

# LAS SONATAS DE SCARLATTI

P O R

*Honorio Siccardi*

Una observación detallada de la influencia scarlattiana en los buenos autores que le sucedieron, evidencia que su papel en la historia del arte ha sido espléndido, por lo atrayente de sus conquistas y por lo perdurables.

Pero se exagera al darlo como iniciador de la técnica del piano. Más acertado sería reconocer que su vivaz imaginación, su técnica clavecinística, su admirable facilidad de discurso hicieron de modo que todo lo que hasta él se había logrado adquiriese bajo su dominio una fuerza nueva, directamente al servicio del pensamiento musical, libre de trabas. Y que de ese uso entusiasta, rico en efectos, nacieran, como natural desdoblamiento, consecuencias técnicas renovadoras, que se deben agregar a las que él recibiera.

En los clavecinistas franceses hay pasajes de manos cruzadas. Rameau, que era dos años más viejo que Doménico, los utiliza.

Más que en Scarlatti, los melismas son cumplidos en Daquin, los Couperin y otros (1). Casi todos los recursos técnicos que dan vida a sus pensamientos, se presentan a la pluma de sus contemporáneos.

Bessard, Poictou y otros se plugieron en llevar al clavicordio la poesía de gaitas y cornamusas mucho antes que Scarlatti, así como los temas popularescos habían entrado hasta como elementos básicos de obras polifónicas eclesiásticas.

Pero lo que nadie logró es ese dinamismo arrebatador, esa prerrogativa genial de exaltar semejantes medios a una categoría de creación que se manifiesta desde el enunciado y se aviva en el desarrollo.

Lo que puede llamarse tema suele ser en sus sonatas hasta un simple inciso para dar un impulso inicial y no es extraño que luego lo abandone por una ocurrencia que aparece al andar y que vanamente buscaríamos relacionar con el sujeto expuesto al principio.

Dichos elementos suelen ser apuntes de impresiones «dal vero», documentos abstractos de la vida de su tiempo.

Del trémolo de la mandolina deduce atisbos, que no dejan de ser asuntos de estudio técnico de clave y que convierte en motivos de creación en la Toccata en Re menor y en muchos pasajes de sus sonatas. Ampliándolos en aprovechamiento de registros, sobrepasa muchísimo la extensión de la mandolina, que fué sopranino en la familia del laúd.

Afinada como el violín (anterior por siglos al mismo), su sonido corto, su doble cuerda tensa, frecuentemente de acero, obligan al trémolo que Scarlatti sustituye por la nota rebatida, ya que el trémolo del piano proporciona otro carácter al efectuarse sobre sonidos de diferentes octavas.

(1) Entre los ingleses, véase Purcell.—*N. del a.*

---

El vigor de la «strappata», obtenido por acordes arpegiados, completa el homenaje a la mandolina, si bien es efecto igualmente característico del clavecín y de los instrumentos de arco, que ya tenían ganado un lugar prominente en la música, y era de uso corriente en las cortes.

En muchas composiciones, el fraseo recordará verdaderos golpes de arco, semejantes a los que después Chopin ha de llevar al teclado, como se comprueba por el análisis de sus obras y por sus propias declaraciones.

En la celebérrima Pastoral, nos place imaginar la expresión de la eglógica flauta, que no invalida la sencilla aulética popular.

No se puede negar que en esta Pastoral, todo lo primitivo se trueca en aristocrática finura y que el encanto de la composición brota de su ternura ingenua.

Otras sonatas recibieron el mismo calificativo, pero la posterioridad en este caso no ha errado la elección: la Pastoral en Re menor es la difundida.

Vuelve el autor a trocar en gracia las trompeterías épicas, los cuernos de caza, todo lo que trata.

A pesar de la interpretación que adquiere en el Ballet de Tommasini—que Stravinsky declara haberle servido como idea para realizar el «Apollon»—, creo que la acrobática Sonata en Si bemol Mayor, que debe citarse como obra de estudio para el salto en la mano izquierda, recuerda un andar característico, no desconocido para Scarlatti y quizá practicado por él: el galope del caballo.

Ecos «boscherecci» acuden a sugerirle la célebre «La Caza». Y las arias le hablan de su padre, de la ópera, del mundillo teatral que tanto ascendiente ejerció en la vida social de Nápoles.

Minuetos, Gavotas, Jigas se hacen expresiones del más puro clasicismo en los grandes músicos dispuestos a dignificar la danza para el mundo galante en que deben alternar y quizás conscientes de lo que legaban a la posteridad.

Esa gracia sutil sonríe hasta en la obra de los más austeros compositores. Si en la de Domenico Scarlatti no aparece con más frecuencia, es porque a él le seducen más los movimientos desenvueltos, la técnica brillante y porque no quiere reducirse a la estereotipación de las danzas consabidas, con sus partes obligadas y un estricto número de compases.

Iniciado el vuelo ideal con un elemento de impulsión, él se complace en seguir las notas que el cambiante atractivo de su propio estro le sugiere y no se preocupa jamás por las arquitecturas exteriores, pues sabe que el nexo, la unidad y toda la forma provendrán de una seguridad subconsciente a la que se entrega sin vacilar, y que le resulta infalible.

Pero, sigámosle en el empleo de los medios técnicos y veremos que la sencillez de su enunciado, en cuanto a los términos estrictamente musicales de su temática, no siempre revela una preocupación creadora, porque fía en el desarrollo y en las sorpresas y curiosidades; pero escasísimas serán las obras en que no aparezca evidente un propósito de técnica instrumental.

Tampoco en eso cuida ni acepta una ordenación propia de tratadista, ni agota los recursos del instrumento, ni deja de incluir en el desenvolvimiento motivos técnicos no enunciados en el planteo.

Será, entonces, oportuno leerle en ese poco de soltura y desaprensión que campea en toda su obra... y así lo recomendamos al lector que no tenga ocasión de acompañarnos en futuras incursiones al vergel scarlattiano.

Buenos Aires, 1945.