan desde la posición del *tópico de la exclusividad*, ya que no son evitables por el intérprete.

⁷⁷⁸ ROSENBLUM, Sandra P.: *Performance Practices in Classic Piano Music...*, *op. cit.*, pp. 16-17.

- El carácter lírico se asocia a una articulación en la que debería predominar el *legato*. Encontramos este carácter en todas las *recercatas*, en las sonatas lentas y en las fugas lentas. Como se observa en la ilustración 278, hay algunas ligaduras que acompañan a los diseños melódicos de ambas manos, lo que confirma la adecuación del *legato* al carácter lírico de las *recercatas*.



ILUSTRACIÓN 278. Íncipit de la *Recercata Seconda*⁷⁷⁹

En la ilustración 279, se muestra el inicio de la SCV XXVIII. Su estilo expresivo *sentimental* parece sugerir el uso de la articulación *legato*, para imitar la fluidez del discurso melódico en el canto vocal.



ILUSTRACIÓN 279. SCV XXVIII, cc. 1-16⁷⁸⁰

⁷⁷⁹ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 19.

⁷⁸⁰ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 56v.

- En cambio, las obras de carácter más rítmico demandan una articulación variable, desde el *legato* hasta el *staccato*, pasando por el *portato*. Encontramos esta tipología en las sonatas rápidas y en las fugas rápidas.

En la ilustración 280, aparece el comienzo de la SCV XXVII. En los diez primeros compases, el diseño de la mano izquierda mediante intervalos disjuntos parece aconsejar una articulación en *staccato*. En cambio, la mano derecha está escrita en forma de apoyaturas en terceras, lo que puede enfatizarse mediante un apoyo dinámico en cada apoyatura que se ligaría con su resolución, que sería a su vez pulsada más suavemente y con una duración menor.



ILUSTRACIÓN 280. SCV XXVII, cc. 1-14 ⁷⁸¹

Además, he tratado de hallar polifonías no señaladas explícitamente, y las he señalado manteniendo las notas pulsadas correspondientes más allá de su duración indicada. Este recurso se ha mostrado particularmente eficaz en las SCV VII y VIII. En la ilustración 281, la parte de la mano derecha contiene, opcionalmente, una polifonía implícita a dos voces si se va manteniendo la nota superior.



ILUSTRACIÓN 281. SCV VII, cc. 48-59 ⁷⁸²

⁷⁸¹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 54v.

⁷⁸² *Ibidem*, folio 14v.

En la ilustración 282, se muestra el resultado de transformar el diseño melódico de la mano derecha en una polifonía de dos voces descendentes.



ILUSTRACIÓN 282. SCV VII, cc. 51-57 ⁷⁸³

5.2.2. Dinámica

La principal diferencia entre los recursos expresivos del pianoforte y el clavicémbalo es, precisamente, la capacidad del primero de realizar gradaciones dinámicas continuas controlables mediante la velocidad de pulsación de las teclas. Por tanto, el aprovechamiento de los recursos derivados de las variaciones dinámicas constituye el núcleo principal de la elaboración de una versión en el pianoforte, comparada con una versión al clavicémbalo.

Una primera clasificación de las posibilidades expresivas del piano que surgen como consecuencia de su potencial dinámico debe atender a su doble dimensión vertical y horizontal, es decir, a la posibilidad de diferenciar la intensidad de sonidos simultáneos o sucesivos.

5.2.2.1. Jerarquía dinámica vertical

En primer lugar, nos ocuparemos de las diferencias entre sonidos simultáneos. La mayoría de las sonatas de Albero muestra una textura predominantemente homofónica, con una línea melódica principal claramente identificable, y un acompañamiento en forma de acordes o notas repetidas.

⁷⁸³ Ilustración elaborada por el autor.

En estos casos, he optado por realzar la línea melódica principal y mantener bastante más suave el sonido del acompañamiento. Además, en las sonatas de estilo *sentimental* muy acusado, he añadido el recurso de tocar algunas de las notas melódicas un poco más tarde que las notas que forman el acompañamiento, para enfatizarlas aún más. Además, en el caso de los acompañamientos en forma de acordes, he buscado la jerarquización de sus sonidos integrantes: en el caso de que alguno de ellos pueda integrarse en algún contenido melódico secundario según el devenir de los sucesivos acordes, lo he destacado frente al resto de sonidos que integran el acorde. En el caso contrario, he optado habitualmente por apoyar la nota más aguda, ya que así se favorece la integración de los sonidos constituyentes en un solo color tímbrico.

En este tipo de pasajes con acordes repetidos, también he empleado a menudo el recurso de tocarlos de forma arpegiada, basándome en la práctica interpretativa de la época, que se refleja explícitamente en la introducción de Soler a sus preludios —en su obra *Llave de la modulación*—, como se explicó en el estudio de las *recercatas*⁷⁸⁴.

En la ilustración 283, se observa que los acordes del acompañamiento no contienen notas significativas desde el punto de vista melódico, por lo que se ha decidido destacar ligeramente la nota más aguda de cada acorde.



ILUSTRACIÓN 283. SCV III, cc. 54-70⁷⁸⁵

En la ilustración 284, en cambio, la nota más grave de los acordes del acompañamiento realiza giros melódicos relevantes, como por ejemplo en los compases 62 a 63 —donde la nota Fa becuadro en el bajo del compás 63 forma el acorde de Re menor en primera inversión, lo que constituye una sorpresa armónica después del acorde de séptima dominante sobre Re del compás 62—. De hecho, este giro en el bajo de los acordes evoca

⁷⁸⁴ Ver epígrafe 4.2.1, p. 243.

⁷⁸⁵ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 6v.

el giro melódico equivalente que se produce del compás 58 al 59 —desde Do hasta Mib, pasando por la corchea Re—.



ILUSTRACIÓN 284. SCV XXVIII: cc. 51-64 ⁷⁸⁶

Las fugas, por su parte, tienen una estructura predominantemente polifónica, con amplias zonas a dos y tres voces independientes. En estos casos, he buscado un equilibrio entre el apoyo a las sucesivas presentaciones —tanto completas como parciales— del sujeto, que es el elemento melódico generador y más reconocible, y el realce de otros motivos de valor melódico relevante, como los contrasujetos, especialmente en el caso de que estén escritos en notas largas, que se perciben con más dificultad por su decaimiento sonoro.



ILUSTRACIÓN 285. *Fuga Terzza*, cc. 1-23 ⁷⁸⁷

⁷⁸⁶ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 57v.

⁷⁸⁷ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 39.

En la ilustración 285, se puede observar el diseño rítmico del sujeto, en negras y corcheas —compases 1 a 4—, mientras que el contrasujeto está escrito con blancas —compases 6 al 9, 13 al 16 y 18 al 21—. El movimiento más rápido del sujeto facilita su reconocimiento en este contexto polifónico. Por tanto, resulta conveniente reforzar la pulsación de las blancas que forman el contrasujeto para favorecer su percepción clara a lo largo de su duración íntegra.

Por último, en las *recercatas*, la parte de la mano derecha contiene la mayor parte del material melódico relevante, mientras que la mano izquierda, escrita en arpegios, tiene un rol fundamentalmente acompañante, por lo que habitualmente se ha establecido un nivel dinámico superior para la parte de la mano derecha. No obstante, el estilo de escritura de estas obras, que tiende a alternar el uso de ambas manos, facilita la distinción de las dos voces.

5.2.2.2. Dinámica horizontal

La diferenciación entre el nivel de los sonidos sucesivos es la manifestación más obvia del potencial del pianoforte para imitar las inflexiones de la voz humana al cantar, y está en la misma base conceptual de la búsqueda e invención del nuevo instrumento —en su artículo sobre la invención del pianoforte, Maffei destaca las inflexiones dinámicas graduales en el interior de una frase⁷⁸⁸—. Se pueden distinguir varios contextos en los que este recurso resulta muy útil:

- Fraseo *cantabile*: en las *recercatas* y en las sonatas de estilo *sentimental*, he aprovechado este recurso para buscar una presentación lo más expresiva posible del contenido musical.

Es conveniente recordar que esta transformación de la dinámica en expresión, si bien era ajena —por imposible— en el clavicémbalo, resultaba plenamente conocida y practicada en la época de su composición en el clavicordio o los instrumentos de viento y cuerda frotada y pulsada.

En la ilustración 286, se observa el principio de la SCV XXII, y se han añadido algunas indicaciones dinámicas, que tienen como objetivo imitar la expresión vocal (también se han añadido algunos efectos de *eco*).

⁷⁸⁸ MAFFEI, Scipione: «Nuova invenzione d'un Gravecembalo...», *op. cit.*, p. 144.



ILUSTRACIÓN 286. SCV XXII, cc 1-14 ⁷⁸⁹

- Repeticiones de motivos: la repetición exacta, o levemente variada, de un motivo varias veces —habitualmente dos veces— es bastante frecuente en la música de Albero. En estos casos he realizado la segunda repetición habitualmente más suave, buscando un efecto de *eco*. De forma excepcional, se ha buscado el efecto contrario, interpretando la segunda repetición en un nivel dinámico superior.

En la ilustración 287, los compases 5 al 8 repiten exactamente el contenido de los compases 1 al 4, por lo que he buscado el efecto de eco asignando una dinámica inferior a los compases 5 al 8.



ILUSTRACIÓN 287. SCV III, cc. 1-15 ⁷⁹⁰

En la ilustración 288, sin embargo, se ha buscado el efecto contrario: el contenido de los compases 66 al 68 se repite en los compases 70 al 72. En este caso, se ha preferido posponer la sonoridad más elevada para enfatizar su carácter conclusivo.

⁷⁸⁹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 44v.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, folio 5v.

ILUSTRACIÓN 288. SCV VI, cc. 64-77 ⁷⁹¹

- Secuencias: las secuencias con numerosas repeticiones del modelo —habitualmente tres, pero llegando a veces hasta las diez reiteraciones— constituyen un caso especial en el que se hace especialmente conveniente la posibilidad de variar la dinámica. En mi caso, he usado este recurso en función de la dirección melódica de la secuencia: si asciende, he aumentado el volumen sonoro; si desciende, lo he disminuido.

En la ilustración 289, se observa una secuencia ascendente, que culmina melódicamente en en la nota Sol₅ del compás 55, que además añade la tensión armónica de la dominante de la tonalidad principal, Re menor. Para potenciar el incremento de las tensiones melódica y armónica, he comenzado el compás 52 en un nivel dinámico muy bajo, y lo he ido aumentando progresivamente hasta alcanzar un nivel *forte* en el compás 55. Además, he añadido un adorno en la citada nota Sol₅, para enfatizarla adicionalmente.

ILUSTRACIÓN 289. SCV XI, cc. 52-56 ⁷⁹²

⁷⁹¹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 13r.

⁷⁹² *Ibidem*, folio 22v.

Otro ejemplo interesante de secuencia ascendente lo encontramos en la *Sonata Seconda* de las OCM (ver ilustración 290). Entre los compases 75 y 78, se repite el modelo, que va ascendiendo por intervalos de segunda hasta culminar en el compás 79, en el que se forma el acorde de séptima dominante en primera inversión sobre Sol \sharp , sensible de la tonalidad principal, La mayor. El aumento de tensión melódica y armónica parece demandar un incremento dinámico correspondiente.

En este caso particular, Albergo podría haber empleado el recurso del *crescendo textural*, tal como hemos observado a veces en algunas de sus obras. Sin embargo, la densidad de los acordes del acompañamiento se mantiene fija, lo que podría reflejar la intención de usar un instrumento con capacidades dinámicas, como el pianoforte.



ILUSTRACIÓN 290. *Sonata Seconda*, cc. 75-84 ⁷⁹³

- Intensificaciones expresivas mediante la repetición de acordes.

En la ilustración 291, el compás 12 de la SCV IV conecta un acorde perfecto mayor en segunda inversión (Re-Si-Sol) con un acorde de séptima disminuida en primera inversión (Do \sharp -La \sharp -Sol), que implica un aumento de la tensión armónica, lo que puede enfatizarse mediante un *crescendo* en las octavas de acompañamiento del compás 12.

A la inversa, el compás 14 conecta el mencionado acorde de séptima disminuida con un acorde de séptima dominante (Do-Do-Sib-Mi) en el compás 15, cuya posición más agrupada conlleva una disminución de la tensión. Por tanto, parece recomendable realizar un ligero *decrescendo* en el compás 14.

⁷⁹³ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 36.

ILUSTRACIÓN 291. SCV IV, cc. 6-21⁷⁹⁴

Otro ejemplo relevante se encuentra en la SCV XXVII⁷⁹⁵ (ver ilustración 292): los compases 15 y 16 repiten el acorde de la mano izquierda (Si \flat -Sol \flat ⁷⁹⁶), que forma, por enarmonía (La \sharp -Fa \sharp), un acorde de séptima dominante de Si mayor en primera inversión con las notas de la mano derecha (Mi-Sol \flat -Re \flat , que también por enarmonía equivalen a Mi-Fa \sharp -Do \sharp). Este acorde resuelve efectivamente en la tónica de Si mayor en el compás 17, que sigue manteniendo el diseño de acordes repetidos del acompañamiento.

ILUSTRACIÓN 292. SCV XXVII, cc. 7-21⁷⁹⁷

Por tanto, se produce un aumento de la tensión armónica en los compases 15 y 16, que se libera en los compases 17 y 18. El efecto expresivo de esta variación puede

⁷⁹⁴ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 7v.

⁷⁹⁵ Este caso se estudió en el epígrafe 4.1.3, pp. 237-238.

⁷⁹⁶ Falta el bemol en la nota Sol de la mano izquierda en los compases 15-18, por error del copista.

⁷⁹⁷ *Ibidem*, folio 54v.

potenciarse mediante una variación dinámica correspondiente: *crescendo* en los compases 15 y 16 y *decrescendo* en los compases 17 y 18.

5.2.3. Agógica

La deformación de la métrica de base en forma de sutiles aceleraciones y deceleraciones suele recibir el nombre de *rubato*. Este término, que significa literalmente *robado* en italiano, hace referencia de forma implícita a la idea de que el tiempo perdido o añadido mediante estas inflexiones agógicas debe compensarse a posteriori, de tal manera que la duración global no se altere o, equivalentemente, que el *tempo* promedio no varíe. El *rubato* suele clasificarse en dos variedades:

- *Rubato* melódico: el acompañamiento mantiene un *tempo* estricto, mientras que la melodía principal acelera o frena para enfatizar su contenido expresivo, de forma que pierde su coordinación con el acompañamiento.
- *Rubato* estructural: todas las voces mantienen su coordinación, pero el *tempo* fluctúa.

Autores como François Couperin (1717), Pier Francesco Tosi (1723), Johann Joachim Quantz (1752), Carl Philipp Emanuel Bach (1753) y Leopold Mozart (1756) dejaron por escrito descripciones del término que se corresponden con el *rubato* melódico⁷⁹⁸. Por otra parte, Girolamo Frescobaldi menciona el *rubato* estructural en su *Il primo libro di capricci* (1624)⁷⁹⁹.

La constatación documental de la práctica del *rubato* ha sido interpretada a veces como un argumento para defender la tesis de que esta práctica era evitada por músicos de épocas anteriores, lo que, a su vez, ha conducido a algunos músicos a sugerir que una interpretación *históricamente informada* debería evitar recurrir a las deformaciones métricas en la música anterior a las épocas o fuera de los ámbitos geográficos en los que se refleja por escrito esta práctica. Podemos observar esa renuncia al *rubato* en algunas de las versiones discográficas de la obra para tecla de Albero, como las de Payne⁸⁰⁰ y Colladant⁸⁰¹.

Sin embargo, parece razonable asumir que la constatación documental de las prácticas interpretativas tiende a ser posterior a la realización de dichas prácticas. Además, el objetivo de mejorar el estatus social del músico se ha apoyado a lo largo de los siglos en tratar de asemejar su labor a la de otras actividades de índole intelectual, sujetas a estrictos marcos

⁷⁹⁸ FERGUSON, Howard: *La interpretación de los instrumentos...*, *op. cit.* 2003, p. 61.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 62.

⁸⁰⁰ PAYNE, Joseph: *Sebastián de Albero: Sonatas para Clavicordio...*, *op. cit.*

⁸⁰¹ COLLADANT, Laure: *Sebastián Albero: 30 Sonates pour Clavier...*, *op. cit.*

normativos —hemos visto varios ejemplos en este sentido en el tercer capítulo, en el epígrafe dedicado a los tratados teóricos de la época en España—, por lo que no es sorprendente que los escritos musicales tiendan a destacar los fundamentos teóricos y sus reglas asociadas, en detrimento de las posibles licencias. Sin embargo, como afirman Lawson y Stowell, la flexibilidad agógica «era un elemento esencial de las prácticas interpretativas barroca y clásica»⁸⁰². De acuerdo con los argumentos expuestos, he utilizado los siguientes recursos agógicos:

- Pausas: he prolongado la duración escrita de las pausas en los puntos de inflexión estructurales, según su importancia relativa.

En el caso de las sonatas, podríamos ordenar estas pausas, con importancia creciente, como sigue:

- Pausa entre frases.
- Pausa entre secciones.
- Pausa entre la primera y la segunda parte.



ILUSTRACIÓN 293. SCV XXIV, cc. 1-18 ⁸⁰³

⁸⁰² LAWSON, Colin y STOWELL, Robin: *La interpretación histórica de la música*. Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 76.

⁸⁰³ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 48v.

En la ilustración 293 podemos observar el grupo P de la SCV XXIV, que va desde el compás 1 hasta la primera parte del compás 11. A continuación, comienza la transición (T), cuya textura es muy contrastante: pasamos de una escritura en acordes desde el compás 5 al compás 9, a una serie de imitaciones entre ambas manos entre los compases 11 y 14. Por tanto, el compás 11 contiene el punto de inflexión estructural que une el grupo P con la transición, lo que puede enfatizarse prolongando el silencio de corchea de la segunda parte de dicho compás.

En el caso de las *recercatas*, la magnitud de la inflexión queda determinada por el contraste que se produce en la tonalidad, la textura y el *tempo*. En la ilustración 294, se muestra un fragmento de la zona central de la *Recercata Seconda*. Justo antes del cambio de armadura, se construye una semicadencia sobre Mi, dominante de la tonalidad principal, La menor. Sin embargo, la resolución se produce, de forma inesperada, en la tonalidad de Do# menor, aprovechando la nota común: Mi. El efecto expresivo de esta resolución excepcional es muy intenso, y se puede potenciar mediante la prolongación generosa del calderón sobre la nota Si₅ de la mano derecha.



ILUSTRACIÓN 294. *Recercata Seconda*, fragmento central ⁸⁰⁴

A su vez, en las fugas, cuya textura polifónica tiende a favorecer la continuidad, los puntos de inflexión estructurales se ordenarían como sigue: comienzo y fin de una exposición o de un episodio, pedales finales y coda final, si existen. En la *Fuga Quinta* (ver ilustración 295), desde el compás 150 al 157, se produce una exposición del sujeto en la subdominante (Fa menor), que termina con un silencio de negra para todas las voces en la segunda parte del compás 157. A continuación, comienza un episodio en forma de secuencia ascendente que usa como modelo el sujeto en Re^b mayor, que es el napolitano de la tonalidad principal, Do menor. La relevancia del uso del napolitano parece estar subrayada por el silencio previo de negra para todas las voces mencionado, poco frecuente en las fugas de

⁸⁰⁴ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 19.

Albero, por lo que parece aconsejable enfatizar esta pausa mediante la prolongación de su duración.



ILUSTRACIÓN 295. *Fuga Quinta*, cc. 144-165 ⁸⁰⁵

- Aceleraciones y deceleraciones.

Además de las inflexiones sutiles propias del fraseo, he realizado aceleraciones leves para enfatizar los incrementos de tensión en las progresiones. También he retrasado deliberadamente algunas notas melódicas de especial relevancia expresiva, aunque con la precaución de dosificar este recurso para no provocar la sensación de monotonía en el oyente.

Por otra parte, he modificado deliberadamente el *tempo* de base en algunos cambios de sección que implicaban diferencias considerables en cuanto a textura y diseño rítmico, de forma similar a lo que ocurre en las *recercatas*. En la SCV XXIX en Mi mayor, en el compás 17 finaliza el grupo P con una semicadencia enfatizada con un calderón (ver ilustración 296). La transición que sigue comienza en la relativa menor de la dominante, Sol[#] menor, y muestra una escritura muy diferente, parecida al *style brisé* característico de las *recercatas*: el acompañamiento de la mano izquierda despliega acordes arpegiados mientras mantiene el bajo, y la parte de la mano derecha incluye los primeros tresillos de toda la pieza.

Este contraste entre los estilos de escritura del grupo P y de la transición parece corresponderse con un cambio entre el predominio del componente rítmico en el grupo P y la preeminencia melódica de la transición. Por este motivo, se ha decidido interpretar la transición en un *tempo* un poco más lento y libre, más cercano al estilo improvisado de las *recercatas*, además de cambiar la articulación, desde el *staccato* y *portato* del grupo P, a *legato*.

⁸⁰⁵ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 82.



ILUSTRACIÓN 296. SCV XXIX, cc. 12-23 ⁸⁰⁶

Un caso parecido es el de la *Sonata Quinta*, donde se observan, desde el final del grupo P hasta el inicio del grupo S, cuatro zonas muy diferentes entre sí (ver ilustración 297). Los fuertes contrastes entre estos cuatro fragmentos consecutivos me han conducido a variar levemente el *tempo* y a introducir algunas aceleraciones y deceleraciones:

- Desde el compás 20 al 25 observamos, en el seno de la transición, diseños melódicos basados en floreos en la mano derecha y acompañamiento de la mano izquierda en forma de arpeggios con los bajos mantenidos. Al final del compás 25, he retardado levemente para destacar el comienzo del siguiente fragmento.
- A continuación, desde el compás 26 al 28, una serie de escalas descendentes con acompañamiento de acordes continúa la transición, desembocando en Mi \flat mayor, relativa mayor de la homónima menor. En este caso, he acelerado para potenciar el efecto de la entrada, mediante resolución excepcional, de la tonalidad de Mi \flat mayor.
- Seguidamente, desde el compás 29 al 44, la transición se dirige hacia su conclusión con un diseño de terceras sincopadas en la mano derecha y octavas en la mano izquierda, que parecen evocar la sonoridad de las campanas. Además, este fragmento está construido de forma secuencial. El ritmo interrumpido por las síncopas aconseja retener el *tempo* levemente antes del comienzo de cada repetición del modelo de la secuencia.
- Finalmente, desde el compás 45 al 51, comienza el grupo S en Sol mayor, dominante de la tonalidad principal, con escalas ascendentes en la mano derecha que desembocan en series de notas repetidas en los compases 47 y 49. Estas notas repetidas, que son poco frecuentes en la obra de Albergo —aunque Scarlatti sí las empleó con asiduidad—, constituyen un alarde de virtuosismo que aumenta su efecto mediante una leve aceleración.

⁸⁰⁶ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 58v.

ILUSTRACIÓN 297. *Sonata Quinta*, cc. 20-51 ⁸⁰⁷

Para concluir este epígrafe, es conveniente recordar que el uso de estos recursos agógicos no es en absoluto exclusivo del piano, sino que también resulta viable en el clavicémbalo y el clavicordio.

5.2.4. Ornamentación

La ornamentación, como ya se ha explicado, es uno de los recursos que permiten al clavicémbalo paliar su carencia de recursos dinámicos. En las obras de Albero, encontramos varios signos de ornamentación:

- Mordente, señalado como un trazo en zigzag, indica un floreio superior, que puede empezar por la nota real o por la nota superior (ver ilustración 298).

ILUSTRACIÓN 298. Ejemplos de mordentes en la SCV XXVI, cc. 1-6 ⁸⁰⁸

⁸⁰⁷ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, pp. 92-93.

⁸⁰⁸ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 52v.

- Trino, indicado con las letras *tr*, señala un floreó superior rápido y reiterativo de la nota sobre la que se sitúa (ver ilustración 299). Empieza de forma preferente por la nota superior.

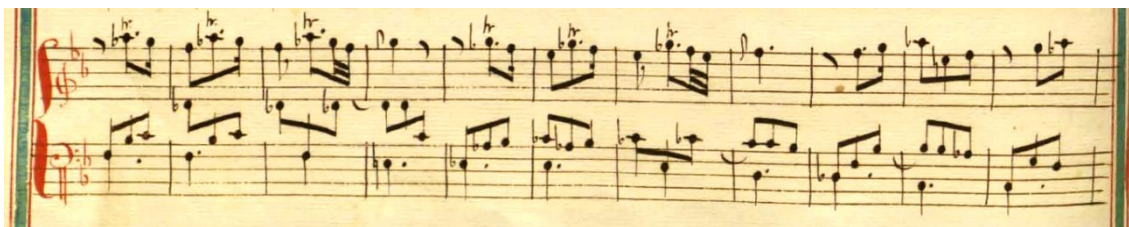


ILUSTRACIÓN 299. Ejemplos de trinos en la *Sonata Terzera*, cc. 33-43 ⁸⁰⁹

Calvert Johnson sugiere que Albero podría haber usado ambos adornos, el mordente y el trino, de forma diferente según si debía empezar por la nota real o por la nota superior, respectivamente⁸¹⁰. Sin embargo, esta hipótesis encuentra dificultades en forma de incoherencias: en la SCV XVII, Se usan ambos signos en pasajes paralelos⁸¹¹ (ver ilustraciones 300, c. 30, y 301, c. 78).



ILUSTRACIÓN 300. Sonata SCV XVII, cc. 29-34 ⁸¹²



ILUSTRACIÓN 301. Sonata SCV XVII, cc. 73-78 ⁸¹³

⁸⁰⁹ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 55.

⁸¹⁰ JOHNSON, Calvert: «Ornamentation», en Skyrn, Susanne (ed.): *Anthology of Eighteen-Century Spanish Keyboard Music...*, *op. cit.*, p. xxv.

⁸¹¹ *Ibidem*.

⁸¹² Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 35r.

⁸¹³ *Ibidem*, folio 36r.

- Apoyatura, indicada como una nota de tamaño inferior, que precede a la nota real. Se toca en el tiempo de la nota real, y su duración está determinada de forma aproximada en las obras de Albero por la figura musical elegida para escribirla (ver ilustración 302, cc. 17, 18, 20, 21 y 23).



ILUSTRACIÓN 302. Ejemplos de apoyaturas rápidas y lentas en la SCV XXVIII, cc. 17-24 ⁸¹⁴

- Grupeto, escrito como una apoyatura triple, con todas sus notas, en lugar de usar el símbolo habitual (ver ilustración 303). También se toca en el tiempo de la nota real.

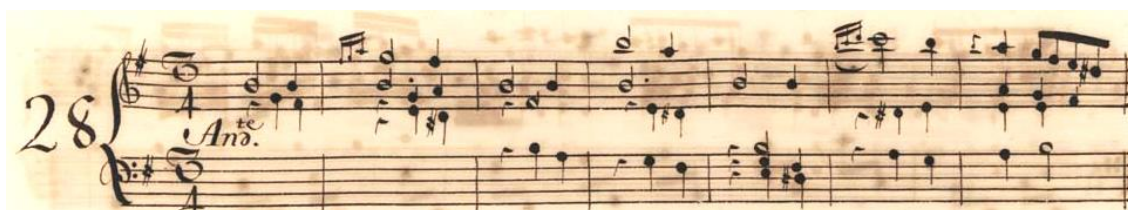


ILUSTRACIÓN 303. Ejemplos de grupetos en la SCV XXVIII, cc. 1-7 ⁸¹⁵

Por otra parte, también encontramos otro tipo de ornamentación, que consiste en la variación, anotada en forma de notas reales, de un fragmento repetido.



ILUSTRACIÓN 304. Ejemplo de variación ornamentada en la SCV XXI, cc. 25-33 ⁸¹⁶

⁸¹⁴ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 56v.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ *Ibid.*, folio 43r.

En la ilustración 304 observamos que el contenido de los compases 29 y 30 se repite en los dos siguientes, ornamentando rítmicamente los giros melódicos de la mano derecha con semicorcheas: las corcheas Sol₅-Mi₅ y Si₅-Sol₅ del compás 29 se transforman en las semicorcheas Sol₅-Mi₅-Sol₅-Mi₅ y Si₅-Sol₅-Si₅-Sol₅ del compás 31.

Este último ejemplo es particularmente significativo, porque constituye una prueba explícita de la práctica interpretativa de la época que tendía a añadir ornamentos, especialmente en las repeticiones, para aportar variedad y evitar la monotonía. En este sentido, C. P. E. Bach defendía de forma categórica la necesidad de los adornos:

Nadie discute la necesidad de los ornamentos. Esto es evidente por la gran cantidad de ellos que se encuentra en todas partes. Son, de hecho, indispensables. Consideremos sus múltiples usos: conectan y animan los sonidos y aportan tensión y acento; hacen la música agradable y despiertan nuestra atención. La expresión se realza con ellos; ya sea la pieza triste, alegre o de otra forma, le prestarán una ayuda adecuada [...] Mejoran las composiciones mediocres. Sin ellos la mejor melodía está vacía y es ineficaz, el contenido más claro se nubla.⁸¹⁷

No obstante, afirmaba que había que usar los adornos «de forma económica, en los puntos adecuados, y sin perturbar el afecto de la pieza»⁸¹⁸. C. P. E. Bach comparaba la ornamentación con las especias culinarias, «que pueden llegar a arruinar el mejor plato»⁸¹⁹ si se usan en exceso.

Teniendo en cuenta la valoración contemporánea de C. P. E. Bach, y después de haber revisado los ornamentos presentes en la obra para tecla de Albero, decidimos añadir a la versión que hemos elaborado adornos no especificados en las partituras, tanto en la forma de arabescos breves —mordentes, trinos, grupetos— como en la forma de enriquecimientos rítmicos, tomando como referencia la ilustración 304. Por supuesto, se ha considerado la advertencia de C. P. E. Bach de no caer en el exceso y se ha buscado en todo momento una densidad ornamental moderada⁸²⁰.

⁸¹⁷ «No one disputes the need for embellishments. This is evident from the great numbers of them everywhere to be found. They are, in fact, indispensable. Consider their many uses: They connect and enliven tones and impart stress and accent; they make music pleasing and awaken our close attention. Expression is heightened by them; let a piece be sad, joyful, or otherwise, and they will lend a fitting assistance [...] They improve mediocre compositions. Without them the best melody is empty and ineffective, the clearest content clouded». BACH, Carl Philipp Emanuel Bach: *Essay on the True Art...*, *op. cit.*, p. 79, traducción realizada por el autor.

⁸¹⁸ «Use them sparingly, at the correct places, and without disturbing the affect of a piece». *Ibidem*, p. 80, traducción realizada por el autor.

⁸¹⁹ «Regard them as spices which may ruin the best dish». *Ibidem*, p. 81, traducción realizada por el autor.

⁸²⁰ En este sentido, hay que señalar que, para que los recitales públicos fueran viables, ambas colecciones se interpretaron sin repeticiones en las sonatas. Este factor condicionó el diseño de la ornamentación.

El criterio fundamental para diseñar la ornamentación ha sido el de evitar la monotonía asociada a las repeticiones, tanto en fragmentos repetidos literalmente como en secuencias. Otro factor determinante ha sido el objetivo de potenciar el impacto expresivo de los momentos de mayor tensión armónica y/o melódica.

En la ilustración 305 se observa el comienzo de la SCV XVII, que repite dos veces sus primeros cuatro compases. En esos ocho compases, solo aparece un adorno: la apoyatura La antes de la nota Sol₅ en la segunda parte del cuarto compás, en la mano derecha. En la ilustración 306, se muestra el resultado de añadir dos ornamentos, señalados entre corchetes, en la repetición de los compases iniciales: un mordente inferior en la nota Sol₅ de la segunda parte del quinto compás, en la mano derecha, y una apoyatura doble ascendente —también llamada *schleifer* en alemán y *slide* en inglés— en la nota Do₆ de la segunda parte del sexto compás, también en la mano derecha.



ILUSTRACIÓN 305. SCV XVII, cc. 1-11 ⁸²¹

**Allegro
Moderato**

 A printed musical score for two systems. The tempo is marked 'Allegro Moderato'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The first system shows measures 1-4. The second system shows measures 5-8. In measure 5, there is a bracketed ornament containing a sharp sign '#'. In measure 6, there is a bracketed ornament containing a double sharp sign '##'. The notation includes various note values, rests, and ornaments.

ILUSTRACIÓN 306. SCV XVII ornamentada, cc. 1-8 ⁸²²

⁸²¹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 34v.

⁸²² Ilustración elaborada por el autor.

Por otra parte, también se han elaborado algunas variaciones enriquecidas rítmicamente, como las que se muestran en las ilustraciones 307 a 310.



ILUSTRACIÓN 307. SCV XII, cc. 101-110 ⁸²³

En la ilustración 308 se muestra la sustitución de las corcheas de la mano derecha por tresillos, sombreados en gris, en los compases 106 y 107 (ver manuscrito original en la ilustración 307), así como el añadido de un mordente inferior entre corchetes en la última nota (Re₆) de la mano derecha. Se pretende así, además de variar la zona conclusiva, destacar la brillantez mecánica del final.



ILUSTRACIÓN 308. SCV XII ornamentada, cc. 105-110 ⁸²⁴

⁸²³ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 25r.

⁸²⁴ Ilustración elaborada por el autor.

Igualmente, al final de la *Fuga Cuarta*, se han sustituido cuatro corcheas por dos tresillos de la mano derecha en el compás 340 (ver ilustraciones 309 y 310) y se ha añadido un mordente inferior a la última nota (Sol₁) de la mano izquierda, así como apoyaturas breves (Fa#) en los compases 341-342.



ILUSTRACIÓN 309. *Fuga Cuarta*, cc. 334-343 ⁸²⁵



ILUSTRACIÓN 310. *Fuga Cuarta* ornamentada, cc. 338-343 ⁸²⁶

⁸²⁵ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 72.

⁸²⁶ Ilustración elaborada por el autor.

5.2.5. Uso de los pedales

El uso de los pedales es, aparentemente, una licencia anacrónica, especialmente en el caso del pedal derecho —pedal *forte*—, que no existía en los instrumentos de Maria Bárbara⁸²⁷. Sin embargo, es conveniente recordar que existía en Alemania un instrumento con la misma apariencia que el pianoforte, denominado *pantalon*, que derivaba de un *dulcimer* gigante y debía su denominación al nombre del gran virtuoso germano del dulcimer Pantaleon Hebenstreit (1668-1750)⁸²⁸.

El *dulcimer* no tenía apagadores, por lo que una parte importante del efecto conseguido en los oyentes dependía de la habilidad para mezclar adecuadamente armonías y acumular sonidos. El *pantalon*, que provenía del *dulcimer*, tampoco tenía apagadores. De hecho, es bastante probable que Johann Gottfried Silbermann incorporase la palanca manual para levantar los apagadores —que evolucionaría posteriormente hacia el pedal *forte* de los pianos modernos— a sus pianofortes de inspiración cristoforiana como consecuencia de la experiencia adquirida previamente en la construcción del *dulcimer*, al servicio del mismo Hebenstreit⁸²⁹.

En este contexto ampliado a escala europea observamos, por consiguiente, que la idea de combinar resonancias en esta época no resulta tan descabellada como podríamos pensar inicialmente. Basándome en esta idea del *pantalon*, me he permitido la licencia de utilizar el pedal *forte*, aunque solo en algunas ocasiones excepcionales, como las sonatas lentas y muy expresivas (SCV XI, XXVI y XXVIII) y algunos fragmentos de otras sonatas, para enfatizar acentos (con pedales *a tiempo* cortos) o realzar efectos de *crescendo*.

En la ilustración 311 se muestra el inicio de la SCV XI. Se ha usado el pedal *forte* para poder ligar todas las voces simultáneamente. El ritmo armónico, definido por la mano izquierda, hace aconsejable cambiar el pedal en la primera y en la tercera parte de cada compás.

Sin embargo, con objeto de acotar el grado de mezclas entre las corcheas sucesivas de la mano derecha, los cambios de pedal se deben efectuar lentamente, de forma que el pedal permanezca pulsado el menor tiempo posible⁸³⁰.

⁸²⁷ La idea de un mecanismo para levantar los apagadores era ajena al concepto original de Cristofori. Ver COLE, Michael: *The Pianoforte in the Classical Era...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁸²⁸ *Ibidem*, pp. 26-29.

⁸²⁹ *Ibid.*, pp. 27, 31.

⁸³⁰ Cada cambio de pedal debe realizarse, por consiguiente, levantando el pedal justo en la parte correspondiente y volviendo a pulsarlo lo más tarde posible, según se puedan mantener pulsadas las teclas que deseamos ligar.

ILUSTRACIÓN 311. SCV XI, cc. 1-10 ⁸³¹

Por otra parte, en la *Sonata Cuarta*, desde el compás 113 al 122, la secuencia ascendente demanda un *crescendo*, que está a su vez señalado por las *acciaccature* de la mano izquierda (ver ilustración 312). Para reforzar el incremento dinámico, hemos empleado el pedal *forte* en la primera parte de cada uno de esos compases.

ILUSTRACIÓN 312. *Sonata Cuarta*, cc. 104-122 ⁸³²

En cuanto a los otros dos pedales del piano moderno, el pedal central, denominado *tonal*, no se ha empleado. Sí se ha usado con frecuencia, en cambio, el pedal izquierdo, denominado *pedal celeste* o *una corda*. Este mecanismo, que ya tenía un equivalente en el pianoforte de Cristofori⁸³³ —aunque se accionaba a mano—, desplaza ligeramente el teclado hacia un lado para que cada macillo golpee una cuerda menos del coro correspondiente a cada nota. Como consecuencia, el sonido resultante tiene un volumen sonoro inferior y un timbre más pobre.

⁸³¹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 21v.

⁸³² Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 76.

⁸³³ POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, p. 73.

De hecho, el efecto del pedal *celeste* se puede imitar mediante los diversos registros del clavicémbalo. En particular, una configuración habitual de los clavicémbalos de dos manuales asigna a un teclado dos juegos de cuerdas a unísono o a distancia de octava, mientras que deja para el otro teclado un solo juego de cuerdas. Por tanto, este teclado funcionaría de forma análoga a un pedal *una corda*, y resultaría idóneo para producir efectos de eco en repeticiones de fragmentos cortos.

En nuestra versión performativa, hemos empleado el pedal *celeste* para reforzar el efecto de eco en las repeticiones, que ya se puede presentar de forma satisfactoria mediante la pulsación más suave en el pianoforte. Otro ejemplo particularmente adecuado para su uso se ubica en la parte central de la *Recercata Seconda*⁸³⁴ (ver ilustración 313): después de establecer una semicadencia sobre la nota Mi₂, enfatizada mediante la ornamentación melódica de la mano derecha, la esperada continuación en La menor es sustituida por Do₃ menor, lo que provoca un intenso impacto expresivo. El efecto de sorpresa se puede potenciar mediante un acusado contraste dinámico: la semicadencia se establece en el nivel *forte*, mientras que la continuación en la nueva tonalidad, en dinámica *pianissimo*, se enfatiza mediante el uso del pedal *una corda*.



ILUSTRACIÓN 313. *Recercata Seconda*, fragmento central ⁸³⁵

5.3. Edición performativa de la SCV VIII

Con objeto de ofrecer un ejemplo concreto de la aplicación de los aspectos interpretativos explicados en los epígrafes anteriores, se expone a continuación una edición performativa de la SCV VIII. El manuscrito original solo incluye cuatro signos de adorno: tres signos *tr* en los compases 23, 25 y 48 y un signo ω en el compás 90. Por tanto, los demás adornos y todos los signos de articulación, agógica y dinámica han sido añadidos. Además, se han incorporado algunos diseños de enriquecimiento rítmico y melódico y se han destacado mediante un sombreado gris.

⁸³⁴ Este fragmento ya se ha señalado en relación con los aspectos agógicos. Ver p. 336.

⁸³⁵ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 19.

The musical score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-6) is marked **Allegro** and includes dynamic markings *p*, *mf*, and *pp*. The second system (measures 7-12) is marked **poco rall.** and includes *f* and *a tempo*. The third system (measures 13-17) includes *mf* and *p*. The fourth system (measures 18-22) includes **poco rall.** and **poco accel.**. The fifth system (measures 23-27) includes *tr*, **poco accel.**, and *f*. The sixth system (measures 28-32) includes *p* and *f*.

ILUSTRACIÓN 314. Edición performativa de la SCV VIII, cc. 1-32 ⁸³⁶⁸³⁶ Ilustración elaborada por el autor.

2

33

38

44

49

55

61

p

f

mf

pp

poco accel.

tr

ILUSTRACIÓN 315. Edición performativa de la SCV VIII, cc. 33-65 ⁸³⁷

⁸³⁷ Ilustración elaborada por el autor.

66 **poco accel.** 3

71 *mf* *p*

poco rall.

76 *f* *p*

81 *f* *p*

poco accel.

86 *ff*

ILUSTRACIÓN 316. Edición performativa de la SCV VIII, cc. 66-90⁸³⁸⁸³⁸ Ilustración elaborada por el autor.

5.4. Aplicaciones pedagógicas

La música para tecla de Albero alberga un considerable potencial pedagógico en varias etapas de la formación como intérprete de piano.

En particular, hay varias sonatas con demandas técnicas y mecánicas no demasiado exigentes que podrían ayudar al estudiante de piano de Grado Profesional a familiarizarse con el estilo y la estética del Clasicismo temprano. Además, podrían estimular la imaginación del alumno en cuanto a la búsqueda y experimentación de fórmulas de articulación, ornamentación y dinámicas.

Entre estas sonatas, podríamos mencionar las siguientes, que se podrían estudiar emparejadas, asociando una lenta con una rápida, y cuyos inicios se muestran a continuación:

- SCV I (rápida).



ILUSTRACIÓN 317. SCV 1, cc. 1-7 ⁸³⁹

- SCV VI (rápida).



ILUSTRACIÓN 318. SCV VI, cc. 1-5 ⁸⁴⁰

⁸³⁹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 1v.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, folio 11v.

- SCV XXVI (lenta).

ILUSTRACIÓN 319. SCV XXVI, cc. 1-6 ⁸⁴¹

- *Sonata Seconda* (rápida).

ILUSTRACIÓN 320. *Sonata Seconda*, cc. 1-5 ⁸⁴²

- *Sonata Terzza* (lenta).

ILUSTRACIÓN 321. *Sonata Terzza*, cc. 1-9 ⁸⁴³

En cambio, algunas parejas de sonatas de la colección SCV combinan un nivel más elevado de dificultad técnica en la segunda, rápida, con una mayor intensidad expresiva en la primera de ellas, lenta. Estas parejas podrían ser adecuadas para un estudiante de piano al comienzo del Grado Superior. Como ejemplos, podemos señalar las siguientes parejas, cuyos inicios mostramos también a continuación:

⁸⁴¹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 52v.

⁸⁴² Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 33.

⁸⁴³ *Ibidem*, p. 55.

- SCV XI y XII.



ILUSTRACIÓN 322. SCV XI, cc. 1-5 ⁸⁴⁴



ILUSTRACIÓN 323. SCV XII, cc. 1-8 ⁸⁴⁵

- SCV XXII y XXIII.



ILUSTRACIÓN 324. SCV XXII, cc. 1-6 ⁸⁴⁶



ILUSTRACIÓN 325. SCV XXIII, cc. 1-9 ⁸⁴⁷

⁸⁴⁴ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 21v.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, folio 23v.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, folio 44v.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, folio 46v.

Finalmente, cada tríptico completo de *recercata*, *fuga* y *sonata* podría ser adecuado para un estudiante avanzado de Grado Superior, por su combinación de exigencias diversas: desde la libertad expresiva necesaria en la *recercata* al elevado nivel de exigencia mental y física de las fugas, pasando por la precisión de la pulsación y el control de las articulaciones en las sonatas. En particular, podríamos recomendar el primero de los trípticos, que nos parece el más equilibrado en conjunto, especialmente por la duración razonable (alrededor de siete minutos) de su fuga (ver ilustraciones 326, 327 y 328).

ILUSTRACIÓN 326. *Recercata Prima*, incipit ⁸⁴⁸

ILUSTRACIÓN 327. *Fuga Prima*, cc. 1-14 ⁸⁴⁹

ILUSTRACIÓN 328. *Sonata Prima*, cc. 1-9 ⁸⁵⁰

⁸⁴⁸ Manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM, p. 1.

⁸⁴⁹ *Ibidem*, p. 3.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

Para concluir este epígrafe, mencionaremos el caso concreto de una alumna de piano de Grado Superior, que incluyó una pareja de sonatas de Albero en el programa del recital de su Trabajo Fin de Estudios.

La mencionada alumna, de iniciales IGP, mostró su interés por explorar este nuevo repertorio que estábamos investigando y cuya primera colección, las SCV, ya habíamos presentado en público. Concretamente, decidimos incluir la pareja de sonatas SCV XVIII y XIX, en Si menor, cuyas demandas expresivas son complementarias:

- La SCV XVIII alberga extensos pasajes con cruces de manos, que constituyen una oportunidad para practicar esta destreza técnica. Además, el contenido melódico de la mano izquierda, mientras se encuentra colocada por encima de la mano derecha, ayuda a mejorar el control del sonido en esta posición anatómicamente anómala (ver ilustración 329, cc. 91-95).



ILUSTRACIÓN 329. SCV XVIII, cc. 86-98 ⁸⁵¹

Como se observa en la ilustración 329, las indicaciones *M* (*Manca*) y *D* (*Destra*) hacen referencia al uso de las manos izquierda y derecha, respectivamente. Por tanto, la continuación del fragmento se debe realizar con esa disposición de las manos, tal como se ha señalado en la propia ilustración.

- La SCV XIX contiene varias secuencias modulantes con repeticiones (ver ilustración 330, cc. 6-17) que demandan la realización de variaciones dinámicas y de las articulaciones para evitar la sensación monótona.

⁸⁵¹ Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 38r.

ILUSTRACIÓN 330. SCV XIX, cc. 1-19 ⁸⁵²

En la ilustración 330 se observa una progresión descendente modulante que presenta tres veces un modelo de cuatro compases (cc. 6-9) que consiste, a su vez, en la repetición dos veces de los dos primeros compases (cc. 6-7). Esta construcción repetitiva a varias escalas requiere combinar todos los recursos posibles, como los dinámicos, de articulación y de ornamentación, para evitar la sensación de monotonía.

La preparación de esta pareja de sonatas por parte de IGP se vio muy beneficiada por la versión completa de la colección que ya habíamos elaborado, puesto que trasladamos muchas decisiones interpretativas que se habían mostrado efectivas en el recital del 26 de abril de 2016: variaciones dinámicas y agógicas, articulaciones, adición de algunos adornos y ornamentación melódica.

Finalmente, IGP ofreció el recital correspondiente a su TFE en septiembre de 2016, ubicando las obras de Albero justo al principio del programa, precediendo la sonata Hob. XVI/20 de Haydn, y fue felicitada por el Tribunal por incorporar estas obras poco conocidas de nuestro repertorio del siglo XVIII.

⁸⁵² Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV, folio 38v.

CONCLUSIONES

El objetivo general de este trabajo ha consistido en caracterizar la conformación inicial del lenguaje pianístico en la literatura temprana para tecla en España, haciendo un énfasis especial en la obra de Sebastián de Albero, cuyos aspectos idiomático-organológicos no se habían tratado aún de forma específica. Este enfoque desde la perspectiva idiomático-organológica constituye en sí mismo una novedad en el ámbito académico, que podría enriquecerse en el futuro mediante nuevos trabajos y el estudio de otras fuentes, aún por descubrir.

Hemos comenzado describiendo el contexto a escala europea del nacimiento del pianoforte y de la literatura para pianoforte, desde los puntos de vista idiomático-organológico y estilístico-formal. En particular, se ha evaluado la influencia de los nuevos recursos expresivos del piano en la literatura de la época para instrumentos de teclado con cuerdas. Para ello, se han examinado obras seleccionadas por su dedicatoria explícita al nuevo instrumento, tratando de identificar en las propias partituras indicios del desarrollo incipiente de un lenguaje instrumental propio. Los resultados obtenidos se recapitulan brevemente a continuación.

Las obras de Giustini (1685-1743) contienen indicaciones dinámicas y su textura predominantemente homofónica se adapta adecuadamente a la interpretación en un piano. Sin embargo, estos indicios incipientes no parecen justificar suficientemente la tesis de que constituyan en sí mismos una tendencia sólida hacia el establecimiento de un lenguaje instrumental propio.

En las sonatas de Eckard (1735-1809), en cambio, se percibe un cambio más significativo. Las indicaciones dinámicas constituyen solo el aspecto más obvio de la caracterización idiomática de estas obras. Son los rasgos estilísticos, muy próximos al estilo clásico, los que más firmemente sugieren la utilización del pianoforte: desde el diseño textural hasta el formal, pasando por la indicación minuciosa de las articulaciones. En particular, destaca la ubicación de la melodía principal en una voz intermedia, lo que parece demandar la posibilidad de destacar esa voz mediante un apoyo dinámico.

Esta tendencia inicial se consolidaría con la publicación de las sonatas op. 5 de J. C. Bach (1735-1782) en 1765 —fecha que coincide con la de la invención del piano de mesa por Johannes Zumpe—. En estas obras se reconocen unas características idiomáticas que definen algunos de los rasgos esenciales de la conformación inicial del lenguaje pianístico:

- Uso del *bajo Alberti* como acompañamiento en la mano izquierda, enriquecido con contenido melódico.
- Trémolos en la mano derecha, empleados como acompañamiento de la voz principal en la mano izquierda.
- Variedad en la métrica y en la articulación en fragmentos muy cortos, que se enfatiza en el pianoforte por la mayor duración potencial de sus sonidos.

Este lenguaje instrumental específico continuaría su desarrollo a partir de la sonata K 309 de Mozart (1756-1791) —influida por el contacto con el pianoforte de Stein— y, posteriormente, con Muzio Clementi (1752-1832), cuya exploración de las posibilidades técnicas conecta con L. van Beethoven (1770-1827), que a su vez es el nexo con los compositores para piano del Romanticismo. Además, esta conformación inicial del lenguaje pianístico a escala europea discurre en paralelo con el uso de estructuras formales que se van asemejando progresivamente a la sonata clásica tripartita.

Los resultados de esta fase del estudio nos han permitido elaborar una propuesta de catálogo de rasgos estilísticos idiomáticos del pianoforte:

- Texturas independientes de los cambios de tensión.
- Secuencias rápidas de octavas con saltos.
- Indicaciones detalladas de articulaciones variadas.
- *Bajo Alberti* enriquecido melódicamente.
- Melodías de notas largas en *legato*.
- Melodías en voces medias.
- Melodías más lentas que el acompañamiento.
- Acompañamientos de textura densa.

En España, los resultados del análisis de un conjunto de obras seleccionadas para tecla ponen de manifiesto la demanda creciente de los recursos expresivos particulares del pianoforte, especialmente los derivados de sus capacidades dinámicas.

En cuanto al aspecto estilístico-formal, igual que ocurre a escala europea, la evolución en la escritura musical para tecla se desarrolla de forma paralela a la transición estilística entre el Barroco y el Clasicismo. El cambio gradual de la música para tecla es compatible con un uso creciente del pianoforte, ya se especificara o no en los títulos de las obras, puesto que el pianoforte ofrece, respecto al clave, nuevas capacidades especialmente adecuadas para el nuevo estilo homofónico, como las siguientes:

- Realizar inflexiones dinámicas, que favorecen el *cantabile*.
- Amortiguar los acompañamientos en acordes, independientemente de su densidad.
- Diversificar las repeticiones de un mismo modelo.
- Además, la cualidad tímbrica del pianoforte, menos brillante que el clave, contribuye a prolongar la duración de sus sonidos, lo que favorece la realización de un *legato* más satisfactorio.

Desde las tocatas de Cabanilles, enmarcadas todavía en una estética más severa dominada por el contrapunto, se observa una progresiva tendencia hacia la textura homofónica, más propia del estilo *galante* y del Clasicismo. En particular, se advierte la existencia de numerosas sonatas con varias zonas temáticas independientes, escritas en varios movimientos, como las de Elías, Rabassa, Mariner, Rodríguez Monllor, Blasco de Nebra y Montero. Esto parece desmentir el tópico que califica las sonatas españolas de la época como *monotemáticas y en un movimiento*.

En cuanto al número de movimientos, también se ha constatado la tendencia a agrupar las sonatas de un solo movimiento en parejas de la misma tonalidad de *tempi* contrastantes, no solo en el caso más conocido de Scarlatti, sino también en la obra de Albergo, Soler, Teixidor y Sessé. Aunque las razones para establecer estos emparejamientos pudieron ser en muchos casos de índole práctica y posteriores a la concepción de las propias sonatas, esta tendencia resulta significativa al menos desde el punto de vista de la recepción de dichas obras.

También se ha confirmado, desde la perspectiva formal, que la recapitulación del grupo temático principal P, rasgo típico de la sonata tripartita clásica, es una práctica poco habitual en la primera mitad del siglo XVIII en España —solo la hemos encontrado en dos de las sonatas de Albergo—, pero empieza a volverse más frecuente progresivamente en las décadas siguientes, culminando en las sonatas de Montero.

Además, en la selección de obras analizadas se han observado morfologías intermedias —tanto desde el punto de vista estilístico-formal como desde el idiomático-organológico— entre los extremos expuestos al principio. En particular, se constata una frecuencia creciente de rasgos clásicos en las obras de Nebra, Oxinaga, Soler, Larrañaga y Sessé, hasta llegar a las sonatas de Montero, muy próximas al clasicismo vienés.

En cuanto al estilo *sentimental*, se aprecia que la mayoría de autores examinados muestran en algunas de sus obras rasgos próximos a esta estética, cuya elevada ambición expresiva exige un control dinámico muy preciso, por lo que se adapta mejor a las características del pianoforte o el clavicordio que a las del clavicémbalo.

Por otra parte, el periodo estudiado incluye la llegada de los primeros pianofortes a España, su primera difusión y construcción en Sevilla y Madrid, así como la posterior llegada y fabricación local de los *pianos de mesa* a partir de 1770, lo que confirma el vínculo circunstancial entre la evolución estilística de la literatura para tecla y la progresiva popularización del pianoforte.

Un ejemplo que refleja el final del proceso de asimilación social del nuevo instrumento es la elección de los títulos de las once obras de Juan Sessé Balaguer que se pusieron a la venta entre los años 1773 y 1794:

- Las cuatro primeras, publicadas entre 1773 y 1777, no incluyen el pianoforte en sus títulos.
- Las cuatro siguientes, publicadas entre 1784 y 1790, están dedicadas de forma opcional al pianoforte, junto con otros instrumentos como el clavicordio, el órgano o el clavicémbalo.
- Las tres últimas, publicadas entre 1792 y 1794, incluyen solo el pianoforte en sus títulos.

Además, la clara vocación pedagógica de algunas de estas colecciones, manifestada abiertamente en los anuncios destinados a su venta, confirma la creciente implantación social del nuevo instrumento.

De hecho, en este último cuarto del siglo XVIII, la fabricación de pianofortes se había extendido ya al menos a varias localizaciones geográficas del territorio español, como Madrid, Murcia, Sevilla y Zaragoza. En este sentido, es conveniente señalar la importancia de las ubicaciones de los autores principales:

- Madrid se erige como el principal polo geográfico, ya que albergaba la importante colección de instrumentos de la reina María Bárbara, así como la institución musical más prestigiosa de España, la Real Capilla, y a su alrededor se produjo la mayor concentración de autores relevantes, como Scarlatti, Albergo, Nebra, Oxinaga, Soler y Teixidor.
- Valencia fue, probablemente, la segunda ciudad más importante para nuestro objeto de estudio, con músicos como Cabanilles, Rabassa, Rodríguez Monllor, Narro y Inglés.
- Sevilla también albergó una actividad importante, incluyendo la fabricación local más temprana de pianofortes y la creación musical de compositores como Blasco de Nebra y Montero.

- Aragón fue la cuna de la familia Nebra y de otros autores como Anglés, Ferrer y Sessé. La catedral de Zaragoza alberga en la actualidad algunas de las fuentes principales del corpus de sonatas de Scarlatti, junto con Venecia, Parma, Munster y Viena, gracias a los manuscritos de José de Nebra.
- Cataluña fue la región donde nacieron y comenzaron a trabajar Mariner, Elías, Soler y Teixidor. La Abadía de Montserrat contiene en la actualidad la mayor colección de manuscritos de Soler, así como numerosos manuscritos con obras para tecla de otros autores.
- La zona del País Vasco resulta igualmente relevante para nuestro estudio, con figuras como Larrañaga e instituciones como la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. De hecho, las obras estudiadas de Larrañaga confirman, una vez más, la evolución estilística en la música para tecla fuera de la corte de Madrid.

La particularización de la investigación en Sebastián de Albero nos ha conducido al manuscrito de la BNE MP 3170/8, *Teixidor*, que no habíamos encontrado citado en ningún otro estudio académico. Aunque este nuevo documento tiene muchas obras en común con el Ms. 3/1043 del RCSMM, la principal diferencia radica en que en este nuevo manuscrito se indican los nombres de varios de los compositores de las obras incluidas, como Soler y el propio Teixidor, que llegó a ser organista de la Real Capilla.

La investigación sobre la música para tecla de Albero incluye, además, su primer estudio analítico completo, lo que ha permitido una caracterización más minuciosa y mejor fundamentada de su obra. En particular, la combinación de las perspectivas analítica y performativa ha puesto de manifiesto la necesidad de una nueva edición crítica de la *opera omnia* de Albero, a la vista de las numerosas dudas y presuntos errores de los manuscritos.

Asimismo, el estudio de las tocatas de Elías, único profesor reconocido por Albero, ha revelado la posible influencia de su tocata segunda, que pudo servir como modelo para la SCV XVII de Albero. Este vínculo constituye una ampliación de la posible influencia de Elías, señalada por varios autores, que hasta ahora se limitaba al ámbito de las fugas.

En conjunto, la obra de Albero se ha mostrado especialmente relevante en relación con la conformación inicial del lenguaje pianístico por diversos motivos:

- La propia indicación «O Piano Forte» añadida al título de sus *Obras para Clavicordio o Piano Forte*.
- Su ubicación temporal temprana (antes de 1756) contribuye a revalorizar su originalidad.

- Sus sonatas de estilo *sentimental* son más numerosas y de expresión más intensa que las de sus contemporáneos, y resultan especialmente adecuadas para su interpretación en el pianoforte.
- Los contrastes abruptos de texturas y *tempi*, así como las modulaciones sin preparar, muestran una audacia mayor que la de la mayoría de sus contemporáneos.
- El conjunto de las *Sonatas para clavicordio* exhibe una diversidad estilística —tanto entre sonatas diferentes como en los contrastes internos en algunas de ellas— que parece demandar un instrumento de la máxima versatilidad, por lo que el pianoforte resulta el más adecuado entre los instrumentos de teclado con cuerdas.

Además, destaca la concepción de los trípticos de sus *Obras para Clavicordio o Piano Forte*, formados cada uno de ellos por una *recercata*, una fuga y una sonata. Esta combinación tan heterogénea resulta muy original, ya que no tiene equivalentes conocidos en la literatura para tecla de la época, ni siquiera en el ámbito europeo.

El estilo expresivo de las *recercatas*, próximo a la improvisación, requiere la posibilidad de realizar todo tipo de inflexiones dinámicas, lo que hace que resulten más adecuados instrumentos como el clavicordio o el pianoforte. Sin embargo, sus elementos innovadores, como las transiciones armónicas inesperadas y abruptas, parecen mirar más bien hacia el futuro, lo que podría interpretarse como un guiño al pianoforte.

Por su parte, las fugas, de naturaleza polifónica, intrínsecamente austera, tienden a asociarse de forma natural con el instrumento litúrgico por excelencia: el órgano. Sin embargo, un examen más detallado revela la inclusión en estas fugas de recursos mecánicos no muy afines a la escritura organística tradicional, como las series rápidas de octavas y las sucesiones largas de terceras, sextas y octavas quebradas. Estos elementos sugieren una preferencia por instrumentos más ágiles, como el clavicémbalo y el pianoforte, comparados con el clavicordio y el órgano. No obstante, el pianoforte ofrece, respecto al clavicémbalo, la posibilidad de apoyar dinámicamente la voz que se prefiera en cada momento, por lo que se adecúa mejor a la música polifónica.

Adicionalmente, la comparación entre las dos colecciones de Albero nos ha permitido conjeturar sus objetivos particulares: las *Sonatas para Clavicordio*, que formaban parte de la biblioteca personal de María Bárbara, podrían haber estado destinadas a ser interpretadas y/o escuchadas por el rey Fernando VI. Su nivel moderado de dificultad en promedio se adaptaría a las aptitudes del monarca, menos dotado musicalmente que su esposa.

En cambio, las *Obras para Clavicordio o Piano Forte* constituirían una exhibición del talento y de la versatilidad como compositor e instrumentista de Albero, capaz de escribir con estilos muy diversos y de explotar audazmente los recursos del pianoforte, exigiendo

del intérprete un notable nivel de virtuosismo. Por esta razón, Alberó realiza las modulaciones más osadas en las *recercatas*, y no se contiene en las fugas, ni en cuanto a su extensión, ni en sus exigencias mecánicas, ni en las numerosas repeticiones de las progresiones, que parecen constituir un rasgo típico de la música española para tecla de la época, que también se ha observado en obras de Rabassa, Rodríguez Monllor, Elías y Soler.

Durante esta época, el pianoforte coexistió con el clavicémbalo y el clavicordio, que tenían un mayor grado previo de implantación. Probablemente, toda la literatura para tecla de esta etapa de transición se interpretaba en cualquiera de los tres instrumentos, o incluso en el órgano, según su disponibilidad.

El clavicémbalo típico español, con un solo teclado, tenía un amplio repertorio de recursos para paliar su carencia de control dinámico. Este conjunto de recursos incluía la ornamentación, la deformación métrica o la variación de las articulaciones, constituyendo una suerte de *lenguaje dinámico codificado*, cuyo objetivo era evocar las inflexiones sonoras sutiles, como las del clavicordio, que sí permite variaciones dinámicas según la pulsación.

Además, la imposibilidad de variar la dinámica en el clavicémbalo mediante la pulsación de las teclas tiene algunas contrapartidas positivas: la homogeneidad de los sonidos tiende a formar estructuras sonoras que se perciben más ordenadas y precisas, y ayuda a disimular irregularidades en la pulsación que se podrían considerar defectos graves en un pianoforte o, peor aún, en un clavicordio.

Ambos factores, el *lenguaje dinámico codificado* y las ventajas derivadas de la homogeneidad sonora, contribuyeron sin duda a retrasar el declive del clavicémbalo y su sustitución por el pianoforte. Sin embargo, de forma inexorable, se acabó imponiendo la *elaboración dinámica real* del pianoforte.

En conjunto, la interpretación de los resultados de esta investigación parece apoyar la tesis de que la difusión del pianoforte en España fue más temprana e intensa de lo que se acepta habitualmente.

En cuanto a las implicaciones performativas, la interpretación de la obra completa de Alberó ha requerido la inmersión creativa en una atmósfera estética muy particular, lo que ha constituido un desafío con un elevado nivel de exigencia. La exploración del espacio interpretativo, incluyendo aspectos como las articulaciones, la dinámica y la agógica, me ha permitido profundizar en los contenidos expresivos, siempre guiado por el objetivo de alcanzar el máximo potencial comunicativo. No obstante, el uso de los recursos ha sido modulado por la información obtenida mediante la investigación previa, así como por los usos interpretativos de la época recogidos en los principales tratados.

Además, la interpretación de la obra completa de Albero en dos recitales no tiene precedentes, que conozcamos, por lo que pensamos que ha constituido una contribución significativa en la difusión de la música del compositor navarro, potenciada mediante la publicación en internet de la grabación audiovisual de ambos recitales. Recientemente, estas grabaciones de la *opera omnia* de Albero han sido indexadas en la biblioteca digital IMSLP:

- *Sonatas para Clavicordio:*
[https://imslp.org/wiki/30_Keyboard_Sonatas_\(Albero%2C_Sebasti%C3%A1n\)](https://imslp.org/wiki/30_Keyboard_Sonatas_(Albero%2C_Sebasti%C3%A1n))
- *Obras para Clavicordio o Piano Forte:*
[https://imslp.org/wiki/Obras_para_clavicordio_o_piano_forte_\(Albero%2C_Sebasti%C3%A1n\)](https://imslp.org/wiki/Obras_para_clavicordio_o_piano_forte_(Albero%2C_Sebasti%C3%A1n))

Finalmente, se han expuesto algunas aplicaciones de la obra de Albero en la pedagogía de la interpretación del piano, basadas en la experiencia adquirida tras su interpretación. En particular, se ha sugerido la ubicación curricular concreta de varias piezas de las dos colecciones según su adecuación a los niveles educativos correspondientes de la enseñanza reglada.

Estamos convencidos de que la investigación performativa contribuye sustancialmente a la aprehensión de la obra musical, lo que, a su vez, proporciona mejores criterios de valoración crítica de un repertorio que, actualmente, se encuentra fuera del canon habitual de los programas de concierto. No se trata, sin embargo, de defender incondicionalmente las presuntas virtudes de la obra de Albero, y mucho menos de recurrir a la infravaloración de figuras universalmente reconocidas con todo merecimiento, como Scarlatti.

En el caso de la obra de Sebastián de Albero, se observa, en nuestra opinión, un conjunto de importantes virtudes, como la inventiva melódica, la audacia armónica, los contrastes texturales efectivos, la expresividad intensa o la elaboración de zonas amplias de gran tensión, especialmente en las fugas. También destaca la concepción de los trípticos de sus *Obras para Clavicordio o Piano Forte*, formados cada uno de ellos por una *recercata*, una fuga y una sonata.

Sin embargo, debemos admitir que algunas características de la obra de Albero resultan más difíciles de justificar, como la tendencia a reducir la escritura de la mano izquierda a una serie de acordes repetidos y, especialmente, la reiteración de los modelos numerosas veces en las secuencias. Esta última característica en particular podría estar relacionada con una función específica para esta música de amenizar intervalos de ocio de duración variable, lo que implicaría la posibilidad de hacer cortes en dichas secuencias. Las

versiones acortadas de las fugas del manuscrito del RCSMM y el manuscrito Teixidor parecen apoyar la plausibilidad de esta hipótesis.

Otra posible explicación complementaria que proponemos se basa en la exploración de las tesituras instrumentales, ya que las secuencias muy largas, ya sean ascendentes o descendentes, tienden a recorrer la mayor parte del registro del instrumento. En este caso, la longitud de las secuencias reflejaría el gusto de Albero por explotar las cualidades tímbricas de cada ámbito de la tesitura instrumental, cuyas diferencias contrastan con la homogeneidad sonora del piano moderno.

La investigación sobre el uso temprano del pianoforte y sobre la obra de autores como Sebastián de Albero pone de manifiesto, tal como nos propusimos en los objetivos al principio del trabajo, sus rasgos originales e innovadores, contribuyendo a desmentir el tópico de los meros *imitadores de Scarlatti*, así como a devolver a los escenarios la literatura para tecla de los autores españoles del siglo XVIII.

No obstante, el presente trabajo ha puesto de manifiesto la falta de actualización de los catálogos de algunos de los principales autores estudiados, como Soler y Teixidor. De hecho, el manuscrito *Teixidor* atribuye varias obras al propio Teixidor y a Antonio Soler que no hemos encontrado citadas en ningún estudio, ni indexadas en el RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*). Por tanto, consideramos urgente la necesidad de estudiar esta y otras fuentes primarias en profundidad, con objeto de mantener adecuadamente actualizados los catálogos de una pléyade de autores españoles del siglo XVIII.

Para finalizar, consideramos que la música para tecla del siglo XVIII ocupa un lugar fundamental en el escenario musical general en España, y refleja con especial claridad el cambio progresivo entre el *estilo antiguo*, polifónico, y el *estilo moderno*, homofónico. Además, su estudio ha permitido la identificación de evidencias diversas que apoyan la introducción muy temprana del pianoforte en nuestro país, así como la conformación de un lenguaje idiomático adaptado a sus capacidades expresivas particulares.

BIBLIOGRAFÍA

Monografías y obras colectivas

BACH, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Mitchell, William J. (versión inglesa). Nueva York, W. W. Norton & Company, Inc, 1753, 1949.

BUKOFZER, Manfred F.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.

CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Editorial, Alianza Música, 2001.

COLE, Michael: *The Pianoforte in the Classical Era*. Oxford, Clarendon Press, 2003.

COUPERIN, François: *L'Art de Toucher le Clavecin*. Tamayo, Darío (versión española). España, Ed. Piles, 1716, 2016.

DOLGE, Alfred: *Pianos and their makers. A Comprehensive History of the Development of the Piano*. Nueva York, Dover Publications, 1972.

DONATO, Maria Pia: *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*. Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.

DONINGTON, Robert: *The Interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1966.

FERGUSON, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado*. Madrid, Alianza Editorial, Alianza Música, 2003.

GILLESPIE, John: *Five centuries of keyboard music*. Nueva York, Dover Publications, 1972.

HEPOKOSKY, James y DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford, Oxford University Press, 2006.

ISACOFF, Stuart: *Una Historia Natural del Piano. De Mozart al Jazz moderno*. Madrid, Turner Música, 2013.

- KIRKPATRICK, Ralph: Domenico Scarlatti SCARLATTI. Princeton, Princeton University Press, 1953.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, Alianza Música, 2006.
- MATTHEWS, Denis: *La música para teclado*. Madrid, Taurus, 1986.
- MORALES, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830: actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de Música de Tecla Española*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003.
- NASSARRE, Pablo: *Escuela Música, según la práctica moderna, 1723-1724*.
- NEWMAN, William S.: *The Sonata in the Classical Era*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963.
- PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado: su configuración en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.
- PLANTINGA, Leon: *Clementi: His Life and Music*. Oxford, Oxford University Press, 1977.
- POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- POWELL, Linton: *A history of Spanish piano music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- QUANTZ, Johann Joachim: *On playing the Flute*. Reilly, Edward R. (versión inglesa). Estados Unidos, Northeastern University Press, 1752, 2001.
- RATTALINO, Piero: *Historia del Piano*. España, SpanPress Universitaria, 1997.
- RODRÍGUEZ DE HITIA, Antonio: *Diapasón instructivo*, 1757.
- ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura: *Razón natural y científica de la música*, 1760.
- ROSEN, Charles: *Sonata Forms*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1988.
- ROSENBLUM, Sandra: *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- SCHIMMEL, Annemarie: *The Mystery of Numbers*. Oxford, Oxford University Press, 1993.

- SOLER, Antonio: *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, 1762.
- SUTCLIFFE, W. Dean: W. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Nueva York, Cambridge University Press, 2003.
- VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico*, 1737.
- WEBSTER, James: *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Capítulos de obras colectivas y artículos de publicaciones periódicas

- BADURA-SKODA, Eva: «Aspects of Performance Practice». En: Marshall, Robert (ed.): *Eighteenth-century keyboard music*. New York, Routledge, 1994, pp. 33-67.
- BARBIERI, Patrizio: «The Sordino: the Unsuspected Early Italian Tangent Piano 1577-1722» En: *The Galpin Society Journal*, vol. 63, 2010, pp. 49-60.
- BOWLES, Edmund A.: «On the Origin of the Keyboard Mechanism in the Late Middle Ages». En: *Technology and culture*, vol. 7, 1966, pp. 152-162.
- BORDAS, Cristina: «Tradición e innovación en los instrumentos musicales». En: Boyd, Malcolm y Carreras, Juan José (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 201-217.
- BUCH, David J.: «"Style brisé, Style luthé," and the "Choses luthées"». En: *The Musical Quarterly*, vol. 71, n. 1, 1985, pp. 52-67.
- CALONGE, F. et al. «Música de tecla en unos manuscritos sevillanos del siglo XVIII». En: Morales, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830: actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de Música de Tecla Española*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 217-227.

- CARTER, Tim: «It's all in the notes?». En: *Early Music*, vol. 41, No. 1, 40th Anniversary Issue, 2013, pp. 81-82.
- CATALUNYA, David y POLETTI, Paul: «Late Medieval Strung Keyboard Instruments». En: *Journal of the Alamire Foundation*, 4/1, 2012, pp. 141-155.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: «Música de tecla en la España del siglo XVIII: Domenico Scarlatti y el padre Antonio Soler». En: *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, n. 21, 2011, pp. 7-34.
- CUERVO, Laura: «El avance hacia la idiomatización del lenguaje pianístico a través de la edición de Clementi de las sonatas de D. Scarlatti (1791)». En: *Anuario Musical*, n. 72, enero-diciembre 2017, pp. 123-136.
- CUERVO, Laura: «El manuscrito Ayerbe: una fuente española de las sonatas de Domenico Scarlatti de mediados del siglo XVIII». En: *Ad Parnassum*, vol. 13, 2015, pp. 1-26.
- CUERVO, Laura: «La biblioteca musical del Infante Gabriel de Borbón y Sajonia (1752-1788)». En: Latcham, Michael, y Morales, Luisa (eds.): *New Perspectives on the Keyboard Works of Antonio Soler*. Barcelona, Asociación Cultural LEAL, 2016, pp. 147-162.
- DODERER, Gerhard: «Remarks on Domenico Scarlatti's Portuguese Period (1719-1729)». En: Morales, Luisa (ed.): *Domenico Scarlatti en España*. Barcelona, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp. 161-183.
- DOMÍNGUEZ, José María: «Copistas y encuadernaciones: nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti». En: Fabris, Dinko y Maione, Paologiovanni (eds.), *Domenico Scarlatti: musica e storia*. Nápoles, Turchini Edizioni, 2007, pp. 249-267.
- ERRO, Sara y DOMÍNGUEZ, José María: «Las sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica». En: *Reales sitios*, 177, 2008, pp. 48-64.
- ESPINOSA, Alma: «Música de clave de Félix Máximo López: ¿realmente para clave?». En: Morales, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830: actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de Música de Tecla Española*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 177-203.

- FADINI, Emilia: «L'Influenza della musica arabo-andalusa in Scarlatti: i principalli criteri interpretativi», en Fabris, Dinko y Maione, Paologiovanni (eds.): *Domenico Scarlatti: musica e storia*. Nápoles, Turchini Edizioni, 2007, pp. 291-306.
- FEIJOO, Benito Jerónimo: *El no sé qué*, 1734.
- FERNÁNDEZ MORALES, Juan Ignacio: «El pantalon y el pianoforte». En: *Hoquet* n. 3, 2015, pp. 19-30.
- FERNÁNDEZ MORALES, Juan Ignacio: «El piano pre-cristoforiano». En: *Hoquet* n. 3, 2015, pp. 31-44.
- FLETCHER, Neville H., y BEEBE, Carey: «Harpichord and Clavichord». En: Rossing, Thomas D. (ed.): *The Science of String Instruments*. Nueva York, Springer, 2010, pp. 123-143.
- FREEMAN, Daniel E.: «Johann Christian Bach and the Early Classical». En: Marshall, Robert (ed.): *Eighteen-century keyboard music*. Nueva York, Routledge, 1994, pp. 230-269.
- FREEMAN, Daniel E.: «Lodovico Giustini and the emergence of the keyboard sonata in Italy». En: *Anuario Musical*, n. 58, 2003, pp. 111-138.
- GEMBERO USTÁRROZ, María: «La formación musical de Sebastián de Albero (1722-1756): Nuevas aportaciones». En: *España en la música de occidente: actas del congreso internacional*, vol. 2, 1987, pp. 109-124.
- GONZÁLEZ CATALÁN, Luis: «El órgano ibérico y su música». En: *Neuma*, año 5, vol. 1, 2012, pp. 20-61.
- GUERBEROF HAHN, Lidia: «El archivo musical del convento franciscano de Celaya (México)». En: *Anuario Musical*, n. 65, 2010, pp. 251-268.
- HALSKI, Czeslaw Raymond: «Murky: A Polish Musical Freak». En: *Music & Letters*, vol. 39, n. 1 (Jan., 1958), pp. 35-37.
- HALTON, Rosalind: «Domenico Scarlatti and his Cantabile Sonatas». En: *Musicology Australia*, vol. 25, 2002, pp. 22-47.

- HAMMOND, Frederick: «Domenico Scarlatti». En: Marshall, Robert (ed.): *Eighteenth-century keyboard music*. Nueva York, Routledge, 1994, pp. 154-190.
- HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan: «Empfindsamkeit». En: Macy, Laura (ed.): *Grove Music Online*, 2001.
- HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan: «Galant». En: Macy, Laura (ed.): *Grove Music Online*, 2001.
- IRVING, John: «Mozart's Words, Mozart's Music: Untangling an Encounter with a Fortepiano and its Remarkable Consequences». En: *Austrian Studies*, vol. 17, *Words and Music*, 2009, pp. 29-42.
- ISUSI FAGOAGA, Rosa: «La Música del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi (Patriarca): Primera visión global a la luz de su catalogación informática». En: *Anuario 2014 de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Memoria académica*, 2014, pp. 43-56.
- JOHNSON, Calvert: «Ornamentation». En: Skrym, Susanne (ed.): *Anthology of Eighteenth-Century Spanish Keyboard Music*. North Carolina, Wayne Leupold Editions, 2010, pp. xix-xxvi.
- JOHNSON, Calvert: «Spanish Organs in the Eighteenth Century». En: Skrym, Susanne (ed.): *Anthology of Eighteenth-Century Spanish Keyboard Music*. North Carolina, Wayne Leupold Editions, 2010, pp. xii-xviii.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl: «Francisco Pérez Mirabal's Harpsichords and the Early Spanish Piano». En: *Early Music*, vol. 15, n. 4, 1987, pp. 503-513.
- KINSELA, David: «The Capture of the Chekker». En: *Galpin Society Journal*, vol. 51, 1998, pp. 64-85.
- KIVY, Peter: «On the Historically Informed Performance». En: *British Journal of Aesthetics*, vol. 42, n.2, 2002, pp. 128-144.
- KOSTER, John: «Stringed-Keyboard Instruments in Eighteenth —and Early-Nineteenth— Century Spain». En: Skrym, Susanne (ed.): *Anthology of Eighteenth-Century Spanish Keyboard Music*. North Carolina, Wayne Leupold Editions, 2010, pp. v-xi.
- KOSTER, John: «Towards an Optimal Instrument: Domenico Scarlatti and the New Wave of Iberian Harpsichord Making». En: *Early Music*, vol. 35, n. 4, 2007, pp. 576-603.

- LESTER, John: «The Musical Mechanisms of Arnaut de Zwolle». En: *The English Harpsichord magazine*, vol. 3, n. 3, 1982, pp. 35-41.
- LEZA CRUZ, José Máximo: «El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos». En: Leza Cruz, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 29-124.
- LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1730-1759: la asimilación del escenario europeo». En: Leza Cruz, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 223-352.
- LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1759-1780: la renovación ilustrada». En: Leza Cruz, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 353-438.
- LEZA CRUZ, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel: «1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo». En: Leza Cruz, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 439-552.
- LATCHAM, Michael: «Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein». En: *The Galpin Society Journal*, vol. 51, 1998, pp. 114-153.
- LATCHAM, Michael: «The twelve *Clavicordios* owned by Queen Maria Bárbara of Spain and the seven *Cembali* owned by Carlo Broschi, known as Farinelli: Facts and Speculation». En: Morales, Luisa (ed.): *Cinco Siglos de Música de Tecla Española: actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*. Almería, Asociación Cultural LEAL, 2007, pp. 255-281.
- LIBIN, Laurence: «The Instruments». En: Marshall, Robert (ed.): *Eighteen-century keyboard music*. Nueva York, Routledge, 1994, pp. 1-32.
- MADRID, Rodrigo: «La sonata dieciochesca en la obra para tecla de Manuel Narro (1729-1776)». En: Morales, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830: actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de Música de Tecla Española*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 169-176.

- MAFFEI, Scipione: «Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano e forte; aggiunte alcune considerazione sopra gli strumenti musicali». En: *Giornale de' letterati d'Italia*, vol. 5, 1711, pp. 144-159.
- MAUNDER, Richard: «J. C. Bach and the Early Piano in London». En: *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 116, n. 2, 1991, pp. 201-210.
- MÁXIMO GARCÍA, Enrique: «Tadeo Tornel, “ymbentor de ynstrumentos de música”». En: *Imafronte*, n. 15, 2000, pp. 167-181.
- NEWTON, Richard: «The English Cult of Domenico Scarlatti». En: *Music & Letters*, vol. 20, n. 2, 1939, pp. 138-156.
- PARAKILAS, James: «1700 to 1770s: The Need for the Piano». En: Parakilas, James (ed.): *Piano Roles: a new History of the Piano*. New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 7-25.
- PATERSON, Carlos: «Rafael Anglés (Ráfales, Teruel 1730 - Valencia 1816). La escuela organística aragonesa en la Catedral de Valencia». En: *Notas de paso*, revista digital del CSMV Joaquín Rodrigo, n. 4, marzo de 2017, Valencia, p. 7.
<http://revistadigital2.csmvalencia.es/rafael-angles-rafales-teruel-1730-valencia-1816/>
Consultado el 4 de abril de 2019.
- PAVÍA SIMÓ, José: «Dos manuscritos de teoría y práctica musical de José Teixidor». En: *Anuario Musical*, tomo 46. Barcelona, 1991, pp. 173-193.
- PENTTINEN, Henri: «On the Dynamics of the Harpsichord and its Synthesis». En: *Proceedings of the 9th International Conference on Digital Audio Effects*, (DAFx-06). Montreal, 2006, pp. 115-120.
http://www.dafx.ca/proceedings/papers/p_115.pdf
Consultado el 04/02/2017
- PLANTINGA, Leon: «Clementi, Virtuosity and the “German Manner”». En: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 25, n. 3, 1972, pp. 303-330.
- POLLACK, Howard: «Some Thoughts on the “Clavier” in Haydn’s Solo Clavier-sonaten». En: *The Journal of Musicology*, vol. 9, n. 1, 1991, pp. 74-91.

- POLLENS, Stewart: «The Pianoforte in The Performance of Scarlatti's Piano Sonatas». En: Morales, Luisa (ed.): *Domenico Scarlatti en España*. Barcelona, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp. 301-311
- POWELL, Linton: «Dos caballeros de Sevilla: la música de tecla de Manuel Blasco de Nebra y Joaquín Montero». En: Morales, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830: actas del I y II Symposium Internacional "Diego Fernández" de Música de Tecla Española*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 205-208.
- POWELL, Linton: «The Keyboard Music of Sebastian de Albero: an Astonishing Literature from the Orbit of Scarlatti». En: *Early Keyboard Journal*, vol. V, 1988, pp. 9-28.
- PRECIADO, Dionisio: «José Ferrer Beltrán (ca. 1745-1815), organista en Tremp, Lérida, Pamplona y Oviedo». En: *Revista de Musicología*, Vol. 3, No. 1/2 (Enero-diciembre 1980). Madrid, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), pp. 77-127.
- RIPIN, Edwin: «En Route to the Piano: A Converted Virginal». En: *Metropolitan Museum Journal*, vol. 13, 1978, pp. 79-86.
- SCHOTT, Howard: «From Harpsichord to Pianoforte: A Chronology and Commentary». En: *Early Music*, vol. 13, n. 1, *The Early Piano II*, 1985, pp. 28-38.
- SELFRIDGE-FIELD, Eleanor: «The Invention of the Fortepiano as Intellectual History». En: *Early Music*, vol. 33, 2005, pp. 81-94.
- SHELDON, David A.: «The Galant Style Revisited and Re-Evaluated». En: *Acta Musicologica*, vol. 47, fasc. 2, 1975, pp. 240-270.
- SIMÓN, Antonio: «Francisco Pérez de Mirabal's pianos: experiment or established practice?». Ponencia inédita en: *Forte/Piano, a Festival celebrating Pianos in History*, Cornell University, New York, 2015.
- SKYRM, Susanne: «The Fugues in Sebastian Albero's Obras para Clavicordio: a Second Version». En: Morales, Luisa (ed.): *Domenico Scarlatti en España*. Barcelona, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp. 361-375.

- SUTCLIFFE, W. Dean: «Domenico Scarlatti and an Iberian Keyboard “School”? A Comparison with Albergo». En: Fabris, Dinko y Maione, Paologiovanni (eds.): *Domenico Scarlatti: musica e storia*. Nápoles, Turchini Edizioni, 2007, pp. 269-290.
- SUTHERLAND, David A.: «La evidencia más temprana del lenguaje técnico del piano». En: Morales, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830: actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de Música de Tecla Española*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 133-140.
- SUTHERLAND, David. «Domenico Scarlatti and the Florentine Piano». En: *Early Music*, vol. 23, n. 2, 1995, pp. 243-256.
- TORRENTE, Álvaro, MARÍN, Miguel Ángel *et al.*: «1700-1730: nuevas músicas para un siglo nuevo». En: Leza Cruz, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 125-222.
- VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Joan Cabanilles (1644-1712): una aportación al conocimiento de algunos aspectos de su vida privada». En: *Nassarre*, n. 27, 2011, pp. 161-200.
- VOORTMAN, Martin: «Una sonata de José de Nebra sacada a la conciencia, más un repaso por su repertorio para tecla ya publicado». Revista digital *mundoclasico.com*, 10 de julio de 2018:
<https://www.mundoclasico.com/articulo/31085/Una-sonata-de-Jos%C3%A9-de-Nebra-sacada-a-la-conciencia-m%C3%A1s-un-repaso-por-su-repertorio-para-tecla-ya-publicado#3>.
Consultado el 4 de abril de 2019.
- WALLS, Peter: «La interpretación histórica y el intérprete moderno». En: Rink, John (ed.): *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 35-54.
- WYKINGTON, Aley: «In search of the Chekker». En: *Tir Righ Arts & Science Championship*, 2011.
- WILLIAMS, Peter: «The Harpsichord Acciaccatura: Theory and Practice in Harmony, 1650-1750». En: *The Musical Quarterly*, vol. 54, n. 4, 1968, pp. 503-523.

YOUNG, Robert W. «Terminology for Logarithmic Frequency Units». En: *The Journal of the Acoustical Society of America* (Acoustic Society of America), 11 (1), 1939, pp. 134-139.

Trabajos académicos

BRUGAROLAS Bonet, Oriol: «El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio». Xosé Aviñoa Pérez, dir. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 2015.

CASALS, Pedro: «Las sonatas de Manuel Blasco de Nebra», trabajo de investigación no publicado para la Universidad Autónoma de Madrid. Resumen disponible on-line en: http://www.pedrocasals.com/archivos/blasco_de_nebra.pdf

CHIANG, I-Fang: *The Sonatas of Johann Gottfried Eckard (1735-1809) and the Evolution of Keyboard Instruments between 1760 and 1785*. Tesis doctoral. University of North Texas, 2013.

CHIH-CHENG CHANG, Philip: «Analytical and Performative Issues in Selected Unmeasured Preludes by Louis Couperin». Matthew Brown, dir. Tesis doctoral. University of Rochester, Nueva York, 2011.

ERRO, Sara: «La música para tecla de Sebastián de Albero (1722-1756)». Cristina Bordas y María Nagore, dirs. Trabajo de investigación para la obtención del DEA. Universidad Complutense de Madrid, 2007.

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.: «El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)». Yván Nommick, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2012.

GASTESI LATORRE, Estíbaliz: «Basque Keyboard Music of the Eighteenth Century: a Study of its Contribution to the Iberian Repertory». Paula Fan, dir. Tesis Doctoral. University of Arizona, 1998.

IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler». Javier Suárez-Pajares, dir. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2014.

- MADRID, Rodrigo: «Aportaciones a la forma Sonata en la obra para tecla de Manuel Narro Campos (1729-1776)». Román de la Calle y Francisco C. Bueno Camejo, dirs. Tesis Doctoral. Universitat de Valencia, 2001.
- OGEIL, Jacqueline Esther: «Domenico Scarlatti: a contribution to our understanding of his sonatas through performance and research». Rosalind Halton, dir. Tesis doctoral. University of New Castle, Australia, 2006.
- SÁENZ ABARZUZA, Ígor: «Pau Casals y el uso de la agógica. Un estudio analítico a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach». Marcos Andrés Vierge, dir. Tesis doctoral. Universidad pública de Navarra, 2017.
- SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos: «Sebastián Ramón de Albero y Añanos (1722-1756): vida y obra». Marcos Andrés Vierge, dir. Tesis doctoral. Universidad Pública de Navarra, 2016.
- SHEVELOFF, Joel Leonard: «The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: a Re-Evaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources». Tesis doctoral. Brandeis University, 1970.
- STEFANO, Giovanni Paolo di: «Tangentenflügel e altri pianoforti con martelletti non imperniati». Paolo Emilio Carapezza y Michael Latcham, dirs. Tesis doctoral. Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2007.
- YÁÑEZ NAVARRO, Celestino: «Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza». Antonio Ezquerro Esteban y Luis Antonio González Marín, dirs. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

Manuscritos de obras musicales

Ms. 4/1727 (2) de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: *Obras para Clavicordio o Piano Forte, de Sebastián Alvero.*

- Ms. It. IV, 197b (=9768) de la Biblioteca Marciana de Venecia: *Sonatas para Clavicordio, por D. Sebastián Albero.*
- Ms. 3/1408 de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: *Libro Di Sonate Dil Sig. Domenico Scarlati Per la Sig.ra D^a Ygnacia Ayerbe.*
- Ms. 3/1043 de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: *Intentos y sonatas del s. XVIII.*
- Ms. Mus/VRP-363 del Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia, sin título.
- Ms. MP/3170/8 de la Biblioteca Nacional de España: *Yntentos y Alzares de Josef Tesidor.*
- Ms. M/2810 de la Biblioteca Nacional de España: *Joan Roig y Posas comercian en Barcelona, 1764.*
- MP/2438/12 de la BNE: *Cuaderno primero de una colección de piezas de música para clavicordio, fortepiano y órgano. Juan Sessé Balaguer.*
- Ms. 386 de la Biblioteca Nacional de Cataluña: *Libro de obras de órgano. Joan Baptista Cabanilles.*
- Ms. 1621 de la Biblioteca Nacional de Cataluña: *Prácticas de la Teoría de la Composición de Música por D. José Teixidor, organista que fue de la Real Capilla de S. M. C.*
- E:Boc PM 12-V-10, del Centre de Documentació del Orfeó Catalá: *S[eis sonatas] para clave [y fuerte piano] d[edicada] a la Rl. Socie[dad Bascongada] / compu[esto] por Joach[in Montero] organista en la [parroquial iglesia de] Sn. Pedro el Rl. [de] Sevilla.*
- Ms. BL: Add. 31553 de la British Library: *Libro de XLIV Sonatas Modernas, para Clavicordio. Compuestas por el Señor D. Domingo Scarlati, Caballero del Orden de Santiago, y Maestro de los Reyes Catholicos, D. Fernando el VI y Doña María Barbara*

Ediciones de partituras

- ÁLVAREZ, María Salud (ed.): *Tecla Aragonesa III. Joseph Nebra (1762-1768): Obras inéditas para tecla.* Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1995.
- ANGULO DÍAZ, Raúl (ed.): *Sonatas para clavicordio. Edición crítica.* Madrid, ArsHispana, 2017.

- ANGULO DÍAZ, Raúl (ed.): *José Teixidor y Barceló: Sonatas de clave*. Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2012.
- ANGULO DÍAZ, Raúl (ed.): *Juan Sessé Balaguer (1736-1801). Cuaderno primero de una colección de piezas de música para clavicordio, fortepiano y órgano*. Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2014.
- BACH, Johann Christian: *Six Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord*, op. 5. Londres, Welcker, 1765.
- BACIERO, Antonio (ed.): *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado*. Madrid, Unión Musical Española, vols. I-VII, 1977-1984.
- BACIERO, Antonio (ed.): *Sebastián de Albero (1722-1756): Sonatas. Edición Urtext*. Madrid, Real Musical, 1978.
- CLEMENTI, Muzio: *Six Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord with an Accompaniment for a German Flute or Violin*, op. 2. París, Bailleux, ca. 1785.
- CLIMENT, José (ed.): *Rafael Anglés: dos sonatas*, Madrid, Unión Musical Ediciones, 1970.
- ECKARD, Johann Gottfried: *Six Sonates pour le Clavecin*, op. 1. París, Chez l'Auteur, 1763.
- ESCALAS, Román (ed.): *Tecla Aragonesa I. Joseph Nebra (1702-1768): Tocatas y Sonata para órgano o clave*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1987.
- GÁLVEZ, Genoveva (ed.): *Treinta Sonatas para Clavicordio, por Sebastián Albero*. Madrid, Unión Musical Española, 1978.
- GILBERT, Kenneth (ed.): *Domenico Scarlatti: Sonates*, vol. 3. París, Heugel, 1978.
- HOWELL, Almonte (ed.): *Vicente Rodríguez: Thirty Sonatas for Harpsichord*: Estados Unidos, A-R Editions, 1986.
- LÓPEZ-CALO, José (ed.): *Obras musicales de Joaquín Ojinaga*. Zarautz, Eusko Ikaskuntza, S. A., 1989.
- NAUMAN, Ernst (ed.): *Bach-Gesellschaft Ausgabe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, vol. 45.1, 1895.

- NIN, Joaquín (ed.): *Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols*. París, Editions Max Eschig, 1929.
- PARRIS, Robert (ed.): *Manuel Blasco de Nebra: Seis Sonatas para Piano*. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1964.
- PATH, Wolfgang y REHM, Wolfgang (eds.): *Mozart: Klaviermusik*, IX/25/1. Kassel, Bärenreiter, 1986.
- PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Pere Rabassa: sonata per a clavicèmbal*. Barcelona, Tritó, 2006.
- PEDRERO ENCABO, Águeda (ed.): *Josep Elies. 24 Obres per a orgue*. Barcelona, Tritó, 2008.
- PRECIADO, Dionisio (ed.): *José Ferrer (ca. 1745-1815). Sonatas para clave*. Madrid, Real Musical, 1979.
- RUIZ-PIPÓ, Antonio (ed.): *Diez Minuetes para Clave y Fuerte Piano compuestos por D. Joaquín Montero*. Madrid, Unión Musical Ediciones, 1973.
- RUIZ-PIPÓ, Antonio (ed.): *Música vasca del siglo XVIII*, Madrid, Unión Musical Ediciones, 1971.
- SEIXAS, Giovanni de (ed.): *Lodovico Giustini di Pistoia. Sonate da Cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*. Florencia, 1732.
- SKYRM, Susanne (ed.): *Anthology of Eighteen-Century Spanish Keyboard Music*. North Carolina, Wayne Leupold Editions, 2010.
- VOORTMAN, Martin (ed.): *Francesc Mariner (1720-1789). Obres per a clave*. Barcelona, Tritó, 1997.
- WHITNEY, Ryan Layne (ed.): *30 Sonatas for Harpsichord*, Gran Bretaña, Ryan Layne-Whitney, 2015.
- WHITNEY, Ryan Layne (ed.): *Obras for Harpsichord or Fortepiano*. Reino Unido, Ryan Layne-Whitney, 2018.
- WIBERG, Steve (ed.): *Sonatas for Harpsichord. Padre Antonio Soler*. Nashville (EEUU), Due West Editions, 2007.

Grabaciones discográficas

- BACIERO, Antonio: *Sonatas españolas inéditas del siglo XVIII*, Hispavox, 1981.
- CANO, Pablo: *Sebastián Albero (1722-1757): Obra para teclado I*, Tañidos, 1999.
- CASAL, Alejandro: *Albero: Six Recercatas, Fugas and Sonatas*, Brilliant Classics, 2016.
- CHENLO, María Teresa: *Música de tecla en Navarra: siglo XVIII*, María Teresa Chenlo, 2007.
- COLLADANT, Laure: *Sebastián Albero: 30 Sonates pour Clavier*, Mandala, 2000.
- HORVATH, Aniko: *Albero, 30 Keyboard Sonatas*, Hungaroton, 2014.
- PAYNE, Joseph: *Sebastián de Albero: Sonatas para Clavicordio*, BIS, 1994.
- ROWLAND, Gilbert: *Albero: Sonatas for Harpsichord*, LIR Classics, 2009.
- SKYRM, Susanne: *Treasures Of Iberian Keyboard Music: On The Antunes Fortepiano*. Music and Arts Programs of America, Inc, 1997.
- STAIER, Andreas: *Variaciones del fandango español*, Teldec, 1999.

ANEXO I. ANÁLISIS DE LA COLECCIÓN *SONATAS PARA CLAVICORDIO*

En los anexos de presentación de los análisis de la obra completa de Albero, se empleará una adaptación de la terminología y el aparato analítico propuestos por Enrique Igoa —a su vez, el aparato analítico diseñado por Igoa está fuertemente influido por la propuesta de Hepokosky y Darcy—, en su tesis sobre las sonatas de Antonio Soler, tal como se explicó en el epígrafe «Criterios analíticos y marcos de referencia formales», en la *Introducción*. La elección de este enfoque analítico concreto ha estado motivada por sus fuentes actualizadas y por su idoneidad para estudiar la música de esta época, tal como muestran los resultados de su aplicación en el trabajo de Igoa sobre Soler.

El objetivo de estos análisis ha sido la identificación de las principales estructuras formales y su relación con la planificación tonal en cada una de las piezas examinadas. Tal como se ha explicado en la *Tabla de abreviaturas*, al principio del trabajo, se usarán las abreviaturas SCV (*Sonatas para Clavicordio, Venecia*) y OCM (*Obras para Clavicordio o Piano Forte, Madrid*).

SONATA I EN DO MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 2/4.
- Primera parte: 47 compases.
- Segunda parte: 41 compases.

ÍNCIPIT⁸⁵³:



CRUX c. 31				CRUX c. 75		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-11	cc. 11-30	cc. 31-40	cc. 41-47	cc. 48-74	cc. 75-82	cc. 83-88

- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- Las tonalidades predominantes en el grupo S son Sol mayor (TS) y Sol menor (TS_s).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Do mayor, La menor, Do mayor, Re menor, Mi menor, Fa mayor y Do mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo procede de la transición y el grupo S.
- Cruces de manos indicados con la letra *M* (*Manca*, cc. 31-37, 61 y 75-81).

⁸⁵³Todas las ilustraciones que se muestran en este anexo se han obtenido en el manuscrito Manuscrito It. IV, 197b (=9768) de la BMV.

Observaciones:

En esta sonata se aprecia una diferenciación textural entre el grupo P, más ligero y fluido, y la transición, con acompañamiento en acordes. Por su parte, el grupo S se distingue por los cruces de manos. El desarrollo, en cambio, presenta una textura variable que depende de los sucesivos materiales temáticos utilizados, y se caracteriza sobre todo por la abundancia de secuencias modulantes.

En cuanto a sintaxis melódica, el bloque de construcción predominante es el de dos compases, aunque la frase inicial muestra una concepción a mayor escala, bastante inusual en esta colección, de ocho compases (cc. 1-8). Además, los primeros cuatro compases desembocan en una semicadencia sobre Sol, lo que acerca esta frase inicial al estilo clásico. En cambio, el segundo grupo de cuatro compases (cc. 5-8) muestra una estructura interna de dos grupos de dos compases, lo que se acerca más a los procedimientos del Barroco.

Armónicamente, destaca el cambio de modo de mayor a menor en el grupo S (cc. 35-38), que se invierte en S'. También encontramos una semicadencia relevante sobre Mi, dominante de la relativa menor de la tonalidad principal, en el compás 55, que está en la sección áurea de la pieza. Esta ubicación parece ser importante en la planificación de Albero, ya que se elige con frecuencia para situar estructuras armónicas significativas a escala global.

SONATA II EN DO MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 3/8.
- Primera parte: 39 compases.
- Segunda parte: 48 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 18				CRUX c. 68		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-13	cc. 14-18	cc. 18-28	cc. 29-39	cc. 40-67	cc. 68-76	cc. 77-87

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la dominante.
- La tonalidad del grupo S es Sol mayor (TS), dominante de la tonalidad principal.
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Fa mayor, La menor, Re menor y Do mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

En esta sonata se aprecia una diferenciación textural entre el grupo P y la transición, ya que se pasa de tres a dos voces. Posteriormente, tanto el grupo S como la zona conclusiva C se distinguen por su figuración o su textura:

- El grupo S presenta las primeras semicorcheas de la obra.
- La zona conclusiva C introduce el acompañamiento en octavas.

Por su parte, el desarrollo comienza con el inicio del grupo P transportado a Sol mayor, aunque en realidad permanece en Do mayor, gracias al diseño del propio grupo P, que reposa en el cuarto grado —en esta colección se encuentran con cierta frecuencia situaciones análogas en las que el comienzo de la segunda sección se encuentra, en realidad, en la tonalidad principal—. La vuelta al grupo S' se realiza mediante una secuencia no modulante por quintas (cc. 57-60) que desemboca en una semicadencia ampliada sobre Sol (cc. 61-67).

En cuanto a sintaxis melódica, el fraseo se construye fundamentalmente mediante módulos de uno o dos compases.

SONATA III EN RE MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 3/8.
- Primera parte: 45 compases.
- Segunda parte: 64 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 15				CRUX c. 74		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-8	cc. 9-21	cc. 21-39	cc. 39-45	cc. 46-79	cc. 79-99	99-109

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la dominante: La mayor.
- La *crux* se ubica en el interior de la transición.
- Las tonalidades del grupo S son La mayor/menor (TS) y Mi menor (TSs).
- Las tonalidades del grupo S' son Re mayor/menor (TS') y La menor (TSs').
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Mi mayor, Fa# menor, Re mayor, Si menor, Sol mayor y Re mayor.
- El material temático usado en el desarrollo proviene del grupo P y de la transición.

Observaciones:

En esta sonata no se aprecia una diferenciación textural entre el grupo P y la transición, cuya escritura se asemeja a la de las *sonatas en trío*. No obstante, destaca una pedal de tónica en la dominante, La mayor, en el seno de la transición (cc. 14-18). En cambio, sí se distingue un cambio de textura en el grupo S, cuyo cambio de figuración a semicorcheas incluso sugiere la posibilidad de pasar a un *tempo* más rápido. Además, el acompañamiento en el grupo S, en forma de acordes, tiende a reforzar la estructura rítmica yámbica de la melodía (cc. 26, 28, 30, 32, 34, etc.).

En cuanto a la sintaxis, el fraseo se construye fundamentalmente mediante módulos de uno y dos compases. No obstante, los ocho compases iniciales consisten en la repetición dos veces de la primera frase, de cuatro compases de extensión. Por otra parte, la *crux*, cuya ubicación habitual es el inicio del grupo S, se adelanta hasta el interior de la transición.

Desde el punto de vista armónico, la sección áurea vuelve a constituir un foco de atención, ya que alberga la secuencia descendente de más intensidad expresiva (cc. 65-68). Finalmente, desde el punto de vista idiomático-organológico, el fragmento extenso con acompañamiento en forma de acordes repetidos de tres notas en el desarrollo (cc. 54-72) agradecería la posibilidad del pianoforte de apoyar dinámicamente la melodía para facilitar su percepción.

SONATA IV EN RE MENOR/MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 2/4.
- Primera parte: 33 compases.
- Segunda parte: 34 compases.

ÍNCIPIT:



		CRUX c. 21 ↓		CRUX c. 55 ↓	
Grupo P	Transición	Grupo unido SC	Desarrollo	Grupo unido S' C'	
cc. 1-9	cc. 9-21	cc. 21-33	cc. 34-55	cc. 55-67	

- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- Grupo S en la tonalidad de la dominante: La mayor (TS).
- El grupo S y la zona conclusiva se funden en ambas secciones.
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Re menor, Si menor, Fa menor y Re menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo S.

Observaciones:

En esta sonata se aprecia una clara diferenciación textural entre el grupo P y la transición, cuyo acompañamiento en octavas repetidas se distingue del usado en el grupo P, que consiste de forma predominante en una línea a una sola voz (cc. 1-9). Este diseño del acompañamiento en octavas permanece en el grupo unido SC. En cuanto a sintaxis melódica, el fraseo se construye fundamentalmente mediante módulos de uno y dos compases.

Desde el punto de vista armónico, el grupo P y el desarrollo están en modo menor, mientras que SC y S'C' están en modo mayor, por lo que la sonata termina en Re mayor, a pesar de haber comenzado en Re menor. Además, es destacable la secuencia modulante descendente que abre el desarrollo (cc. 34-43), ya que repite cinco veces un modelo de dos compases a distancia de tercera menor, con lo que acaba volviendo a la tonalidad inicial⁸⁵⁴ (en cada nueva repetición del modelo, se añaden 3 diferencias ascendentes, teniendo en cuenta la enarmonía Lab-Sol#).

Finalmente, desde la perspectiva idiomático-organológica, existen varias posibles intensificaciones expresivas implícitas en las octavas de la mano izquierda (cc. 10-17), lo que podría estar relacionado con el uso del pianoforte.

⁸⁵⁴ La secuencia completa es Re menor-Si menor-Lab menor-Fa menor-Re menor.

SONATA V EN LA MENOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 6/8.
- Primera parte: 32 compases.
- Segunda parte: 39 compases.

ÍNCIPIT⁸⁵⁵:



CRUX c. 22			CRUX c. 61	
Grupo P	Transición	Grupo unido SC	Desarrollo	Grupo unido S'C'
cc. 1-10	cc. 11-22	cc. 22-32	cc. 33-61	cc. 61-71

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la relativa mayor.
- El grupo S y la zona conclusiva se funden en ambas secciones. La tonalidad del grupo unido resultante SC es Do mayor (TS), relativa mayor de la tonalidad principal.
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Do mayor, Re menor, Mi menor, Re menor, Do mayor y La menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P, la transición y el grupo S.
- Cruces de manos indicados con las letras *M* (*Manca*) y *D* (*Destra*) en cc. 22-28, 50-56 y 61-67.

⁸⁵⁵ Hay un error en el manuscrito digitalizado por la BMV: el folio correspondiente al inicio de la sonata V, 9v, es en realidad una copia del folio 10v, que corresponde al inicio de la segunda parte de dicha sonata, por lo que falta el auténtico folio 9v. Agradecemos encarecidamente a Luciana Battagin, de la BMV, que nos ha facilitado una fotografía de la página que faltaba.

Observaciones:

En esta sonata, la transición vuelve a distinguirse por introducir un acompañamiento en forma de acordes repetidos en el compás 11, mientras que el grupo P muestra una textura a dos voces con imitaciones entre ambas manos. Asimismo, la transición se articula en dos secuencias:

- La primera secuencia (cc. 11-15) incluye un acompañamiento contrastante en forma de acordes repetidos de tres notas.
- La segunda secuencia muestra una textura similar a la del grupo P, a dos voces y con imitaciones en canon.

En cuanto a sintaxis melódica, el fraseo se construye fundamentalmente mediante módulos de un solo compás. Desde el punto de vista armónico, la tonalidad predominante en el desarrollo es Mi menor, homónima menor de la dominante de la tonalidad principal. De hecho, el clímax expresivo se ubica alrededor de la sección áurea (c. 44), en una secuencia descendente no modulante en Mi menor (cc. 42-50).

Desde la perspectiva idiomático-organológica, el uso de acordes repetidos de tres y cuatro notas como acompañamiento de una línea melódica sin duplicaciones parece demandar, en este contexto, la posibilidad de realizarlos en una dinámica *piano*, para facilitar la percepción clara de la melodía.

SONATA VI EN LA MENOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 2/4.
- Primera parte: 42 compases.
- Segunda parte: 35 compases.

ÍNCIPIT:



		CRUX c. 27 ↓		CRUX c. 62 ↓	
Grupo P	Transición	Grupo unido SC		Desarrollo	Grupo unido S'C'
cc. 1-14	cc. 15-26	cc. 27-42		cc. 43-61	cc. 62-77

- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- El grupo S y la zona conclusiva se funden en ambas secciones. La tonalidad del grupo unido resultante SC es Mi menor (TS), homónima menor de la dominante, Mi mayor.
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: La menor, Sib mayor, Fa mayor, Do mayor y La menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo S, la transición y el grupo P.

Observaciones:

En esta sonata, el comienzo de la transición se destaca mediante un cambio de armadura (tres sostenidos en el compás 15, correspondientes a La mayor, homónima mayor de la tonalidad principal) y la figuración rítmica pasa de la diversidad del grupo P (semicorcheas, corcheas y negras) a un predominio de las semicorcheas. El inicio del grupo unido SC, por su parte, se señala mediante la vuelta a la armadura original.

El diseño temático del desarrollo muestra una curiosa relación de inversión respecto a la primera sección de la sonata, ya que el orden de presentación de los materiales es: [grupo S]-[transición]-[grupo P]. Por esta razón, la semicadencia ampliada que constituye el clímax expresivo y concluye el desarrollo es similar a la frase inicial del grupo P.

Respecto a la sintaxis melódica, el fraseo se construye fundamentalmente mediante módulos de uno y dos compases. Desde el punto de vista armónico, la tonalidad predominante en el desarrollo es Fa mayor, sexto grado de la tonalidad principal. De hecho, la única secuencia descendente no modulante del desarrollo está en Fa mayor (cc. 51-53).

En cuanto a la perspectiva idiomático-organológica, la reiteración de la cadencia frigia que precede a la recapitulación (cc. 58-61) parece constituir una *intensificación expresiva* que agradecería la posibilidad del pianoforte de realizar un *crescendo*.

SONATA VII EN FA MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 2/4.
- Primera parte: 47 compases.
- Segunda parte: 50 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 22				CRUX c. 70		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-18	cc. 19-27	cc. 27-38	cc. 39-47	cc. 48-77	cc. 77-88	cc. 89-97

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la dominante: Do mayor.
- La *crux* se ubica en el interior de la transición.
- Grupo S en la tonalidad de la dominante: Do mayor (IS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Do mayor, Re menor, Sol menor, Do mayor, Sol mayor, Fa mayor, Sib mayor, Do menor, Sib menor y Fa menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P, la transición, el grupo S y la zona C.

Observaciones:

En esta sonata, en el seno del grupo P, encontramos la peculiaridad de que su primera frase (cc. 1-6) se repite en Do mayor, dominante de la tonalidad principal (cc. 12-17). Sin embargo, la transición comienza un poco después, lo que se advierte gracias al cambio a una figuración rítmica reiterativa (dos semicorcheas seguidas de una corchea) derivada de la primera frase del grupo P. A continuación, el grupo S está construido fundamentalmente mediante escalas de corcheas por movimiento contrario en las voces extremas. Finalmente, la zona conclusiva exhibe una notable transformación rítmica y textural con el acompañamiento en octavas repetidas y la mano derecha desplegando arpegios quebrados en figuración de semicorcheas. De hecho, este contraste es tan acusado que sugiere un posible cambio de *tempo* a *Vivo*.

El diseño temático del desarrollo muestra el mismo orden de presentación de la primera sección: [grupo P]-[transición]-[grupo S]-[zona conclusiva]. Por tanto, se podría afirmar que el desarrollo evoca una repetición abreviada de la primera sección, enriquecida con nuevos colores tonales. En particular, el breve paso por Sib mayor (cc. 62-64), subdominante de la tonalidad principal, constituye el clímax expresivo de la pieza y está ubicado muy cerca de la sección áurea.

Desde el punto de vista idiomático-organológico, esta sonata, por su carácter eminentemente lírico, obtendría una presentación más adecuada mediante los recursos expresivos dinámicos del pianoforte.

SONATA VIII EN FA MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 3/4.
- Primera parte: 48 compases.
- Segunda parte: 42 compases.

ÍNCIPIT:



		CRUX c. 36 ↓		CRUX c. 78 ↓	
Grupo P	Transición	Grupo unido SC	Desarrollo	Grupo unido S'C'	
cc. 1-21	cc. 22-35	cc. 36-48	cc. 49-77	cc. 78-90	

- Sonata monotemática: el material temático principal del grupo unido SC proviene del grupo P, cambiando del modo menor al modo mayor.
- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la dominante: Do mayor.
- El grupo S se funde con la zona C en ambas secciones. El grupo unido SC resultante se encuentra en Do mayor (TS), dominante de la tonalidad principal.
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Do mayor, Fa menor, Re menor, Do menor, Fa menor y Fa mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

En esta sonata, en el seno del grupo P, encontramos la peculiaridad de que su segunda frase, cuyo primer módulo (cc. 8-9) es la base del grupo S, está en Fa menor, homónima menor de la tonalidad principal. Esta segunda frase del grupo P comienza con un cambio en el acompañamiento, que previamente era una línea sencilla y pasa aquí a ser de octavas repetidas en figuración de negras (cc. 8-11). El aumento de tensión implícito en este cambio modal y textural parece demandar un mayor nivel dinámico general, y de la voz principal de la mano derecha en particular. A continuación, en la parte final del grupo P, se encuentra una evocación cercana a la cadencia andaluza (cc. 17-22).

Seguidamente, la transición cambia nuevamente la figuración rítmica y la textura, pasando a acordes de hasta cinco notas en la mano izquierda (*acciaccature*), mientras que la mano derecha está escrita con un patrón rítmico reiterativo de una corchea seguida de dos semicorcheas. Finalmente, la zona conclusiva parece imitar el sonido de las castañuelas mediante la repetición del diseño rítmico consistente en dos semicorcheas seguidas de una corchea.

En cuanto al desarrollo, el uso del primer módulo de la segunda frase del grupo P como modelo de una secuencia modulante descendente (cc. 57-66) hace que, incluyendo las apariciones de la recapitulación, dicho módulo aparezca un total de catorce veces. Desde el punto de vista de la sintaxis, predominan, igual que en las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases.

Respecto al ámbito idiomático-organológico, los contrastes bruscos texturales y los cambios de modo y de figuración rítmica hacen aconsejable su enfatización adicional mediante variaciones dinámicas.

SONATA IX EN SOL MAYOR

- Indicación de *tempo*: ninguna. Compás: 3/4.
- Primera parte: 38 compases.
- Segunda parte: 40 compases.

ÍNCIPIT:



	CRUX c. 21 ↓		CRUX c. 61 ↓	
Grupo P	Transición	Grupo unido SC	Desarrollo	Grupo unido S'C'
cc. 1-10	cc. 11-24	cc. 24-38	cc. 39-64	cc. 64-78

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la dominante: Sol mayor.
- La *crux* se adelanta hasta el interior de la transición.
- El grupo S y la zona conclusiva se funden en ambas secciones. El grupo unido SC resultante está en Re mayor (TS), tonalidad de la dominante.
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Re mayor, Mi menor, Fa# menor, Mi menor y Sol mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

Esta sonata y la SCV XXV son las únicas de la colección que carecen de indicación de *tempo*, aunque, por sus características, podríamos sugerir en este caso un *Allegretto*. En la primera sección, la transición llega con un cambio de textura habitual en *Albero*: el cambio del acompañamiento desde la línea sencilla a una sola voz de la segunda frase del grupo P (cc. 5-10) a los acordes repetidos (cc. 11-16) y, posteriormente, a los acordes a contratiempo (cc. 17-20) en la mano derecha.

Por su parte, el grupo unido SC queda caracterizado por los trinos cadenciales con resolución (cc. 25, 27, 31 y 33). La ornamentación también resulta importante para proporcionar mayor brillantez a la secuencia (cc. 58-60). Por otra parte, la *crux* se encuentra en el interior de la transición.

Desde el punto de vista sintáctico, predominan los módulos de dos compases para construir las frases. Armónicamente, Fa# menor es la tonalidad más alejada del desarrollo y se sitúa en la sección áurea de la pieza. Finalmente, desde el punto de vista estrictamente organológico, destaca el cambio (cc. 69 y 77) del Mi₆ (que es la nota correspondiente según los pasajes paralelos de cc. 29, 35, 36, 75 y 76) por Do₆, probablemente por exceder el rango agudo de la tesitura de los instrumentos de Maria Bárbara, que era el Re₆, y que sí se usa en el compás 57.

SONATA X EN SOL MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 6/8.
- Primera parte: 25 compases.
- Segunda parte: 24 compases.

ÍNCIPIT:



		CRUX c. 13			CRUX c. 37
Grupo P	Transición	Grupo unido SC	Desarrollo	Grupo unido S'C'	
cc. 1-9	cc. 9-13	cc. 13-25	cc. 26-37	cc. 37-49	

- Sonata monotemática: el material temático del grupo unido SC se basa en un módulo del grupo P de una duración de un compás.
- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- El grupo S y la zona conclusiva se funden en ambas secciones. El grupo unido SC está en la tonalidad de la dominante: Re mayor (TS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Sol mayor, Do mayor, La menor y Sol mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P.

Observaciones:

En esta sonata, la continuidad rítmica es quizás la característica más destacada. De hecho, el único reposo simultáneo en todas las voces, de duración mayor que una negra, se encuentra entre la primera y la segunda sección. No obstante, la breve transición (cc, 9-12), que conecta la tonalidad principal con Re mayor, dominante, destaca por el incremento en su densidad textural en la forma de un acompañamiento en octavas repetidas, lo que ya se ha observado en otras sonatas.

A continuación, el grupo unido SC repite un módulo de dos compases del grupo P y continúa con un diseño melódico en figuración de corcheas en la soprano que realiza un giro cadencial que termina en sensible-tónica. El desarrollo vuelve a emplear el mismo módulo del grupo P, que también se presenta en la recapitulación, alcanzando un total de catorce repeticiones. Además, en la sección áurea se ubica el punto de máxima tensión, con una semicadencia ampliada sobre Mi, dominante del segundo grado.

Respecto a la sintaxis melódica, predominan, igual que en las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases. Desde el punto de vista idiomático-organológico, destacan las series más largas de octavas repetidas de toda la colección, ejerciendo la función de pedal de tónica (cc. 21-25 y 45-49). Estos diseños tan reiterativos, ubicados al final de ambas secciones, sugieren una intensificación expresiva implícita que demanda un recurso dinámico como el *crescendo*.

SONATA XI EN RE MENOR

- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 3/4.
- Primera parte: 39 compases.
- Segunda parte: 33 compases.

ÍNCIPIT:



Grupo P	Transición	CRUX c. 24 ↓	Grupo S	Zona C	CRUX c. 57 ↓	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-12	cc. 13-16		cc. 17-34	cc. 35-39		cc. 40-56	cc. 57-67	68-72

- Sonata monotemática: los grupos S y C son transposiciones o derivaciones del grupo P.
- La *crux* se retrasa hasta el interior del grupo S en la primera sección.
- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- Grupo S en la homónima menor de la dominante: La menor (IS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Sib mayor, Sol menor, Mib mayor, Do mayor, La menor y Fa mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene de la transición.

Observaciones:

Esta sonata es bastante homogénea en su diseño rítmico: el flujo de corcheas es continuado por las diversas voces de forma que el único punto de reposo de duración igual o superior a una negra en la primera sección ocurre al final del compás 8. La textura también es bastante estable, con una escritura predominante a tres voces y algunos fragmentos a cuatro voces (cc. 8, 19-20, 24-25, 30-31 y 52-58, entre otros). En este contexto, la identificación de las unidades estructurales formales depende casi exclusivamente del análisis armónico.

Destaca, en este sentido, la repetición en el seno del grupo P de su frase inicial (cc. 1-4) transportada a Fa mayor (9-12), relativa mayor de la tonalidad principal. Dicha frase es también repetida al principio del grupo S en La menor, homónima menor de la dominante (cc. 17-20). Sin embargo, esta frase inicial del grupo S es omitida en la recapitulación, por lo que la *cruz* se retrasa hasta el interior del grupo S en la primera sección.

En cuanto al desarrollo, la cabeza (c. 13) del inicio de la transición aparece un total de catorce veces en las secuencias del desarrollo. La secuencia ascendente que contiene el clímax se basa también en la cabeza del principio de la transición (c. 14) y conduce al inicio de la recapitulación (c. 57). Desde el punto de vista de la sintaxis melódica, predominan, igual que en las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases, aunque encontramos un módulo genuino de cuatro compases de duración al principio de la transición (cc. 13-16).

Finalmente, desde la perspectiva idiomático-organológica, esta sonata es una de las obras de Albero que mejor representa (junto con las sonatas XXII, XXVI y XXVIII) el estilo *sentimental*, por lo que agradece especialmente los recursos expresivos del pianoforte.

SONATA XII EN RE MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 2/2.
- Primera parte: 57 compases.
- Segunda parte: 53 compases.

ÍNCIPIT:



Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-16	cc. 16-42	cc. 43-48	cc. 49-57	cc. 58-95	cc. 96-101	cc. 102-110

CRUX c. 24
 ↓
 CRUX c. 75
 ↓

- Sonata monotemática: el material temático principal del grupo S se basa en la primera frase del grupo P.
- La *crux* se sitúa en el interior de la transición.
- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero transportada a la dominante: La mayor.
- Grupo S en la dominante, La mayor (TS) y su homónima menor, La menor (TSs).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Re mayor, Si menor, Sol mayor, Si menor, Fa# menor, Mi menor, y Re mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

En esta sonata, en el seno del grupo P, encontramos un acusado contraste textural entre la primera frase, escrita con acompañamiento de notas simples, y la segunda frase, escrita con acompañamiento de acordes repetidos de dos notas. Seguidamente, las unidades estructurales formales más relevantes quedan también señaladas por cambios en la textura: el inicio de la transición destaca por silenciar la mano derecha, que queda reducida a una imitación abreviada de la mano izquierda (cc. 16-20); poco después, se silencia la mano izquierda (cc. 24-31). El final de la transición queda también destacado mediante una semicadencia sobre Mi, dominante de La menor.

A continuación, el grupo S muestra en su interior una nueva diferencia textural entre sus dos frases (cc. 43-48 y cc. 49-54), comparable a la exhibida en el grupo P. Finalmente, el inicio de la recapitulación se enfatiza mediante una semicadencia sobre Fa#, dominante de Si menor. Por otra parte, la *cruce* se ubica en el interior de la transición, por lo que esta se repite casi íntegramente en la recapitulación.

Respecto a la sintaxis, predominan, igual que en las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases. Desde el punto de vista performativo, la transición contiene dos fragmentos de estilo improvisado (cc. 24-31, 75-80), lo que sugiere una interpretación flexible dinámica y agógicamente.

SONATA XIII EN SI \flat MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 2/2.
- Primera parte: 31 compases.
- Segunda parte: 33 compases.

ÍNCIPIT:



Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-8	cc. 8-20	cc. 21-26	cc. 27-31	cc. 32-53	cc. 54-59	cc. 60-64

CRUX
c. 21
↓

CRUX
c. 54
↓

- Sonata monotemática: el grupo S usa el mismo material temático que el grupo P.
- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- Grupo S en la dominante: Fa mayor (TS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Si \flat mayor, Do menor, Re menor, Do menor y Si \flat mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

Desde el punto de vista estructural, se aprecia una anomalía en el desarrollo que revela un posible error del copista: en el compás 42 faltan las dos negras finales (Sol-Do) del modelo recién presentado en cc. 39-41 (La-Re). Sin embargo, añadir estas dos negras habría transformado en tética la continuación anacrúsica según la referencia del compás 14. El problema se origina, probablemente, en el compás 35, en el que faltaría añadir un silencio de blanca para preservar la naturaleza anacrúsica del motivo. Con este silencio adicional, no sería necesario eliminar las dos negras del compás 42.

En cuanto a los contrastes entre unidades estructurales, el movimiento predominante alternando negras y corcheas en el grupo P se transforma en un flujo continuo de corcheas en la transición. A continuación, el grupo S vuelve a la figuración rítmica del grupo P, mientras que la zona conclusiva muestra los primeros grupos de cuatro semicorcheas (cc. 27-31).

Respecto a la sintaxis, vuelven a predominar los módulos de uno y dos compases. Desde el punto de vista performativo, encontramos una vez más que el diseño rítmico de la transición sugiere un apreciable grado de flexibilidad agógica.

SONATA XIV EN SI \flat MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 3/8.
- Primera parte: 50 compases.
- Segunda parte: 51 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 17 ↓		CRUX c. 69 ↓				
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-16	cc. 17-26	27-45	cc. 46-50	cc. 51-77	cc. 78-96	cc. 97-101

- Sonata monotemática: el grupo S usa el mismo material temático que el grupo P.
- La *crux* se ubica al principio de la transición en la primera sección.
- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- Grupo S en la dominante, Fa mayor (TS), y su homónima menor, Fa menor (TSs).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Do menor, Re menor, Do menor, Si \flat mayor y Sol menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

En esta sonata, hay un grado muy elevado de homogeneidad rítmica y textural de principio a fin, por lo que los grupos temáticos se distinguen exclusivamente como consecuencia de factores armónicos. El grupo P, por ejemplo, consiste en la repetición cuatro veces de un módulo de cuatro compases, que forman dos frases de ocho compases con cadencia [dominante]-[tónica] en la tonalidad principal: Si \flat mayor. En cambio, la transición realiza una secuencia modulante descendente por cuartas (cc. 18-22) que conduce a una semicadencia sobre Do (c. 26), dominante de la tonalidad del grupo S, Fa mayor. El grupo S vuelve a la estabilidad tonal repitiendo dos veces los dos módulos iniciales del grupo P en Fa mayor y continúa con un nuevo módulo de cuatro compases que se repite cambiando el modo a menor (cc. 38-41). Seguidamente, la zona conclusiva se basa en una pedal de tónica.

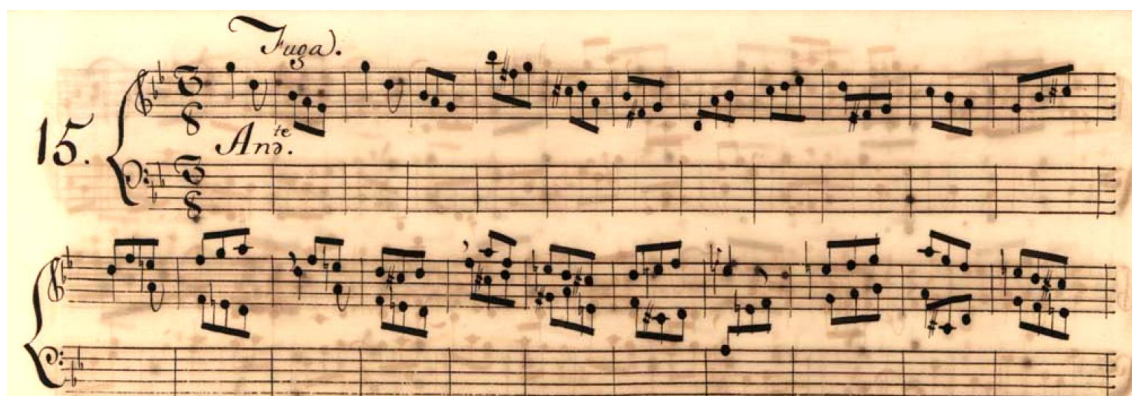
En el desarrollo, se vuelve a usar el módulo inicial de cuatro compases del grupo P en las tonalidades vecinas de Re menor (cc. 59-62) y Do menor (cc. 64-67), por lo que dicho módulo alcanza un total de diez repeticiones en toda la sonata. El desarrollo se une a la recapitulación mediante una semicadencia sobre Re, dominante de Sol menor, que resuelve en su relativa mayor, Si \flat mayor, que es la tonalidad principal de la obra. También hay que destacar que la *cruz* se adelanta en esta obra hasta el inicio de la transición en la primera sección.

Respecto a la sintaxis melódica, destaca la aparición de bloques temáticos genuinos de cuatro compases (cc. 34-37, 85-88), aunque este hecho pierde alguna relevancia si consideramos la elección de un compás corto: 3/8. Finalmente, desde el punto de vista idiomático-organológico, destaca la escritura del acompañamiento casi exclusivamente en octavas, mientras la mano derecha consiste predominantemente en terceras. Esta textura parece más afín a los recursos del pianoforte, por su capacidad para diferenciar sonidos simultáneos.

XV: FUGA EN SOL MENOR

- Fuga real.
- Contrasujeto regular.
- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 3/8.
- Segundo contrasujeto (CS2) en 193: es una modificación del contrasujeto regular.

ÍNCIPIT:



Las voces se numeran desde la más grave, comenzando por el 1.

Compases	Unidad estructural	Tonalidades	Comentarios
1-60	Exposición 1 (3 voces) S (voz 5) R (voz 4) S (voz 3) R (voz 2) S (voz 1)	Sol menor Sol menor Re menor Sol menor Re menor Sol menor	Las cinco entradas en tesituras diferentes simulan cinco voces (se numeran así a la izquierda), a pesar de que la textura predominante es a tres voces
61-67	Episodio 1	De Sol menor a Sib mayor	Secuencia descendente usando la cola del sujeto
68-78	Exposición 2 (3 voces) S (voz 3)	Sib mayor	

79-80	Episodio 2	De Sib mayor a Sol menor	Repetición secuencial de la cola del sujeto
81-91	Exposición 3 (3 voces) S (voz 1)	Sol menor	
91-101	Episodio 3	De Sol menor a Re menor	Secuencia ascendente con el contrasujeto (voces 1 y 2) y la cabeza del sujeto (voz 3)
102-112	Exposición 4 (3 voces) S (voz 1)	Re menor	
113-120	Episodio 4	De Re menor a Do menor	Secuencia ascendente con la cola del sujeto
121-131	Exposición 5 (3 voces) S (voz 3)	Do menor	
132-169	Episodio 5	De Do menor a Mib mayor	Varias secuencias usando la cabeza del sujeto y el contrasujeto
170-180	Exposición 6 (3 voces): S (voz 3)	Mib mayor	
181-188	Episodio 6	De Mib mayor a Sol menor	Secuencia ascendente con la cola del sujeto
189-199	Exposición 7 (3 voces) S (voz 3)/CS2 (voces 1 y 2)	Sol menor	Primera aparición del segundo contrasujeto, que presenta un cromatismo ascendente que cubre un intervalo de cuarta justa
200-203	Episodio 7	De Sol menor a Do menor	Repetición secuencial del final de la exposición
204-214	Exposición 8 (3 voces) S (voz 3)/CS2 (voces 1 y 2)	Do menor	Exposición simultánea del sujeto y el segundo contrasujeto
215-225	Episodio 8	De Do menor a Sol menor	Secuencia por quintas con la cola del segundo contrasujeto
226-238	Exposición 9 (3 voces) S (voz 1)/CS2 (voces 2 y 3) R (voz 1)/CS2 (voces 2 y 3)	Sol menor Re menor	Exposición simultánea del sujeto y el segundo contrasujeto
239-248	Episodio 9	De Sol menor a Sib mayor	Secuencias con el uso simultáneo de los fragmentos centrales del sujeto y del segundo contrasujeto
249-259	Exposición 10 (3 voces) S (voz 3)/CS2 (voces 1 y 2)	Sib mayor	Exposición simultánea del sujeto y el segundo contrasujeto

260-274	Episodio 10	De Sib mayor a Sol menor	Secuencias con el uso simultáneo de las colas del sujeto y del segundo contrasujeto
275-285	Exposición 11 (4 voces) S (voces 1 y 2-3)/CS2 (voces 3 y 4-2)	Sol menor	Trocado de voces: el sujeto, que comienza en octavas en el grave (c. 275) pasa a la voz aguda en c. 279, mientras el segundo contrasujeto comienza en las voces agudas (c. 275) y pasa a la segunda voz (c. 279)
279-291	Pedal de dominante		
292-298	Hemiolia cadencial I-IV-V	Sol menor	

Observaciones:

Se trata de una fuga escrita en su mayor parte a tres voces, por lo que resulta llamativa la exposición inicial con cinco entradas en tesituras diferentes, como si fueran cinco voces independientes. No se observan los procedimientos de aumentación, disminución, inversión o retrogradación. En cuanto a elaboración contrapuntística, el interés principal de la obra se ubica en la exposición inicial y en las exposiciones que incluyen el segundo contrasujeto.

En general, el autor despliega sus recursos compositivos más bien en las secuencias de los episodios, elaboradas con materiales del sujeto y los contrasujetos. La coda final, en forma de hemiolia, manifiesta el gusto de Albergo por este recurso rítmico, que se encuentra incluso en el diseño del sujeto principal.

En cuanto a la planificación tonal, la secuencia de tonalidades de las exposiciones⁸⁵⁶ es un recorrido por los grados más importantes tonalmente. Cabe destacar que las exposiciones en modo mayor se realizan solo en las relativas mayores de la tónica y la subdominante, es decir, Sib mayor y Mib mayor.

También se observa que el segundo contrasujeto es introducido muy cerca de la sección áurea de la pieza, lo que parece confirmar la tendencia de Albergo a ubicar en esta posición elementos formalmente relevantes en la escala global de la pieza.

Finalmente, desde la perspectiva idiomático-organológica, podemos señalar que la amplia tesitura de casi dos octavas del sujeto principal, de naturaleza instrumental,

⁸⁵⁶ El itinerario concreto de tonalidades es: Sol menor-Sib mayor-Sol menor-Re menor-Do menor-Mib mayor-Sol menor- Do menor-Sol menor-Sib mayor-Sol menor.

condiciona la elaboración polifónica: el sujeto se presenta siempre en las voces extremas, lo que constituye una práctica común en las fugas de Albero. Además, destaca el recurso de doblar con frecuencia las voces extremas a la octava o a la tercera, lo que parece más próximo al lenguaje propio del pianoforte que al del clave o el órgano.

SONATA XVI EN SOL MENOR

- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 3/8.
- Primera parte: 46 compases.
- Segunda parte: 44 compases.

ÍNCIPIT:



Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-17	cc. 18-28	cc. 29-39	cc. 40-46	cc. 47-72	cc. 73-83	cc. 84-90

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera.
- La *crux* se ubica en el interior de la transición en la primera sección.
- Grupo S en la homónima menor de la dominante: Re menor (TS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Sol menor, Mi \flat mayor, Do menor, Re menor y Sol menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

En esta sonata hay, una vez más, un grado elevado de homogeneidad rítmica, que se manifiesta en la figuración de la melodía de la mano derecha en forma de flujo continuo de semicorcheas. Cuando dicho flujo se interrumpe, lo suele completar la parte de la mano izquierda. Aunque se produce un desplazamiento breve a Do menor (cc. 12-14) en el grupo P, el verdadero comienzo de la transición queda señalado un poco más adelante por un cambio textural: el acompañamiento de la mano izquierda se transforma en acordes repetidos de tres notas (cc. 18-23).

A continuación, una frase de cinco compases que incluye una secuencia por movimiento contrario (cc. 24-26) confirma la nueva tonalidad, Re menor, y conduce al grupo S, que queda fuertemente caracterizado por la pedal de dominante en el acompañamiento de la mano izquierda. Seguidamente, la zona conclusiva presenta una cantidad inusualmente elevada de apoyaturas: ocho en solo siete compases (cc. 40-46).

El desarrollo, que comienza aparentemente en la tonalidad de la dominante (acorde de Re mayor en el compás 47), está en realidad en Sol menor, ya que el acorde inicial está actuando en su función de dominante, no como una tonalidad independiente. La planificación temática del desarrollo usa prácticamente todo el material del grupo P y la transición, lo que contribuye a reforzar el grado de cohesión de la pieza. La *crux*, por su parte, se ubica en el interior de la transición. Desde el punto de vista de la sintaxis melódica, predominan, igual que en las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases.

SONATA XVII EN SOL MENOR

- Indicación de *tempo*: *All. Moderato*. Compás: 6/8.
- Primera parte: 42 compases.
- Segunda parte: 49 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 22				CRUX c. 69		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-16	cc. 17-22	cc. 22-36	cc. 36-42	cc. 44-69	cc. 69-84	cc. 86-91

- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- Grupo S en la homónima menor de la dominante: Re menor (TS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Sol menor, Mi menor, La menor, Fa# menor, Si menor, Lab menor/Sol# menor, Do menor y Sol menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene de la transición.

Observaciones:

El ritmo de *siciliana*, unido a su inspiración melódica y a las modulaciones del desarrollo, han convertido a esta sonata en una de las más conocidas y exitosas de toda la colección, por lo que ha sido seleccionada con frecuencia en las grabaciones parciales de las SCV.

Nuevamente, se trata de una obra de gran uniformidad rítmica y textural en la primera sección, con su insistente patrón rítmico de [corchea con puntillo]-[semicorchea]-[corchea], que solo se interrumpe en la segunda mitad del grupo P (cc. 8-15). La transición recupera el patrón rítmico predominante y se identifica por la secuencia modulante ascendente (cc. 16-22), que comienza en *Sib* mayor y concluye en una semicadencia sobre *La*, dominante de *Re* menor, que es la tonalidad del grupo S (TS). El grupo S comienza con un cambio en la textura del acompañamiento, que pasa a ser de acordes repetidos de dos notas (c. 22-28). A continuación, se producen varios giros cadenciales reiterativos, con adornos en la mano izquierda (cc. 28-34).

En cuanto al desarrollo, el patrón rítmico predominante previamente es sustituido por un nuevo diseño más corto: [negra]-[corchea], que acompaña la exploración de regiones tonales muy alejadas, como *Lab* menor. Mientras, el acompañamiento de la mano izquierda, que sigue la misma pauta rítmica, alterna entre notas sencillas y acordes de 3 ó 4 notas, generando así cambios dinámicos abruptos texturales. Por otra parte, la tonalidad de *Lab* ya aludida se presenta en la sección áurea de la pieza, en el compás 56, y se refuerza mediante *acciaccature* (que no habían sido usadas anteriormente) en la mano izquierda, lo que parece confirmar su carácter culminante.

Respecto a la sintaxis, predominan, igual que en las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases, aunque hay al menos un módulo genuino de cuatro compases de extensión justo al inicio (cc. 1-4).

Desde el punto de vista idiomático-organológico, destaca el uso de los cambios abruptos dinámicos del desarrollo mediante la variación de la densidad de la textura. Se trata de un recurso eficaz tanto en el clave como en el pianoforte. Sin embargo, el carácter expresivo de esta pieza, unido a la uniformidad textural predominante, hacen aconsejable disponer de los recursos dinámicos del pianoforte.

SONATA XVIII EN SI MENOR

- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 4/4.
- Primera parte: 57 compases.
- Segunda parte: 54 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 41				CRUX c. 91		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-23	cc. 24-30	cc. 30-52	cc. 53-57	cc. 58-91	cc. 91-106	cc. 107-111

- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- La *crux* se retrasa hasta el interior del grupo S.
- Grupo S en la homónima menor de la dominante: Fa# menor (TS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Sol menor, Mi menor, Fa# menor, Lab menor, Sol# menor y Do menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P.
- Se producen cruces de manos indicados mediante las letras *M* (*Manca*, cc. 30-40, 79-83 y 91-95) y *D* (*Destra*, c. 91).

Observaciones:

En esta sonata, encontramos una vez más que los cambios texturales son usados de forma más determinante que los recursos armónicos para articular la estructura formal. Por ejemplo, el grupo P incluye una aparente transición al relativo mayor, Re mayor, que finaliza en una semicadencia sobre La en el compás 23. Sin embargo, la verdadera transición se distingue por una interrupción del flujo previo casi continuo de corcheas, que es sustituido por un movimiento predominante de negras (cc. 24-30). Además, armónicamente, consiste en una secuencia modulante ascendente que nos lleva desde Re menor a una semicadencia sobre Do#, dominante de la tonalidad del grupo S: Fa# menor. A continuación, la entrada del grupo S también queda señalada por un cambio textural: en este caso, desaparece temporalmente la voz grave (cc. 30-35), para reaparecer en forma de redondas ligadas a blancas (cc. 36-41).

En el desarrollo, varias secuencias ascendentes conducen al punto culminante del compás 78, en forma de semicadencia sobre Si, dominante de Mi menor, que es a su vez la subdominante de la tonalidad principal. En cuanto a la planificación estructural a escala global, la *crux* se retrasa en este caso al interior del grupo S en la primera sección. Esto ocurre porque una frase del grupo S (cc. 36-40) vuelve a aparecer en el desarrollo (cc. 80-84), por lo que es omitida en la recapitulación final.

Respecto a la sintaxis melódica, predominan, igual que en las sonatas anteriores, los módulos de dos compases. Finalmente, desde la perspectiva performativa, la transición contiene un fragmento de estilo improvisado (cc. 24-30, recapitulados en cc. 53-59), lo que sugiere una interpretación de agógica y dinámica flexibles.

SONATA XIX EN SI MENOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 3/8.
- Primera parte: 54 compases.
- Segunda parte: 40 compases.

ÍNCIPIT:



Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	CRUX c. 39	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-25	cc. 26-38	cc. 39-49	cc. 50-54	↓	cc. 55-82	cc. 79-89	cc. 90-94

- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- Grupo S en la relativa mayor: Re mayor (TS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: La mayor, Mi menor, Sol mayor y La menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene de la transición y del grupo S.

Observaciones:

En esta sonata, el final del grupo P queda señalado armónicamente mediante una cadencia frigia repetida dos veces (cc. 18-21) que desemboca en una semicadencia sobre la nota Fa \sharp , dominante de la tonalidad principal (cc. 23-25). El inicio de la transición se reconoce gracias a un cambio de figuración rítmica: pasamos de un flujo predominante de semicorcheas a un movimiento de corcheas (cc. 26-30). El final de la transición, en cambio, muestra una articulación estructural menos acusada, ya que consiste solo en una semicadencia sobre La, dominante de la tonalidad del grupo S, Re mayor, mientras que la textura y la figuración rítmica no varían.

En cuanto al desarrollo, la articulación armónica más fuerte consiste en una semicadencia sobre Re, dominante de Sol mayor (c. 70). Seguidamente, se repite el grupo S en Sol mayor y comienza una modulación por secuencia ascendente hasta llegar a la tonalidad principal, Si menor, en el compás 79, donde empieza la verdadera recapitulación. Respecto a la sintaxis melódica, predominan, igual que en las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases.

Desde el punto de vista idiomático-organológico encontramos, una vez más, un caso de intensificación dinámica mediante incremento de la densidad de la textura en el grupo S y su paralelo, S': la última frase (cc. 43-46 y 83-86), cuyo acompañamiento consiste en una línea simple, se transforma en una escala ascendente de octavas (cc. 47-50 y 87-90). Como ya se ha señalado, este recurso es válido para todos los instrumentos de teclado con cuerdas.

SONATA XX EN LA MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 2/4.
- Primera parte: 28 compases.
- Segunda parte: 37 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 14				CRUX c. 53		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-6	cc. 7-14	cc. 14-21	cc. 22-28	cc. 29-53	cc. 53-58	cc. 59-65

- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- Grupo S en la dominante: Mi mayor (TS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: La mayor, Re mayor, Si menor, Re mayor, Fa# menor y La mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene de la transición, el grupo S y el grupo P.

Observaciones:

El grupo P de esta sonata es bastante breve (cc. 1-6), y el inicio de la transición queda señalado, como es habitual, por un cambio en la textura del acompañamiento, que pasa a ser de acordes repetidos. A continuación, el grupo S comienza sin preparación en Mi mayor (c. 14) después de un acorde de tónica de La mayor, que es el final de la transición. La frase principal del grupo S, que se repite dos veces y está basada en un módulo de una extensión de solo un compás, tiene una estructura armónica peculiar, ya que consiste en la reiteración de un proceso cadencial interrumpido, de la forma IV-I(6/4), que no continúa con la esperada conclusión V-I hasta la tercera presentación. A continuación, la zona conclusiva se distingue por presentar los únicos grupos de cuatro fusas de la pieza.

En el desarrollo, el uso de uno de los módulos del grupo P en forma secuencial (cc. 41-48) provoca la repetición ocho veces seguidas del mismo motivo melódico. También destaca el uso de una serie de sextas (cc. 49-51) un poco antes de la recapitulación. En cuanto a la sintaxis, predominan, igual que en las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases.

Finalmente, desde el punto de pista idiomático-organológico, el módulo aludido del grupo P (cc. 3-4), usado reiteradamente en el desarrollo, parece evocar el sonido de las castañuelas por su patrón rítmico: [tresillo de semicorcheas]-[corchea].

Observaciones:

La característica más relevante de esta sonata desde el punto de vista formal es que comienza en La mayor y termina en la homónima menor, La menor. De hecho, la tonalidad del grupo S es la homónima menor de la dominante, por lo que su recapitulación en el grupo S' sin cambio de modo conduce a este final en modo menor.

En cuanto a la diferenciación de los grupos temáticos, la transición destaca por la aparición por primera vez en la pieza de escalas descendentes de semicorcheas (cc. 9-10). Justo a continuación, en el fragmento final de la transición (cc. 14-16), se adopta en la mano izquierda el patrón característico de acompañamiento del grupo S, que consiste en un tresillo de octavas seguido de otra octava en figuración de negra con puntillo. Posteriormente, en el desarrollo, en la sección áurea de la pieza, da comienzo un auténtico pasaje de *bravura*, con numerosos saltos rápidos y extensos de octavas (cc. 45-50). Este tipo de escritura parece ser mucho más afín al pianoforte que al clave⁸⁵⁷.

En cuanto a la sintaxis, predominan, igual que en las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases. Desde el punto de vista performativo, destacan los ornamentos melódicos (c. 31) de la zona C (omitidos en la recapitulación), ofreciendo una referencia para la elaboración de adornos por parte del intérprete. Finalmente, desde el punto de vista idiomático-organológico, encontramos *acentos texturales* (cc. 39 y 42), que consisten en el aumento súbito del número de notas, de dos a cuatro, de los acordes, lo que produce un volumen sonoro superior. Una vez más, Albero emplea un recurso que sería eficaz incluso en el clave. No obstante, también parece confirmar su aprecio por los recursos de diferenciación dinámica.

⁸⁵⁷ Ver epígrafe 2.4.2. *El lenguaje pianístico: rasgos estilísticos iniciales*, pp. 115-116.

SONATA XXII EN FA MENOR/MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Adagio-Vivo-Adagio-Vivo*. Compás: 3/4.
- Primera parte: 49 compases.
- Segunda parte: 47 compases.

ÍNCIPIT:



Grupo P cc. 1-15	Transición cc. 16-26	Grupo S 27-45	Zona C 46-49	D 50-67	Grupo P' 68-74	Grupo S' 75-90	Zona C' 91-96
EXPOSICIÓN				DESARROLLO	RECAPITULACIÓN		

- Grupo S en la dominante: Do mayor.
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Do mayor, Do menor, Sol menor y Fa mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo S.

Esta sonata es la única conocida del catálogo de Albergo cuya estructura formal se aproxima tanto a la de la sonata clásica tripartita que puede integrarse en esta categoría, aunque con la anomalía de que no se recapitula la transición. Por esta razón, dejan de ser aplicables algunos marcadores analíticos propios de la sonata bipartita, como la *crux*.

Observaciones:

Una vez más, los cambios texturales son empleados por Albergo para reforzar la articulación de los grupos temáticos. La transición muestra el siguiente cambio: las voces agudas, que se movían de forma alterna al final del grupo P (cc. 11-14), se agrupan ahora en forma de terceras (cc. 15-18). La transición culmina con una secuencia modulante ascendente (cc. 19-23) por quintas que, partiendo del relativo mayor de la tonalidad principal, Lab^{\flat} mayor, pasa por Mib^{\flat} mayor, Sib^{\flat} menor, Fa menor y Do menor, reposando en el compás 26 en una semicadencia sobre Sol, dominante de Do, que es la tonalidad del grupo S. El grupo S comienza con un cambio de tempo —de *Adagio* a *Vivo*—, textura homofónica y una escritura muy contrastante con la del grupo P y la transición, en la que predominan las terceras quebradas descendentes en figuración de semicorcheas en la mano derecha.

En cuanto al desarrollo, está construido fundamentalmente mediante secuencias descendentes con material del grupo S. Posteriormente, el inicio de la recapitulación incluye el grupo P, por lo que se vuelve al *tempo* inicial: *Adagio*. A continuación, se omite la transición y se repite el grupo S, esta vez en Fa mayor, homónima mayor de la tonalidad de inicio, mediante un nuevo cambio de *tempo* a *Vivo*.

Respecto a la sintaxis melódica, predominan, igual que en las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases. Finalmente, desde la perspectiva idiomático-organológica, esta sonata es una de las que mejor representa (junto con las sonatas XI, XXVI y XXVIII) el estilo *sentimental*, por lo que agradece especialmente los recursos expresivos del pianoforte. Por su parte, las secuencias de semicorcheas del grupo S y del desarrollo pueden evitar más fácilmente la sensación de monotonía mediante variaciones dinámicas.

Observaciones:

Esta sonata muestra un movimiento continuo con figuración de corcheas rápidas (cuando una mano se detiene, la otra toma el relevo) que solo se interrumpe en los acordes finales de ambas secciones. Por tanto, los recursos para diferenciar los grupos temáticos son más bien de naturaleza armónica, así como algunos cambios sutiles de textura. Una característica peculiar de esta sonata consiste en que el grupo P presenta su material temático más característico en una progresión descendente que pasa por la subdominante, Sib menor (cc. 16-24), y por la relativa mayor, Lab mayor (cc. 25-32). Esta frase principal del grupo P se distingue además por presentar un diseño rítmico de corcheas en ambas manos: las de la mano izquierda se suceden de forma continua, mientras que las de la mano derecha presentan algunos silencios y síncopas. La transición comienza después (cc. 33-39) y se dirige a Do menor, que es la tonalidad del grupo S (TS). A continuación, el grupo S se caracteriza por largas pedales de dominante (cc. 40-47 y 58-65). Seguidamente, la zona conclusiva presenta en la mano derecha una cuarta cromática descendente entre Do y Sol (cc. 70-71 y 74-75).

En cuanto al desarrollo, destaca el uso del material del grupo P (cc. 16-24) en Lab mayor, relativa mayor de la tonalidad principal. A continuación, una secuencia modulante por cuartas descendentes da paso a la recapitulación, donde se presentan el grupo S y la zona conclusiva de forma abreviada en Fa menor (cc. 123-138). A pesar de que la obra podría finalizar entonces, se añade a partir de ese punto una coda con el material temático principal del grupo P (cc. 16-24), que suena por vez primera en Fa menor, y la zona conclusiva sin abreviar. Por tanto, podemos considerar que se trata de una recapitulación completa invertida en la que solo falta la transición. Este hecho contribuye a acercar la estructura formal global de la obra a la forma sonata clásica tripartita.

En cuanto a la sintaxis melódica, esta es la única sonata de la colección, junto con la sonata XXV, en la que predominan módulos de más de dos compases de extensión, llegando incluso a poder considerar una frase genuina de dieciséis compases al principio del grupo P (cc. 1-16), aunque su estructura interna es irregular: 5+6+5. Finalmente, desde la perspectiva idiomático-organológica, el elevado grado de uniformidad textural y rítmica dificulta la enfatización de los procesos armónicos de más tensión a no ser que se disponga de recursos dinámicos.

SONATA XXIV EN MI \flat MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 3/4.
- Primera parte: 34 compases.
- Segunda parte: 45 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 11				CRUX c. 53		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-11	cc. 11-22	cc. 23-30	cc. 31-34	cc. 35-67	cc. 68-75	76-79

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la dominante, Si \flat mayor.
- La *crux* se sitúa al inicio de la transición en la primera sección.
- Grupo S en la dominante: Si \flat mayor (TS) y su homónima menor, Si \flat menor (TSs).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Si \flat mayor, Mi \flat mayor, Si \flat mayor, Fa menor, y Mi \flat mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

El grupo P de esta sonata contiene un pasaje inestable que explora brevemente las tonalidades de Fa menor y Sol menor (cc. 6-9), enfatizada además por el acompañamiento en forma de octavas repetidas. A continuación, la transición comienza (cc. 11-15) con un estilo imitativo muy contrastante con las zonas adyacentes, y continúa con una frase en Fa mayor (cc. 16-19), que es la dominante de la dominante de la tonalidad principal. Seguidamente, el final de la transición conduce a Si \flat mayor, tonalidad del grupo S, que tiene una textura diferente de la del resto de la primera sección: la mano izquierda está escrita en forma de notas largas, mientras que la mano derecha consiste en acordes cortos a contratiempo o sincopados (cc. 23-30). Seguidamente, la zona conclusiva realiza la cadencia correspondiente en Si \flat mayor derivando su material temático del grupo P.

En cuanto al desarrollo, el material temático predominante proviene de la zona inestable del grupo P ya citada (cc. 6-9), con acompañamiento en forma de octavas repetidas. Con este material, se elabora una nueva región modulante extensa (cc. 41-48), que desemboca, en la sección áurea de la pieza, en una semicadencia sobre Si \flat , dominante de la tonalidad principal. A continuación, se ubica la *crux*. Sin embargo, en lugar de comenzar la recapitulación con el grupo S, se repite la transición íntegramente, aunque adaptada para concluir en la tonalidad deseada de Mi \flat mayor.

Respecto a la sintaxis, predominan, igual que en la mayoría de las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases. Desde la perspectiva idiomático-organológica, podemos destacar el incremento de densidad textural en los compases 43 y 46, en los que los acordes del acompañamiento pasan de dos a tres notas. Este cambio textural produce un nivel de sonido superior al de los compases vecinos, lo que se corresponde con su mayor grado de tensión armónica local, ya que se trata de acordes de dominante. Finalmente, una consideración performativa relevante se refiere al fragmento imitativo contrastante de la transición (cc. 11-15, 53-59), que sugiere una interpretación de agógica y dinámica flexibles.

SONATA XXV EN MI \flat MAYOR

- Indicación de *tempo*: sin indicación. Compás: 3/8.
- Primera parte: 51 compases.
- Segunda parte: 53 compases.

ÍNCIPIT:



Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	CRUX c. 31	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-7	cc. 8-30	cc. 31-38	cc. 39-51	↓	cc. 52-83	cc. 84-91	cc. 92-104

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la dominante, Si \flat mayor.
- Grupo S en la dominante: Si \flat mayor (TS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Si \flat mayor, Mi \flat mayor, Do menor, Sol \flat mayor, La \flat mayor y Si \flat mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

Esta sonata carece, igual que la sonata IX, de indicación de *tempo*. Atendiendo a sus características y a la comparación con otras sonatas similares, como la sonata XXI, podríamos sugerir la indicación *Allegro*.

En esta sonata, la transición queda señalada por un cambio textural leve, ya que los acordes del acompañamiento pasan ahora a ser repetidos (cc. 8-30). Sin embargo, la inestabilidad tonal conduce a explorar las regiones tonales de Fa menor, Mi \flat menor y Si \flat mayor, tonalidad del grupo S (TS). A continuación, el grupo S (y su grupo paralelo S') contiene lo que parece una intensificación expresiva mediante la repetición del mismo compás (cc. 31-34 y 35-38). Por tanto, estos fragmentos parecen demandar la realización de un *crescendo*. También encontramos un *crescendo textural* justo al final de esta primera sección (cc. 49-50), donde se añade una nota de relleno a las octavas repetidas de acompañamiento.

En cuanto al desarrollo, su material temático proviene íntegramente del grupo P y de la transición, aunque presentado en forma de secuencias modulantes. Respecto a la sintaxis melódica, en esta sonata predominan los bloques de cuatro compases, rasgo que solo hemos encontrado en otra sonata de esta colección: la SCV XXIII.

Finalmente, desde el punto de vista idiomático-organológico, esta es una de las sonatas de tesitura reducida, ya que su extensión va desde el Si \flat_1 hasta el Do $_6$, por lo que se podía interpretar en los pianos florentinos de Cristofori de la colección de Maria Bárbara. Este hecho podría estar relacionado con el uso de algunos recursos expresivos del pianoforte, en particular, las intensificaciones expresivas (cc. 31-38 y 84-91).

SONATA XXVI EN DO MENOR/MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 3/4.
- Primera parte: 52 compases.
- Segunda parte: 52 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 24				CRUX c. 77		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-24	cc. 24-32	cc. 33-47	cc. 48-52	cc. 53-85	cc. 86-97	cc. 98-104

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la homónima menor de la dominante, Sol menor.
- La *crux* se adelanta hasta el inicio de la transición en la primera sección.
- Grupo S en la dominante: Sol mayor (TS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Sol menor, Do menor, Fa menor, Mib menor, Do menor, Fa menor y Do menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

En esta sonata encontramos, en la parte inicial, una frase (cc. 16-24) en Mib mayor, relativa mayor de la tonalidad principal, que aparentemente podría pertenecer al grupo S. Sin embargo, la transición comienza justo a continuación, en el compás 24, y conduce hacia la auténtica tonalidad del grupo S: Sol mayor. Además, el inicio de la transición muestra un cambio textural apreciable, ya que las dos voces pasan a imitarse mutuamente (cc. 24-27). A continuación, el grupo S muestra un cambio acusado de figuración rítmica, usando insistentemente un motivo de cuatro semicorcheas al principio de cada compás (cc. 33-35 y 38-41). Por su parte, la zona conclusiva aligera aún más la figuración rítmica, con los arpeggios del acorde de tónica en semicorcheas (cc. 48-51).

En cuanto al desarrollo, el uso exclusivo de materiales del grupo P y la transición aporta cohesión a la obra. Además, en la sección áurea de la pieza comienza la frase (cc. 63-65) que desemboca en la secuencia modulante descendente culminante (cc. 66-73). Esta secuencia, a su vez, conduce de vuelta a Do menor, tonalidad principal de la obra. Por su parte, la *cruz* se ubica al inicio de la transición, que se repite íntegramente en la recapitulación. También se puede destacar, en la recapitulación, la transformación de un motivo rítmico característico del grupo S (cc. 42-43), que pasa del diseño inicial ([corchea]-[dos semicorcheas]) a uno de mayor énfasis ([corchea con puntillo]-[dos fusas], cc. 95-96).

Respecto a la sintaxis, predominan, igual que en la gran mayoría de las sonatas anteriores, los módulos de uno y dos compases. Finalmente, desde la perspectiva idiomático-organológica, esta sonata es una de las que mejor representa (junto con las sonatas XI, XXII y XXVIII) el estilo *sentimental*, por lo que agradece especialmente los recursos expresivos del pianoforte.

SONATA XXVII EN DO MENOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 2/4.
- Primera parte: 43 compases.
- Segunda parte: 49 compases.

ÍNCIPIT:



Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-10	cc. 11-30	cc. 31-38	cc. 39-43	cc. 44-79	cc. 80-85	cc. 86-92

- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- La *crux* se ubica en el interior de la transición.
- Grupo S en la relativa mayor: Mi \flat mayor (IS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Do menor, La \flat mayor, Si \flat menor, Do menor, Sol menor y Do menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

En esta sonata encontramos, una vez más, que la transición muestra un cambio en la textura, que pasa a ser de acordes repetidos. No obstante, un poco más adelante tiene lugar un cambio más acusado en la figuración rítmica que incluye un diseño característico, [corchea con puntillo]-[tres fusas] (cc. 21-23 y 26-28), que se repite en secuencias descendentes no modulantes, desembocando en una semicadencia sobre Sol, dominante de Do menor, relativa menor de la tonalidad del grupo S, que resuelve en la relativa mayor, Mi^b mayor —en la segunda sección de la sonata, el pasaje paralelo resuelve de la forma esperada en Do menor, en cc. 79-80—. El grupo S, en Mi^b mayor, se construye sobre un patrón rítmico reiterativo: [corchea]-[dos semicorcheas], mientras que la zona conclusiva muestra por primera vez un arpegio de ocho semicorcheas en la mano derecha (cc. 39 y 41).

En cuanto al desarrollo, el grado de homogeneidad textural es casi absoluto durante un largo fragmento secuencial, con un acompañamiento en forma de acordes repetidos en la mano izquierda (cc. 44-66). A continuación, otro fragmento secuencial muestra una textura diferente, con acompañamiento en forma de sextas y octavas quebradas, y modula de Sol menor a Do menor, tonalidad principal de la obra, para dar paso a la recapitulación, que comienza desde el interior de la transición.

Desde el punto de vista de la sintaxis, predominan nuevamente los módulos de uno y dos compases. Finalmente, desde la perspectiva idiomático-organológica, encontramos un *crescendo textural* en los compases 19 y 20, ya que aumenta la densidad de los acordes correspondientes de la mano izquierda respecto al modelo de la secuencia, pasando de dos a cuatro notas. Como ya hemos mencionado, este recurso es válido para todos los instrumentos de teclado con cuerdas.

SONATA XXVIII EN MI MENOR

- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 3/4.
- Primera parte: 50 compases.
- Segunda parte: 44 compases.

ÍNCIPIT



Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-16	cc. 17-38	cc. 39-44	cc. 45-50	cc. 51-81	cc. 82-87	cc. 88-94

- Sonata monotemática: el grupo S usa el mismo material temático que el grupo P.
- La *crux* se adelanta al interior de la transición.
- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- Grupo S en la homónima menor de la dominante: Si menor (TS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Mi menor, Sol mayor, La menor, Do mayor, Sol menor, La menor, Si menor y Mi menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene de la transición.

Observaciones:

En esta sonata, el final del grupo P queda armónicamente señalado mediante una cadencia perfecta en la tónica de la tonalidad principal, Mi menor. La transición comienza con un diseño rítmico que no había aparecido antes: [corchea con puntillo]-[semicorchea] (cc. 17 y 19). A continuación, se desarrolla una secuencia ascendente modulante donde cada modelo contiene una cadencia frigia (cc. 21-26), siguiendo las tonalidades Re menor y Mi menor. La conclusión de la transición destaca por su acusado contraste textural: se trata de una secuencia descendente no modulante en Si menor, en la que ambas manos despliegan modelos de cuatroemicorcheas por movimiento contrario (cc. 36-37), reposando en una cadencia sobre Fa[#], dominante de Si menor, que es la tonalidad del grupo S. A continuación, el grupo S repite el inicio del grupo P en la nueva tonalidad. Seguidamente, la zona conclusiva repite tres veces la misma cadencia rota sobre el sexto grado antes de reposar en la nueva tónica, Si, después de una cadencia perfecta.

En cuanto al desarrollo, las cadencias frigias que ya aparecieron en la transición son explotadas de forma intensiva, llegando a usarse siete veces entre los compases 51 y 68, en las tonalidades Mi menor, La menor, Sol menor, La menor y Si menor. Por otra parte, la secuencia ascendente más importante del desarrollo da comienzo en la sección áurea de la pieza, en c. 58. También hay que destacar que la *crux* se ubica en la parte central de la transición.

Encuanto a la sintaxis, predominan una vez más los módulos de uno y dos compases, aunque hay una excepción significativa: la primera frase del grupo P, de ocho compases de duración, no está basada en módulos más cortos. Desde la perspectiva idiomático-organoológica, esta sonata es una de las que mejor representa (junto con las sonatas XI, XXII y XXVI) el estilo *sentimental*, por lo que agradece especialmente los recursos expresivos del pianoforte. Finalmente, desde la óptica performativa, el cambio de figuración rítmica a semicorcheas en el fragmento final de la transición (cc. 36-38 y 79-81) sugiere una interpretación flexible en cuanto a la agógica.

SONATA XXIX EN MI MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 2/2.
- Primera parte: 47 compases.
- Segunda parte: 46 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 17 ↓			CRUX c. 64 ↓	
Grupo P	Transición	Grupo unido SC	Desarrollo	Grupo unido S'C'
cc. 1-17	cc. 17-31	cc. 31-47	cc. 48-78	cc. 78-93

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la homónima menor de la dominante, Si menor.
- La *crux* se adelanta hasta el inicio de la transición.
- El grupo S y la zona conclusiva se funden en ambas secciones.
- Grupo unido SC en la dominante: Si mayor (TS).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Si menor, Sol mayor, Si menor, Re menor, Do mayor y Mi menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo proviene del grupo P y la transición.

Observaciones:

En esta sonata, la transición queda claramente delimitada por semicadencias con calderón: una al final del grupo P (c. 17) sobre Si (dominante de la tonalidad principal) y otra al final de la propia transición (c. 31) sobre Fa \sharp (dominante de Si menor, tonalidad del grupo unido SC). Además, su textura recuerda al *style brisé*, y se diferencia de la escritura del grupo P, en la que predomina el flujo continuo de semicorcheas en la mano derecha, acompañadas por negras en la mano izquierda. El grupo SC, por su parte, comienza con la misma textura y figuración rítmica que el grupo P, aunque cambia a una reiteración cadencial con corcheas en la mano izquierda (cc. 37-46).

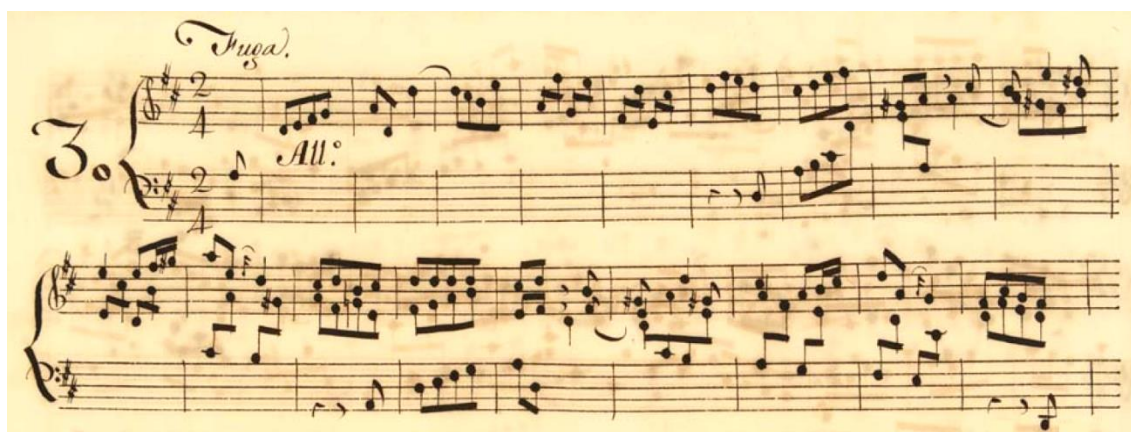
El desarrollo comienza elaborando secuencialmente el material temático del grupo P y modulando hasta estabilizarse en Sol mayor (c. 57), relativa mayor de la tonalidad principal. Justo a continuación, se alcanza el punto culminante en la sección áurea (c. 58), cuando se llega al extremo agudo de la tesitura de toda la pieza, el Re $_6$. Poco después, se llega a una semicadencia, señalada con calderón, sobre Re, dominante de Sol mayor. A partir de entonces (aquí se ubica la *crux*), se repite la transición comenzando en Si menor (con algunas adaptaciones para alcanzar la tonalidad deseada: Mi mayor) y, posteriormente, el grupo unido S'C'.

Respecto a la sintaxis, predominan los módulos de uno y dos compases. Desde el punto de vista idiomático-organológico, esta sonata presenta una textura muy homogénea de la mano izquierda, que consiste predominantemente en una línea sencilla a una voz con figuración de negras. Por esta razón, destacan las ocasiones en las que dicha línea se dobla a la octava, ya que constituyen *acentos texturales* (cc. 15, 17, 47, 62, 63, 87, 91 y 93). En cuanto al ámbito performativo, el estilo parecido al *style brisé* de la transición (cc. 17-31 y 64-78) sugiere, una vez más, una interpretación agógicamente flexible.

XXX: FUGA EN RE MAYOR

- Fuga tonal: mutación en la cabeza de la respuesta.
- Contrasueto regular.
- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 2/4.

ÍNCIPIT



Las voces se numeran desde la más grave, comenzando por el 1.

Compases	Unidad estructural	Tonalidades	Comentarios
1-29	Exposición 1 (3 voces) S (voz 4) R (voz 3) S (voz 2) R (voz 1) S (voz 5)	Re mayor La mayor Re mayor La mayor Re mayor	Las cinco entradas en tesituras diferentes simulan cinco voces (se numeran así a la izquierda), a pesar de que la textura predominante es a tres voces
30-37	Episodio 1	De Re mayor a Re mayor	Secuencia ascendente modulante con la cabeza del sujeto (voz 1)
37-48	Exposición 2 (3 voces) Contraexposición R (voz 1) S (voz 3)	La mayor Re mayor	
49	Episodio 2	De Re mayor a Si menor	
49-61	Exposición 3 (3 voces) Contraexposición R (voz 1) S (voz 1)	Si menor Mi menor	

61-64	Episodio 3	De Si menor a Sol mayor	Secuencias construidas con la cola del sujeto y el contrasujeto regular
64-76	Exposición 4 (3 voces): S (voz 1) R (voz 3)	Sol mayor Re mayor	
77-101	Episodio 4	De Re mayor a La mayor	Estrecho canónico a la octava superior entre las voces 1-2 (en forma de octava) y la voz 3, a distancia de dos corcheas, con la cabeza del sujeto (cc. 95-101)
101-107	Exposición 5 (3 voces) S (voz 1)	La mayor	
107-124	Episodio 5	De La mayor a Si menor	Secuencias con la cola del sujeto y el contrasujeto
124-129	Exposición 6 (3 voces): S (voz 1-3)	Si menor	Trocado de las voces 1 y 3
129-136	Episodio 6	De Si menor a Re mayor	Secuencia descendente a dos voces con la cola del sujeto y el contrasujeto, que se van intercambiando en trocados
137-154	Pedal de dominante Incluye cadencia de octavas	Re mayor	Aparecen veintisiete octavas consecutivas en saltos rápidos (cc. 146-152)
155-158	Pedal de tónica	Re mayor	

Observaciones:

Se trata de la fuga más corta de Albergo, ya que tiene solo 158 compases de extensión total, lo que se traduce en una duración real de unos tres minutos, aproximadamente. Encontramos, como es habitual en Albergo, una exposición inicial con cinco entradas en tesituras diferentes, como si fueran cinco voces independientes, aunque la textura predominante es a tres voces. No se observan los procedimientos de aumentación, disminución, inversión o retrogradación.

En cuanto a elaboración contrapuntística, el interés principal de la obra se ubica en la exposición inicial y en los diseños secuenciales de los episodios, construidos con materiales del sujeto y del contrasujeto. En particular, se observan varios cánones.

En cuanto a la planificación armónica global, la secuencia de tonalidades de las exposiciones⁸⁵⁸ recorre los grados tonalmente más importantes, usando la relativa menor, Si menor, justo antes de la última exposición en la tonalidad principal, Re mayor. Además, la sección áurea (c. 98) se ubica en el clímax de la obra, que consiste en un estrecho canónico a la octava superior entre las voces 1-2 (doblándose a la octava) y la voz 3, a distancia de dos corcheas, con la cabeza del sujeto (cc. 95-101), que desemboca en la exposición de dominante, La mayor.

⁸⁵⁸ El itinerario completo de tonalidades es: Re mayor-Mi menor-Sol mayor-La mayor-Si menor-Re mayor.

**ANEXO II. ANÁLISIS DE LAS *OBRAS PARA
CLAVICORDIO O PIANO FORTE***

RECERCATA PRIMA EN RE MENOR

ÍNCIPIT⁸⁵⁹:











El estilo improvisado de estas obras no obedece a un plan estructural prefijado. Además, la ausencia de barras de compás dificulta la referencia de las ubicaciones en la exposición de su análisis. En la siguiente tabla, se pretende destacar las excursiones tonales más relevantes a escala global. Se usará como referencia el número de orden del sistema correspondiente al manuscrito del RCSMM, aprovechando que todas las *recercatas* están escritas en ocho sistemas.

Sist.	Análisis armónico	Ilustración
1	Presentación de la tonalidad principal: Re menor	
2	Confirmación de la tonalidad principal mediante semicadencia en La. Su transitoriedad se ve acentuada por estar el acorde en posición de tercera (la tercera del acorde es la voz más aguda de la armonía)	
3	Nueva semicadencia en Do, dominante de Fa mayor, tonalidad relativa mayor de la principal ⁸⁶⁰	

⁸⁵⁹ Todas las ilustraciones incluidas en este anexo provienen del manuscrito Ms. 4/1727 (2) del RCSMM.

⁸⁶⁰ Es conveniente señalar que, puesto que no hay barras de compás, las alteraciones accidentales solo afectan a la nota a la que acompañan, por lo que las notas Si de los arpeggios ascendentes son naturales, lo que se justifica como una enfatización de Do como dominante de Fa mayor.

3	El floreo inferior de semitono sobre la nota Mi se aprovecha para realizar una nueva semicadencia sobre Si, dominante de Mi menor	
4	En el siguiente sistema, Re# se enarmoniza con Mi b para realizar una semicadencia en Fa, dominante de Si b mayor	
5	Resolución en Si b mayor, muy destacada mediante un arpeggio quebrado descendente hasta la nota Si b1	
5	Un poco después, en el mismo sistema, se establece por enarmonía una pedal sobre la nota Do#, dominante de Fa# menor	
6	En el siguiente sistema, la subida cromática del bajo conduce a un acorde de séptima disminuida de Re menor sobre Do# en primera inversión	
7	Se produce la resolución en la tónica de Re menor, en primera inversión, mientras la mano derecha alcanza el Re6, extremo agudo de la tesitura de los instrumentos de Maria Bárbara	
8	Finalmente, tras varias reiteraciones arpegiadas, se establece la dominante final, tras la que se desencadena una bajada desde Re6 hasta el registro central del instrumento	
8	La cadencia final se resuelve con el movimiento melódico sensible-tónica	

A la vista de la tabla, se observa que la planificación armónica global consiste en un movimiento hacia el sexto grado, Si b, que se establece con mucho énfasis en el sistema quinto (aproximadamente, la sección áurea de la extensión total), y una vuelta posterior a la tónica, estableciendo una dominante también muy enfatizada en el último sistema.

FUGA PRIMA EN RE MENOR

- Fuga tonal: se produce mutación en todas las respuestas de la primera exposición.
- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 4/4.
- Contrasujeto regular: CS.

ÍNCIPIT:



Las voces se numeran desde la más grave, comenzando por el 1.

Compases	Unidad estructural	Tonalidades	Comentarios
1-31	Exposición 1 (3 voces) Sujeto (voz 5) Respuesta (voz 4) Sujeto (voz 3) Respuesta (voz 2) Sujeto (voz 1)	Re menor La menor Re menor La menor Re menor	Las cinco entradas en tesituras diferentes simulan cinco voces (se numeran así a la izquierda), a pesar de que la textura predominante es a tres voces. La primera entrada de la respuesta modifica levemente el contrasujeto ⁸⁶¹ por exceder el límite agudo de la tesitura
31-33	Episodio 1	De Re menor a Fa mayor	Secuencia ascendente con la cola del sujeto
33-37	Exposición 2 (3 voces) Sujeto (voz 1)	Fa mayor	
37-42	Episodio 2	De Fa Mayor a Re menor	Secuencia descendente con las colas del sujeto y el contrasujeto: el modelo de un compás se repite cuatro veces
42-60	Exposición 3 (3-4 voces) Sujeto (voz 3) Respuesta (voz 1) Sujeto (voz 1)	Re menor La menor Re menor	La respuesta aparece esta vez sin mutación

⁸⁶¹ Puesto que se trata de la primera aparición del contrasujeto, la modificación mencionada se basa en la comparación con las siguientes apariciones del contrasujeto, que definen su morfología.

60-74	Episodio 3	De Re menor a Sol menor, pasando por Do menor	Secuencias construidas con la cola del sujeto y el contrasujeto
74-78	Exposición 4 (3 voces) Sujeto (voz 1)	Sol menor	
78-105	Episodio 4	De Sol menor a Sib mayor	Secuencia modulante por cuartas (cc. 81-84): Fa mayor-Sib mayor-Mib mayor-Lab mayor. Otra secuencia modulante (cc. 90-98): Re menor-Sol menor-Do mayor-Fa mayor-Sib mayor-Re menor-La menor-Re menor-Sol menor. Materiales temáticos empleados: cabeza y cola del sujeto
105-109	Exposición 5 (2-3 voces) Sujeto (voz 1)	Sib mayor	
110-161	Episodio 5	De Sib mayor a Do menor	Secuencia modulante por quintas con materiales de la zona central del sujeto en cc. 110-126. El modelo se repite ocho veces pero, si tenemos en cuenta los cambios de tésitura y el trocado de las dos voces superiores, serían diecisiete veces, por lo que se recorren las doce notas de la escala cromática y además se repiten cinco de ellas. Otra secuencia modulante por cuartas con materiales de la cabeza y la cola del sujeto en cc. 130-138. Secuencia descendente por terceras en canon a la octava a distancia de negra con puntillo, con material de la cabeza del sujeto en cc. 149-159. El modelo se repite diez veces
161-166	Exposición 6 (2 voces) Sujeto (voz 1)	Do menor	
166-199	Episodio 6		Secuencia descendente por segundas que incluye reiteraciones de la cadencia frigia en Do menor y Sib menor (cc. 166-182). Canon a la quinta superior con material temático nuevo entre las dos voces superiores a distancia de dos negras en cc. 185-189
199-204	Exposición 7 (2-3 voces) Sujeto (voz 1)	La menor	
204-219	Episodio 7	De La menor a Re menor	Presentación de un nuevo motivo (con acompañamiento muy característico de arpegios en la voz grave, alternando tónica y dominante sin la tercera del acorde) que se repite más adelante. Lo llamaremos <i>N</i> (cc. 208-217)

219-224	Exposición 8 (2-3 voces) Sujeto (voz 1)	Re menor	
225-284	Episodio 8	De Re menor a Re menor	Reiteraciones de la cadencia frigia ⁸⁶² , IV ⁶ -V en los compases 226-229, 232-235 y 238-242 ⁸⁶³ . Nueva secuencia modulante por cuartas (cc. 243-246). Secuencia ascendente a cuatro voces (cc. 251-257) con canon a la undécima inferior, a distancia de negra con puntillo entre las voces 4 y 2. Aparece el motivo N en cc. 262-273. Secuencia descendente en cc. 275-284. El modelo de un compás, que incluye una escala de octavas en la mano izquierda, se repite 10 veces
285-295	Pedal de dominante Incluye la novena exposición (cc. 287-295)	Re menor	Aprovechando la pedal de dominante, la textura se amplía a cuatro voces
296-300	Pedal de tónica	Re menor	

Observaciones:

Se trata de una fuga escrita en su mayor parte a tres voces, por lo que resulta llamativa la exposición inicial con cinco entradas en tesituras diferentes, como si fueran cinco voces independientes, aunque parece constituir un procedimiento habitual en todas las fugas de Albero. No se observan los procedimientos de aumentación, disminución, inversión o retrogradación. También destaca el hecho de que la respuesta muestre mutación (cambio de las notas Mi iniciales por Re) solo en la primera exposición de la fuga.

En cuanto a elaboración contrapuntística, el interés principal de la obra se ubica en la exposición inicial y en los diseños secuenciales de los episodios, contruidos con materiales del sujeto y del contrasujeto. En particular, se observan varios cánones y secuencias modulantes por cuartas y quintas, con un caso extremo en el que se recorren las doce notas de la escala cromática (cc. 110-126). También destaca el uso intensivo de la cadencia frigia, que aparece ya sugerida en el diseño melódico del propio contrasujeto.

⁸⁶² Usamos como referencia la definición de cadencia frigia IV⁶ – V, ofrecida por Walter Piston. PISTON, Walter: *Armonía...*, *op. cit.*, p. 177.

⁸⁶³ La nomenclatura IV⁶ se refiere a un acorde de cuarto grado en primera inversión.

En cuanto a la planificación armónica, la secuencia de tonalidades de las exposiciones es un recorrido convencional por los grados tonalmente más importantes⁸⁶⁴, reservando la exposición en la homónima menor de la dominante, La menor, para preceder la vuelta a la tonalidad principal, Re menor. Además, cabe destacar que las exposiciones en modo mayor se realizan solo en las relativas mayores de la tónica y la subdominante, es decir, Fa mayor y Sib mayor.

En conjunto, se trata de la fuga que combina el uso más intensivo de la cadencia frigida con el despliegue más ambicioso de resistencia y destreza mecánica en sus largas secuencias de octavas.

⁸⁶⁴El itinerario tonal completo es: Re menor-Fa mayor-Re menor-Sol menor-Sib mayor-Do menor-La menor-Re menor.

SONATA PRIMA EN RE MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 3/8.
- Primera parte: 63 compases.
- Segunda parte: 71 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 21				CRUX c. 93		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-13	cc. 14-20	cc. 21-56	cc. 57-63	cc. 64-92	cc. 93-127	128-134

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la tonalidad secundaria, TS: La mayor.
- Grupo S en la dominante y su homónima: La mayor (TS) y La menor (TSs).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: La mayor, Si menor, La menor, Sol menor y Re menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo procede del grupo P y el grupo S.

Observaciones:

En la primera sección, durante la transición (cc. 14-20), se mantiene la textura anterior y se distingue únicamente por conducir la tonalidad desde la tonalidad principal, TP (Re mayor), a la tonalidad secundaria, TS (La mayor). El mayor contraste textural y rítmico sucede al comienzo del grupo S (cc. 21-25), cuando los tresillos de semicorcheas con apoyaturas en la mano derecha aparecen acompañados por acordes repetidos reiterando la cadencia frigia (IV⁶ - V) en la mano izquierda, en la tonalidad de La menor. A continuación, una escala ascendente de terceras provoca un cambio de modo a La mayor, tonalidad que se mantiene estable desde el compás 30 hasta el final de la primera sección.

En el desarrollo, lo más destacable es la presentación del inicio del grupo S en el compás 87 como una falsa recapitulación, ya que aparece en Sol menor. Justo a continuación, se repite dicho inicio en el compás 93, esta vez en la tonalidad de Re mayor, continuando la recapitulación completa del grupo S' y la zona conclusiva.




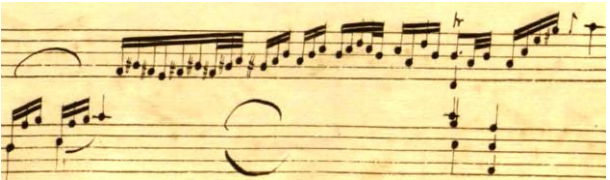
Desde el punto de vista sintáctico, predominan los módulos cortos, de uno o dos compases, aunque hay dos frases de ocho compases en el desarrollo (cc. 71-78 y 79-86). No obstante, estas dos frases se articulan en forma de secuencia ascendente, y su estructura interna no es simétrica. Desde la perspectiva performativa, el contraste rítmico y textural del motivo inicial del grupo S sugiere su enfatización mediante inflexiones agógicas en forma de leves retenciones y aceleraciones.

RECERCATA SECONDA EN LA MENOR

ÍNCIPIT:



Sist.	Análisis armónico	Ilustración
1	Presentación de la tonalidad principal, La menor, con enfatización de la subdominante, Re menor	
2	Se confirma la tonalidad principal y se siguen realizando enfatizaciones de la subdominante, Re menor	
3	La mano derecha alcanza el extremo agudo de la tesitura de la pieza, Re ₆ , mientras los arpeggios de la mano izquierda continúan confirmando la tónica y enfatizando la subdominante alternativamente	
4	Se produce la cesura más importante mediante un calderón en un acorde de dominante que abarca casi toda la tesitura instrumental. La continuación se produce mediante resolución excepcional en Do# menor, relativa menor de la dominante	

<p>5</p>	<p>En el siguiente sistema, la tonalidad se dirige, mediante enarmonías, hacia Mi\flat menor, tonalidad a distancia de tritono de la principal</p>	
<p>6</p>	<p>Se confirma Mi\flat menor mediante acorde arpegiado en segunda inversión sobre Si\flat</p>	
<p>7</p>	<p>La vuelta a la tónica es rápida, y se vuelven a usar enarmonías para establecer una semicadencia sobre la dominante, Mi, en estado fundamental</p>	
<p>8</p>	<p>La resolución final llega después de una línea melódica muy ornamentada en la mano derecha con una cadencia perfecta</p>	

A la vista de la tabla, se observa que la articulación estructural más clara se produce en el cuarto sistema, con el calderón sobre la dominante y la entrada abrupta de Do \sharp menor, relativa menor de la dominante de la tonalidad principal. A continuación, se explora brevemente la tonalidad a distancia de tritono, Mi \flat menor, y se vuelve rápidamente hacia la tonalidad principal, La menor, concluyendo mediante una cadencia perfecta.

FUGA SECONDA EN LA MENOR

- Fuga real.
- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 3/8.
- El contrasujeto principal, CS1, acompaña al sujeto salvo cuando este aparece en la voz más grave. En esos casos, se modifica la cabeza de CS1 pero se mantiene su cola.
- Nuevo motivo contrastante, CS2, aparece en c. 306. Es considerado como un segundo contrasujeto.

ÍNCIPIT:



Las voces se numeran desde la más grave, comenzando por el 1.

Compases	Unidad estructural	Tonalidades	Comentarios
1-56	Exposición 1 (3-4 voces) S (voz 2) R (voz 3) S (voz 4) R (voz 5) S (voz 1)	La menor Mi menor La menor Mi menor La menor	Las cinco entradas en tesituras distintas vuelven a simular cinco voces (numeradas así a la izquierda), aunque la textura predominante es a tres voces. El contrasujeto aparece desde la primera entrada del sujeto. Este procedimiento también puede observarse en la sonata R 64 de Antonio Soler
57-58	Episodio 1	De La menor a Do mayor	Modificación de la cola de S para enlazar con la siguiente exposición en Do mayor
59-66	Exposición 2 (3-4 voces) S (voz 3)	Do mayor	
67-74	Episodio 2	De Do mayor a Mi menor	Secuencia ascendente con material nuevo
75-100	Exposición 3 (3-4 voces) Contraexposición R (voz 1) S (voz 3)	Mi menor La menor	

100-121	Episodio 3	De La menor a Re menor	Secuencia modulante ascendente con la cabeza de S en la voz 2 (cc. 112-121)
122-129	Exposición 4 (3-4 voces) S (voz 3)	Re menor	La cabeza de S se dobla a la octava inferior
130-135	Exposición 5 (4 voces) S (voz 4)	Fa mayor	La cabeza de S se dobla a la octava inferior
136-141	Episodio 4	De Fa mayor a Mi menor	Secuencia ascendente modulante a cuatro voces con la cola del sujeto. Las voces 1 y 2 se desplazan a la vez a distancia de octava, mientras que las voces 3 y 4 también se mueven juntas a distancia de sexta
142-149	Exposición 6 (4 voces) S (voz 4)	Mi menor	
150-167	Episodio 5	De Mi menor a Sol mayor	Secuencia no modulante por quintas (cc. 160-167) con material de la cabeza de S
168-174	Exposición 7 (3-4 voces) S (voz 1)	Sol mayor	
174-205	Episodio 6	De Sol mayor a La menor	Secuencia modulante por quintas cuyo modelo de cinco compases es una versión recortada de S y modificada al final (cc. 178-197): La menor-Re menor-Sol menor-Do menor
206-213	Exposición 8 (4 voces) S (voz 4)	La menor	
214-231	Episodio 7	De La menor a Mi menor	Secuencia ascendente modulante cuyo modelo de tres compases se repite 6 veces y está basado en la cabeza de S (cc. 215-231)
232-239	Exposición 9 (4 voces) S (voz 4)	Mi menor	
240-243	Episodio 8	De Mi menor a Do mayor	Prolongación de la cola de S para enlazar con la siguiente exposición en Do mayor
244-249	Exposición 10 (4 voces) S (voz 4)	Do mayor	
249-305	Episodio 9	De Do mayor a La menor	Se trata del episodio más largo, que prepara la entrada del nuevo contrasujeto CS2, escrito con la figuración contrastante de semicorcheas. Destaca la escritura en forma de corcheas en octavas de la mano izquierda (cc. 283-296) para introducir el cambio de figuración a semicorcheas en la voz 3 En c. 297 se presenta la cabeza del segundo contrasujeto, CS2, de forma independiente del sujeto S

306-338	Exposición 11 (3 voces) S (voz 1)/CS2 (voz 3) R (voz 3)/CS2 (voz 1) S (voz 3)/CS2 (voz 1)	La menor Mí menor La menor	Se exponen simultáneamente el sujeto S y el segundo contrasujeto, CS2. La tercera voz contiene fragmentos de la cola del contrasujeto CS1
338-339	Episodio 10		Breve escala para enlazar las dos exposiciones
340-348	Exposición 12 (3 voces) S (voz 1)/CS2 (voz 3)	Do mayor	Nueva exposición simultánea de S y CS2. La tercera voz contiene fragmentos de la cola del contrasujeto CS1
348-361	Episodio 11	De Do mayor a La menor	En los compases 351 y 352 se producen hemiolias que se reflejan en el manuscrito como compases de 3/4 sin indicación explícita de cambio de compás
362-375	Exposición 13 (3 voces) Contraexposición R (voz 3)/CS2 (voz 1) S (voz 1)/CS2 (voz 3)	La menor Re menor	Nueva exposición simultánea de S y CS2. La tercera voz contiene fragmentos de la cola del contrasujeto CS1
375-392	Episodio 12		Secuencia descendente que combina las cabezas de S1 y CS2
393-400	Exposición 14 (3 voces) S (voz 3)/CS2 (voz1)	Fa mayor	Exposición simultánea de S y CS2. La tercera voz contiene fragmentos de la cola del contrasujeto CS1
400-413	Episodio 13		Secuencia ascendente con las dos voces superiores en canon a la quinta superior (cc. 400-409)
414-433	Exposición 15 (3 voces) Contraexposición R (voz 1)/CS2 (voz 3) S (voz 3)/CS2 (voz 1)	Mí menor La menor	Exposición simultánea de S y CS2. La tercera voz contiene fragmentos de la cola del contrasujeto CS1
433	Episodio 14		Compás de enlace
434-441	Exposición 16 (3 voces) S (voz 1)/CS2 (voz 3)	Do menor	Exposición simultánea de S y CS2. La tercera voz contiene fragmentos de la cola del contrasujeto CS1
441-470	Episodio 15		Secuencia modulante por quintas (cc. 443-454): Si \flat menor-Fa menor-Do menor-Sol menor-Re menor-La menor
471-479	Exposición 17 (3 voces) S (voz 1)/CS2 (voz 3)	La menor	Exposición simultánea de S y CS2. La tercera voz contiene fragmentos de la cola del contrasujeto CS1
479-493	Episodio 16		Nuevas hemiolias (cc. 491-493) que se reflejan en el manuscrito como compases de 3/4 sin indicación explícita de cambio de compás
494-499	Exposición 18 (3 voces) S (voz 3)/CS2 (voz 1)	La menor	Exposición simultánea de S y CS2. La tercera voz contiene fragmentos de la cola del contrasujeto CS1

500-516	Episodio 17		Episodio conclusivo. Hemiolia en el compás 509. También en cc. 514-515, aunque en este caso no se cambia el compás en el manuscrito
---------	-------------	--	---

Observaciones:

Una vez más, se trata de una fuga escrita en su mayor parte a tres voces, cuya exposición inicial con cinco entradas en tesituras diferentes simula cinco voces independientes, lo que parece constituir un recurso típico en todas las fugas de Albero. No se observan los procedimientos de aumentación, disminución, inversión o retrogradación.

En cuanto al aspecto contrapuntístico, el interés principal de la obra se ubica en la exposición inicial y en las elaboraciones secuenciales de los episodios, construidas con materiales del sujeto y de los contrasujetos. En particular, se observan varios cánones y progresiones modulantes a distancia de quinta, así como el uso frecuente de la cadencia frigia.

Desde la perspectiva de la planificación armónica, la secuencia de tonalidades de las exposiciones es nuevamente un recorrido por los grados tonalmente más importantes⁸⁶⁵, con la excepción de la exposición en Do menor, homónima menor de la relativa mayor de la tonalidad principal, en la sección final de la fuga. Se trata de una tonalidad armónicamente lejana, a tres diferencias descendentes, por lo que resulta más bien anómala en una ubicación tan próxima a la resolución final de la obra, en La menor.

En cuanto a la articulación estructural global, destaca la introducción del nuevo contrasujeto, CS2, en una ubicación muy cercana a la sección áurea de la pieza: 0.59. Esta ubicación tan significativa, así como su figuración contrastante en semicorcheas, refuerzan su importancia. Además, CS2 acompaña siempre, desde su primera presentación completa en el compás 306, al sujeto, S.

De hecho, la introducción de un segundo motivo contrastante que se combina con el sujeto principal es habitual en las fugas de Albero. En los casos concretos de la *Fuga Tercera* y de la *Fuga Quinta*, como veremos, el nuevo motivo se presenta por primera vez de forma independiente, sin el primer sujeto, S1. Por tanto, este nuevo motivo puede ser contemplado como un segundo *sujeto* (en lugar de un nuevo *contrasujeto*), lo que podría justificar la denominación de *fugas dobles*. En el caso de esta fuga, la denominación de *fuga doble* resulta menos adecuada, ya que CS2 no aparece completo de forma independiente, sino solo su cabeza en c. 297. Más bien, podríamos hablar de una *fuga con dos contrasujetos obligados*.

⁸⁶⁵ El itinerario tonal concreto es: La menor-Do mayor-La menor-Re menor-Fa mayor-Mi menor-Sol mayor-La menor-Mi menor-Do mayor-La menor-Do mayor-Re menor-Fa mayor-La menor-Do menor-La menor.

SONATA SECONDA EN LA MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 4/4.
- Primera parte: 41 compases.
- Segunda parte: 43 compases.

ÍNCIPIT:



Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-4	cc. 5-19	20-37	cc. 37-41	cc. 42-61	cc. 62-79	cc. 80-84

- Sonata abierta: la segunda sección no comienza igual que la primera.
- La *crux* se sitúa en el interior de la transición.
- Grupo S en la dominante y su homónima menor: Mi mayor (TS) y Mi menor (TSs).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: La menor, Re menor, Do mayor, La menor, Re menor, La menor y La mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo procede de la transición.

Observaciones:

El diseño de la primera sección de esta sonata muestra una única articulación estructural clara, en forma de semicadencia sobre Si, enfatizada mediante un calderón (c. 19), que señala la ubicación del final de la transición. Sin embargo, el grupo S comienza de forma inesperada con una secuencia ascendente modulante (Sol mayor-La menor-Si menor) que desemboca de nuevo en una semicadencia sobre Si, dominante de Mi menor. Esta semicadencia acaba resolviendo mediante cadencia perfecta en Mi mayor (cc. 30-31). A continuación, la textura se vuelve mucho más densa, con acordes repetidos de hasta cuatro notas en la mano izquierda (cc. 32 y 35). Seguidamente, la textura se vuelve a aligerar en la zona conclusiva C.





El desarrollo comienza con una pedal sobre Mi, dominante de La menor, tonalidad que se confirma mediante una secuencia descendente no modulante por quintas (cc. 46-49). Seguidamente, se presenta material de la transición, aunque una secuencia inesperada modula a Re menor (cc. 51-52), subdominante de la tonalidad principal, lo que ocurre en la sección áurea de la pieza. Poco después, se ubica la *crux*, por lo que se recapitula parte de la transición. Finalmente, el grupo S' añade, respecto al grupo S, una secuencia ascendente que consiste en una iteración cuádruple de un modelo de un solo compás. Esta ampliación realza la textura acordal del fragmento, que parece ser muy estimada por Albero.

Respecto a la sintaxis melódica, predominan los bloques cortos de uno o dos compases de extensión. Desde la perspectiva idiomático-organológica, la textura acordal ya mencionada de la última frase de los grupos S y S' (cc. 31-35 y 73-79) dificulta la percepción clara de la voz que varía, sobre todo cuando no es ni la más aguda ni la más grave, por lo que resultaría conveniente apoyar dinámicamente dicha voz. Además, la tesitura reducida de esta sonata, de Si₁ a Do₆, podría constituir un indicio adicional de su concepción orientada a los pianos florentinos de Cristofori de la colección de Maria Bárbara.

RECERCATA TERZZA EN SI \flat MAYOR

ÍNCIPIT:



Sist.	Análisis armónico	Ilustración
1	Presentación de la tonalidad principal: Si \flat mayor. Las notas de los principales grados tonales predominan en los diseños melódicos de ambas manos	
2	Primera semicadencia importante sobre la dominante, con un despliegue melódico amplio en la mano derecha	
3	La armonía pasa brevemente por el sexto grado, Sol menor, y continúa hacia Re menor, relativa menor de la dominante, Fa mayor	
4	Re menor se reconoce por las múltiples apariciones de su sensible, Do \sharp , y se muestra en forma de tónica en primera inversión con Fa, blanca, en la mano izquierda	

5	En el siguiente sistema, después de enfatizar La menor con la nota Sol [#] , se llega mediante varias enarmonías a Mi ^b mayor, subdominante de la tonalidad principal	
6	Despliegue exuberante del arpeggio de Mi ^b mayor y continuación hacia Fa menor, homónima menor de la dominante	
7	Poco después, Fa menor cambia a Fa mayor y continúa hacia Mi ^b mayor, actuando como subdominante en el proceso cadencial final	
8	La cadencia final llega mediante un despliegue arpegiado generoso del acorde de tónica en la mano derecha	

A la vista de la tabla, se observa que la planificación armónica global consiste en un movimiento hacia la subdominante, Mi^b mayor, que se establece con mucho énfasis (incluyendo la ralentización del *tempo* mediante la indicación *Adagio*) en el sistema quinto (aproximadamente, la sección aurea de la extensión total), y una vuelta posterior a la tónica, estableciendo un proceso cadencial estándar.

FUGA TERZZA EN SI \flat MAYOR

- Fuga real.
- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 2/2.
- Contrasujeto regular (aparece solo en la primera exposición).
- Nuevo motivo, S2, aparece en c. 248. Considerado como un segundo sujeto.

ÍNCIPIT:



Las voces se numeran desde la más grave, comenzando por el 1.

Compases	Unidad estructural	Tonalidades	Comentarios
1-30	Exposición 1 (3 voces) S1 (voz 4) R1 (voz 3) S1 (voz 2) R1 (voz 1) S1 (voz 5)	Si \flat mayor Fa mayor Si \flat mayor Fa mayor Si \flat mayor	Las cinco entradas en tesituras distintas vuelven a simular cinco voces (numeradas así a la izquierda), aunque la textura predominante es a tres voces
30-37	Episodio 1	De Si \flat mayor a Si \flat mayor	Secuencia descendente con la cola de S1
36-47	Exposición 2 (2 voces) Contraexposición R1 (voz 2) S1 (voz 1)	Fa mayor Si \flat mayor	
47-57	Episodio 2	De Si \flat mayor a Sol menor	Secuencia ascendente modulante con la cabeza de S1
57-62	Exposición 3 (2 voces) Sujeto (voz 2)	Sol menor	
62-66	Episodio 3	De Sol menor a Re menor	Secuencia ascendente modulante con la cola de S1
66-71	Exposición 4 (2 voces) S1 (voz 2)	Re menor	

72-80	Episodio 4	De Re menor a Sib mayor	Canon a la octava superior a distancia de dos negras (cc. 74-81)
81-86	Exposición 5 (2 voces) S1 (voz 1)	Sib mayor	
86-104	Episodio 5	De Sib mayor a Mib mayor	Secuencia ascendente con la cola de S1 en el bajo, mientras las dos voces superiores realizan un canon a la cuarta inferior, a distancia de dos negras, con un motivo cromático (cc. 88-103)
104-109	Exposición 6 (2 voces) Sujeto (voz 1)	Mib mayor	
109-117	Episodio 6	De Mib mayor a Sib mayor	Secuencia descendente modulante con la cola de S1
117-122	Exposición 7 (2 voces) S1 (voz 2)	Sib mayor	
122-126	Episodio 7	De Sib mayor a Re menor	Secuencia ascendente modulante con la cola de S1
126-131	Exposición 8 (2 voces) S1 (voz 2)	Re menor	
131-139	Episodio 8	De Re menor a Sib mayor	Secuencia descendente modulante con la cola y la cabeza de S1
139-143	Exposición 9 (2 voces) S1 (voz 2)	Sib mayor	
144-166	Episodio 9	De Sib mayor a Sib mayor	Secuencia ascendente modulante con la cola de S1
166-176	Exposición 10 (3 voces) Contraexposición R1 (voz 3) S1 (voz 1-3)	Fa mayor Sib mayor	Cambio de la voz 1 a la voz 3 justo antes de la cola de S1 (c. 174)
175-176	Episodio 10	De Sib mayor a Lab mayor	Compases de enlace, prolongando la cola de S1
176-186	Exposición 11 (3 voces) Contraexposición R1 (voz 3) S1 (voz 1-3)	Mib mayor Lab mayor	Cambio de la voz 1 a la voz 3 justo antes de la cola de S1 (c. 184)
186-211	Episodio 11	De Lab mayor a Sib mayor	Canon a cuatro voces que van entrando a una distancia de dos negras, siguiendo el siguiente patrón: bajo – contralto (a la octava superior) – tenor (a la quinta inferior) – soprano (a la octava superior) – bajo (a la duodécima inferior), y así sucesivamente (cc. 187-199)

211-216	Exposición 12 (2 voces) S1 (voz 2)	Sib mayor	
216-247	Episodio 12	De Sib mayor a Sib mayor	Varias secuencias con la cabeza y la cola de S1
248-252	Exposición 13 (tres voces con la grave doblada a la octava) S2 (voz 2)	Sib mayor	Primera aparición del segundo sujeto, S2. Su presentación desligada de S1 permite considerarlo un nuevo sujeto
253-268	Episodio 13	Sib mayor a Sib mayor	La mano izquierda, escrita como una serie de octavas en figuración de negras (cc. 256-268) prepara la presentación simultánea de S1 y S2
268-293	Exposición 14 (2-4 voces) S1 (voz 1)/S2 (voz 2) R1 (voz 2)/R2 (voz 1) S1 (voz 2)/S2 (voz 1)	Sib mayor Fa mayor Sib mayor	Primera exposición simultánea de los dos sujetos, S1 y S2
293-299	Episodio 14	De Sib mayor a Re menor	Canon a la undécima inferior a distancia de dos negras entre las voces 1 y 2 (cc. 293-297)
299-304	Exposición 15 (2 voces) S1 (voz 2)/S2 (voz 1)	Re menor	Exposición simultánea de los dos sujetos, S1 y S2
305-310	Episodio 15	De Re menor a Fa mayor	Secuencia modulante ascendente por cuartas con material de la parte central de S2, tanto en su ritmo original como por aumentación (cc. 305-310)
310-316	Exposición 16 (2 voces) S1 (voz 1)/S2 (voz 2)	Fa mayor	Exposición simultánea de los dos sujetos, S1 y S2
316-319	Episodio 16	De Fa mayor a Sib mayor	Canon a la cuarta superior a distancia de dos negras entre las voces 2 y 3 (cc. 315-318)
319-325	Exposición 17 (2 voces) S1 (voz 2)/S2 (voz 1)	Sib mayor	Exposición simultánea de los dos sujetos, S1 y S2
325-340	Episodio 17	De Sib mayor a Do menor	Secuencia ascendente con material de la parte central de S2, tanto en su ritmo original como por aumentación (cc. 329-339)
340-355	Exposición 18 (2 voces) Contraexposición R1 (voz 2)/R2 (voz 1) S1 (voz 2)/S2 (voz 1)	Sol menor Do menor	Exposición simultánea de los dos sujetos, S1 y S2
355-377	Episodio 18	De Do menor a Sib mayor	Secuencia modulante (cc. 360-373) por quintas que repite catorce veces el modelo, por lo que recorre todas las notas de la escala cromática, elaborada con las cabezas de S1 y S2. En particular, la cabeza de S1 realiza la siguiente secuencia: Mib, Sib, Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si, Fa#, Do#, Sol#, Mib y Sib

377-383	Exposición 19 (2 voces) S1 (voz 1)/S2 (voz 2)	Sib mayor	Exposición simultánea de los dos sujetos, S1 y S2
383-391	Episodio 19	De Sib mayor a Sib mayor	Escalas descendentes en paralelo a distancia de duodécima, usadas por primera vez para enfatizar el carácter conclusivo
392-398	Pedal de dominante		Cambio momentáneo al modo menor (cc. 394-395)
399-403	Pedal de tónica		Despliegue exuberante del arpeggio de Sib mayor a lo largo de tres octavas de extensión

Observaciones:

Una vez más, la exposición inicial presenta cinco entradas en tesituras diferentes, como si fueran cinco voces independientes. No se observan los procedimientos de aumentación, disminución, inversión o retrogradación, salvo en dos episodios, donde aparece un fragmento del segundo sujeto por aumentación (cc. 305-310, 329-339).

En cuanto a elaboración contrapuntística, el interés principal de la obra se ubica en la exposición inicial y en los diseños secuenciales de los episodios, contruidos con materiales de los dos sujetos y del contrasujeto. En particular, se observan varios cánones y secuencias modulantes por cuartas y quintas, con un caso extremo en el que se recorren las doce notas de la escala cromática (cc. 360-373). Además, la aparición del segundo sujeto proporciona un foco de atención adicional, que es aprovechado por Albero para presentar ambos sujetos simultáneamente varias veces en la sección final de la pieza.

Desde el punto de vista de la planificación armónica, la secuencia de tonalidades de las exposiciones explora los grados tonalmente más importantes⁸⁶⁶. No obstante, destaca la tonalidad elegida para la última exposición antes de volver a la tónica: Do menor, que es el segundo grado de la tonalidad principal, Sib mayor.

En cuanto a la articulación estructural global, destaca la introducción simultánea del segundo sujeto, S2, en una ubicación muy cercana a la sección áurea de la pieza: 0.61. Este segundo motivo contrastante aparece la primera vez de forma independiente, y las demás ocasiones se presenta al mismo tiempo que el sujeto principal, S1, lo que podría justificar su denominación de *segundo sujeto*, y la calificación de la obra como *fuga doble*.

⁸⁶⁶ La secuencia completa es: Sib mayor-Sol menor-Re menor-Sib mayor-Mib mayor-Sib mayor-Re menor-Sib mayor-Lab mayor-Sib mayor-Re menor-Fa mayor-Sib mayor-Do menor-Sib mayor.

SONATA TERZZA EN SI \flat MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 3/8.
- Primera parte: 72 compases.
- Segunda parte: 84 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 42 ↓			CRUX c. 126 ↓	
Grupo P	Transición	Grupo unido SC	Desarrollo	Grupo unido S'C'
cc. 1-20	cc. 21-45	cc. 46-72	73-129	cc. 130-156

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la dominante: Fa mayor.
- La *crux* se ubica en la parte final de la transición.
- Grupo unido SC en la dominante y su homónima menor: Fa mayor (TS) y Fa menor (TS_s).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Fa mayor, Si \flat menor, Do menor, Re menor, Sol menor, Fa menor, Sol menor y Si \flat menor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo procede del grupo P y la transición.

Observaciones:

La primera sección de esta sonata muestra una notable homogeneidad textural y rítmica, por lo que son los procesos armónicos los que delimitan los grupos temáticos. En particular, la transición comienza estableciendo una pedal sobre Do, dominante de las tonalidades del grupo unido SC (cc. 21-24). Un poco más adelante, aún en el seno de la transición, se encuentra el fragmento de mayor intensidad expresiva (cc. 33-40), que consiste en una secuencia descendente a distancia de segunda mayor: el modelo, en Sib menor, se espera transportado de forma no modulante para confirmar la tonalidad. Sin embargo, se repite en Lab menor, provocando un intenso efecto de sorpresa. La transición finaliza con una semicadencia sobre Do (c. 45), dando paso al grupo unido SC, que comienza en Fa menor (TS) pero modula a Fa mayor (TSs, en c. 54), donde se mantiene hasta el final de la sección.




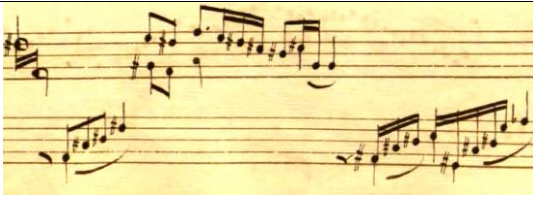
En el desarrollo, encontramos varias cadencias frigias (IV⁶-V) encadenadas en una secuencia ascendente (cc. 83-94): Sib menor-Do menor-Re menor. Poco después, en la sección áurea, se repite el fragmento más expresivo ya mencionado, perteneciente a la transición (cc. 97-104), esta vez en las tonalidades de Sol menor y Fa menor.





Desde el punto de vista sintáctico, predominan los módulos cortos de solo uno o dos compases, salvo la frase inicial, de cuatro compases. Desde el punto de vista estilístico, se trata de la obra más próxima al barroco francés, con más de cien signos de ornamentación en total. En particular, se asemeja a algunas piezas de Couperin como *Soeur Monique*, perteneciente a su *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*. Su carácter lírico hace aconsejable una interpretación agógicamente flexible y agradece las inflexiones dinámicas.

RECERCATA CUARTA EN SOL MAYOR

ÍNCIPIT:



Sist.	Análisis armónico	Ilustración
1	Presentación de la tonalidad principal: Sol mayor. Las escalas y sextas quebradas de la mano derecha confirman dicha tonalidad	
2	Se enfatiza la dominante, Re mayor, mediante la aparición reiterativa de la nota Do# como su sensible	
3	La dominante se confirma mediante una destacada bajada de la mano izquierda hasta Re2. A continuación, se enfatiza Mi menor, mediante una semicadencia en las notas Fa# y Re#	
4	Poco después, encontramos una breve alusión a Do# menor, mediante una semicadencia en Sol#	

5	En el siguiente sistema, después de sugerir Fa mayor mediante los floreos y la ornamentación melódica, se llega a evocar Sol menor	
6	Un poco después, ocurre el despliegue más llamativo de la pieza: el arpeggio de Lab mayor, napolitano de la tonalidad principal	
7	A continuación, el bajo reposa en una pedal sobre Fa#, dominante de Si menor, relativa menor de la dominante de la tonalidad principal	
8	La cadencia final llega, de forma simétrica al inicio, mediante un despliegue generoso de la escala de Sol mayor sobre pedal de dominante del bajo en Re2	

A la vista de la tabla, se observa que la planificación armónica global consiste, en primer lugar, en un desplazamiento a la dominante, Re mayor, que se confirma de forma rotunda en el tercer sistema. A partir de ahí, comienza una sección inestable tonalmente (incluye breves alusiones a Mi menor, Si menor, Do# menor, Fa mayor y Sol menor), de acuerdo con su carácter improvisado, que desemboca en el napolitano de la tonalidad principal, Lab mayor. Este segundo grado rebajado se despliega en forma de arpeggio quebrado ascendente al comienzo del sexto sistema, no muy lejos de la sección áurea de la pieza. La vuelta a la dominante del último sistema pasa, sorprendentemente, por Si menor, la relativa menor de dicha dominante. La conclusión, como era previsible, consiste en una cadencia de generosa ornamentación melódica en forma de escalas.

En cuanto a la escala global del tríptico de *recercata, fuga y sonata*, encontramos varias escalas de sextas quebradas descendentes y ascendentes, que constituyen el elemento temático de conexión entre las tres piezas del tríptico, como se verá más adelante.

FUGA CUARTA EN SOL MAYOR

- Fuga real.
- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 2/2.
- El contrasujeto se define en la tercera entrada del sujeto, y sufre modificaciones según la voz y la tesitura en la que se presenta.

ÍNCIPIT:



Las voces se numeran desde la más grave, comenzando por el 1.

Compases	Unidad estructural	Tonalidades	Comentarios
1-34	Exposición 1 (3 voces) S (voz 2) R (voz 3) S (voz 4) R (voz 5) S (voz 1)	Sol mayor Re mayor Sol mayor Re mayor Sol mayor	Las cinco entradas en tesituras distintas vuelven a simular cinco voces (numeradas así a la izquierda), aunque la textura predominante es a tres voces
34-38	Episodio 1	De Sol mayor a Re mayor	Secuencia ascendente con la cola del sujeto
39-45	Exposición 2 (3 voces) S (voz 3)	Re mayor	
45-53	Episodio 2	De Re mayor a Si menor	Secuencia ascendente con la cabeza del sujeto y con canon a la octava a tres voces a distancia de blanca siguiendo el orden voz1-voz3-voz-2 (cc. 46-52)
54-98	Exposición 3 (3 voces) S (voz 1) S (voz 1) S (voz 3) S (voz 1) S (voz 3) S (voz 1)	Si menor Mi menor La menor Re mayor Sol mayor Do mayor	Exposición siguiendo un círculo modulante de cuartas ascendentes, o quintas descendentes

98-122	Episodio 3	De Do mayor a Re mayor	Varias secuencias con material usado como contrasujeto y de la cabeza del sujeto
123-128	Exposición 4 (3 voces) S (voz 3)	Re mayor	
129-141	Episodio 4	De Re mayor a Sol mayor	Varias secuencias modulantes y no modulantes con material procedente de la cabeza del sujeto y de motivos usados como contrasujeto
142-147	Exposición 5 (3 voces) S (voz 1)	Sol mayor	
147-154	Episodio 5	De Sol mayor a Si menor	Secuencia descendente modulante con la cola del sujeto
155-167	Exposición 6 (3 voces) Contraexposición R (voz 3) S (voz 3)	Si menor Mi menor	
167-182	Episodio 6	De Mi menor a Sol mayor	Secuencia modulante por cuartas con trocado de voces: La menor-Re menor-Sol mayor-Do mayor-Fa mayor (cc. 167-176)
183-187	Exposición 7 (3 voces) S (voz 3)	Sol mayor	
188-205	Episodio 7	De Sol mayor a Re menor	Este episodio contiene el clímax de la fuga, alcanzado mediante una secuencia descendente no modulante (cc. 193-199) basada en la cola del sujeto, que reafirma la tonalidad principal, Sol mayor, de forma contundente, y se subraya adicionalmente mediante una pedal de tónica en el diseño de acompañamiento de la mano izquierda (cc. 200-203). En el compás 203, además, se usa por primera vez un diseño de octavas quebradas en la mano izquierda
206-211	Exposición 8 (2 voces) S (voz 1)	Re mayor	
211-258	Episodio 8	De Re mayor a Sol mayor	En este episodio, se repite la progresión culminante del episodio anterior, aunque en una presentación menos enfática, con un diseño melódico simplificado en figuras más largas (cc. 220-225). Posteriormente, la mano izquierda adopta un patrón de acompañamiento constante (cc. 226-250), explorando tonalidades menores, como Do menor, Sol menor, Re menor y Fa menor. Finalmente, una nueva versión de la progresión culminante ya aludida (cc. 251-256) conduce a una nueva exposición

259-272	Exposición 9 (2 voces) Contraexposición R (voz 1) S (voz 3)	Sol mayor Do mayor	
273-289	Episodio 9	De Do mayor a Sol mayor	Secuencia ascendente basada en la parte central del sujeto, seguida de secuencia descendente basada en la cabeza del sujeto
290-295	Exposición 10 (3 voces) S (voz 3)	Sol mayor	
295-317	Episodio 10	De Sol mayor a Sol mayor	Secuencia modulante por quintas basada en la cola del sujeto (cc. 294-298). Secuencia no modulante por quintas (cc. 308-311)
318-322	Exposición 11 (2 voces) S (voz 1)	Sol mayor	
323-339	Pedal de dominante		
340-343	Pedal de tónica		

Observaciones:

Una vez más, la exposición inicial presenta cinco entradas en tésituras diferentes, como si fueran cinco voces independientes. No se usan los procedimientos de aumentación, disminución, inversión o retrogradación. No obstante, se observa una estructura original (no la hemos hallado en la obra de ningún otro autor) que podríamos denominar *exposición por círculo de quintas descendentes*, presentando el sujeto sucesivamente en Si menor, Mi menor, La menor, Re mayor, Sol mayor y Do mayor (cc. 54-98). Se trata de una construcción híbrida entre la exposición y el episodio: presenta el principal atributo de la exposición, que es el uso del sujeto completo como único material temático; sin embargo, su carácter modulante secuencial lo aproxima al episodio.

En cuanto a la elaboración contrapuntística, el interés principal de la obra se ubica de nuevo en la exposición inicial y en las progresiones de los episodios, construidas con materiales del sujeto y de las diferentes versiones del contrasujeto.

Respecto a la planificación armónica, la secuencia de tonalidades⁸⁶⁷ de las exposiciones presenta, como característica más destacable, la elección de la subdominante, Do mayor, como tonalidad que precede la vuelta a la tónica, Sol mayor. Por otra parte, en esta fuga se sustituye la habitual incorporación de un segundo motivo contrastante cerca de la sección

⁸⁶⁷ El itinerario completo es: Sol mayor-Re mayor-Círculo de quintas descendentes (Si menor-Mi menor-La menor-Re menor-Sol mayor-Do mayor)-Re mayor-Sol mayor-Mi-menor-Sol mayor-Re mayor-Do mayor-Sol-mayor.

áurea por una progresión (cc. 193-199) que alberga el clímax de tensión de la pieza. De hecho, la textura de dicha secuencia no es propiamente contrapuntística, sino que presenta una diferenciación clara entre melodía y acompañamiento.

Finalmente, el uso intensivo de escalas ascendentes y descendentes de sextas quebradas constituye, como ya hemos mencionado, el nexo de unión entre las tres piezas que conforman el tríptico, y confiere a la fuga un elevado nivel de dificultad mecánica.

SONATA CUARTA EN SOL MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 2/4.
- Primera parte: 62 compases.
- Segunda parte: 67 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 18				CRUX c. 91		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-17	cc. 18-26	27-58	cc. 59-62	63-107	cc. 108-125	cc. 126-129

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la dominante: Re mayor.
- La *crux* se ubica al principio de la transición.
- Grupo S en la dominante y su homónima menor: Re mayor (TS) y Re menor (TSs).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Re mayor, Sol mayor, Sol menor, Do menor, Re menor, Mi menor y Sol mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo procede del grupo P, el grupo S y la transición.

Observaciones:

En esta sonata, la transición queda delimitada por dos semicadencias enfatizadas con silencios: la semicadencia previa (que marca el final del grupo P) sobre Re, dominante de la tonalidad principal (TP) y otra semicadencia sobre La (que marca el final de la transición), dominante de las tonalidades del grupo S (TS y TSs). En este caso, además, el diseño melódico por grados conjuntos de la transición contrasta con los saltos predominantes de tercera del grupo P. Posteriormente, el diseño rítmico en forma de flujo continuo de semicorcheas de la transición cambia, en el grupo S, a una alternancia entre frases con acompañamiento de acordes en corcheas (cc. 27-34 y 42-50) y otras de movimiento continuo en semicorcheas con acompañamiento a una sola voz (cc. 35-41 y 51-57). Lo mismo sucede en el pasaje paralelo del grupo S' en la segunda sección. A continuación, la zona conclusiva se construye sobre un diseño melódico de sextas quebradas descendentes en figuración de semicorcheas en la mano derecha, lo que parece constituir un elemento unificador del tríptico, como ya se ha señalado en la *recercata* y en la fuga.



El desarrollo comienza en Re mayor, dominante de la tonalidad principal, pero modula rápidamente a Sol menor (c. 73). A continuación, introduce un nuevo diseño rítmico: [corchea]-[tresillo de semicorcheas]-[negra], sobre el que basa una secuencia ascendente (cc. 75-84) que culmina en Mi menor, relativa menor de la tonalidad principal. Seguidamente se ubica la *crux*, y se recapitulan la transición (levemente adaptada), el grupo S' y la zona conclusiva C'.

Desde el punto de vista sintáctico, volvemos a encontrar un predominio de los módulos muy cortos de uno o dos compases. Finalmente, respecto a la perspectiva idiomático-organológica, el grupo S' alberga un caso extremo de densidad de textura (cc. 116-117), con *acciaccature* en forma de acordes repetidos de cinco notas en la mano izquierda, mientras la mano derecha despliega la melodía en una línea sencilla, por lo que la acumulación sonora en el registro grave tiende a cubrir el sonido de la voz aguda de la mano derecha. Se trata de uno de los ejemplos en la obra de Albergo que muestra con mayor claridad la necesidad de apoyo dinámico para poder garantizar la adecuada inteligibilidad de la voz principal.

RECERCATA QUINTA EN DO MENOR

ÍNCIPIT:



Sist.	Análisis armónico	Ilustración
1	Presentación de la tonalidad principal: Do menor. El diseño melódico predominante es el de las terceras quebradas descendentes	
2	Se enfatiza la dominante, Sol, mediante una bajada generosamente ornamentada de la mano izquierda	
3	La indicación <i>Adagio</i> coincide con la llegada a Sol menor, homónima menor de la dominante. Justo a continuación empieza el movimiento armónico hacia Mi menor	
4	Semicadencia sobre Si, dominante de Mi menor, con una escala quebrada descendente en la mano derecha, destacada mediante la indicación <i>un poco Presto</i> . Continúa enfatizando Do# menor mediante la presentación de su sensible, Si#	

FUGA QUINTA EN DO MENOR

- Fuga real.
- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 2/4.
- Contrasujeto regular. Segundo sujeto (S2) en c. 280.

ÍNCIPIT:



Las voces se numeran desde la más grave, comenzando por el 1.

Compases	Unidad estructural	Tonalidades	Comentarios
1-37	Exposición 1 (3 voces) S1 (voz 2) R1 (voz 3) S1 (voz 4) R1 (voz 5) S1 (voz 1)	Do menor Sol menor Do menor Sol menor Do menor	Las cinco entradas en tesituras distintas vuelven a simular cinco voces (numeradas así a la izquierda), aunque la textura predominante es a tres voces
38-41	Episodio 1	De Do menor a Mi♭ mayor	Secuencia ascendente con la cola de S1
42-48	Exposición 2 (3 voces) S1 (voz 1)	Mi♭ mayor	
49-51	Episodio 2	De Mi♭ mayor a Do menor	Secuencia descendente con la cola de S1
52-57	Exposición 3 (3 voces) S1 (voz 2)	Do menor	Única presentación del sujeto en una voz media de todas las fugas de Albero
58-73	Episodio 3	De Do menor a Sol menor	Secuencias descendentes con material de la cabeza de S1
74-80	Exposición 4 (3 voces): S1 (voz 3)	Sol menor	

81-108	Episodio 4	De Sol menor a Do menor	Secuencias descendentes y ascendentes con material de la cabeza de S1
109-114	Exposición 5 (3 voces): S1 (voz 3-2)	Do menor	Se expone la cabeza del sujeto en la voz 3 y pasa a la voz 2 en la cola
115-125	Episodio 5	De Do menor a a Lab mayor	Elaboración a 4 voces: entradas en canon a la octava inferior a distancia de dos negras de las voces 3, 2 y 1 con el inicio de la cola de S1 (cc. 112-119)
125-130	Exposición 6 (3 voces): S1 (voz 1-2)	Lab mayor	Se expone la cabeza del sujeto en la voz 1 y pasa a la voz 2 en la cola
130-137	Episodio 6	De Lab mayor a Do menor	Secuencia modulante por quintas con material de la cola de S1 y del contrasujeto (cc. 129-137): Lab mayor-Mib mayor-Sib menor-Fa menor-Do menor
138-156	Exposición 7 (4 voces): Contraexposición R1 (voz 2-1) S1 (voz 3)	Do menor Fa menor	Se intercala un compás de relleno (142) y, a cambio, se omite el penúltimo compás del sujeto. La exposición concluye con una cadencia rota sobre Reb, sexto grado de Fa menor
157-165	Episodio 7	De Fa menor a Fa menor	
166-171	Exposición 8 (4 voces): S1 (voz 1-4-3)	Fa menor	El sujeto va pasando por las voces 1, 4 y 3
172-226	Episodio 8	De Fa menor a Mib mayor	El episodio más largo de toda la fuga. Secuencias ascendentes y descendentes usando principalmente la cola y la cabeza de S1. Secuencia descendente con canon a la undécima superior a distancia de dos negras entre las voces 1 y 2, en paralelo a distancia de octava, y las voces 3 y 4, también en octavas (cc. 193-199)
227-232	Exposición 9 (3 voces) S1 (voz 1-3-2)	Mib mayor	El sujeto va pasando por las voces 1, 3 y 2
233-252	Episodio 9	De Mib mayor a Do menor	Secuencia descendente con canon a la quinta inferior a distancia de dos negras entre las voces 2 y 4, en paralelo a distancia de décima, y las voces 1 y 3, también en décimas (cc. 241-250)
253-259	Exposición 10 (3 voces) S1 (voces 1 y 2)	Do menor	El sujeto se presenta en el bajo, doblado a la octava, para señalar la inminente presentación del segundo sujeto (S2)

260-264	Episodio 10	De Do menor a Mi \flat mayor	Entra, por primera vez, un flujo continuo de semicorcheas, que es la figuración rítmica del segundo sujeto (S2)
265-270	Exposición 11 (3 voces) S2 (voz 3)	Mi \flat mayor	Primera presentación del segundo sujeto (S2), que aparece de forma independiente, sin S1
271-279	Episodio 11	De Mi \flat mayor a Do menor	Secuencia ascendente basada en la cola de S2
280-309	Exposición 12 (2 voces) S1 (voz 1)/S2 (voz2) R1 (voz1)/R2 (voz2) S1 (voz2)/S2 (voz1)	Do menor Sol menor Do menor	Primera exposición de ambos sujetos, S1 y S2, a la vez
310-312	Episodio 12	De Do menor a Mi \flat mayor	Prolongación de la cola de S2 para enlazar con la siguiente exposición
313-319	Exposición 13 (2 voces) S1 (voz 1)/S2 (voz2)	Mi \flat mayor	Exposición de ambos sujetos, S1 y S2, a la vez
319-340	Episodio 13	De Mi \flat mayor a Fa menor	Secuencia ascendente basada en la cola de S2
341-348	Exposición 14 (2 voces) S1 (voz2)/S2 (voz1)	Fa menor	Exposición de ambos sujetos, S1 y S2, a la vez
348-362	Episodio 14	De Fa menor a La \flat mayor	Pasaje mecánicamente complicado con ambas manos realizando semicorcheas, organizadas en secuencias descendentes y ascendentes (cc. 358-362)
363-370	Exposición 15 (2 voces) S1 (voz 1)/S2 (voz2)	La \flat mayor	Exposición de ambos sujetos, S1 y S2, a la vez
369-379	Episodio 15	De La \flat mayor a Sol menor	En este episodio predomina la escritura polifónica genuina a cuatro voces, lo que constituye una excepción en las fugas de Albero
380-387	Exposición 16 (2 voces) S1 (voz2)/S2 (voz1)	Sol menor	Exposición de ambos sujetos, S1 y S2, a la vez
387-424	Episodio 16	De Sol menor a Do menor	Este episodio prepara la llegada de la pedal de dominante. Usa la repetición de notas en semicorcheas, ya usada en S2, de forma intensiva (cc. 389-400). También presenta la cabeza de S1 en octavas en el bajo y, finalmente, un pasaje de semicorcheas paralelas en ambas manos (cc. 417-420)
425-449	Pedal de dominante Incluye exposición17 (3-4 voces) S1 (voz 2)/S2 (voz 3) (425-431)	Do menor	Exposición de ambos sujetos, S1 y S2, a la vez
450-451	Pedal de tónica		

Observaciones:

Una vez más, la exposición inicial presenta cinco entradas en tesituras diferentes, como si fueran cinco voces independientes. No se observan los procedimientos de aumentación, disminución, inversión o retrogradación. En cuanto a elaboración contrapuntística, el interés principal de la obra se ubica en la exposición inicial y en los diseños secuenciales de los episodios, contruidos con materiales de los sujetos y del contrasujeto. En particular, se observan varios cánones y secuencias modulantes por cuartas y quintas. Además, la aparición del segundo sujeto proporciona un foco de atención adicional, que es aprovechado por Albergo para presentar ambos sujetos simultáneamente varias veces en la sección final de la pieza. De hecho, esta fuga es, junto con la *Fuga Terzza*, la que podría denominarse con más fundamento *fuga doble*, ya que el motivo contrastante que actúa como nuevo contrasujeto aparece la primera vez de forma independiente.

En cuanto a la planificación armónica, la secuencia de tonalidades⁸⁶⁸ consiste en un recorrido por las tonalidades vecinas, reservando la homónima menor de la dominante, Sol menor, para preceder la vuelta a la tónica, Do menor. Por otra parte, como es habitual en la obra de Albergo, la sección áurea señala la ubicación de un acontecimiento relevante a escala global: la primera presentación simultánea de los dos sujetos en el compás 280 (0.62).

Desde el punto de vista idiomático-organológico, esta fuga es, posiblemente, la que alcanza las mayores cotas de tensión armónica de la producción alberiana, fruto de sus secuencias y del diseño del segundo sujeto que, combinado con el primero, produce un intenso impacto expresivo. El órgano podría ser un instrumento tan adecuado como el pianoforte para traducir esa tensión en sonidos. Sin embargo, las otras dos piezas del tríptico, la *recercata* y la sonata, demandan un instrumento más flexible y sutil, por lo que, globalmente, el pianoforte parece el más idóneo para la interpretación del conjunto.

⁸⁶⁸ El itinerario completo de tonalidades es: Do menor-Mib mayor-Do menor-Sol menor-Do menor-Lab mayor-Fa menor-Mib mayor-Do menor- Mib mayor-Do menor- Mib mayor-Fa menor-Lab mayor-Sol menor-Do menor.

SONATA QUINTA EN DO MENOR

- Indicación de *tempo*: *Allegro*. Compás: 3/8.
- Primera parte: 71 compases.
- Segunda parte: 92 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 26				CRUX c. 116		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-16	cc. 17-44	cc. 45-62	cc. 63-71	72-134	cc. 135-154	cc. 155-163

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que el inicio de la primera, pero en la homónima menor de TP, Do menor.
- La *crux* se sitúa en el interior de la transición.
- Grupo S en la dominante y su homónima menor: Sol mayor (TS) y Sol menor (TS_s).
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Do menor, Sib mayor, Re menor, Fa mayor, Do mayor, La menor, Mi menor, Re menor, Do menor, Lab mayor, Sib menor, Fa menor y Sol menor.
- El material reutilizado en el desarrollo procede del grupo P, el grupo S y la transición.

Observaciones:

Esta sonata constituye un caso extremo de continuidad en la primera sección, sin articulaciones destacadas que delimiten los grupos temáticos, por lo que son los procesos armónicos y los cambios de textura los que permiten su identificación. Como ya hemos visto en otras sonatas, el acompañamiento en forma de acordes repetidos marca el inicio de la transición (c. 17), cuya textura se vuelve aún más densa a partir del compás 29, con octavas en la mano izquierda y terceras en la mano derecha en una secuencia modulante ascendente. La transición finaliza con un acorde de séptima dominante de Re (dominante de la dominante de la tonalidad principal) en tercera inversión en el compás 44. A continuación, comienza el grupo S con un adelgazamiento de la textura, que se vuelve semejante a la del grupo P. Finalmente, la zona conclusiva C (cc. 63-71) combina la escritura del grupo P y de la transición, con octavas en la mano izquierda y alternancia entre acordes y una voz sencilla en la mano derecha.

Posteriormente, el desarrollo elabora los materiales de los grupos P y S en forma de secuencias modulantes hasta que, en el compás 116, comienza la recapitulación, con la *crux* ubicada cerca del inicio de la transición.

En cuanto a la sintaxis melódica, vuelven a predominar los módulos cortos de dos compases, aunque hay varios módulos genuinos de cuatro compases en la transición (cc. 29-32) y en el grupo S (cc. 45-48). Desde la perspectiva organológica, encontramos un *decrecendo textural* en el inicio de la transición, cuando los acordes del acompañamiento pasan de tres notas a dos, y después a una sola nota (cc. 17-19). Finalmente, desde la óptica performativa, el acusado contraste textural ya señalado en la parte final de la transición (cc. 29-44) parece aconsejar su enfatización mediante un incremento dinámico y una leve ralentización agógica.

RECERCATA SESTA EN MI MENOR

ÍNCIPIT:



Sist.	Análisis armónico	Ilustración
1	Presentación de la tonalidad principal: Mi menor. El diseño melódico consiste en el despliegue arpegiado del acorde de tónica	
2	Se enfatiza la dominante, Si, mediante un arpeggio repartido entre ambas manos que recorre cuatro octavas hasta alcanzar el bajo, Si ₁	
3	Justo a continuación, se produce una resolución excepcional en Sol mayor, la relativa mayor de la tonalidad principal, y continúa hacia Do mayor, sexto grado	
4	Justo después de enfatizar Sol menor mediante dos acordes de séptima disminuida sobre Fa#, se produce un cambio de armadura con la indicación <i>molto adagio</i> , en la que se reitera el bajo Do# ₃ como pedal de dominante de Fa# menor, segundo grado de la tonalidad principal	

5	En el siguiente sistema, se pasa a enfatizar Si menor, homónima menor de la dominante	
6	A continuación, la armonía se dirige a La menor, subdominante de la tonalidad principal	
7	Después de alcanzar la subdominante, se enfatiza la dominante, Si, mediante un descenso por grados conjuntos en el bajo hasta Si ₂	
8	La conclusión llega, en esta <i>recercata</i> , mediante una cadencia perfecta con el giro melódico final de sensible-tónica en la mano derecha, después de un arpeggio que recorre dos octavas de tesitura	

A la vista de la tabla, se observa que la planificación armónica global se dirige fundamentalmente a la enfatización de Do# como dominante de Fa# menor, segundo grado de la tonalidad principal. Además, esto ocurre muy cerca de la sección áurea de la pieza y se destaca mediante el cambio de armadura y la indicación *molto adagio*.

También existe otro punto de articulación estructural entre el segundo y el tercer sistema, cuando la semicadencia sobre Si resuelve, de forma excepcional, en Sol mayor, relativa mayor de la tonalidad principal. Este es un recurso que ya hemos observado en otras obras de Albergo, como la SCV XIV y la SCV XXVII.

El retorno a la tonalidad principal desde la inflexión estructural más importante, la semicadencia en Do# ya señalada, ocurre de forma más bien continua, pasando por Si menor y La menor hasta llegar al bajo Si₂ como dominante de la tonalidad principal, y realizar una cadencia perfecta a modo de conclusión.

FUGA SESTA EN MI MENOR

- Fuga real.
- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 2/2.
- Contrasujeto regular. Segundo contrasujeto (CS2) en c. 237.

ÍNCIPIT:



Las voces se numeran desde la más grave, comenzando por el 1.

Compases	Unidad estructural	Tonalidades	Comentarios
1-50	Exposición 1: S (voz 3) R (voz 4) S (voz 5) R (voz 2) S (voz 1)	Mi menor Si menor Mi menor Si menor Mi menor	Las cinco entradas en tesituras distintas vuelven a simular cinco voces (numeradas así a la izquierda), aunque la textura predominante es a tres voces
51-53	Episodio 1	De Mi menor a Sol mayor	Secuencia descendente con la cabeza del sujeto para enlazar con la siguiente exposición
54-62	Exposición 2 (3 voces) S (voz 3)	Sol mayor	S pasa por debajo de la voz 2 en cc. 55-57
63-67	Episodio 2	De Sol mayor a Mi menor	Secuencia ascendente con la cola de S
68-93	Exposición 3 (3 voces) S (voz 3-2) R (voz 3) S (voz 1)	Mi menor Si menor Mi menor	
93-100	Exposición 4 (3 voces) S (voz 1)	La menor	

100-102	Episodio 3		Prolongación de las colas de S y del contrasujeto para enlazar con la siguiente exposición
102-107	Exposición 5 (3 voces) S (voz 3)	Do mayor	
108-110	Episodio 4	De Do mayor a Si menor	Prolongación de las colas de S y del contrasujeto para enlazar con la siguiente exposición
111-118	Exposición 6 (3 voces): S (voz 1)	Si menor	
118-123	Episodio 5	De Si menor a Sol mayor	Secuencia descendente con la cola de S
124-129	Exposición 7 (4 voces): S (voz 1-3)	Sol mayor	El sujeto pasa de la voz grave a la voz aguda
129-162	Episodio 6	De Sol mayor a Sol menor	Secuencia modulante por quintas (146-149): Sol menor-Re menor-La menor-Mi menor-Si menor. Presentaciones de la cabeza completa del sujeto en Mi menor (cc. 154-157 y 157-159)
163-170	Exposición 8 (4 voces) S (voz 1-3-2)	Sol menor	Empieza con Fa becuadro como segunda nota. El sujeto pasa de la voz grave a la voz aguda, y continúa en la voz media (cc. 168-170)
170-185	Episodio 7	De Sol menor a Mi menor	Canon a la sexta superior entre la voz 1 y la voz 3 a distancia de dos negras (cc. 174-177). La voz 2 dobla a la voz 3 a distancia de tercera inferior
186-191	Exposición 9 (4 voces): S (voz 1-3)	Mi menor	
191-206	Episodio 8	De Mi menor a Mi menor	Acusado contraste textural (escritura en acordes) y rítmico (negras y blancas, sin corcheas) para preparar el inminente cambio de figuración asociado al segundo contrasujeto (CS2). Secuencia ascendente modulante por quintas con canon a la cuarta inferior a distancia de dos negras entre la voz 3 y la voz 2 (cc. 201-206)
207-214	Exposición 10 (3 voces) S (voz 3)	Mi menor	Se ornamenta la cola del sujeto, para introducir la figuración de corcheas de CS2
215-236	Episodio 9		Presentación de un nuevo motivo en la mano derecha (cc. 223-227), con algunos de los giros melódicos de CS2, mientras el diseño de acompañamiento de la mano izquierda consiste en acordes desplegados en arpegios de corcheas a distancia mayor que la octava

237-272	Exposición 11 (2 voces) S (voz 1)/CS2 (voz2) R (voz1)/CS2 (voz2) S (voz3-2)/CS2 (voz1)	Mi menor Si menor Mi menor	Exposición del sujeto con el segundo contrasujeto CS2
272-279	Episodio 10	De Mi menor a Sol mayor	Secuencia ascendente con un modelo de una duración de un compás y medio (cc. 276-278), con el diseño, ya mencionado, de acompañamiento en acordes desplegados a distancia mayor que la octava
280-286	Exposición 12 (2 voces) S (voz 1)/CS2 (voz2)	Sol mayor	Exposición del sujeto con el segundo contrasujeto CS2
287-299	Episodio 11	De Sol mayor a Do mayor	Secuencia modulante por quintas (cc. 287-291): Sol mayor-Re mayor-La mayor-Mi menor-Si menor
300-305	Exposición 13 (2 voces) S (voz2)/CS2 (voz1)	Do mayor/Do menor	Las cabezas de S y CS2 se presentan en modo mayor, mientras que sus colas aparecen en modo menor
305-312	Episodio 12	De Do menor a La menor	Secuencia descendente no modulante (cc. 309-312) con la mano izquierda escrita en octavas con figuración de negras
313-321	Exposición 14 (3 voces) S (voz 3)/CS2 (voz 1) R (voz 3)/CS2 (voz 1)	La menor Mi menor	Exposición del sujeto con el segundo contrasujeto CS2
322-339	Episodio 13	De Mi menor a Mi menor	Nuevo episodio con el patrón característico de acompañamiento de la mano izquierda, en forma de arpegios desplegados a distancia mayor que la octava
340-347	Exposición 15 (3 voces) S (voz 3-1)/CS2 (voz1-3)	Mi menor	Exposición del sujeto con el segundo contrasujeto CS2
348-354	Episodio 14	Si frigio	Cadencia andaluza Mi ₅ (negra) – Re ₂ – Do ₂ – Si ₁ (cc. 350-356)
355-377	Pedal de dominante (tónica de Si frigio)	Si frigio	El final se puede interpretar como una semicadencia sobre Si para preparar la entrada de la siguiente pieza en Mi mayor, la sonata, o como un final en tónica de Si frigio

Observaciones:

Una vez más, la exposición inicial presenta cinco entradas en tesituras diferentes, como si fueran cinco voces independientes. En cuanto al aspecto contrapuntístico, el interés principal de la obra se ubica en la exposición inicial y en los diseños secuenciales de los episodios, elaborados con materiales del sujeto y los contrasujetos. En particular, se

observan varios cánones y secuencias modulantes por cuartas y quintas. Además, la aparición del segundo contrasujeto proporciona un foco de atención adicional, que es aprovechado por Albergo para presentarlo junto al sujeto varias veces en la sección final de la pieza. De hecho, este segundo motivo contrastante no se llega a presentar separado del sujeto, por lo que la denominación *fuga doble* parece poco apropiada. Más bien, podríamos sugerir la denominación *fuga con dos contrasujetos obligados*.

En cuanto a la planificación armónica, la secuencia de tonalidades⁸⁶⁹ de las exposiciones es un recorrido por los grados tonalmente más importantes, llegando a la subdominante, La menor, antes de volver a la tónica, Mi menor. Por otra parte, como es habitual en la obra de Albergo, la sección áurea señala la ubicación de un acontecimiento relevante a escala global: la primera presentación simultánea del sujeto y el segundo contrasujeto en el compás 237 (0.63). También se observa una articulación estructural a gran escala en el acusado contraste textural y rítmico que precede a la presentación del segundo contrasujeto (cc. 190-206).

Desde el punto de vista idiomático-organológico, esta fuga también alcanza cotas muy elevadas de tensión armónica, especialmente en la pedal final de dominante (Si). Una vez más, el órgano podría ser un instrumento tan adecuado como el pianoforte para traducir esa tensión en sonidos. Sin embargo, las otras dos piezas del tríptico, la *recercata* y la sonata, demandan un instrumento más flexible y sutil, por lo que, globalmente, el pianoforte parece el más idóneo para la interpretación del conjunto.

Finalmente, desde la perspectiva del tríptico de *recercata, fuga y sonata*, el final en forma de semicadencia sobre Si conecta adecuadamente con la siguiente pieza en Mi mayor, la sonata. No obstante, la posible explicación alternativa de esta dominante sobre Si como una tónica de Si frigio proporciona a este final un carácter suficientemente conclusivo como para poder interpretar esta fuga de forma separada de las otras piezas del tríptico.

⁸⁶⁹ El itinerario concreto de tonalidades es: Mi menor-Sol mayor-Mi menor-La menor-Do mayor-Si menor-Sol mayor-Sol menor-Mi menor-Sol mayor-Do mayor-La menor-Mi menor.

SONATA SESTA EN MI MAYOR

- Indicación de *tempo*: *Andante*. Compás: 3/8.
- Primera parte: 78 compases.
- Segunda parte: 88 compases.

ÍNCIPIT:



CRUX c. 35				CRUX c. 119		
Grupo P	Transición	Grupo S	Zona C	Desarrollo	Grupo S'	Zona C'
cc. 1-18	cc. 19-35	cc. 35-64	cc. 65-78	79-119	cc. 119-152	cc. 153-166

- Sonata cerrada: la segunda sección comienza igual que la primera, pero en la dominante: Si mayor.
- Grupo S en la homónima menor de la dominante: Si menor (TS).
- Zona conclusiva C en la dominante: Si mayor.
- Regiones tonales exploradas en el desarrollo: Si mayor, Do# menor, Si menor, La mayor, Fa# menor y Mi mayor.
- El material temático reutilizado en el desarrollo procede del grupo P y de la transición.

Observaciones:

En esta sonata, la continuidad también es predominante en toda la primera sección. Un cambio de figuración rítmica (de corcheas a semicorcheas) marca, como es habitual, el inicio de la transición en el compás 19, seguido de un cambio textural: del acompañamiento en una línea sencilla en el grupo P pasamos a un acompañamiento en acordes hasta el final de la transición en la semicadencia sobre Fa[#] del compás 31. El grupo S queda caracterizado por los frecuentes cruces de manos (cc. 33, 35, 43, 45, etc.), señalados con la letra *M* (*Manca*), y por las abundantes y muy densas *acciaccature*, que llegan a hacer sonar simultáneamente hasta siete de las doce notas cromáticas posibles (cc. 56 a 58), así como por permanecer íntegramente en la homónima menor de la dominante: Si menor. A continuación, la zona conclusiva cambia a Si mayor para finalizar la sección.

En el desarrollo, se vuelve a presentar el material inicial del grupo P, y a continuación se elaboran diversas secuencias modulantes con material temático de la transición, hasta llegar a la *crux* en el compás 119, donde comienza la recapitulación del grupo S' y la zona conclusiva. De forma paralela a lo sucedido en la primera sección, el grupo S' se encuentra en la homónima menor de la tonalidad principal, Mi menor, mientras que la zona conclusiva está en Mi mayor.

Respecto a la sintaxis melódica, volvemos a encontrar un predominio de los módulos muy cortos de uno o dos compases, aunque hay algunos módulos de cuatro y seis compases, como el del inicio de la sonata (cc. 1-6). Finalmente, desde la perspectiva performativa, esta es, probablemente, la sonata que alberga la mayor diversidad estilística y expresiva de esta colección: el inicio, de estilo *galante*, muestra un contraste muy acusado con los bloques de *acciaccature* del grupo S, de sonoridad muy áspera y tosca, lo que demanda un elevado grado de versatilidad en el enfoque interpretativo.

**ANEXO III. PROGRAMAS DE MANO DE LOS
RECITALES DE LA OBRA INTEGRAL PARA
TECLA DE SEBASTIÁN DE ALBERO**

inauguración del ciclo "Los Lunes en el Conservatorio" del Conservatorio Superior de Música de Málaga y un recital en el "IV Festival de Piano Ciudad de Lurena".

Asimismo, ha participado en la Semana de Música Contemporánea Andaluza, estrenando varias obras creadas recientemente por compositores andaluces, y en la Semana de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Su vinculación con la creación musical actual ha dado como fruto la participación en la grabación de tres CD, interpretando obras para piano solo, piano solista con orquesta y dúos de música de cámara.

Ha sido profesor de los cursos de música Martín Códax. En la actualidad, acompaña su agenda de conciertos con la docencia en una Cátedra de Piano del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

SONATAS PARA CLAVICORDIO

SEBASTIÁN ALBERO

PRIMERA PARTE

Sonata 1 en Do mayor (Allegro)
Sonata 2 en Do mayor (Allegro)

Sonata 16 en Sol dórico (Andante)
Sonata 17 en Sol menor (Allegro moderato)

Sonata 3 en Re mayor (Andante)
Sonata 4 en Re dórico (Allegro)

Sonata 18 en Si menor (Andante)
Sonata 19 en Si menor (Allegro)

Sonata 5 en La menor (Allegro)
Sonata 6 en La menor (Allegro)

Sonata 20 en La mayor (Andante)
Sonata 21 en La mayor (Allegro)

Sonata 7 en Fa mayor (Andante)
Sonata 8 en Fa mayor (Allegro)

Sonata 22 en Fa dórico (Adagio)
Sonata 23 en Fa dórico (Allegro)

Sonata 9 en Sol mayor (Allegro)
Sonata 10 en Sol mayor (Allegro)

Sonata 24 en Mi bemol mayor (Allegro)
Sonata 25 en Mi bemol mayor (Allegro)

Sonata 11 en Re dórico (Andante)
Sonata 12 en Re mayor (Allegro)

Sonata 26 en Do mayor (Andante)
Sonata 27 en Do mayor (Allegro)

Sonata 13 en Si bemol mayor (Andante)
Sonata 14 en Si bemol mayor (Allegro)

Sonata 28 en Mi menor (Andante)
Sonata 29 en Mi mayor (Allegro)

Sonata 15: Fuga en Sol menor (Andante)

Sonata 30: Fuga en Re mayor (Allegro)

XI ciclo de Piano

26 de abril, 20 h

"Sonatas para clavicordio de Sebastián Albero"

Juan Ignacio Fernández Morales

28 de abril, 20 h

"Melodías para la Eternidad"

Dúo Hermanos Vicente-Téllez

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

MARTES 26 DE ABRIL

NOTAS AL PROGRAMA

Sebastián Ramón de Albero y Añanos nació en Roncal (Navarra) en 1722, y murió en Madrid en 1736, antes de cumplir 34 años. Trabajo como organista en la Real Capilla desde 1746, junto a José de Nebra y Joaquín Oximanga. Durante estos años, estableció contacto con Domenico Scarlatti, que era el profesor privado de música de la reina María Bárbara de Braganza.

Su obra conservada se encuentra en dos manuscritos principales: uno de ellos se titula "Obras para clavicordio o pianoforte", y se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; el otro, "Sonatas para clavicordio", está en la Biblioteca Marciana de Venecia.

Ambos manuscritos están sin datar, y son probablemente no autógrafos. No obstante, el fallecimiento temprano del autor limita considerablemente el intervalo temporal posible de su composición, que tuvo que ser anterior a 1736.

Las "Obras para clavicordio o pianoforte" son las segundas obras más antiguas conocidas que mencionan en su título explícitamente el "pianoforte", instrumento inventado en 1700 por Bartolomeo Cristofori. Consisten en seis grupos temáticos de "Recercata, Fuga y Sonata", en los que Albero exhibe su capacidad para componer en tres estilos muy diferentes entre sí. Esta obra está dedicada por el compositor al rey Fernando VI, y parece razonable imaginar que se trate de un agradecimiento a su nuevo patón por su nombramiento como organista principal de la Real Capilla.

Las "Sonatas para clavicordio", que se van a interpretar íntegramente por primera vez en Málaga al piano, constituyen una colección formalmente más homogénea, ya que se trata de 30 sonatas, aunque las sonatas decimoquinta y trigésima son en realidad dos fugas. Encontramos aquí, por tanto, un claro ejemplo de que el término "sonata" se empleaba de una manera bastante libre, siendo intercambiable por el de "tocata", y queriendo designar fundamentalmente una obra para ser "sonada" (tocada), en lugar de "cantada".

Están destinadas en realidad al clavicémbalo, ya que en la época de su composición, el clavicordio se denominaba "manicordio" o "tronacordio" en España.

La estructura de esta colección tiene como modelo obvio los "Essercizi per gravicembalo" (Londres, 1738) de Scarlatti, su única obra publicada antes de su fallecimiento. Es también un conjunto de 30 sonatas, y la trigésima es, igualmente, una fuga.

En el caso de Albero, la inclusión de dos fugas es obligada como consecuencia del claro agrupamiento de las sonatas por parejas: las primeras 7 parejas (14 sonatas) preceden a la primera fuga, mientras que las siguientes 7 parejas (sonatas 16 a 29), preceden a la fuga final.

En cambio, la colección de Scarlatti no está estructurada por parejas, por lo que se usa una única fuga final a modo de culminación de toda la serie.

La estructura formal de las sonatas de Albero es binaria, semejante al modelo de las sonatas de Scarlatti. Sin embargo, presentan rasgos particulares que las diferencian de las obras del maestro napolitano. Entre ellos, podemos destacar una mayor inclinación hacia los contrastes armónicos y texturales, que se producen con mayor frecuencia, y se

enfatican a veces mediante reposos en forma de calderón. Por otra parte, Albero tiende a prolongar las progresiones más que Scarlatti, llegando a repetirse el modelo cuatro veces en varias ocasiones.

No obstante, la cualidad más valiosa de estas sonatas reside probablemente en el ámbito expresivo. Genoveva Gálvez ya señalaba con acierto la "melancolía pre-doplniana", que constituye una manifestación española temprana y genuina del "empfindsamer Stil". Entre las sonatas que muestran mejor este registro expresivo, podemos señalar las sonatas 11, 16, 22, 26 y 28.

Otras sonatas tienen un carácter más festivo, con matices casi rústicos, materializados por medio de la repetición continua de acordes en ambas manos, como las sonatas 10 y 14.

Finalmente, como dato curioso, la segunda sonata contiene (en la misma tonalidad, Sol mayor) el pegadizo estribillo interpretado por Papageno con su flauta de Pan en "La flauta mágica", creada por Wolfgang Amadeus Mozart varias décadas después. De forma paralela, la sonata 17 evoca, gracias a su ritmo siciliano y al diseño de la mano izquierda (especialmente en las regiones centrales de ambas secciones), el ambiente de "El vengo castillo", de la obra "Cuadros de una expositor", compuesta por Modest Mussorgsky a finales del siglo XIX.

IUAN IGNACIO HERNÁNDEZ MORALIS

Nace en Vélez Málaga en 1974. Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Málaga con los profesores José Eugenio Vicente y Alfredo Gil, obteniendo Premio de Honor Fin de Carrera en el Grado Superior de Piano. Es Ingeniero de Telecomunicación por la Universidad de Málaga y Máster en Interpretación e Investigación Musical por la Universidad Internacional Valenciana.

Asiste a diversos cursos nacionales e internacionales en Málaga, Sevilla, Ján, Cuenca y Burgos, en los que recibe clases magistrales de Almundena Cano, Oleg Marshiev, Ronald Farnen-Price y Antonio Sánchez Lucena, y es laureado en concursos nacionales e internacionales.

Realiza su debut como solista con orquesta a los dieciséis años, interpretando el concierto para piano nº 1 de Tchaikowsky. Posteriormente, ha actuado en numerosas ocasiones con diversas agrupaciones instrumentales, interpretando conciertos para piano de Rachmaninov (conciertos 2º y 3º y Rapsodia sobre un tema de Paganini), Grieg, Liszt, Beethoven, Mozart, Bach, Ramón Rodón ("Concierto de cámara" y "Preparativos de violé", "estros absolutos) y Jesús Ortiz ("Axón", "estreno absoluto), bajo la dirección de los maestros Salvador de Aza, Miguel Sánchez Ruzafa, Francisco Martínez Santiago, Francisco de Gálvez Aranda, Francisco de Gálvez Congiu, Carlos Cuesta y Arturo Díez Bosovich.

Entre sus actuaciones más importantes cabe destacar la conmemoración del 30º aniversario de la fundación de la Orquesta Sinfónica de Málaga en el Teatro Cervantes, la



RECITAL DE PIANO

JUAN IGNACIO FERNÁNDEZ MORALES

Temporada 16/17



CONSERVATORIO SUPERIOR DE
MÚSICA DE MÁLAGA

VIERNES, 24 de FEBRERO a las 18.30 H.

SALA SEMINARIOS



**OBRRAS PARA CLAVICORDIO O PIANO FORTE
SEBASTIÁN DE ALBERO (1722-1756)**

PRIMERA PARTE

Recercata Prima
Fuga Prima
Sonata Prima

SEGUNDA PARTE

Recercata Quarta
Fuga Quarta
Sonata Quarta

Recercata Secunda
Fuga Secunda
Sonata Secunda

Recercata Quinta
Fuga Quinta
Sonata Quinta

Recercata Tercera
Fuga Tercera
Sonata Tercera

Recercata Sexta
Fuga Sexta
Sonata Sexta

JUANIGNACIO FERNÁNDEZ MORALES

Nace en Vélez Málaga en 1974. Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Málaga con los profesores José Eugenio Vicente y Alfredo Gil, obteniendo Premio de Honor Fin de Carrera en el Grado Superior de Piano. Es Ingeniero de Telecomunicación por la Universidad de Málaga y Máster en Interpretación e Investigación Musical por la Universidad Internacional Valenciana.

Asiste a diversos cursos nacionales e internacionales en Málaga, Sevilla, Jaén, Cuenca y Burgos, en los que recibe clases magistrales de Almudena Cano, Oleg Marshev, Ronald Farren-Price y Antonio Sánchez Liteana, y es laureado en concursos nacionales e internacionales.

Realiza su debut como solista con orquesta a los dieciséis años, interpretando el concierto para piano n.º 1 de Tchaikovsky. Posteriormente, ha actuado en numerosas ocasiones con diversas agrupaciones instrumentales, interpretando conciertos para piano de Rachmaninov (conciertos 2.º y 3.º y Rapsodia sobre un tema de Paganini), Grieg, Liszt, Beethoven, Mozart, Bach, Ramón Koldán («Concierto de cámara» y «Preparativos de viaje», estrenos absolutos) y Jesús Ortiz («Axón», estreno absoluto), bajo la dirección de los maestros Salvador de Alva, Miguel Sánchez Ruzafa, Francisco Martínez Santiago, Francisco de Gálvez Aranda, Francisco de Gálvez Conguá, Carlos Cuesta y Arturo Díez Boscovich.

Asimismo, ha participado en la Semana de Música Contemporánea Andaluza, estrenando varias obras creadas recientemente por compositores andaluces, y en la Semana de Música Contemporánea, del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Su vinculación con la creación musical actual ha dado como fruto la participación en la grabación de tres discos compactos, interpretando obras para piano solo, piano solista con orquesta y dúos de música de cámara.

Ha sido profesor de los cursos de música Martín Códax. En la actualidad, compagina su agenda de conciertos con la docencia en una Cátedra de Piano del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Su investigación sobre la música española para tecla en el siglo XVIII le ha conducido al estudio de la obra integral de Sebastián de Albero (1722-1756): en abril de 2016 interpretó al piano la colección *Sonatas para clavicordio* y en el programa de hoy presenta su otra colección, *Obras para clavicordio o piano forte*.

NOTAS AL PROGRAMA

Las *Obras para Clavicordio o Piano Forte* de Sebastián de Albero (1722-1756) definen un punto de inflexión en la historia de la literatura española para teclado. Las palabras «O Piano Forte» de la portada constituyen la indicación instrumental más antigua conocida del piano —inventado en 1700 por Cristofori— en España, y la segunda más antigua —solo por detrás de las sonatas de Giusini— en el ámbito europeo. Aunque existe cierta controversia sobre la posibilidad de que estas palabras se añadieran con posterioridad a la elaboración del resto de la portada, el uso deliberado de recuros pianísticos por parte de Albero, fallecido en 1756, refuerza la relevancia organológica de esta obra. Por otra parte, la estructura de la colección, dividida en seis tripticos de *Recercata*, *Fuga* y *Sonata*, es muy original y no tiene equivalentes conocidos en la literatura europea para tecla. Dedicada al rey Fernando VI, las *Obras para Clavicordio o Piano Forte* parecen tener como objetivo principal exhibir el talento y la versatilidad de Albero como compositor e intérprete.

Las *Recercatas* son preludios de ejecución libre —no incluyen barras de compás—, cuya función consiste en introducir la tonalidad de la fuga que le sucede. Su estilo imita la improvisación, y aparecen giros melódicos y armónicos inesperados y atrevidos, que evocan a veces sonoridades de épocas posteriores.

Las *Fugas*, muy largas, destacan como la parte más exigente de la colección, combinando zonas de una elevada complejidad polifónica con una escritura de alto nivel de virtuosismo mecánico, que incluye largos pasajes de escalas, octavas, terceras y sextas y octavas quebradas en ambas manos.

Las *Sonatas*, finalmente, cierran cada triptico y contrastan abiertamente con las fugas por su carácter más ligero y por su brevedad. No obstante, a pesar de que su función conclusiva parece exigir una cierta moderación expresiva, Albero nos ofrece algunas sorpresas en forma de cambios texturales repentinos y fórmulas rítmicas de marcado sabor español.