

# Johannes Rövenstrunck

## Domenico Scarlatti

### El genio conocido y una vez más desconocido

Por Johannes Rövenstrunck

## Biografía

Siegfried Holzbauer, artista mediático austriaco, me facilitó amablemente estos datos biográficos. Puedes seguir su preocupación por Domenico Scarlatti aquí: <http://scarlattidaily.blogspot.com>

### 1685

Nacido el viernes 26 de octubre a las 8:57 pm en Nápoles como hijo de Alessandro Scarlatti (\* 2 de mayo de 1660, Palermo, † 22 de octubre de 1725, Nápoles) y Antonia Anzalone, como la sexta de 10 hijos, bautizada en Giuseppe Domenico (Giuse Domco) el 1 de noviembre en la Parrochia della Carita (S. Liborio, Chiesa di Montesanto), llamado Mimo

### 1701

Organista y compositor de la orquesta de la corte napolitana, lecciones con Francesco Gasparini

### 1702

Scarlatti pasa la segunda mitad del año con su padre en la corte de los Medici en Florencia, donde Alessandro trabaja para el príncipe Fernando de Medici, y en el viaje de regreso ambos pasan un mes en Roma.

### 1703

Actuación de sus dos primeras óperas l'Ottavia ristituita al trono en el Teatro San Bartolomeo, Nápoles e Il Giustino el 19 de diciembre en el Palazzo Regio,

Nápoles. Su padre trabaja en Roma, Domenico vive y trabaja independientemente de su padre por primera vez.

#### **1704**

Su tercera ópera l'Irene se representó en el Teatro San Bartolomeo, Nápoles, durante la temporada de carnaval.

#### **1705**

Deja Nápoles y se dirige a su padre en Roma, quien pronto lo envía a Venecia.

#### **1707**

Encuentro y amistad con Georg Friedrich Händel, a quien acompañó en sus viajes por Italia durante los próximos tres años.

#### **1708**

Scarlatti vuelve con su padre en Roma, concurso de órgano con Handel en el Palazzo della Cancelleria del cardenal Ottoboni.

#### **1709**

Al servicio de la reina María Casimira de Polonia, compuso 7 óperas para ella (1710 La Silvia, 1711 L'Orlando overo la Gelosa Pazzia y Tolomeo et Alessandro, 1712 Tetide in Sciro, 1713 Ifigenia in Aulide e Ifigenia in Tauri, 1714 Amor d'un ombra).

#### **1710**

Encuentro y amistad con Thomas Roseingrave durante una estancia en Venecia.

#### **1711**

Domenico se convierte en maestro de capella en el teatro privado de la reina María Casimira en el Palazzo Zuccari.

#### **1713**

Vice-Maestro di Capella en el Vaticano Capella Giulia, Roseingrave regresa a Inglaterra.

#### **1714**

Scarlatti también entra al servicio del embajador portugués en el Vaticano Marqués de Fontes, y finalmente asciende al Maestro di Capella en la Basílica de San Pedro.

#### **1715**

Primera representación de una de sus óperas (Ambleto) en un teatro público (Teatro Capranica, Roma), otra ópera, La Dirindina, se representa en Lucca.

### **1717**

Domenico obtuvo la independencia jurídica de su padre mediante un acto notarial.

### **1718**

Su última ópera: Berenice, también representada en el Teatro Capranica.

### **1719**

Scarlatti renuncia a su puesto en el Vaticano en agosto, viaje planeado a Inglaterra, llegada a Lisboa el 29 de noviembre, ocupado viajando hasta 1728.

### **1720**

Estancia en Palermo / Sicilia, el 30 de mayo representación de su ópera Narciso (nueva versión de Amor d'un'ombra e la gelosia d'un'aura) de Th. Roseingrave en el Haymarket Theatre de Londres, inicio de la composición y ejecución de obras vocales ("serenate" por ejemplo, Contesa delle stagioni) con motivo de los cumpleaños y nombres de la pareja real portuguesa, para la que Scarlatti también canta él mismo.

### **1723**

Scarlatti es mestre de capela en la corte de João V (Capellmeister de la Real Capella Portuguesa en Lisboa), enseña a la Infanta María Bárbara de Braganza (nacida en 1711) de 12 años y a su hermano Don Antonio, con María Bárbara, Reina desde 1746 desde España, permanece conectado toda su vida.

### **1724**

Estancia en París, viaje a Roma para supervisar la representación de su ópera Tolomeo et Alessandro en el palacio del Conde André de Melo e Castro, conoce a Johann Quantz y conoce a Carlo Broschi, más conocido como Farinelli.

### **1725**

Scarlatti regresa a Nápoles después de 20 años, donde conoce a Johann Adolf Hasse y visita a su padre, que muere el 22 de octubre en Nápoles, nuevamente en París.

### **1728**

Se casó con Maria Catarina Gentili, de 16 años (nacida el 13 de noviembre de 1712 en Roma) el 15 de mayo en la iglesia de San Pancracio en Roma, con quien luego tuvo 5 hijos.

### **1729**

Matrimonio de María Bárbaras con el heredero español al trono Fernando, traslado a Sevilla, Andalucía (por orden del Rey João V), Scarlatti continúa enseñando a la Princesa María Bárbara (Maestra de Música de la Princesa nra. Sra.) y al Príncipe Fernando, nacimiento de su primer hijo Juan Antonio.

### **1731**

Nacimiento de su segundo hijo Fernando (los otros hijos: Mariana, Alexandro y Maria).

### **1733**

Trasladado a Madrid, en la corte del rey español Felipe V, Scarlatti ahora pasa la primavera en Aranjuez, el verano en el Palacio Real La Granja de San Ildefonso en Segovia (hasta 1747, luego en el Buen Retiro) y el resto del año en el Escorial.

### **1737**

Farinelli (Carlo Broschi) trabaja en la corte real española, Domenico vive en la calle Ancha de San Bernando, Madrid.

### **1738**

El 21 de abril, fue elevado a la nobleza como Caballero de la Orden de Santiago (Cavallero del orden de Santiago / Cavaliere di S.Giacomo) por el rey portugués João V, la primera publicación de sus obras fue de 30 sonatas para clavecín como Essercizi per gravicembalo en Londres - se lo dedica a João V en agradecimiento por el título de caballero, retrato de Domenico de Antonio de Velasco (Instituição José Relvas, Alpiarça, Portugal).

### **1739**

Su esposa Maria Cathilina muere a los 27 años el 6 de mayo en Aranjuez, los 5 hijos menores de edad son atendidos por su abuela Margarita Gentili, una reimpresión de las Essercizi ampliada por 12 sonatas con prólogo de Th.Roseingrave aparece debajo del título XLII Suites de pieces pour le clavecin con Cooke en Londres, aparecen otras diez colecciones impresas de sus sonatas durante su vida (publicadas en Londres, París y Nuremberg)

### **1741**

Matrimonio con la española Anastasia Maxarti Ximenes (nacida en Cádiz), con quien tiene otros 4 hijos (María Bárbara, Rosa, Domingo y Antonio).

### **1742**

Scarlatti ahora vive en la Calle de Leganitos, Madrid.

### **1746**

Muerte de Felipe V, coronación de María Bárbara como reina y de Fernando VI como rey de España, en la corte Farinelli Scarlatti, en toda amistad, ha superado mientras tanto el rango.

### **1749**

Nace Antonio, el último hijo de Scarlatti.

## **1752**

Scarlatti se puede ver con Farinelli en un cuadro de Jacopo Amiconi (grabado en cobre de Joseph Flipart basado en a) pintura; es el único otro retrato de Scarlatti que ha sobrevivido de su vida, Scarlatti está enfermo, ya no puede salir de su casa, el colección de sus obras comienza (sonatas) en copia y basada en su dictado en los códices de 15 volúmenes de Venecia y Parma.

## **1753**

Lo recibe del Papa Benedicto XIII. una completa indulgencia para él y su familia.

## **1754**

Scarlatti compone la Missa quatuor vocum en sol menor.

## **1756**

Compone su última obra: Salve Regina en La mayor para soprano y cuerdas.

## **1757**

Scarlatti muere el sábado 23 de julio en su casa de la calle de Leganitos 35 de Madrid, está enterrado en el Convento de San Norberto (el monasterio se disolvió en 1845).

# **Prefacio**

Hay muchos tesoros desenterrados en la área de la música. Sin embargo, muy pocos de estos tesoros son tan conocidos como en el caso de las sonatas de Domenico Scarlatti. Pero la mayor parte de este tesoro no se ha encontrado hasta hoy. Esa es sin duda una de las cosas inexplicables de la vida.

Scarlatti, nacida el mismo año que Bach y Handel, fue el revolucionario de los tres en varios sentidos.

<

El propósito de este tratado es desenterrar este tesoro y hacerlo accesible.

<

En cuanto a las fuentes a las que me he referido, hay esencialmente cuatro, a saber, tres ediciones de texto original y también algunas copias facsímiles de los manuscritos de Scarlatti. El mal hábito del romanticismo tardío, donde todos los pianistas posibles (e imposibles) querían mejorar las sonatas de

Scarlatti "y adaptarlas a las exigencias de la época" añadiendo octavas, añadiendo tercios y sextos e incluso - oye y sorpréndete - insertando cadencias se inventaron ellos mismos, los resultados de la Escuela Liszt, que era indecible en este sentido, afortunadamente pertenece al pasado. Aquí sólo se podría hablar de las paráfrasis de Scarlatti con gran benevolencia. Lo que Scarlatti tenía en mente está escrito de forma clara e inequívoca por él mismo en el texto original y, por lo tanto, documentado para siempre y no requiere ninguna de las "mejoras" mencionadas, que fueron realizadas por personas que no tenían ni idea de las intenciones y el significado de Scarlatti.

La primera de mis fuentes fue la edición de Internet del clavecinista canadiense John Sankey. Desafortunadamente, hay algunas desventajas en esta edición, algunas de las cuales tienen que ver con el programa de notación utilizado. Este programa no tiene caracteres de pausa, por lo que los lugares relevantes simplemente se dejan en blanco. Especialmente para el amante de la música, que en teoría no es demasiado versado, esto significa conjeturas en muchos lugares y puede conducir fácilmente a malas interpretaciones. Otro inconveniente es que los tonos mi sostenido, si sostenido, do bemol y fa bemol aparentemente no existen en este program, por no mencionar sostenidos dobles y bemol dobles. Como resultado, se tuvieron que notar los tonos enarmónicos, que en muchos casos condujeron a resultados confusos. Un ejemplo de la [Sonata K25 \(en Fa sostenido menor\)](#) ) debería aclarar esto. Primero Sankeys, luego la notación correcta:



También existe la desventaja de que, obviamente, tampoco es necesario anotar correctamente las appoggiaturas. Por lo tanto, Sankey también ha tomado nota de las appoggiaturas junto con el tono principal como tono principal. Aparte del hecho de que muchas de las appoggiaturas de hecho deberían ir acompañadas de la nota principal como acciaccatura, uno querría una notación correcta.

Si acepta estas desventajas, esta edición tiene la ventaja de que se puede descargar gratuitamente de Internet. Sin embargo, solo se extiende a K176. Quizás en 2000 se dio cuenta de que el programa de notación utilizado era insuficiente. Sin embargo, cabe preguntarse por qué no se utilizó uno de los programas de notación completos. (¿Quizás demasiado caro?)

<

Otro punto de crítica de esta edición es este: el Sr. John Sankey no se apegó al texto original en ciertos puntos, sino que construyó trampas, es decir, supuestamente introdujo errores a sabiendas, aunque esta edición pretende ser una edición de texto original. Probablemente no haya discusión sobre el término texto original: se refiere a la reproducción fiel del texto musical manuscrito. Quizás lo hizo para poder demostrar en algún momento que alguien, sin nombrar a Sankey, finge ser su propia copia, pero sin darse cuenta de que se está exponiendo como un falsificador. El hecho de que tal enfoque no pueda engañar al conocedor, sino ignorar al compositor, hace que esta edición y su editor sean cuestionables.

<

Lo mismo ocurre con sus grabaciones midi, que también están disponibles en Internet, que definitivamente valió la pena estudiarlas con detenimiento, especialmente en lo que respecta al tratamiento ejemplarmente de los trinos. Sus conocimientos sobre el tratamiento de los trinos coinciden con los míos. Desafortunadamente, también hay trampas de error instaladas allí en muchos lugares, y probablemente a propósito. ¡Y eso por alguien que él mismo escribe que la propagación de la música de Scarlatti es uno de sus mayores objetivos!

<

Como uno de los muchos ejemplos, cito los tacts 13-16 de la Sonata K94.

**Sonata K94** Primero la partitura, luego la grabación midi:



The image shows a musical score for measures 13-16 of Sonata K94. It is written for piano in 3/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 13 starts with a treble staff containing a trill on G4 and a bass staff with a quarter note G2. Measure 14 continues the trill in the treble and has a quarter note G2 in the bass. Measure 15 features a trill on G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. Measure 16 concludes with a trill on G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. The notation includes various accidentals and articulation marks.



Tenga en cuenta las diferencias sutiles pero burdas. El tono mi bemol en el tacto 15 de la grabación midi es tan engañoso como todo el tacto 16. Sigue siendo inexplicable por qué alguien estropea a Scarlatti de esa manera. Apenas puedo imaginar que esto sea un error por descuido. Como experto, declaro que en este caso ni la grabación midi ni la partitura son versiones correctas. La versión correcta es esta:



<

También tuve a mi disposición dos ediciones en cuatro volúmenes de las sonatas seleccionadas de Scarlatti, una de las cuales es ejemplarmente y la otra bajo el lema "No puedes ser más de buen comportamiento".

<

La edición húngara (Edition Musica, Budapest) es ejemplarmente. Se ha hecho una selección de los cuatro períodos de la obra de Scarlatti. Uno u otro lamentará que una u otra sonata no se haya grabado: cada elección es una elección. Las sonatas que son controvertidas en términos de teoría musical (más sobre esto más adelante) no fueron rehuidas, sino entendidas y grabadas.

<

Eso no se puede decir realmente de la edición de Edition Schott. Parece que las sonatas particularmente conspicuas de Scarlatti no se entendieron y de alguna manera se clasificaron como no sostenibles en términos de teoría musical y, por lo tanto, se evitaron como una calamidad. Es y sigue siendo un misterio hasta que se considere que aquí obviamente actuaba la falta de necesidad. Entonces: bien, bien, muy bien. ¡El mejor chico de la clase! Eso es una pena, pero también muy típico. Al menos esta edición contiene algunas sonatas que



complementan la edición húngara, que sin duda considero mucho más importante y honesta que la edición de Schott.

<

Kenneth Gilbert proporciona una edición completa muy ejemplarmente del texto original y la publica Heugel - Paris. Editado con mucho cuidado, debe considerarse la fuente más importante de la actualidad. Se basa en los manuscritos de Venecia y se refiere en varios lugares a las desviaciones de los manuscritos de Parma. Lamentablemente, los manuscritos originales se han perdido. Es una vergüenza e incomprensible que con tanto cuidado y tanta buena voluntad no se haya adoptado el método de alteraciones de Scarlatti. Parece que a nadie le importan las razones que llevaron a Scarlatti a hacer su método de alteraciones en muchas sonatas (principalmente hasta alrededor de K150, pero también ocasionalmente más tarde). En el prólogo de esta edición se dice de manera bastante sucinta:

<

"... los intérpretes y musicólogos demandan cada vez con más urgencia una nueva edición de las 555 sonatas que se han transmitido, en base a los estándares editoriales actuales".

<

Habría existido una indicación de este fenómeno. Pero más de eso después.

<

Como fuente original, durante algún tiempo tuve acceso a una pequeña colección de copias facsímiles de los manuscritos de Scarlatti, es decir, las copias realizadas para la reina española María Bárbara, que se conservan en Venecia y Parma. Debe quedar claro que el estudio de estas copias facsímiles fue muy instructivo. Aquí las intenciones de Scarlatti se vuelven claras de una manera maravillosa. Aparte del encanto que provocan estos manuscritos, que abren por sí mismos un mundo pasado, son el único fuente que no se puede reinterpretar. Lo que hay fue escrito por el propio Scarlatti. Y, por lo tanto, más válido que todas las ediciones posteriores combinadas. Sin embargo, hay que decir que el estilo de notación de Scarlatti no siempre ha sido feliz a nuestros ojos hoy. Escribió de modo que la nota do' fuera la línea divisoria entre las dos barras de notas. Probablemente por evitar las líneas auxiliares tanto como sea posible. En los siguientes ejemplos, esto se ha transformado en una notación más moderna cuando es necesario.

# Observaciones generales

En general, se puede decir que hubo cuatro períodos distintos en la composición de las sonatas. Este solo hecho es inusual para un compositor de su tiempo. Inusual porque los compañeros compositores vieron la tonalidad como una renovación esencial y se dedicaron por completo a ella sin haber experimentado grandes desarrollos estilísticos. Eso no se puede decir en su caso. Scarlatti tuvo una relación íntima con la modalidad no hace mucho, lo que explica también su interés por la música folclórica española, que también es modal.

En lo que respecta a estos cuatro períodos diferentes, aquí hay un desglose:

<

- Hasta alrededor de K100 (para ser precisos, K95) las sonatas "italianas", que a pesar de todo su ingenio y detalles increíbles siguen profundamente arraigadas en la tradición de la música barroca italiana. <
- Hasta alrededor de K300 las sonatas "españolas", en muchas de estas sonatas son evidentes las influencias de la música folclórica española, especialmente el flamenco. <
- Hasta alrededor de K400, un período en la composición de Scarlatti que se caracterizó por la búsqueda de la mayor simplicidad posible. Se nota que la mayoría de las piezas de este período son mayores. En los otros períodos, mayor y menor están aproximadamente en equilibrio. En muchas de las sonatas de este período, el virtuosismo pasa a un segundo plano, aunque el virtuoso Scarlatti nunca se niega a sí mismo.
- Desde K400 el "estilo tardío". Todos los elementos mencionados aparecen simultáneamente y entrelazados, incluido el virtuosismo y se abstraen en música absoluta. K427 y K517, por ejemplo, son los primeros estudios de concierto que se escribieron.

Scarlatti no era necesariamente un compositor polifónico como Bach, por ejemplo. Los elementos polifónicos de su música se limitan en su mayoría a la imitación excepto en el período temprano y en algunas composiciones del período tardío, se trata de fugas. Estos no tienen el rigor polifónico en el sentido de Bach, el mayor polifonista de todos, pero representan las opiniones de Scarlatti sobre la polifonía. Por ejemplo, la [Fuga K41](#). El uso de la segunda voz no trae el tema como "debería ser", sino el contrapunto que se prefiere en este caso. Eso va en contra de todas las leyes de la fuga. Sin embargo, este enfoque ilustra las opiniones de Scarlatti sobre la libertad musical. Siempre que lo encontraba musicalmente necesario, "ignoraba" las leyes de la tonalidad y la teoría formal ya formuladas por su contemporáneo Jean Philippe Rameau (1683-1764). También salvó este concepto de libertad de la modalidad. Algunas fugas como esa [Sonata K30](#) tiene un tema llamativo. El inicio de esta fuga no se puede clasificar ni tonal ni modalmente al escuchar. Solo en el cuarto tacto

toma forma la estructura armónica. Por tanto, esta fuga se denominó posteriormente "fuga de gato". Aquí están los primeros tectos:

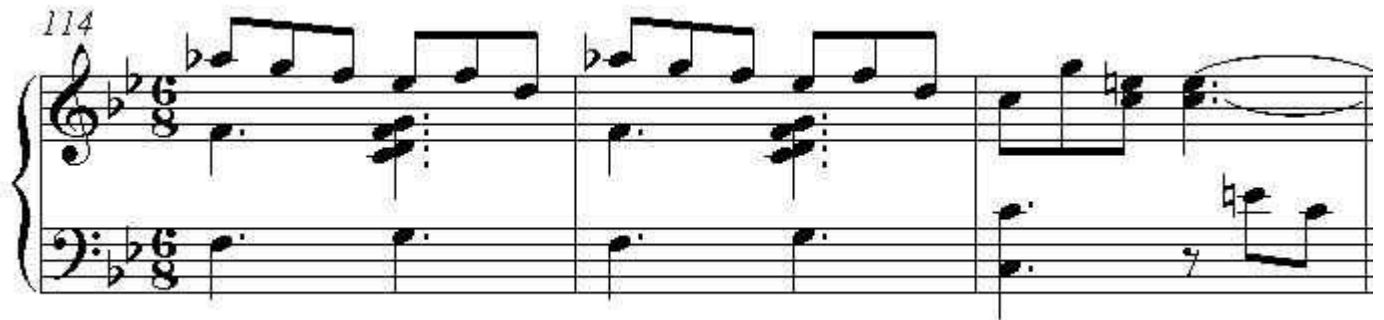


Ocasionalmente, también aparecen fugas en períodos posteriores, del cual [Sonata K417](#) es un ejemplo magistral. Esta fuga es de tres voces al principio, pero luego cambia a dos, subrayada por un acompañamiento de corcheas móvil perpetuo (tiempo alla-breve) en la mano izquierda y, con sus casi 5 minutos de duración, pertenece a la sonatas de mayor duración. Esta sonata así como esa [Sonata K434](#) muestran a Scarlatti en el apogeo de su propio dominio polifónico.

Durante este primer período también aparecen varias veces los bailes de moda de la época, como el minueto. Los minuetos de Scarlatti son siempre piezas breves de gran belleza melódica. Los minuetos posteriores, de los cuales hay algunos, ya están en gran parte estilizados y ya no son fácilmente reconocibles como minuetos.

La música de Scarlatti siempre está destinada a ser extremadamente rítmica y, por lo tanto, predestinada para la danza. De la [Sonata K96](#) sin embargo, las formas de danza española se han convertido en gran parte en la base de su música. No se trata ni mucho menos del flamenco, que Scarlatti conoció durante sus cuatro años de estancia en Sevilla y que se ha convertido para él en una importante fuente de inspiración. También baila como la Seguedilla, ([Sonata K239](#) , pero también en la [Sonata K380](#) encuentran su eco en su música. Lo mismo se aplica a las fanfarrias de los agricultores en el pueblo, que aparecen como el motivo principal por primera vez en K96. Los paralelos del "pecado mortal" de los quintos también se utilizan repetidamente estructuralmente, es decir, de forma bastante deliberada. Todos estos elementos proceden de la modalidad, en este caso de la música folclórica española, que también es de carácter modal. El gran logro de Scarlatti es que no cita estos elementos, sino que los ha hecho suyos y los ha integrado a la perfección en su propio estilo, que ve la tonalidad y la modalidad como una unidad única. Esto sucedió en un momento en que los colegas compositores "altamente instruidos" sólo podían esbozar una sonrisa cansada de desprecio por la música popular. Así que Scarlatti fue el primer compositor en crear música artística nacional. Es un acto revolucionario. Sin embargo, siempre debe recordarse que el énfasis principal está en la "música artística".

Además, es principalmente en el inicio de la etapa española donde se contraponen los mayores contrastes musicales en bloques sin transición alguna, una forma de ver que también parte de la modalidad. Hay cambios de tonalidad mayores - menores, tonales - modales, polifónicos - homofónicos y repentinos, especialmente con semifins (por ejemplo en la [Sonata K174](#) : Semifin en sol mayor, más lejos en mi bemol mayor). En esta sonata, como en muchas otras, aparece una cadencia dominante - tónica, donde el acorde de séptima dominante es un acorde sostenido que no se resuelve. El cuarto aparece en lugar del tercero:



En la edición de Gilbert falta el tacto 114. Estoy seguro de que esta barra pertenece aquí.

También hay un cambio de tonalidad inesperado en la [Sonata K371](#) de mi bemol mayor a fa sostenido mayor:



La razón de este cambio de tonalidad es que una secuencia comienza en Fa sostenido mayor, lo que conduce a la tonalidad básica a través de G sostenido menor, B bemol menor y E bemol menor. La secuencia no se aleja de la

tonalidad básica, sino que comienza en un punto remoto, desde allí para volver a la tonalidad básica. Este enfoque es nuevamente único para el período barroco; ningún otro compositor de esa época lo usó.

La mayoría de las sonatas de Scarlatti están esencialmente concebidas en dos voces. Esto sirve a la transparencia y claridad de la música. Tomemos como ejemplo la [Sonata K363](#) , una sonata que consistentemente se mantiene en dos voces.

Para intensificar el acontecimiento musical, a veces hay una transición a la música de tres voces y, de vez en cuando, a estructuras de acordes.

A veces, Scarlatti pasa a tres voces alargando las notas de una línea para que se superpongan, por ejemplo, en la [Sonata K365](#) ::



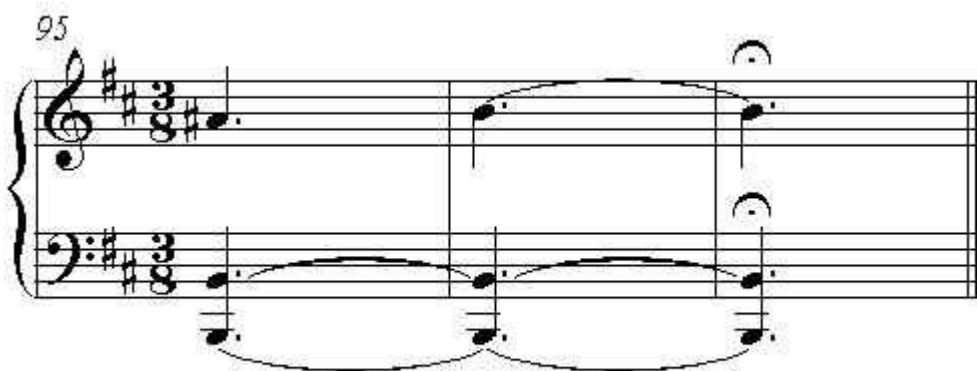
En otras sonatas, los acordes sostenidos se utilizan estructuralmente como acordes básicos, por ejemplo, en la [Sonata K141](#) :



Otro acto revolucionario no menos importante fue las invenciones técnicas. Estos se examinan con más detalle en un capítulo separado. Los contemporáneos han descrito su propia interpretación como una experiencia de una riqueza sonora previamente desconocida. En parte, esto se puede atribuir a las invenciones técnicas de Scarlatti. Después de todo, una mayor parte del alcance del instrumento se utilizó simultáneamente que nunca. Esto se hizo cruzando constantemente las manos, a través de arpeggios, que a veces recorrían todo el rango del clavecín a un ritmo rápido, y mediante el uso de los acordes sostenidos disonantes antes mencionados, que, curiosamente, no se resolvieron. Este último también sugiere una comprensión más modal de la armonía. Además, su estilo de interpretación ciertamente no era staccato,

porque eso significaría que la plenitud del sonido se habría esfumado, sino legato e incluso molto legato. Además, se debe hacer referencia aquí a la forma en que se reproducen las appoggiaturas, las llamadas "acciaccaturas". Estos fueron tocados por Scarlatti al mismo tiempo que la nota principal, es decir, en cada caso como una disonancia. Todos estos elementos son la única forma de explicar la nueva plenitud sonora que tanto fascinó a sus contemporáneos, incluido su amigo de por vida, Handel. Si se considera que la mayor parte de la música de Scarlatti está dividida en dos voces, esta conclusión está sin duda justificada.

Otro argumento a favor de la comprensión más modal de la música es que apenas hay acordes finales en las sonatas y, de ser así, en las sonatas menores son en su mayoría acordes menores y solo en raras ocasiones, como era la práctica predominante de la época, mayores acordes. Es más probable que estos acordes finales se encuentren en el primer período. La mayoría de las sonatas terminan con una sola nota, una octava o una octava doble. Así con una ilusión armónica que consiste en que los tonos anteriores todavía están en el oído. A menudo, el tono final se prepara con una appoggiatura larga en el séptimo (tensión - solución), mientras que el tono final en la segunda voz ya suena. Como ejemplo, los tautos finales de la [Sonata K173](#) en la versión sonora:



En cuanto a las appoggiaturas, podemos distinguir entre dos formas:

- <
- la acciaccatura, es decir, la appoggiatura que resuena juntos y
- la appoggiatura melódica, cuya duración es relativa porque depende del contexto.

La acciaccatura aparece en pasajes de notas del mismo valor y se tocado junto con la nota que la sigue, lo que en todo caso significa una disonancia. Un ejemplo del [Sonata K121 \(Allegriissimo\)](#) :

158

Musical score for piano, measures 158-163. The score is in 3/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with an acciaccatura (a grace note) on the first measure of measure 159. The left hand provides a simple accompaniment.

La manera de tocar es la siguiente:

158

Musical score for piano, measures 158-163. This score is identical to the one above, but it illustrates the performance of the acciaccatura in the right hand, showing the grace note being played as a short, sharp attack before the main note.

Otro de los muchos ejemplos de acciaccatura está en el [Sonata K124](#) (**Allegro**)

:

Musical score for piano, measures 3-6. The score is in 3/8 time and B major. The right hand features a melodic line with an acciaccatura on the first measure of measure 4. The left hand provides a simple accompaniment.

La manera de tocar es la siguiente:

Musical score for piano, measures 3-6. This score is identical to the one above, but it illustrates the performance of the acciaccatura in the right hand, showing the grace note being played as a short, sharp attack before the main note.

La "regla de oro" para la appoggiatura melódica es:

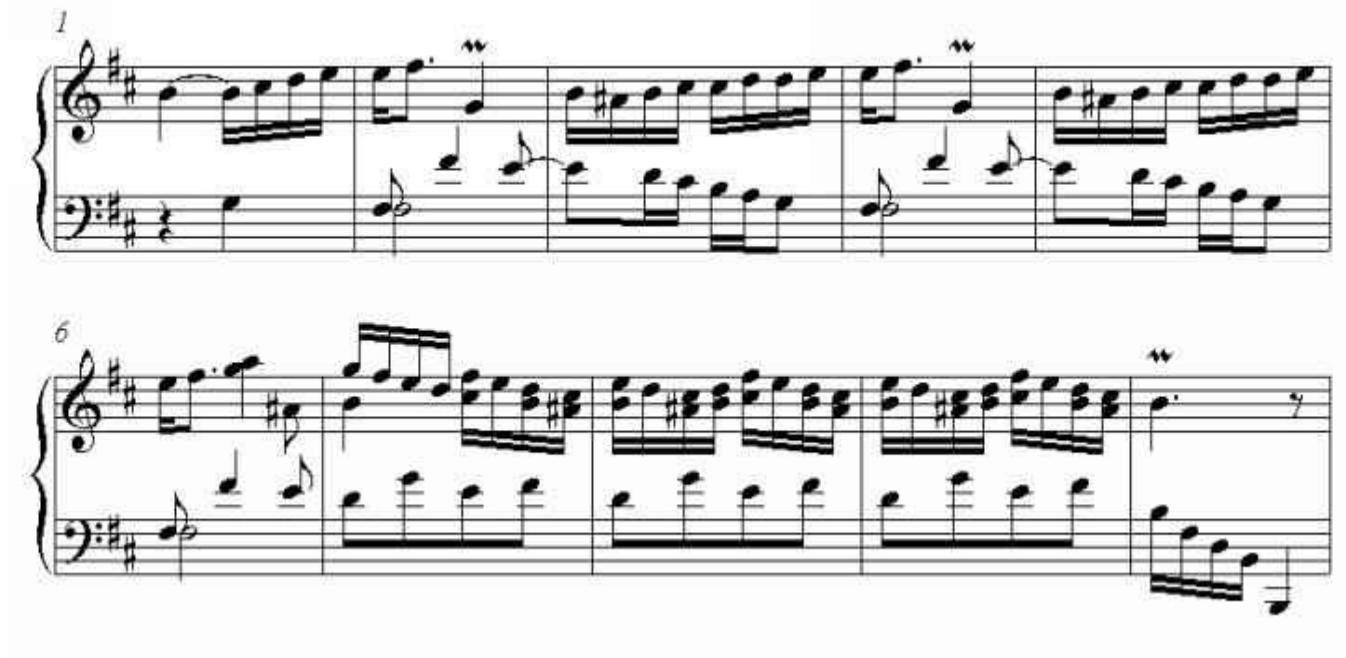
El valor de la nota de dicha appoggiatura es  $\frac{1}{3}$  o  $\frac{1}{4}$  de la nota principal, dependiendo de su longitud. Un ejemplo para ambas formas:

### **Sonata K173 (Allegro)**



The image displays two systems of musical notation for Sonata K173 (Allegro). The first system shows measures 1 through 5. The second system shows measures 6 through 10. The music is in 2/4 time and D major. Appoggiaturas are used to ornament the main notes in measures 2, 4, 7, and 9.

La manera de tocar es la siguiente:



The image displays two systems of musical notation for Sonata K173 (Allegro), identical to the previous image. The first system shows measures 1 through 5, and the second system shows measures 6 through 10. The music is in 2/4 time and D major. Appoggiaturas are used to ornament the main notes in measures 2, 4, 7, and 9.

En este caso, la nota principal tiene el valor de 4 dieciseisavos. Entonces la appoggiatura obtiene el valor de un dieciseisavo y el tono principal se acorta por este valor. El punto de tales appoggiaturas es que el acento agógico permanece en el tono principal y en tales casos no está en el metro. Esto asegura una imagen rítmica y tonal vivaz.



## Sonata K181 (Allegro)



La manera de tocar es la siguiente:



La nota principal tiene una duración de tres corcheas. A la appoggiatura se le da el valor de una corchea y la nota principal se acorta por este valor. Lo dicho anteriormente se aplica a los acentos agógicos. El principal motivo rítmico de esta sonata es este:



Esta sonata tiene un segundo tema muy claramente definido que aparece seis veces en total, en cinco tonos diferentes. Aquí está el ejemplo de la primera y segunda aparición:

Incluso antes de su período español, Scarlatti había utilizado un clavecín, cuyo tamaño se amplió en un cuarto. En las sonatas [K6](#) y [K7](#) o en la sonata [K26 \(A la partitura\)](#) por ejemplo, esto se puede ver claramente.

De las sonatas españolas (es decir, de K96) se prescribió un tamaño de clavicémbalo más grande que el habitual (C-c '''), hacia arriba en una quinta y hacia abajo en una cuarta (G'- g'''). Es bien sabido que la corte española tuvo muchos instrumentos, entre ellos los clavicordios, precursores del piano. El único instrumento en la corte española que realmente tenía el tamaño prescrito es un clavicémbalo con un manual. Entonces se puede suponer que este era el instrumento favorito de Scarlatti. Desde K387, el tamaño de este clavecín se ha ampliado en el bajo a F '. No existía tal instrumento en la corte portuguesa. Por cierto, ¿por qué un compositor debería prescribir tonos en los que un instrumento no insiste? Sus sonatas a partir de K96 probablemente fueron compuestas para este instrumento. Lamentablemente, se desconoce qué instrumento utilizó Scarlatti en sus cuatro años en Sevilla. Debido a su tamaño, no se puede determinar con exactitud de qué sonata se quedó Scarlatti en la corte española.

Otro indicio del pensamiento más modal de Scarlatti son los paralelos de quintas ya mencionados brevemente, que aparecen regulares y estructurales y que, como es sabido, están prohibidos en tonalidad. Es una tontería creer que un compositor con sus cualidades haya cometido tantas veces

"inconscientemente" tales "errores". Estos paralelos de quintas se han utilizado muy deliberadamente. Un ejemplo sobresaliente, representativo de muchos se puede encontrar en la [Sonata K96 \(Allegro\)](#) :



Como ejemplo del estado mental de ciertos círculos musicales, aquí se da una violación de este mismo punto, que ha sido descargado de Internet y obviamente tomado de una edición impresa:



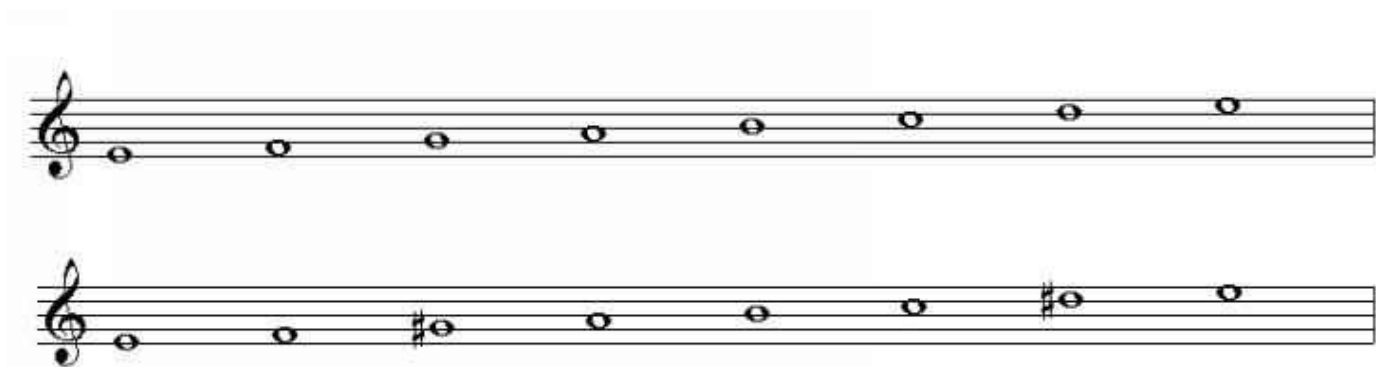
El "editor" es un teórico de la música que ha sentido la necesidad de "mejorar" los "errores primitivos" de Scarlatti (= quintas paralelas). Los teóricos de la música se caracterizan por no comprender nada sobre la tonalidad y absolutamente nada sobre la modalidad. Así que constantemente tienen que explicar y no saben qué hacer. Así que "compuso" lo que, en su opinión, Scarlatti debió haber tenido en mente. Afortunadamente, el propio Scarlatti no parece haber podido implementar estas ideas por las que fue acusado. El resultado es, por decirlo suavemente, un desprecio por el gran compositor y una deliberada falsificación y violación de su obra. Desafortunadamente, la fuente no se encuentra en Internet. Sin embargo, probablemente sea una edición más antigua, lo que se puede concluir por el hecho de que las sonatas tienen todos los títulos posibles, pero no el único correcto, a saber, "Sonata".

Otro ejemplo de paralelos estructurales de quintas se puede encontrar en la [Sonata K394](#) que se discutirá más adelante.

Otros ejemplos más ocultos se pueden encontrar, por ejemplo, en la [Sonata K21](#) en los tautos 30 y 34.

En algunas sonatas hay pasajes tipo cadencia, por ejemplo, en la [Sonata K33](#) , o nuevamente en la Sonata K394, donde aparece una cadencia real, una característica única en la obra de Scarlatti y también para la época. Estas cadencias y pasajes parecidos a una cadencia se pueden interpretar rítmicamente libremente.

En algunas sonatas como la [Sonata K33](#) , la [Sonata K101](#) o la [Sonata K155](#) encontrarás extraños pasajes al unísono. En el caso de K101, cuando aparecen por primera vez, explican la escala gitana española, que está estructurada de manera diferente a la húngara. La escala gitana española es una alteración del modo frigio:



E y A son las notas principales, siendo E la nota fundamental. Eso también, por supuesto, viene de la modalidad. Los tonos G y D se han modificado para que funcionen como tonos principales para los tonos fundamentales. El mismo hecho de que la escala gitana española sea más antigua que la tonalidad demuestra su modalidad. Aquí está el ejemplo de la Sonata K101::

Por cierto, la interacción entre disonantes y consonantes es una de las cualidades más magistrales de la música de Scarlatti.

La división "normal" de la música de su tiempo en cuatro u ocho tactos es reemplazada por Scarlatti con más frecuencia que en el caso de otros compositores por períodos asimétricos, es decir, tres o cinco tactos, por ejemplo, en el ejemplo de K101. La repetición del primer período de cuatro tactos se extiende a un período de cinco tactos. Tales expansiones o reducciones en períodos de varios tactos ocurren con mucha frecuencia y son uno de los recursos estilísticos de Scarlatti, quien usa este recurso para aumentar la tensión musical. Esto se debe principalmente al pensamiento poco convencional de Scarlatti, pero también se refleja en la música folclórica española. De hecho, fue el menos convencional de todos los compositores de su época y, por tanto, probablemente el más interesante. Un ejemplo de la Sonata K383 muestra la irregularidad en la división en tactos: [Sonata K383](#)

The image displays four systems of musical notation for the Sonata K383 by Domenico Scarlatti. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system starts at measure 20, the second at measure 26, the third at measure 32, and the fourth at measure 38. The music is written in 3/8 time and features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various ornaments and articulations, such as slurs and accents, which contribute to the piece's characteristic style.

La repetición del primer período de siete tectos se reduce a cuatro tectos. Esto es seguido por un período de cinco tectos, que se extiende a un período de siete tectos en su repetición y luego concluye con un tecto final.

En algunas sonatas, Scarlatti demuestra ser un visionario y mira hacia el futuro lejano, por ejemplo en la

### **Sonata K127 [A la partitura](#)**

o en la

### **Sonata K551 [A la partitura](#)**

Estas, como otras sonatas, se asignan más estilísticamente al clásico vienés que al barroco.

En cuanto a la métrica de las sonatas, se puede decir que con Scarlatti los medidores ternarios son con mucho la mayoría (3/8, 3/4, 6/8, a veces 9/8 o 12/8, siendo 3/8 de tiempo aparece el más común). La hemiola 3/4 aparece regularmente en 6/8, por ejemplo, en K96 (al final), en K153 o K159, en el caso de 3/8 de tiempo distribuido en dos tectos. Como ejemplo los últimos tectos de Sonata K96:



En el ejemplo anterior de la misma sonata, observe las hemiolas en la parte superior.

Existe la teoría de que el elemento ternario se acerca más al sentimiento humano básico. Otras teorías lo niegan, tal vez existan ciertas diferencias entre personas. Sea como fuere, parece haber un indicio de ello en el caso de Scarlatti. Otros compositores de épocas posteriores también tuvieron preferencia por los metros ternarios, por ejemplo, Frederic Chopin o Alexander Skriabin.

Otro elemento importante en la música de Scarlatti quizás se describa mejor como "música sin parar". El flujo de la música solo se detiene en las notas finales a la mitad y al final completo. En algunas sonatas, sin embargo, aparecen varios semicírculos. Un breve período, que consta de unos pocos tectos, se repite una o dos veces, cada vez un tono completo más alto y ocasionalmente un tono completo más bajo. Estos pasajes suelen aparecer al

comienzo del segundo bloque y aparecen en todos los períodos de las composiciones de Scarlatti.

## Sobre la forma

En el caso de las sonatas de Scarlatti, por supuesto, todavía no podemos hablar de la forma de sonata clásica, que fue desarrollada por primera vez por Haydn y Mozart. Sin embargo, los enfoques de la forma de la sonata a menudo son reconocibles. Hay pasajes como desarrollos, en algunas sonatas dos temas musicalmente contrastantes, aquí y allá codas claras, etc.

En las sonatas de Scarlatti, se puede hacer una distinción entre varios tipos de forma:

<

### 1. Las formas de dos partes

Esta es la forma básica de la mayoría de las sonatas, en el sentido de A - A'. Aquí, sin embargo, debe hacerse una distinción entre dos tipos de forma.

<

#### El tipo con un motivo principal

Este es el tipo de forma más común. Un motivo principal, que a menudo aparece como una imitación en la segunda voz, forma el material musical esencial de toda una sonata. A menudo, de este motivo principal se derivan motivos más pequeños, que están desarrollado a menudo en secuencias.

<

#### El tipo con dos motivos principales opuestos

Este tipo aparece principalmente al comienzo del período "español", cuando Scarlatti confrontó sus propios puntos de vista musicales con las fascinantes influencias a las que estuvo expuesto. Los contrastes que surgieron de esto son ciertamente muy interesantes. En algunas sonatas de este período, las partes puramente tonales se confrontan con partes puramente modales sin ninguna transición. Como ejemplos menciono las sonatas K105 y K107. A partir de esta confrontación, Scarlatti desarrolló la idea de simbiosis, que condujo a resultados intrigantes en sonatas posteriores. Sin embargo, igualmente intrigantes son los ejemplos que acabamos de mencionar y otras sonatas similares. Ahora debería quedar claro que tal enfoque era extremadamente inusual para él y para épocas posteriores. En un momento en que la definición de tonalidad de Philippe Rameau estaba haciendo olas y fue bien recibida y entendida por casi todos los compositores como un nuevo credo, Scarlatti fue quien dudó profundamente de esta nueva definición. Puede ser que Scarlatti haya experimentado la transición de la modalidad a la tonalidad tan

revolucionaria como los compositores de la posguerra vieron el alejamiento de la tonalidad. Su logro consistió en reconocer lo nuevo, pero lo combinó con los valores tradicionales. El hecho de que esto haya dado lugar a resultados que ni un solo otro de sus contemporáneos pudo mostrar también debería hacer que los compositores de hoy se detengan a pensar.

Como para dar un énfasis adicional a esta dualidad, muchas sonatas se presentan luego por parejas.

<

## 2. Las formas de tres partes

En la riqueza de formas de Scarlatti, por supuesto, no falta la forma A - B - A. Sin embargo, esta forma aparece solo unas pocas veces, a saber, en las sonatas K202, K235, K273 o K282. Las partes A de K202, por ejemplo, son rápidas, brillantes, divertidas y virtuosas. La contrastante sección B, en cambio, pastoral y uno de los testimonios más profundos de la influencia flamenca, representa un mundo completamente diferente. Sin embargo, este contraste extremo se combina magistralmente en una unidad. Especialmente la transición de la parte B a la última parte A es única en su simplicidad y concisión. Los eventos armónicos de la parte B se encuentran entre los más extensos que jamás haya escrito Scarlatti. Algunas de las modulaciones de esta sección son tan inusuales que me viene a la mente un paralelo con Wagner. La facultad visionaria, que Scarlatti tiene en algunos lugares, celebra aquí uno de sus climaxes.

En algunas sonatas, como la Sonata K513, se anticipa la estructura de tres movimientos de la sonata clásica posterior, es decir, el movimiento múltiple. Se trata del tipo A - B - C, en este caso Andante - Allegro - Presto.

<

## 3. Las formas de cuatro partes

La forma de cuatro partes A - B - A - B que aparece algunas veces, por ejemplo, en K176, en realidad pertenece a la categoría de la forma de dos partes con dos motivos principales. Los elementos A y B son tan opuestos como pueden ser. En el caso mencionado, los opuestos consisten en mayor-menor y andante-allegro. A continuación, este bloque A-B se repite de forma variada. Por lo tanto, es una variación más del tipo de dos partes con dos motivos principales.

<

## 4. Sonatas de una parte

Algunas de las sonatas de Scarlatti son de una sola pieza, como la sonata K112. Esta sonata no tiene un final a medias real. En el punto del medio final, la música simplemente continúa sin interrupción.

En los capítulos sobre los cuatro períodos creativos, este tema se analiza con más detalle.



# Sobre la estructura armoniosa

El esquema de modulación "habitual" del período barroco también se encuentra a menudo con Scarlatti, se trata del principio de final medio y final completo. El final medio está en el dominante y el final completo en la tónica. Scarlatti, sin embargo, no sería Scarlatti si no hubiera también numerosas excepciones en esta área, que son muy idiosincrásicas y ciertamente extremadamente inusuales para la época. Estas son estructuras armoniosas que son únicas en su apariencia incluso en épocas posteriores de la historia de la música. Todas las excepciones que se analizan a continuación están dictadas por la lógica musical, en la que Scarlatti claramente tenía una prioridad más alta que las estrictas reglas de la teoría musical, en las que aparentemente nunca creyó realmente. Probablemente fue el primero en creer que las prohibiciones solo pueden limitar la libertad creativa. A través de su trabajo, a menudo ha desafiado duramente la teoría musical. Aquí también está la referencia a la modalidad, que podría desarrollarse con total libertad. Scarlatti ha hecho uso de este derecho para sí mismo y lo ha hecho cumplir constantemente. Algunas de sus innovaciones en esta área nunca se han repetido después de él. Esto es indicativo de su valentía y su actitud poco convencional, que, sin embargo, es esencialmente más convencional que la de todos sus contemporáneos, ya que se basa en principios de modalidad. Cabe preguntarse si la música de Scarlatti realmente se puede asignar a la tonalidad sin reservas. Esto ciertamente es cierto para muchos de los elementos que aparecen allí, y ciertamente no para muchos otros. De modo que Scarlatti se ha convertido en un problema para la teoría musical, que sin embargo lleva su nombre con razón siempre que la práctica demuestre su ineptitud.

Con respecto a las excepciones mencionadas, me limitaré a algunos ejemplos llamativos en este contexto. Todos estos ejemplos son inusuales y, a menudo, únicos en la historia de la tonalidad, siempre que uno quiera limitarse a clasificar esta música como puramente tonal. Aquí una oportunidad única no ha sido reconocida por todos los sabelotodos. Se trata de la posibilidad de la simbiosis entre música modal y tonal, que Scarlatti (la única) se ha dado cuenta. No se puede subestimar la importancia de esta conclusión. Aunque la teoría de la música y los editores no pueden hacer nada sensato con él, es precisamente en este punto donde reside la singularidad de Scarlatti. La teoría musical oficial prefiere no tratar con Scarlatti en absoluto, y la estima que recibió de sus contemporáneos Handel y Bach se silencia. Hasta ahora tan bueno. En lo que respecta a los editores, volveré brevemente a la edición de sonatas seleccionadas de Edition Schott. Se han eliminado todas las sonatas en las que aparecen elementos que no se pueden asignar inequívocamente a la tonalidad, casi para castigar a Scarlatti por su propia ignorancia. Hay que mencionarlo, lamentablemente no se puede evitar, la gente pregunta al

respecto y al fin y al cabo es un mercado, ¡pero sus logros realmente extraordinarios no deben mencionarse!

Lamentablemente, se da el caso de que los balbuceadores de tonalidad, que se caracterizan por no entender absolutamente nada sobre la tonalidad, no se atreven a entrar en el ámbito incierto de la modalidad y ciertamente no se involucran en ella. Todavía es incomprendible hoy que la teoría musical actual no sepa ayudarse más que poder examinar fenómenos de la música que se ubican tanto antes como después de la tonalidad solo a través de las gafas de tonalidad o, mejor, viceversa: que pueden mirar a través de la lupa de tonalidad debajo de sus lentes, que probablemente sea la solución más probable para el acertijo.

Una vez que estas cosas inevitables se hayan resuelto de una vez por todas, volvemos a Scarlatti y de ahora en adelante lo mantendremos libre del odio de los teóricos y ciertos editores.

### 1. La tonalidad del medio final

Hay sonatas mayores cuyas semifinales terminan en la dominante, pero en menor. Como ejemplos de varios menciono las sonatas K518 y K545. La idea detrás de esta forma de tratar las modulaciones, que también se aplica a las sonatas mayores, ambas terminan en menor, ya se ha explicado en el capítulo sobre la forma. Se trata de sonatas con dos motivos principales opuestos, que en estos casos consisten en mayor y menor. Si se aplica de manera consistente, no es posible otro resultado que con Scarlatti. Y fue consistente. Esto es quizás incluso más claro con el tipo de sonatas mayores, cuyas partes terminan en menor. La sonata K107 es un ejemplo excepcional..

### 2. Mayor - Menor

El primer tipo que se discutirá aquí son las sonatas mayores de dos partes, ambos bloques terminan en menor. La mencionada sonata K107 no solo yuxtapone mayor y menor, sino también tonalidad y modalidad, esta última inspirada en el flamenco. El pensamiento musical constante de Scarlatti lo hizo comenzar ambos bloques en mayor y terminar en menor. Se trata de un procedimiento que es muy raro en la historia de la tonalidad. Después de Scarlatti, solo Chopin utilizó un procedimiento similar en su segunda balada. Desafortunadamente, se desconoce si Chopin conocía la música de Scarlatti.

El tipo inverso ocurre algunas veces: sonatas en menor que terminan en bloques mayores (por ejemplo, las Sonatas K174 o K519).

También hay un tipo A - B - A - B de cuatro partes, como ya se explicó en el capítulo sobre la forma de las sonatas, con las partes A en menor y las partes B en mayor (por ejemplo, Sonata K176). Para distinguir aún más entre sí, las partes A son lentas y las partes B son rápidas.

### 3. Cambio de tonalidad repentino y sin preparación

Uno de los elementos sorprendentes de la música de Scarlatti son los cambios de tonalidad repentinos y no preparados en tonalidades muy remotas. A menudo, estos tienen lugar después del medio final, por ejemplo, en Sonata K488 en si bemol mayor. La mitad termina en fa mayor, es decir, la dominante. La segunda parte comienza en re bemol mayor. La nota f, la nota fundamental del medio final, se transforma en la tercera de Re bemol mayor.

Esta riqueza de formas y estructuras armónicas, que aquí se mencionan brevemente, es absolutamente única en la historia de la música del período barroco. Además de las estructuras "normales", también hay estructuras que no se pueden negar porque están ahí. Y sin embargo, estos se ignoran. En los capítulos sobre los cuatro períodos creativos, este tema se analiza con más detalle.

## **Innovaciones técnicas**

Los contemporáneos describen la interpretación de Scarlatti como una experiencia de una riqueza sonora previamente desconocida. Hay dos razones para esto:

Las técnicas de interpretación recién inventadas del virtuoso por excelencia, Scarlatti, son sin duda una importante contribución a esta riqueza sonora. Una parte mucho mayor del ámbito de el instrumento se utiliza al mismo tiempo de lo que era habitual hasta entonces y después. Sin embargo, esa no puede ser la única explicación. Se puede concluir que Scarlatti apenas tocaba staccato o nada, sino de legato a molto legato. Una combinación de estos dos elementos puede explicar la riqueza del sonido, que fue fascinante para sus contemporáneos.

En primer lugar, se discutirá el aspecto técnico. Estas nuevas técnicas de interpretación ya están completamente desarrolladas en las primeras sonatas. No hay duda de que Scarlatti logró algo francamente revolucionario en esta área. Doy uno o dos ejemplos de cada innovación técnica, tenga en cuenta muchos o casi innumerables ejemplos. En este contexto, debe mencionarse lo siguiente:

- Las repeticiones de notas a gran velocidad, a menudo distribuidas entre ambas manos.

### **Sonata K1 - Re menor - Allegro**



Lo interesante de esto, así como de los pasajes paralelos, es el uso de acordes de novena que se disuelven en un acorde de séptima (tacto 8). Aquí se hace evidente muy pronto una comprensión de la armonía que estaba muy adelantada a su tiempo.

Un ejemplo de notas repetidas en la mano derecha:

### **Sonata K149 - La menor - Allegro**



Extendiendo las manos, tanto derecha como izquierda. Dos ejemplos de esto:

### **Sonata 11 - Do menor - keine Tempoangabe**



## Sonata K53 - Re mayor - Presto



Arpeggios en varias octavas:

## Sonata K107 - Fa mayor - Allegro



**Acordes en forma de bloque**, que en la mayoría de los casos son muy disonantes y, curiosamente, a menudo no se resuelven en un sonido

consonante. Este fenómeno también encuentra su explicación en la visión esencialmente modal de Scarlatti de la música. Dos ejemplos:

### **Sonata K105 - Sol mayor - Allegro**

Two systems of musical notation for Sonata K105. The first system starts at measure 136 and the second at measure 140. Both systems are in 3/8 time and G major. The right hand features a melodic line with eighth notes and a sharp sign, while the left hand plays block chords. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a key signature of one sharp (F#).

### **Sonata K175 - La menor - Allegro**

Two systems of musical notation for Sonata K175. The first system starts at measure 65 and the second at measure 68. Both systems are in 2/4 time and E minor. The right hand features a melodic line with eighth notes and a sharp sign, while the left hand plays block chords. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a key signature of two sharps (F# and C#).

Acordes en forma de bloque con un rango más grande que una octava:

### **Sonata K119 - Re mayor - Allegro**

159



165



172



**Pasajes en tercios y sextos**, este último siempre en una mano.

Dos ejemplos:

**[Sonata K44 - Fa mayor - Allegro](#)**

66

70

This musical score shows two systems of piano music. The first system, starting at measure 66, features a treble clef with a 7/8 time signature and a bass clef with a 3/8 time signature. The right hand plays a melodic line with slurs, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system, starting at measure 70, continues the piece with similar notation, showing the left hand's role in creating octaves.

En este ejemplo, la riqueza del sonido se logra principalmente a través de las octavas de la mano izquierda.

**[Sonata K57 - Si bemol mayor - Allegro](#)**

172

This musical score shows two systems of piano music. The first system, starting at measure 172, features a treble clef with a 3/8 time signature and a bass clef with a 3/8 time signature. The right hand plays a complex, rhythmic pattern of chords and eighth notes, while the left hand plays a simpler accompaniment of eighth notes. The second system, starting at measure 176, continues the piece with similar notation, showing the left hand's role in creating octaves.

177

This musical score shows two systems of piano music. The first system, starting at measure 177, features a treble clef with a 3/8 time signature and a bass clef with a 3/8 time signature. The right hand plays a complex, rhythmic pattern of chords and eighth notes, while the left hand plays a simpler accompaniment of eighth notes. The second system, starting at measure 181, continues the piece with similar notation, showing the left hand's role in creating octaves.



**Manos entrelazadas:**

**Sonata K22 - Do menor - Allegro**



Musical score for Sonata K22, Do menor, Allegro, measures 17-20. The score is in 2/4 time and D minor. The right hand features a complex, interlaced pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

**Acordes rotos y escalas, ambos en varias octavas:**

**Sonata K50 - Fa menor - Allegro**



Musical score for Sonata K50, Fa menor, Allegro, measures 6-9. The score is in 3/8 time and F minor. The right hand features broken chords and a descending scale, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

**Escalas a la máxima velocidad:**

**Sonata K62 - La mayor - Allegro**



Musical score for Sonata K62, La mayor, Allegro, measures 107-110. The score is in 2/4 time and D major. The right hand features a rapid, ascending and descending scale, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

**Pasajes cromáticos:**

**Sonata K65 - La mayor - Allegro**

17

Musical score for Sonata K65, measures 17-19. The piece is in G major and 3/8 time. Measure 17 shows a bass line with a descending eighth-note pattern and a treble line with a whole note chord. Measures 18 and 19 show a more active treble line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

20

Musical score for Sonata K65, measures 20-22. Measures 20 and 21 feature a complex treble line with sixteenth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 22 shows a continuation of the treble line's activity and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

**Trinos, alternando entre las manos:**

**Sonata K146 - Sol mayor**

20

Musical score for Sonata K146, measures 20-23. The piece is in G major and 3/8 time. Measures 20-23 feature a complex treble line with sixteenth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

24

Musical score for Sonata K146, measures 24-26. Measures 24-26 feature a complex treble line with sixteenth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

**Trinos dobles:**

**Sonata K169 - Sol mayor - Allegro con spirito**



## Pasajes de octava:

[Sonata K143 - Do mayor - Allegro](#)



## Manos saltandos

[Sonata K299 - Re mayor - Allegro](#)



Esta sonata es una de las más exigentes técnicamente en toda la obra de Scarlatti.

Glissandos:

[Sonata K379 - Fa mayor](#)



"Con dedo solo" significa "con un dedo", deslizándose o glissando.

El siguiente ejemplo combina algunas de las innovaciones técnicas, a saber, repeticiones de notas, grandes saltos, sextas y octavas rotas:

[K. Sonata 366 - Fa mayor - Allegro](#)



Todas estas innovaciones técnicas sirven para enriquecer y ampliar la imagen sonora. También debe recordarse que solo hay un tipo de tocar que lo admite. Esta es la variedad que va del legato al molto legato. Si se tienen en cuenta los testimonios de sus contemporáneos, que reportan una riqueza sonora hasta entonces desconocida, solo hay una conclusión lógica: Scarlatti tocaba así él mismo.

# Las primeras Sonatas

Imagínense: se acaba de crear la tonalidad que ha crecido hasta convertirse en el nuevo estándar para todos los compositores de la época barroca. Rameau acababa de ser el primero en formular las estrictas leyes de la tonalidad. También Scarlatti se rindió por completo a la tonalidad en el período temprano. Este período temprano en la composición de Scarlatti va desde K1 hasta K95. También es el único período de su carrera en el que se crearon piezas para un solo instrumento con acompañamiento de clavecín, a saber, las sonatas K73, K77, K78, K80, K81, K88, K89, K90 y K91. Se puede suponer que estas sonatas fueron escritas en la corte portuguesa, donde obviamente un miembro de la familia real tocaba un instrumento melódico. El instrumento solista era un violín, como puede verse claramente en las pocas asas dobles y acordes en la parte solista. Estas sonatas a dúo están concebidas como las únicas sonatas acompañadas de bajo figurado. Son las sonatas más barrocas de la obra de Scarlatti. Esto sugiere que se trata de obras por encargo. Donde Scarlatti pudo componer libremente, sus obras muestran cualidades completamente diferentes. Hay que tener en cuenta este punto. Gracias a su empleo, primero en la corte portuguesa y luego en la corte española como profesor de música, Scarlatti pudo componer lo que creía correcto. Por cierto, algunas de estas sonatas a dúo se componen de varios movimientos y son únicas a este respecto en las sonatas de Scarlatti.

Incluso en este período temprano, las sonatas para clavecín solo son mucho más interesantes.

Scarlatti llamó las primeras 30 sonatas "Esercici", es decir, ejercicios, que se pueden entender tanto técnica como musicalmente. Esto sugiere que estas composiciones se crearon originalmente con fines didácticos. Sin embargo, su contenido musical se extiende mucho más allá del de los estudios comunes de épocas posteriores; piense en Czerny o Cramer, especialmente los estudios de Czerny, alumno de Beethoven, no tienen gran valor musical. Las sonatas de Scarlatti, en la medida en que quieras entenderlas como ejercicios, son ejercicios tanto en términos de técnica de ejecución como de música. Ambos elementos son completamente iguales.

En cuanto al aspecto musical, conviene señalar en primer lugar que en este primer período el concepto de tonalidad de Scarlatti se basaba a menudo en los modos medievales. Esto significa que Scarlatti entendió la escala mayor como una alteración del mixolidio y la escala menor como una alteración del modo dórico. Esto es evidente en el dibujo preliminar:

- Las Sonatas K4 y K8, por ejemplo, están en Sol menor y tienen un signo de si bemol;
- La Sonata K20, por ejemplo, está en Mi mayor y tiene tres signos de sostenidos como alteraciones, K26 está en La mayor y tiene dos signos de sostenidos. Etc.

Scarlatti no usó realmente los modos mencionados, pero su comprensión de mayor y menor como derivaciones de la modalidad es ciertamente interesante y da que pensar, incluso en lo que respecta a la interpretación.

También en los períodos posteriores, este método de dibujo aparece ocasionalmente, especialmente al principio.

La forma de la mayoría de las sonatas del período temprano es muy simple. Las piezas están divididas en dos partes, la segunda parte es una variación de la primera. A menudo, el motivo principal aparece al principio, que luego se trata de manera imitativa en la segunda voz. Un ejemplo:

### **Sonata K2 (Sol mayor - Presto)**



Los tautos 9-12 son el eco de los tautos 5-8. Estos efectos de eco son muy comunes en Scarlatti. Se hace referencia a esto con frecuencia a continuación.

En el período barroco se hizo una distinción entre el "genus diatonicum" y el "genus chromaticum". Los términos hablan por sí solos, en el género diatonicum se utilizaron principalmente los tonos de la escala predominante, en el género chromaticum todos los tonos cromáticos. El género chromaticum se utilizó para transmitir sentimientos de gran dolor. Scarlatti usó el género chromaticum muy raramente y cuando lo hizo, solo en algunos lugares. Se puede encontrar un ejemplo en

### **K3 (La menor - Presto)**

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system, labeled with the number 9, contains measures 9, 10, 11, and 12. The second system, labeled with the number 13, contains measures 13, 14, 15, and 16. Both systems are written for a grand staff (treble and bass clefs) in a common time signature. The music features a chromatic descending line in the upper voice and a more active bass line.

Otro ejemplo del género chromaticum se puede encontrar en la [Fuga K58](#) Por cierto, esta sonata es una verdadera obra maestra polifónica y también una de las pocas sonatas menores que terminan con un acorde mayor. Como ejemplo, los primeros tectos:

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system contains measures 1, 2, 3, and 4. The second system, labeled with the number 5, contains measures 5, 6, 7, and 8. Both systems are written for a grand staff (treble and bass clefs) in a common time signature. The music features a chromatic descending line in the upper voice and a more active bass line.

La [Sonata K10 \(Re menor - Presto\)](#) puede servir como un ejemplo del tratamiento virtuoso de los acordes rotos:

The image displays the first system of a musical score for a piano sonata. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom, both in 3/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The right hand (treble clef) plays a melody of eighth notes, while the left hand (bass clef) plays a bass line of eighth notes. The two hands are in a contrarhythm, with the right hand moving in a sequence of eighth notes and the left hand moving in a sequence of eighth notes that are offset by half a beat. The first system contains six measures.

Hay pasajes regulares en las sonatas de Scarlatti donde una mano está en absoluto contrarritmo con la otra. Un ejemplo temprano es la **Sonata K14 (Sol mayor - Presto): (A la parttura)**



13 etc.

15

17

19

Por cierto, esta Sonata es la primera Tarantela de la obra de Scarlatti.

El tipo de minuetto aparece por primera vez en las sonatas de Scarlatti en la **Sonata K32 (Re menor)** Esta pieza corta es de una belleza tan melódica que Scarlatti la llamó "Aria" en lugar de "Minuet". Esta hermosa "Aria" merece ser citada en su totalidad:

## Aria

The first system of musical notation for the Aria, measures 1-6. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note of the first phrase. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation for the Aria, measures 7-13. It begins with a repeat sign. The treble clef continues the melodic line with a fermata over the first note of the second phrase. The bass clef accompaniment includes chords and eighth notes.

The third system of musical notation for the Aria, measures 14-18. The treble clef features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes.

The fourth system of musical notation for the Aria, measures 19-24. The treble clef continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and eighth notes. The system concludes with a double bar line.

En algunas de las primeras sonatas, la "sexta napolitana" aparece, no sólo como una cadencia sino también, lo que es notable, como un tono melódico suelto. Ambas formas aparecen en la [Sonata K34 \(Re menor - Larghetto\)](#) :

The image shows a musical score for measures 21 through 27. The music is in 3/4 time. Measures 21-24 feature a melodic line in the right hand with a cadence, and a bass line in the left hand. Measure 27 shows a single note in the right hand.

La cadencia aparece en los tacts 21-24, el tono de melodía suelto en el tacto 27.

La **Sonata K62** ([A la parttura](#)) no está en el lugar correcto en el catálogo de Kirkpatrick. Estilísticamente, esta sonata pertenece a un período posterior, a saber, el período español temprano. Los tacts 19-30 prueban que:

The image shows a musical score for measures 19 through 25. The music is in 3/8 time. Measures 19-25 feature a melodic line in the right hand with a cadence, and a bass line in the left hand.

Típica del período temprano es la **Sonata K72**, una celebración de la alegría de tocar:

The image displays a musical score for the Fuga K87 by Domenico Scarlatti. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a G4 and a bass staff starting on a G3. The second system is marked with a '4' at the beginning. The third system is marked with a '6' at the beginning. The fourth system is marked with an '8' at the beginning. The music is written in a single system, with the treble and bass staves sharing a common time signature of common time (C). The piece is characterized by its complex, multi-voiced texture, with four distinct voices entering from the start.

La **Fuga K87** es sin duda una de las composiciones más extrañas de Scarlatti. En vano se busca la estructura conjunta habitual (una voz, dos voces, tres voces, cuatro voces). Desde el principio hay cuatro voces. También hay varios temas. Esta pieza es a la vez una fuga y tampoco una fuga:

# Fuga

DOMENICO SCARLATTI  
K.87 L.33

Measures 1-6 of the Fuga. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Measures 7-12 of the Fuga. The right hand continues the melodic development with various intervals and ornaments, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

Measures 13-18 of the Fuga. The right hand introduces a new melodic motif, and the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Measures 19-24 of the Fuga. The right hand features a series of sixteenth-note patterns, and the left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 25-30 of the Fuga. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth notes, while the left hand provides a consistent accompaniment.

Measures 31-36 of the Fuga. The right hand continues with a melodic line that includes some chromaticism, and the left hand maintains the accompaniment.

Measures 37-42 of the Fuga. The right hand concludes the piece with a final melodic phrase, and the left hand provides a final accompaniment.

Las desventajas del estilo de notación de Sankey se vuelven claras nuevamente aquí.

Un pasaje extraño del **Minueto K94** no debe pasar desapercibido. Como de la nada en el curso completamente "normal" de la música, de repente aparece un punto donde el curso de la melodía cromática peculiar deja que la armonización "ordinaria" aparezca en una luz iridiscente:



Si se compara la sonata K95, última sonata del período temprano, con la sonata K96, primera sonata del período español, se podría hablar de ruptura estilística con algo de mala voluntad. Sin embargo, este no es el caso, se debería hablar de un enriquecimiento de estilo. Lo que Scarlatti debe a su conocimiento de la música folclórica española y, por tanto, al mundo musical de Scarlatti se examina en el siguiente capítulo.

## Las Sonatas "españolas"

Seguramente iría demasiado lejos afirmar que Scarlatti ha pasado de compositor barroco a compositor flamenco, afirmación que a veces se puede leer en Internet. En esencia, hay relativamente pocas sonatas que se refieran directamente al flamenco u otras formas de danza española. Esto se debe a que Scarlatti ha hecho suyos todos estos elementos y los ha integrado a la perfección en su estilo. Las sonatas K105, K107 o K175 pueden servir como ejemplos de las llamadas sonatas flamencas. Cabe señalar, sin embargo, que incluso en estas sonatas aparecen bloques enteros que se mantienen puramente tonales y nada tienen que ver con el flamenco. Esto a menudo se pasa por alto, al igual que la importancia de yuxtaponer bloques tan contrastantes. En estos casos se trata del mayor enfrentamiento entre tonal y modal. El hecho de que Scarlatti lograra forjar una unidad habla de su genio. Desde alrededor de la Sonata K136 (a excepción de la Sonata K175, donde el enfrentamiento se lleva a cabo de nuevo e incluso de manera más consistente que antes), la preocupación de Scarlatti es cada vez menos por el enfrentamiento de elementos tonales y modales, pero cada vez más por la integración del español elementos, que le fascinan elementos de la música folk en su propio estilo, es decir, una asimilación. Sólo en una sonata del período

tardío vuelve a aparecer una cita de flamenco puro, es decir, en la Sonata K492, que se comentará más adelante.

Los musicólogos españoles de hoy opinan que compositores como Antonio Cabezón ya han utilizado la fórmula flamenca, que sin duda es correcta, por ejemplo, en esta forma:



Sin embargo, Scarlatti rara vez utilizó dicha fórmula flamenca, un ejemplo sigue más adelante.

Al comienzo mismo del período español, el tono napolitano, utilizado como tono melódico puro, vuelve a aparecer en la **Sonata K96: - Re mayor**

A musical score for measures 65 to 72 of Sonata K96. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The score is divided into two systems. The first system contains measures 65-71, and the second system contains measures 72-78. The melody in the treble clef staff is characterized by a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Lo interesante de este ejemplo es el hecho de que en los tectos 68 y 75 los tres tonos de melodía, incluido el tono napolitano, están en completa disonancia con el acorde utilizado. Este es un medio de generar un tensión que solo se libera en las siguientes tectos. Aquí también se utilizan los medios de construcción asimétrica. De los tectos 65 al 72 una frase de siete tectos que se reduce a seis tectos cuando se repite.

En la edición de violación ya citada, este pasaje dice lo siguiente:

65

72

El tono napolitana si bemol de la melodía simplemente se ha eliminado a favor del tono si.

Sin embargo, existen numerosos ejemplos de lugares donde estos elementos españoles aparecen brevemente con toda pureza. Algunos ejemplos pueden ilustrar esto.

### **Sonata K107 (Fa-mayor - Allegro)**

6

### **Sonata K135 (Mi-mayor - Allegro)**



Musical score for Sonata K136, measures 25-30. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

**Sonata K136 (Mi-mayor - Allegro)**

Musical score for Sonata K137, measures 99-104. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and accents.

**Sonata K137 (Re-mayor - Allegro)**

Musical score for Sonata K114, measures 76-81. The score is in D major (two sharps) and 6/8 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and accents.

**Sonata K114 (La-mayor - Con spirito e presto)**

Lo primero que llama la atención de estos ejemplos es la modalidad del material. Esto no puede ser enfatizado suficientemente. Tales pasajes no se pueden explicar de acuerdo con principios tonales. Esto comienza con los acordes sostenidos sin resolver. (En la estructura armónica, el pequeño segundo actúa como tono principal de la nota fundamental. Este fenómeno proviene de la modalidad frigia).

Aquí hay algunos ejemplos más..

**Sonata K116 (Do-menor - Allegro)**

Otro ejemplo de la melodía napolitana se puede encontrar en el tacto 24 del **Sonata K122 (Re mayor - Allegro)**



Otro ejemplo de la modalidad flamenca desde la **Sonata K132 (Do mayor - Andante):**



Los melismos en este ejemplo así como la estructura armoniosa provienen directamente de la cultura flamenca. Tenga en cuenta los acordes de novena de si bemol menor en los tacts 38 y 39. La nota c en la mano izquierda funciona como un ostinato. En el curso posterior del Sonatas españolas, los elementos de la música folclórica son cada vez más estilizados y, por lo tanto, ya no son tan evidentes. Solo hay algunas excepciones a este desarrollo, como K175 o la sección central de K202, hablaremos de este Sonatas más adelante. El primer ejemplo de esta estilización es un pasaje de la **Sonata K134 (Mi mayor - Allegro)**

Musical score for a piano sonata, measures 21-25. The score is in 2/4 time and D major. Measures 21-24 show a dense texture with rapid sixteenth-note runs in the right hand and compact block chords in the left hand. Measure 25 shows a simplification of the texture with a more melodic line in the right hand and fewer chords in the left hand.

Después de esta sonata, los acordes de bloque compacto se vuelven cada vez más raros, lo que conduce a una simplificación de la estructura musical. Para este tipo de estilización del flamenco influye un ejemplo de la [Sonata K139 \(Do menor - Presto\)](#) :

Musical score for Sonata K139, measures 1-4. The score is in 2/4 time and D minor. Measures 1-3 show a melodic line in the right hand with frequent chromatic alterations and a simple harmonic accompaniment in the left hand. Measure 4 shows a change in the melodic line.

Otro ejemplo tanto de los extraños cambios repentinos de tonalidad como de las fanfarrias del pueblo se puede encontrar en la [Sonata K140 \(Re mayor - Allegro\)](#) . Tras el medio final en la mayor, continúa en do mayor:

Otros elementos notables en el estilo de Scarlatti son, por ejemplo, los tonos melódicos disonantes no resueltos de la [Sonata K132 \(Do mayor - Andante\)](#) , que aparecen varias veces en esta Sonata:

Afecta a los tonos do sostenido y si en los tacts 25 y 27. Son tonos solistas indirectos que encuentran su resolución en la última nota. Sin embargo, esto sucede de forma indirecta y tan rápida que ni siquiera se percibe la resolución y estos tonos se perciben como no resueltos.

La **Sonata K140 (Re mayor - Allegro)** es una de las numerosas sonatas mayores, cuyos dos bloques terminan en menor, al igual que la **Sonata K182 (La mayor - Allegro)** o la **Sonata K297 (Fa mayor - Allegro)** .

En la **Sonata K145 (Re mayor)** tanto el final medio como el final completo consisten en un acorde sostenido roto. Aquí está el final medio:



Una de las sonatas más interesantes en términos de forma y armonía es la **Sonata K162 (Mi mayor - Andante - Allegro)** . Esta sonata también tiene dos partes en la forma grande, pero las partes en sí también están estructuradas. La parte A es de dos partes, la parte B de tres partes. La sección A consta de un andante y un allegro. El andante está en 3/4 de tiempo y modula desde la tonalidad básica Mi mayor no al Si mayor dominante, sino a Si menor. El Allegro está en Si mayor y termina con el medio final. La segunda parte consta de tres partes en el sentido de A - B - A' . A es la continuación del Allegro de la primera parte y se modula de Si mayor a Mi mayor. B es una repetición variada del andante de la primera parte y está en mi menor. A' es una repetición variada del Allegro de la primera parte. Sin embargo, esta riqueza en forma y color armonioso forma una unidad perfecta.

Otro tipo de sonata de dos partes aparece en el **Sonata K170 (Do mayor - Andante - Allegro)** . La parte A se llama Andante moderato e cantabile. Sin embargo, el tempo no debe tomarse demasiado lento, es un tiempo alla breve. Entonces, un tiempo de moderato es media nota. La segunda parte se llama Allegro y está en 3/8 de tiempo. La interpretación correcta del tempo, que también se aplica a muchos cambios de tiempo y tempos similares en otras sonatas, es la siguiente:



Un tiempo de conteo de la parte A corresponde a un tacto de la parte B. De esta forma, el aumento se consigue mientras se mantiene un contador básico.

La **Sonata K182 (La mayor - Allegro)** es nuevamente una sonata mayor, ambas partes terminan en menor. La modalidad flamenca también está presente en esta Sonata:



The image displays two systems of musical notation for Sonata K182. The first system, starting at measure 23, shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand has a trill (tr) in the first measure. The second system, starting at measure 30, continues the piece with similar rhythmic patterns and chordal structures.

En la Sonata **K184 (Fa menor - Allegro)** aparece un pasaje dos veces que, desde el punto de vista armónico, se compone principalmente de acordes séptimas disminuidas. Por eso ya no se puede percibir una clara referencia tonal en este punto:



The image shows two systems of musical notation for Sonata K184. Both systems are in a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 3/8 time signature. The first system, starting at measure 7, features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass line of chords. The second system, starting at measure 14, continues the piece with similar rhythmic and harmonic patterns.

En la **Sonata K190 (Si mayor - Allegro)** vuelve a aparecer la forma de danza italiana Tarantella. Esto es en un tiempo muy rápido de 12/8. Es la única forma de baile no española que aparece regularmente en las Sonatas. Otros ejemplos de tarantelas son las sonatas **K214**, **K253** o **K262**.

La Sonata ya mencionada **K202 (Si bemol mayor - Allegro - Pastorale - Vivo)** muestra a Scarlatti en la sección central como un revolucionario armonioso. Fue el primer compositor que, a través de la reinterpretación enarmónica del acorde de séptima disminuida, se metió en tonalidades remotas y realmente ilógicas. El primer ejemplo se puede encontrar en los tautos 66 - 70:



La modulación va de Do menor a La menor. El séptimo acorde disminuido del séptimo grado en Do menor si, re, fa, la bemol se reinterpreta enarmónicamente en si, re, fa, sol sostenido, es decir, la primera inversión del séptimo acorde disminuido del séptimo grado en La menor. El mismo procedimiento se usa dos veces, en los tautos 72 a 86. Aquí se da el pasaje completo:



Las modulaciones van desde Re menor (tactos 73-74) a Mi menor (desde el tacto 75) y desde La menor (tactos 82-84) a Do menor (tactos 85-86). El acorde de séptima disminuido del tacto 75 (a sostenido, do sostenido, mi, sol) actúa como un dominante intermedio al acorde de séptima dominante (si, re sostenido, fa sostenido, la).

Otras sonatas de tres partes que utilizan un esquema formal similar son, por ejemplo, las Sonatas **K235** , **K273** o **K282** .

En la Sonata **K205 (Fa mayor - Vivo)** aparece el mismo tipo de forma que en la Sonata K162 ya comentada. Sin embargo, la tipificación de las partes individuales es diferente. La parte A comienza en un ritmo rápido alla-breve en Fa mayor, seguida de una tarantela en Fa menor. Lo que se ha dicho sobre la interpretación de los diferentes ritmos y los tempos asociados para K170 también se aplica aquí. La parte B primero continúa la tarantella, luego vuelve a aparecer la alla breve, esta vez en Mi bemol mayor y luego nuevamente la tarantela en Fa menor, que modula al final según Fa mayor, la tonalidad básica.

Otro ejemplo de la variedad en forma y estructura armoniosa se puede encontrar en el **Sonata K206 (Mi mayor - Andante)**. Esta Sonata está en Mi mayor y la parte A termina "con bastante normalidad" en el Si mayor dominante. La parte B, sin embargo, se modula aproximadamente a la mitad

después de Mi menor, para no dejar esta tonalidad, y la sonata también termina en Mi menor. No se puede enfatizar lo suficiente que tales procedimientos son absolutamente únicos en la historia de la tonalidad y solo pueden explicarse si se considera que Scarlatti tuvo una relación íntima con la modalidad.

Otra forma peculiar aparece en el **Sonata K212 (La mayor - Allegro molto)** Aquí también se trata de una sonata de dos partes y la parte A es "completamente normal". Esta parte comienza en La mayor y termina con el dominante, Mi mayor. La parte B está en La menor y comienza en tonalidad paralela de Do mayor. La menor se llega rápidamente y es la tonalidad principal de esta parte. Solo al final aparece una breve coda que vuelve a La mayor.

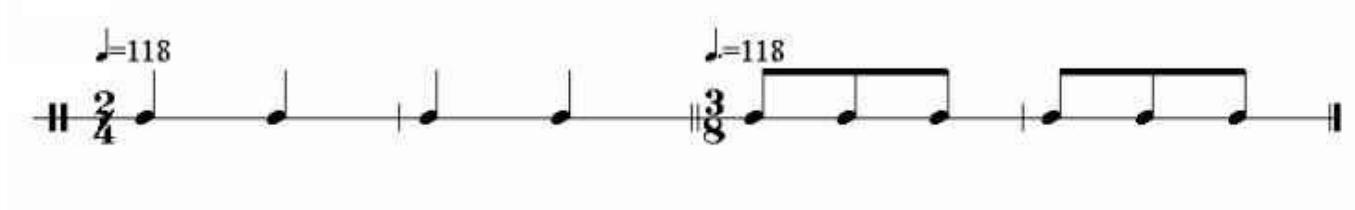
Otro ejemplo de la influencia flamenca está en el **Sonata K224 (Re mayor - Vivo)** al comienzo del segundo bloque. Aquí, también, los paralelos de quintas "prohibidos" son más o menos lo principal porque crean un sonido que está mal visto en la música "aprendida" y, por lo tanto, no ocurre:

The image displays three systems of musical notation for a sonata in 3/8 time. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 69, the second at 75, and the third at 80. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings like accents.

En la **Sonata K226 (Do menor - Allegro)** Los cambios de tonalidad repentinos vuelven a aparecer en la segunda parte. Un breve episodio en Do mayor cambia a La menor y termina en la Mi mayor dominante. Este período

de La menor de 8 tacts se repite luego en Sol menor y Fa menor, sin ningún tipo de modulación.

En la **Sonata K227 (Si menor - Allegro)** ambos bloques tienen diferentes ritmos y tempos. El primer bloque está en tiempo de 2/4, el segundo en tiempo de 3/8. Un tiempo de recuento del primer bloque corresponde aquí de nuevo a un tacto del segundo bloque:



En la **Sonata K239 (Fa menor - Allegro)** aparece otra forma de danza española, la Seguedilla. El ritmo de esta danza recuerda a la polonesa. Como ejemplo, algunos tacts de esta Sonata:

Musical notation for Sonata K239, measures 38-45. The notation is in 3/4 time and features a Seguedilla rhythm. It consists of three systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 38, the second at measure 42, and the third at measure 45. The music is in the key of F minor.

El ritmo de la Seguedilla aparece también en las Sonatas **K380 (Mi mayor - Andante comodo)** y **K491 (Re mayor - Allegro)** .

Ningún compositor barroco ha llegado tan lejos en sus modulaciones como Domenico Scarlatti en muchas ocasiones. Como ejemplo, aquí sigue una página del **Sonata K244 (Si mayor - Allegro)**, es decir, el comienzo del segundo bloque:

65

Musical score for measures 65-71. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with eighth notes and rests, including a whole note (W) and a measure with a whole note in brackets ([W]). The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment of chords and eighth notes.

72

Musical score for measures 72-78. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a melodic line with eighth notes and rests, including a whole note (W) and a measure with a whole note in brackets ([W]). The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment of chords and eighth notes.

79

Musical score for measures 79-85. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth notes and rests, including a whole note (W) and a measure with a whole note in brackets ([W]). The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment of chords and eighth notes.

86

Musical score for measures 86-92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth notes and rests, including a whole note (W) and a measure with a whole note in brackets ([W]). The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment of chords and eighth notes.

93

Musical score for measures 93-99. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth notes and rests, including a whole note (W) and a measure with a whole note in brackets ([W]). The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment of chords and eighth notes.

Este pasaje de la muestra que la reinterpretación enarmónica del acorde de séptima disminuida en K202 no es un caso aislado, pero puede contarse entre los medios compositivos de Scarlatti.: **Sonata K264 (Mi mayor - Vivo):**

The image displays a musical score for Sonata K264 in E major, measures 194 to 201. The score is written for piano in 3/8 time. Measures 194-197 show a diminished seventh chord (Bb7) in the bass clef, which is reinterpreted in measure 198 as a dominant seventh chord (E7) in the treble clef. The score continues with various chordal textures and melodic lines in both hands.

En los tautos 196 y 197, el acorde de séptima disminuida aparece en Mi bemol, fa sostenido la, do. Esto se reinterpreta enarmónicamente en el tacto 198 a re sostenido, fa sostenido, la, do y actúa como una dominante intermedia del acorde de séptima dominante mi, sol sostenido, si, re, que pertenece a La menor. Inmediatamente después, se produce la modulación según Mi menor.

En la Sonata **K270 (C-mayor)** aparece un interesante esquema armonioso. En la primera y la segunda parte, que son ambas de tres partes, los bloques armónicos se colocan uno contra el otro sin ninguna modulación:

### **1er parte:**

Do mayor - medio final del Sol mayor dominante, Mi bemolmayor (sin transición) - modulación después de Sol menor - medio final del Re mayor dominante - continúa en Sol mayor.

### **2da parte:**

2 tautos Sol mayor, La bemol mayor (sin transición) - modulaciones según Re bemol mayor, Fa menor y Do menor - medio final del Sol mayor dominante, más adelante en Do mayor.

**Sonata K282 (Re mayor - Allegro - Andante - Allegro)** Se anticipan los tres movimientos que luego se convirtieron en el estándar de la Sonata.

La primera parte ya muestra dos temas y enfoques conflictivos para el desarrollo.. Una coda corta conduce al andante en Re menor. La Sonata completará un corto final de Allegro en Re mayor.

La Sonata **K284 (Sol mayor - Allegro)** es, formalmente hablando, uno de los primeros rondos que se compuso (A - B - A - C - A). También aquí Scarlatti ha abierto nuevos caminos.

En la Sonata **K286 (La mayor - Allegro)** aparece la ya mencionada fórmula flamenca. Sin embargo, esta es la excepción y no la regla:



La **Sonata K287 (Re mayor - Andante allegro)** fue compuesta para un órgano de casa de dos manuales. En la colección de manuscritos de Parma se encuentra la siguiente nota: "Per Organo da Camera con due Tastatura Flautato e Trombone".

Die Sonata **K290 (Sol mayor - Allegro)** contiene un maravilloso ejemplo de la extensa estilización de la influencia flamenca:

Musical score for Sonata K290 (Sol mayor - Allegro), measures 36-42. The score is in G major and 3/8 time. The right hand features a highly stylized, flamenco-influenced melodic line with frequent trills and grace notes. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Otro ejemplo de esto se puede encontrar en el **Sonata K295 (Re menor - Allegro)**:



La Sonata **K296 (Fa mayor - Andante)**, una de las Sonatas más largas de Scarlatti, tiene un esquema básico armónico particularmente interesante. Esta sonata también está diseñada en dos partes en forma grande.

La primera parte se divide en tres secciones:

primera sección:

Fa mayor - modulación según Do mayor - medio final de Sol mayor,

segunda sección:

La bemol mayor (nuevamente sin transición) - Re bemol mayor - Re bemol menor - Mi mayor,

tercera sección:

La menor.

La segunda parte se divide en dos secciones:

primera sección:

Re menor - modulaciones según Sol menor, Fa mayor, Do menor, Sol menor, Do menor, Si bemol menor, La bemol mayor, Mi bemol mayor, Si bemol menor y Do mayor,

segunda sección:

Coda en Fa mayor.

En la Sonata **K298 (Re mayor - Allegro)** hay repeticiones regulares de notas a alta velocidad (tiempo alla breve):



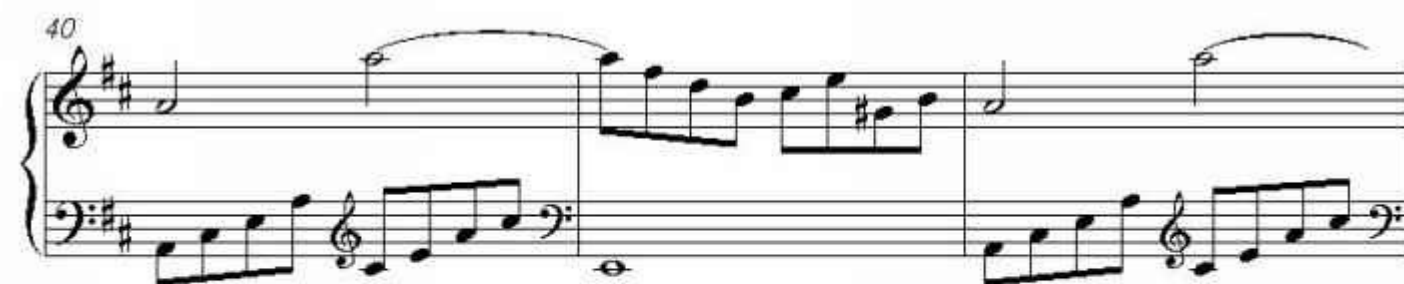
36



38



40



43



45



Al final de este capítulo citaré una página de la [Sonata K299 \(Re mayor - Allegro\)](#), sin duda una de las Sonatas Scarlattis técnicamente más difíciles:

27.

All.

This image shows a page of handwritten musical notation for piano, numbered 27. The music is written in a single system with four systems of staves. The first system begins with a treble and bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The tempo marking "All." is written in the first system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The paper is aged and shows some staining.

# El período medio

De K300 a K399 estamos hablando de un período en la composición de Scarlatti que se caracteriza por la búsqueda de la mayor transparencia y claridad musical posible. Compara la puntuación de las sonatas K299 y K300. Una diferencia como el día y la noche. Este "descanso de estilo", que no lo es, es tan radical como el ya comentado "descanso de estilo" entre las sonatas K95 y K96. La mayoría de las sonatas de este período intermedio son mayores. Eso solo sugiere que se trata de un período feliz en la vida de Scarlatti. En todos los demás períodos, mayor y menor están aproximadamente en equilibrio. El virtuosismo pasa a un segundo plano, pero eso no significa que estas sonatas sean técnicamente fáciles de tocar. El virtuoso nunca se niega a sí mismo. Solo el virtuosismo se limita a pasajes individuales y la claridad de la declaración musical es el objetivo principal. En ningún otro período la transparencia musical es tan clara como en este. La mayoría de las piezas son esencialmente de dos voces, los acordes rara vez aparecen y de vez en cuando se logran tres voces. Las influencias de la música folclórica española también se desvanecen en un segundo plano. A veces, solo un pasaje te recuerda el amor de Scarlatti por esta música.

Tanto en este período medio como en el tardío me contento con el análisis preciso de una sonata cada una, representativa de todas las demás. Otras sonatas de este período medio se citan en el capítulo "Observaciones generales".

La Sonata **Sonata K394 (Mi menor - Allegro)** se elige como representante de todas las sonatas del período medio. Principalmente porque aquí aparece un fenómeno formal absolutamente único para la época, a saber, la primera cadencia solista real y muy virtuosa en la historia de la música. Además, dos voces rara vez interrumpida es típica de este período. Esto se aplica especialmente a la primera parte. Después de la cadencia, la segunda parte es inicialmente de tres voces y luego regresa a dos voces. De vez en cuando también aparecen acordes. Todo el arte de la modulación de Scarlatti sale a la luz después de la cadencia. La sonata completa se cita aquí:

# K. 394

Allegro

The musical score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef).  
- **System 1:** Treble clef has a melodic line starting with a grace note (marked 'w') on G4. Bass clef has whole rests.  
- **System 2:** Treble clef has a melodic line with a grace note (marked 'w') on A4. Bass clef has a bass line starting with a G4 (marked 'G') and a grace note (marked 'w').  
- **System 3:** Treble clef has a melodic line with slurs and grace notes. Bass clef has a bass line with slurs.  
- **System 4:** Treble clef has a melodic line with a grace note (marked 'w') and a dynamic marking 'D'. Bass clef has a bass line with a dynamic marking 'G' and a grace note (marked 'w').

19

Musical notation for measures 19-22. Measure 19: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a G chord with a sixteenth-note triplet. Measure 20: Treble clef has a D chord with an eighth-note triplet, bass clef has a quarter rest. Measure 21: Treble clef has a whole note, bass clef has a whole note. Measure 22: Treble clef has a whole note, bass clef has a G chord with a sixteenth-note triplet.

23

Musical notation for measures 23-26. Measure 23: Treble clef has a D chord with an eighth-note triplet, bass clef has a quarter rest. Measure 24: Treble clef has a whole note with a [w] marking, bass clef has a whole note. Measure 25: Treble clef has a whole note with a w marking, bass clef has a whole note. Measure 26: Treble clef has a whole note with a w marking, bass clef has a whole note.

27

Musical notation for measures 27-31. Measure 27: Treble clef has a quarter note, bass clef has a quarter note. Measure 28: Treble clef has a quarter note, bass clef has a quarter note. Measure 29: Treble clef has a quarter note, bass clef has a quarter note. Measure 30: Treble clef has a quarter note, bass clef has a quarter note. Measure 31: Treble clef has a half note, bass clef has a half note.

32

Musical notation for measures 32-35. Measure 32: Treble clef has a half note, bass clef has a half note. Measure 33: Treble clef has a half note, bass clef has a half note. Measure 34: Treble clef has a half note, bass clef has a half note. Measure 35: Treble clef has a half note, bass clef has a half note.

36

Musical notation for measures 36-39. Measure 36: Treble clef has a half note, bass clef has a half note. Measure 37: Treble clef has a half note, bass clef has a half note. Measure 38: Treble clef has a half note with a [w] marking, bass clef has a half note. Measure 39: Treble clef has a half note, bass clef has a half note.

40

Musical notation for measures 40-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

44

Musical notation for measures 44-47. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A fermata is placed over the first note of measure 45 in the upper staff, with a bracket and the letter 'w' above it. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

48

Musical notation for measures 48-51. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A fermata is placed over the first note of measure 51 in the upper staff, with a bracket and the letter 'w' above it. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

52

Musical notation for measures 52-55. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A fermata is placed over the first note of measure 54 in the upper staff, with a bracket and the letter 'w' above it. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

56

Musical notation for measures 56-59. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A fermata is placed over the first note of measure 57 in the upper staff, with a bracket and the letter 'w' above it. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

54

Musical notation for measures 54 and 55. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef is a continuous eighth-note line with a slur over the first two measures. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

56

Musical notation for measures 56 and 57. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues with eighth notes and slurs. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous system.

58

Musical notation for measures 58, 59, and 60. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 58 features a long slur over the treble staff. Measures 59 and 60 show a change in the bass clef accompaniment.

71

Musical notation for measures 71 and 72. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues with eighth notes and slurs. The bass clef accompaniment is consistent.

73

Musical notation for measures 73, 74, and 75. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 73 features a long slur over the treble staff. Measures 74 and 75 show a change in the bass clef accompaniment, ending with a final chord in the bass clef.

76

Musical score for measures 76-81. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melody with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. Measure 81 ends with a double bar line.

82

Musical score for measures 82-86. The right hand continues the melody with slurs and accents, and includes a fermata over the final note of measure 86. The left hand accompaniment remains consistent. Measure 86 ends with a double bar line.

87

Musical score for measures 87-91. The right hand melody includes slurs and accents. The left hand accompaniment consists of chords. Measure 91 ends with a double bar line.

92

Musical score for measures 92-96. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a fermata over the final note of measure 96. The left hand accompaniment continues with chords. Measure 96 ends with a double bar line.

97

Musical score for measures 97-101. The right hand melody includes slurs and accents, with a fermata over the final note of measure 101. The left hand accompaniment consists of chords. Measure 101 ends with a double bar line.

102

Musical score for measures 102-106. The right hand melody includes slurs and accents, with a fermata over the final note of measure 106. The left hand accompaniment consists of chords. Measure 106 ends with a double bar line.



107

Musical score for measures 107-111. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

112

Musical score for measures 112-116. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

117

Musical score for measures 117-121. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a steady accompaniment.

122

Musical score for measures 122-126. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff shows a melodic line with slurs. The bass staff has a consistent accompaniment.

127

Musical score for measures 127-131. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff includes slurs and accents, with some notes marked with a 'w' (trill). The bass staff provides accompaniment.

132

Musical score for measures 132-136. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff features a melodic line with slurs and accents, including a trill marked with a 'w'. The bass staff has a steady accompaniment.

En primer lugar, debe tenerse en cuenta que el pasaje con las quintas paralelas del tacto 76 no está correctamente anotado. Desafortunadamente, no estoy familiarizado con el manuscrito. En la edición de Gilbert, este pasaje dice lo siguiente:

The image shows a musical score for measures 76 to 80. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains four measures of music with notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains four measures of music, primarily consisting of chords. In the fourth measure, there are parallel fifths between the two staves, which is noted as incorrect in the text.

La notación correcta debería verse así:

This image shows the same musical score as above, but with corrected notation. The top staff and the first three measures of the bottom staff are identical to the previous image. However, in the fourth measure of the bottom staff, the notes have been rearranged to avoid the parallel fifths. The bass clef notes are now G2, B2, D3, and F#3, which are the notes of a G major chord, resolving the parallel fifths issue.

La modulación se mueve de Fa menor a Mi bemol menor y termina en el Si bemol dominante. La forma en que luego se modula de nuevo a Mi menor es única. Vía Mi bemol mayor, Do menor, La bemol mayor, Fa menor, La bemol mayor, Do menor finalmente se llega. Después de dos tautos en el G mayor dominante (del tacto 98) aparece una transformación enarmónica de la tríada disminuida del segundo grado de Do menor. re-fa-la bemol se transforma en re-fa-sol sostenido, la segunda inversión de la tríada disminuida del séptimo grado

de La mayor. El período de cuatro tautos de los tautos 98-101 se repite un tono completo más alto, luego se alcanza nuevamente la tonalidad básica Mi menor, que luego ya no se deja.

Otro punto muy interesante es la cadencia tras el medio final. En la sonata, que por lo demás es relativamente simple, aparece de repente este estallido de virtuosismo desenfrenado. La cadencia se divide en dos partes. Sin modulación, dos llados que está muy separadas se colocan una al lado de la otra, a saber, la mayor y fa mayor. El pasaje de la mayor se mueve en semicorcheas, en el pasaje de fa mayor el movimiento se acelera aún más mediante el uso de 32 notas. El regreso al diseño simple solo podría hacerse musicalmente creíble a través de las complicadas modulaciones ya discutidas. Estos son los signos del genio.

## Las últimas Sonatas

Todos los elementos de la música de Scarlatti que han pasado la revisión hasta ahora están unidos en el estilo tardío de Scarlatti para formar una simbiosis de música absoluta. No fue fácil elegir una sonata representativa del último período. En última instancia, la elección recayó en la sonata K405 porque esta sonata combina todos los elementos específicos que son típicos de la música de Scarlatti. Primero, sin embargo, nos gustaría señalar otra sonata que mira hacia el futuro: **Sonata K466**, die [a la partitura](#) ¡casi un nocturno de Chopin! Al menos un precursor, una premonición del romanticismo. Los teóricos de la música y algunos biógrafos afirman que el compositor irlandés John Field fue el creador de los Nocturnos y que Chopin lo superó con creces por su genio. Esta sonata demuestra que Scarlatti se merece este honor y que Scarlatti ya ha superado a John Field en términos profilácticos.

Ahora sigue la **[Sonata K405](#)**:

# K405

Allegro

Measures 1-5 of the piece. The music is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand starts with a whole rest in measure 1, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Measures 6-10. The right hand continues with eighth and sixteenth notes, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Measures 11-15. The right hand features a melodic line with some chromaticism, and the left hand continues the accompaniment.

Measures 16-20. The right hand has a more active melodic line, and the left hand accompaniment becomes more varied.

Measures 21-25. The right hand has a busy melodic line with many sixteenth notes, and the left hand accompaniment consists of dotted notes.

Measures 26-30. The right hand continues with a fast melodic line, and the left hand accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass. Measure 35 ends with a fermata over a whole note chord.

36

Musical notation for measures 36-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. The music features a melodic line in the treble with some slurs and a supporting bass line in the bass.

41

Musical notation for measures 41-45. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass. Measure 45 ends with a double bar line and repeat dots.

46

Musical notation for measures 46-50. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. The music features a melodic line in the treble with some rests and a supporting bass line in the bass.

51

Musical notation for measures 51-55. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

56

Musical notation for measures 56-60. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

61

Musical notation for measures 61-64. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth-note patterns with various accidentals (sharps, naturals, flats). The bass clef accompaniment consists of chords and single notes, including a prominent bass line with a descending eighth-note pattern.

65

Musical notation for measures 65-68. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef continues with eighth-note patterns. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note bass line and chordal accompaniment.

69

Musical notation for measures 69-73. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef becomes more rhythmic with dotted notes and eighth-note patterns. The bass clef accompaniment features a complex eighth-note bass line.

74

Musical notation for measures 74-78. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth-note patterns with various accidentals. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes, including a prominent bass line with a descending eighth-note pattern.

79

Musical notation for measures 79-83. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth-note patterns with various accidentals. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes, including a prominent bass line with a descending eighth-note pattern.

84

Musical notation for measures 84-87. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth-note patterns with various accidentals. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes, including a prominent bass line with a descending eighth-note pattern.

4

89

93

En el tacto 22 comienza una secuencia de siete tectos, que ya se está modulando en gran tacto, a saber, a través de Mi mayor, Fa sostenido mayor, Sol sostenido menor, La mayor, Si mayor, Do sostenido menor y La mayor. El dominio de Scarlatti también consiste en el hecho de que los siguientes períodos se acortan en un tacto cada uno. De el tacto 29 seis tectos, de el tacto 35 cinco tectos, de el tacto 40 cuatro tectos y luego la tacto final obligatoria. En la segunda parte de la sonata se encuentran quizás las modulaciones más extensas que jamás haya escrito Scarlatti. La tonalidad más distante de la tonalidad básica La mayor, es decir, Mi bemol mayor, forma un punto de reposo en los tectos 68 y 69. La ingeniosa forma en que se logró este mi bemol mayor es un capítulo en sí mismo. La tonalidad de G se alcanza a través de Mi menor, Si menor y La menor. Aquí es donde comienza la escala gitana española. Tonalmente, esto pertenece a Do menor. La tonalidad paralela es Mi bemol mayor, que se alcanza con la dominante que aparece inesperadamente en Si bemol. La modulación, que conduce a la tonalidad básica de La mayor, es tan simple como ingeniosa. El problema se resuelve de la manera más elegante a través de Sol menor, Re menor y La menor, que se transforma en La mayor. Las tonalidades mencionadas no aparecen en forma tónica, pero todo pasa por sus dominantes. Esto mantiene una tensión armónica que solo se resuelve en La mayor. Tales procedimientos musicales hicieron de Scarlatti un revolucionario para su época. Se no pueden encontrar estructuras similares en los contemporáneos de Bach y ciertamente no en Handel.