

## EL AVANCE HACIA LA IDIOMATIZACIÓN DEL LENGUAJE PIANÍSTICO A TRAVÉS DE LA EDICIÓN DE CLEMENTI DE LAS SONATAS DE D. SCARLATTI (1791)

### *THE DEVELOPMENT OF THE IDIOMATIC PIANO LANGUAGE THROUGH CLEMENTI'S EDITION OF D. SCARLATTI'S SONATAS (1791)*

**Laura Cuervo Calvo**

Universidad Complutense de Madrid

[lauracuervo2002@yahoo.es](mailto:lauracuervo2002@yahoo.es)

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-7577-202X>

#### Resumen

Muzio Clementi es el editor de la primera publicación hasta ahora conocida para piano de las sonatas de Domenico Scarlatti: *Scarlatti's Chefs d'Oeuvre, for the Harpsichord or Piano forte* [1791]. Esta obra contiene diez sonatas impresas del músico napolitano escogidas por Clementi de manuscritos del siglo XVIII a los que tuvo acceso. También contiene una sonata de Antonio Soler y otra sonata anónima.

La importancia de esta fuente radica en que posibilitó la difusión de una selección de sonatas de Scarlatti que antes solo eran accesibles a una minoría: Kk 378, 380, 490, 400, 475, 381, 206, 531, 462, 463; y además, que debido a numerosas revisiones editoriales específicas llevadas a cabo por Clementi para ser interpretadas al piano, presenta cambios significativos en el texto musical respecto a los manuscritos equivalentes.

A través del estudio de estas revisiones editoriales, se pretende aportar información sobre la práctica interpretativa de los instrumentos de tecla de finales del siglo XVIII, sobre las características de los pianos ingleses para los que Clementi realizó dicha revisión y sobre el avance del lenguaje idiomático específico del piano en esa época.

#### Palabras clave

Clementi, Domenico Scarlatti, pianoforte, interpretación, técnica pianística, edición musical.

#### Abstract

Muzio Clementi edited the first known publication of Domenico Scarlatti's sonatas for piano: *Scarlatti's Chefs d'Oeuvre, for the Harpsichord or Piano forte* [1791]. This work contains ten Scarlatti's sonatas selected by Clementi among some 18th-century manuscripts, one Antonio Soler sonata, and another anonymous one.

The importance of this collection is that it made possible the diffusion of the Scarlatti's sonatas Kk 378, 380, 490, 400, 475, 381, 206, 531, 462, 463, which only were accessible to a minority. Moreover, The musical text of Clementi's edition varies considerably from most other manuscript sources.

Studying the published reviews, it will be possible to contribute information about the interpretive practice of the key instruments about the end of the 18th century, about the characteristics of the English pianos for which Clementi realized the above mentioned review, and about the development of the idiomatic specific language of the piano in this epoch.

#### Key words

Clementi, Domenico Scarlatti, pianoforte, performance, piano technique, musical edition.

## INTRODUCCIÓN

La edición de Clementi que aquí presentamos se publicó en Londres en 1791 y no es un caso aislado de la segunda mitad del siglo XVIII, sino más bien todo parece indicar que en la escena musical londinense existía una elevada demanda de las obras de D. Scarlatti. Dista 43 años de la primera edición impresa que se realizó de las sonatas del músico napolitano: *Essercizi per Gravicembalo*<sup>1</sup>. Esta tuvo tal éxito que en el espacio de cuatro años se elaboraron otras tres ediciones similares<sup>2</sup>:

- *42 Suites de pièces pour le clavecin*. London: Thomas Roseingrave, 1739.
- *XLII Suites de Pieces pour le clavecin. En deux volumes. Composées par Domenico Scarlatti*. London: B. Cooke, 1739.
- *Six double fugues for the organ or harpsichord composed by Mr. Roseingrave, to which is added Sig<sup>r</sup> Domenico Scarlatti's celebrated Lesson for the harpsichord with several additions by Mr. Roseingrave*. London: I. Walsh [1750].

A su vez, al menos otras cinco publicaciones impresas con otras sonatas de D. Scarlatti se realizaron en Londres antes de 1800:

- *Libro de XII sonatas modernas para clavicordio compuestas por el señor D. Domingo Scarlatti, caballero de la Orden de Santiago y Maestro de los Reyes Catholicos D. Fernando el VI y Doña Maria Bárbara*. London: John Johnson, 1752<sup>3</sup>.
- *Libro de XII sonatas modernas para clavicordio compuestas por el señor D. Domingo Scarlatti, caballero de la Orden de Santiago y Maestro de los Reyes Catholicos D. Fernando el VI y Doña Maria Bárbara. Libro II*. London: Owen, 1771<sup>4</sup>.
- *The beauties of Dominico Scarlatti. Selected from his Suites Leçons, for the Harpsichord or Piano Forte and revised with a variety of Improvements by Ambrose Pitman. Volume first*. [London: Preston] [ca.1785]<sup>5</sup>.

1 SCARLATTI (1738).

2 DECKER (2005):277. SHEVELOFF (1970): 135, 145.

3 Sheveloff catalogues it as "Johnson 4" (SHEVELOFF (1970): 141). It contains following Scarlatti sonatas: Kk. 106, 107, 55, 117, 44, 104, 53, 101, 100, 105, 140, 116.

4 Sheveloff catalogues it as "Owen-5" (SHEVELOFF (1970): 146). It contains following Scarlatti sonatas: Kk. 112, 43, 118, 47, 57, 123, 49, 115, 119, 46, 99, 141.

5 La fecha aproximada de publicación de esta obra se puede consultar en: SHEVELOFF (1970): 152-153.

- *Scarlatti's Chefs d'Oeuvre, for the Harpsichord or Piano forte*, London: Clementi [1791].
- *Thirty sonatas for the harpsichord or piano-forte, published by permission from manuscripts in the possession of Lord Viscount Fitzwilliam, composed by Sg<sup>r</sup> Domenico Scarlatti*. London: Birchall, 1800<sup>6</sup>.

La publicación de Clementi se enmarca dentro de una continuada producción de ediciones para instrumentos de tecla que incluyen sonatas de D. Scarlatti. La novedad de esta fuente es que presenta revisiones concebidas para su interpretación al piano. Este logro se debe a Clementi quien, como más adelante veremos, incorporó modificaciones de dinámica, de articulación, de expresión, de carácter y de *tempi* que se mantuvieron a lo largo del siglo XIX hasta la edición de Longo, pues C. Czerny las reutilizó sin añadir ninguna modificación<sup>7</sup>.

Como se ha podido observar, Ambrose Pitman también dirigió su edición al piano, sin embargo, su obra es una versión más de los ya citados *Essercizi* de Fortier, a la que añadió *pianoforte* al título, sin que por ello incorporase modificaciones editoriales específicas para dicho instrumento. En el prefacio de su obra exalta el valor pedagógico de estas obras de palabras de su profesor, el Dr. Arne: "Among the enthusiastic admirers of Scarlatti's Lessons, was the late Dr. Arne, who always considered them, whith the "Suites de Pieces" of Händel, as the best calculated Performances to compleat the practical part of musical education"<sup>8</sup>.

## CONTEXTO INTERPRETATIVO

El hecho de que Clementi plantease abiertamente en el título la interpretación de las sonatas de Scarlatti en el clave o en el piano, es indicativo de que en 1791 se estaba llevando a cabo la transición de un instrumento a otro.

6 Proceeding from Fitzwilliam manuscripts. Sheveloff catalogues it as "Cambridge 12" (SHEVELOFF (1970): 158-59). It contains following Scarlatti sonatas: Kk. 478, 492, 445, 454, 455, 372, 373, 236, 237, 438, 446, 533, 266, 267, 366, 367, 520, 524, 491, 386, 401, 387, 525, 517, 534, 535, 545, 552, 553, 54.

7 SCARLATTI (1906-08). SCARLATTI (1838). Ambas sonatas contenidas en *Scarlatti's Chefs-d'œuvre* que no son de Scarlatti, reaparecen en la edición de Czerny: vol.II, n°195= Clementi n°2; Czerny, vol.II, n°196= Clementi n° 12 (SHEVELOFF (1970):169). Esto indica que Czerny conoció y usó la edición de Clementi para su publicación.

8 "Entre los entusiastas admiradores de los *Essercizi* de Scarlatti se encuentra el Dr. Arne, quien siempre los consideró como las mejores para la educación musical, junto con las "Suites de Pieces" de Händel (PITMAN [ca.1785]: prefacio).



Fig. 1. Scarlatti's *Chefs d'Oeuvre, for the Harpsichord or Piano forte*, London: Clementi [1791]. Portada.

El piano empezó a cobrar importancia sobre todo en Londres y en París a raíz de su presentación en los conciertos públicos de 1768. Un amplio número de compositores e intérpretes virtuosos del clave llegados a estas capitales en torno a esa fecha mostraron un gran interés por el nuevo estilo musical clásico que aportaba el continuo intercambio de sonoridades suaves y fuertes entre el tema y sus respuestas; la réplica de la sonoridad orquestal y posteriormente también de la operística; las disminuciones graduales del volumen para volver de repente a la sonoridad completa y tantas otras innovaciones estilísticas factibles de ser interpretadas en un piano que había ido mejorando su mecánica<sup>9</sup>.

Clementi tocó el piano en público por primera vez en 1779<sup>10</sup> y según la programación que recoge la revista *Magazin der Musik* de los conciertos en los que participó Clementi en Londres a partir de 1784, a partir de entonces todas sus interpretaciones fueron ya al piano. Las críticas que publica la revista tildan su ejecución al piano de virtuosa, expresiva, elegante y refinada:

“Herr Clementi spielte eine sonate auf dem Piano Forte, wo den ein jeder sagen musste, dass seine Hand unnachähmliche Fertigkeit und Ausdrücke zeigte [...]”

9 DE PLACE (1986): 46.

10 PLANTINGA (1977): 289.

“Herr Clementi zeigte in einer sonate beim Piano Forte seinen Geschmack, Delicatesse und grosse Fertigkeit des Spiels”<sup>11</sup>.

Habiéndose hecho eco del avance del piano, a partir de 1783 los métodos de enseñanza colocaron a este instrumento en sus portadas junto al clave<sup>12</sup>. Si bien la demanda del piano era cada vez mayor, siete años después, en 1791, la edición aquí estudiada todavía está destinada a ambos instrumentos, a pesar de la ya demostrada predilección de Clementi por el piano frente al clave en sus conciertos públicos. Es probable que esta decisión estuviese guiada por fines comerciales, pues en torno a 1795 Clementi sustituyó definitivamente su carrera de intérprete virtuoso por la de empresario<sup>13</sup>. Además, como se puede apreciar en la siguiente tabla, no fue hasta 1796 cuando se diferenciaron en las obras didácticas unos criterios específicos para el aprendizaje de un piano ya segregado, como son la colocación de las manos, la digitación, la articulación o la utilización de los pedales:

11 *Magazin der Musik*, 1784, p.228, 229.

12 Carew ofrece un interesante estudio de los instrumentos de tecla vendidos en Viena entre 1760-1800, en el que se puede observar que hasta la década de los ochenta el piano prácticamente no tuvo demanda (CAREW (2007): 112-113).

13 ROWLAND (2010): lvii.

<b>MÉTODOS PARA INSTRUMENTOS DE TECLA 1750-1797</b>		
1750	<b>Friedrich Wilhelm MARPURG</b>	<i>Die Kunst das zu Clavierspielen</i> . Berlin: A. Haude & J. C. Spener.
1753 [vol.1] 1762 [vol.2]	<b>Karl Philip Emanuel BACH</b>	<i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i> . Berlín: Christian Friedrich Henning vol. 1; Berlín: George Ludewig Winter, vol. 2.
1755	<b>Friedrich Wilhelm MARPURG</b>	<i>Anleitung zum Clavierspielen</i> . Berlin: A. Haude & J. C. Spener.
1771	<b>Anton BEMETZRIEDER</b>	<i>Leçons de clavecin, et principes d'harmonie</i> . París: Chez Bluet Libraire
1775	<b>Benito BAILS</b>	<i>Lecciones de clave y principios de armonía</i> . Madrid : J. Ibarra
1783	<b>Anton BEMETZRIEDER</b>	<i>New Lessons for the Harpsichord</i> . Londres : Printed for and sold by the author
1783	<b>Felix-Louis DESPRÉAUX</b>	<i>Cours d'éducation de clavecin ou pianoforte</i> . París: l'Auteur
1786	<b>Johann Christian BACH &amp; Francesco Pasquale RICCI</b>	<i>Méthode ou recueil de connaissances Elementaires pour le Forte-Piano ou Clavecin. Oeuvre mêlé de theorie et de pratique divisé en deux parties, compose pour le Conservatoire de Naple</i> . París: Le Duc
1788	<b>François-Guillaume DUCRAY-DUMINIL</b>	<i>Clavier et gamme de clavecin ou piano-forte, pour apprendre sans Maître les Irs. Eléments de ces deux Instrumens</i> . París: Toulan
1789	<b>Jean-François TAPRAY</b>	<i>Premiers Eléments du Clavecin ou du Piano avec des observations preliminaries, pour apprendre à se placer et poser les mains sur le Clavier. Des leçons pour former les doigts à différens exercices. Des études mesurées pour accoutumer à la lectura des deux parties ensemble. Suive de douze piueces d'une difficulté gradúele</i> , París: Chez Bonjour, Md. De Musique
[ca.1796]	<b>Anton BEMETZRIEDER</b>	<i>Nouvelles Leçons de Clavecin ou Piano-Forté</i> . París: P. Porro
1796	<b>Johann L. DUSSEK &amp; Ignaz PLEYEL</b>	<i>Instructions on the art of playing the piano-forte or harpsichord</i> . Londres: Corri, Dussek & co.
[ca.1796]	<b>Joseph Nicolas HÜLLMANDEL</b>	<i>Principles of Music, chiefly calculated for the Piano e Forte or Harpsichord</i> . Londres: by the Author
1797	<b>Joseph NONOT</b>	<i>Leçons méthodiques de Clavecin et de Forte-Piano</i> . París: Chez Boyer et Naderman
<b>MÉTODOS DESTACADOS PARA PIANO (ca.1796-1810)</b>		
[ca.1796]	<b>Bernard Viguerie</b>	<i>L'art de toucher le pianoforte</i> , París: Chez l'Auteur
1797	<b>Ignaz Pleyel &amp; Johann L. Dussek</b>	<i>Méthode pour le pianoforte</i> . París: Pleyel
1797	<b>Peter Milchmeyer</b>	<i>Die wahre Art das Pianoforte zu spielen</i> . Dresden: Meinhold
1801	<b>Muzio Clementi</b>	<i>Introduction to the Art of Playing on the piano-Forte</i> , Londres: Clementi, Banger & Hyde, Collard & Davis
[ca.1802]	<b>Sébastien DEMAR</b>	<i>Grande méthode en trois parties pour le piano-forte</i> , París: Benoît Pollet
1804	<b>Jean Louis ADAM</b>	<i>Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique</i> , París: Imprimerie du Conservatoire Impérial
1804	<b>August E. MÜLLER</b>	<i>Klavier und Fortepianoschule</i> . Jena: Frommann
[1808]	<b>Pedro CARRERA Y LANCHARES</b>	<i>Escuela completa de Forte-Piano</i> . Madrid: Álvarez
1809	<b>Daniel STEIBELT</b>	<i>Méthode de piano ou l'Art d'Enseigner çet Instrument</i> . París: Imbault

**Tabla 1.** Métodos para instrumentos de tecla 1750-1810

Una observación importante al estudiar la edición que aquí nos ocupa, es que contiene revisiones textuales concebidas para un piano en pleno desarrollo y evolución que todavía no tenía una entidad propia en los métodos de enseñanza. La situación cambió a partir de 1796, cuando el piano ya acaparó por completo la atención en los métodos tanto en la parte germánica, como en la parte francesa, anglosajona y en la española; y el clave fue definitivamente sustituido por el piano.

John Broadwood (1732-1812), uno de los fabricantes de claves y pianos más importantes en Londres durante el último tercio del siglo XVIII, citado por Clementi en la portada de su edición, abandonó definitivamente la construcción de claves en 1793, justo una década después de que patentara un modelo de piano cuadrado (*square piano*), con un sonido mejorado por la incorporación de una segunda tabla de resonancia de madera, que tuvo muy buena respuesta comercial en el mercado londinense de instrumentos. A partir de 1783, estos pianos incorporaron pedales sustituyendo a las palancas manuales y rodilleras; y desde 1788 igualaron la tensión de las cuerdas, mejorando la calidad de su sonido. El armazón siguió siendo de madera, las cuerdas todavía no eran muy gruesas y además, solo tenían dos cuerdas por cada nota. Ese mismo año de 1788, los pianos de cola (*grand pianos*) fabricados por Broadwood, ganaron en capacidad expresiva, gracias a la división del puente y a la modificación del punto de ataque de las cuerdas<sup>14</sup>.

Contamos con que el modelo de piano más utilizado por Clementi en su entorno doméstico en el momento de su trabajo editorial fuera el modelo cuadrado pequeño fabricado por Broadwood. Plantinga cita un apunte comercial de este fabricante en mayo de 1781 que registró el envío de un pianoforte a Clementi, quien en ese momento se encontraba en París<sup>15</sup>. Al ser un constructor innovador, Broadwood conoció de cerca no solo a Clementi, sino también a otros intérpretes virtuosos asentados en Londres durante el último tercio del siglo, como J.L. Dussek o J.B. Cramer, entre otros. De ellos recogió las demandas de mejora del instrumento para favorecer una sonoridad más potente y a la vez más flexible y expresiva. Así lo reconoció Clementi a su alumno Ludwig Berger, a quien le relató en 1806 que la sonoridad de los pianos ingleses en torno a 1780 no le permitieron ejecutar pasajes expresivos y *cantabiles* como hubiera sido de su agrado, pero que con las mejoras incorporadas posteriormente al instrumento, su estilo de interpretación se volvió más expresivo: “[...] Through the gradual perfection of the

English pianos he adopted a more cantabile and refined style of performance by listening to singers [...] then the faulty construction precluded a cantabile, legato style of playing”<sup>16</sup>.

Por lo tanto, al estudiar las revisiones editoriales de esta fuente realizada en 1791 en Londres, nos enfrentamos a un modelo de piano inglés en pleno desarrollo en el que Clementi no encontró respuestas satisfactorias a todas sus demandas expresivas, pero que favorecía una ejecución virtuosa y brillante.

## REVISIONES EDITORIALES DE CLEMENTI

### REVISIONES DEL *TEMPO*

El acercamiento de Clementi a las sonatas de D. Scarlatti como intérprete virtuoso se traduce en un incremento del *tempo* en cinco de las diez sonatas que contiene la fuente del compositor napolitano, y también en la sonata de Antonio Soler. El resto de las sonatas mantienen las indicaciones de *tempo* originales, menos la cuarta, en la que Clementi lo reduce:

	Edición de Clementi	Manuscritos de Parma
Sonata I (Kk. 378)	<i>Allegro Assai</i> , 2/4	<i>Allegro</i> , 4/4
Sonata III (Kk.380)	<i>Allegro commodo</i> , 3/4	<i>Andante commodo</i> , 3/4
Sonata IIII [ <i>sic</i> ] (Kk.490)	<i>Cantabile</i> , C	<i>Allegro</i> , C
Sonata V (Kk.491)	<i>Allegro molto</i> , 3/8	<i>Allegro</i> , 3/8
Sonata VI (Kk.475)	<i>Allegro di molto</i> , C	<i>Allegrissimo</i> , C
Sonata VIII (Kk.206)	<i>Un poco andante</i> , C	<i>Andante</i> , C
Sonata IX (Kk.531)	<i>Allegrissimo</i> , 6/8	<i>Allegro</i> , 6/8
	Edición de Clementi	Manuscrito en New Haven
Sonata XII (by A.Soler)	<i>Allegro</i> , C	<i>Andante</i> , C

**Tabla 2.** Comparación de los *Tempi* de las sonatas de Scarlatti en fuentes diferentes

14 PALMIERI (1994): 55. Se puede ver también: ROSEMBLUM (1988): 39 y 305.

15 PLANTINGA (1977): 288.

16 Cita recogida en: ROSEMBLUM (1988): 25.

Teniendo en cuenta las características ya comentadas de los modelos de pianos cuadrados ingleses en torno a 1790, en los que las cuerdas no estaban sometidas a mucha tensión y las teclas eran menos profundas que en los pianos modernos, es más fácil de entender que Clementi incrementase la velocidad de algunas sonatas ya rápidas de por sí. El músico y editor no solo apuesta por el virtuosismo y la ejecución brillante sino que, jugando con velocidades contrastantes a lo largo de algunas sonatas, consigue intensificar las tensiones internas. Al final de la sonata n° 9 (Fig. 2) inserta un *rallentando* en la progresión hacia la tónica y mantiene el calderón original sobre el silencio que sigue, de esta manera hace valer el fuerte contraste entre el excitado *Allegrissimo* inicial y la disminución paulatina de la velocidad hasta llegar a parar el discurso musical:

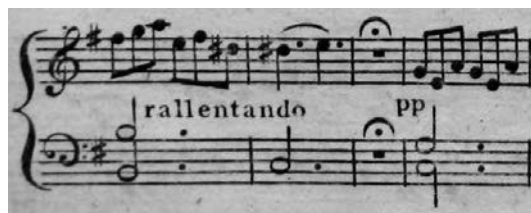


Fig. 2. Scarlatti. Sonata IX, Clementi (Ed.), p.21

Se podría decir que gracias a un planificado desarrollo anterior, este y otros silencios con calderones de esta edición, adquieren un sentido dramático que anuncia un cambio en el estilo interpretativo.

En otros casos, como en la *Sonata V* (Fig. 3), creemos que el incremento de la velocidad llega a alterar el carácter en origen bailable:

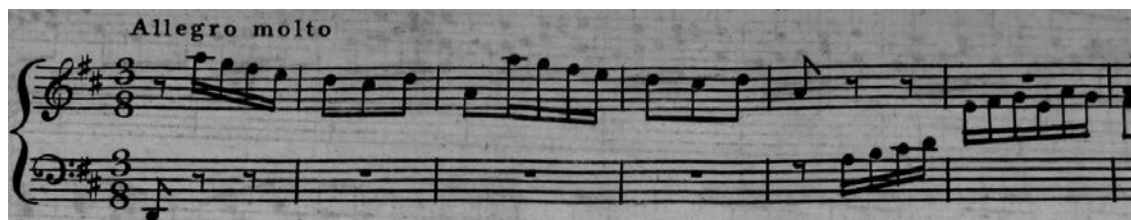


Fig. 3. Scarlatti. Sonata V, Clementi (Ed.), p. 10

La preferencia de Clementi por los *tempi* rápidos le induce a buscar soluciones técnicas que le permitan mantener una ejecución clara y brillante superando las dificultades mecánicas del piano. Para ello omite por ejemplo los cruces de manos, tan practicados por Scarlatti y regulariza la distribución de las voces adaptándolas a un mejor manejo de las manos.

En una única sonata Clementi reduce el *tempo* de *Allegro* a *Cantabile*, se trata de la n° 4. En ella aboga por un mayor ejercicio expresivo y para ello aporta un espacio temporal más amplio en el que poder desarrollar las muchas indicaciones de articulación que añade y en el que realzar el carácter *legato* que acompaña a toda la sonata. Precisamente las dos sonatas de *tempo* más lento y de carácter expresivo, podrían servir para rebatir el calificativo de "*Mechanicus*" que Mozart atribuyó a Clementi después del reto pianístico que tuvieron en Viena

el 24 de diciembre de 1781<sup>17</sup>. Si bien es verdad que Clementi ejerció la transición del clave al piano desde su perspectiva de intérprete virtuoso, a su vez imprimió al nuevo lenguaje pianístico sus otras señas de identidad, como son el lirismo al teclado y cierto carácter dramático.

#### INDICACIONES DE DINÁMICA

El elemento musical más registrado en las revisiones de la fuente aquí estudiada, es el de la dinámica. A lo largo de toda la edición, Clementi especifica los continuos cambios de intensidad y no escatima en señalar un amplio abanico de indicaciones de intensidad, tanto fijas como graduales:

<sup>17</sup> PLANTINGA (1977): 289.

<b>Intensidades fuertes</b> (44,5 % de todas las indicaciones de las sonatas)	- <i>sforzato</i> 57 veces - <i>forte</i> 50 veces - <i>fortissimo</i> 11 veces - <i>rinforzando</i> 13 veces
<b>Intensidades suaves</b> (29%)	- <i>piano and pianissimo</i> 85 veces
<b>Intensidades graduales</b> (22,4%)	- <i>crescendo</i> 51 veces - <i>diminuendo</i> 15 veces

**Tabla 3.** Indicaciones de intensidad en *Scarlatti's Chefs d'Oeuvre* [1791]

Las más numerosas son las indicaciones de intensidades fuertes, empleadas por Clementi para delimitar las secciones finales de las sonatas y reforzar el efecto conclusivo, para diferenciar pasajes imitativos o para incrementar la tensión armónica. También introduce *forte* y *fortissimo* como efecto sorpresa y como marcador de la articulación y de la métrica del compás. En ocasiones parece que el oído interno de Clementi pretendiese ir por delante, pues emplea matices propios de sonoridades potentes también en el registro agudo. Al referirse en 1801 a las características sonoras de este registro en el piano, Clementi hizo alusión al timbre y a su rico colorido: “las notas adicionales hasta el Fa en el altísimo son maravillosamente claras y brillantes”<sup>18</sup>, pero en ningún caso indicó que el sonido de los agudos fuera potente. Las características de los pianos de mesa ingleses de la época no podían producir en el registro agudo una intensidad sonora de *fortissimo*. En el ejemplo siguiente (Fig. 4), Clementi opta por culminar la escalada de tensión armónica en el agudo, añadiendo un Do a dicho registro y subrayándolo con la indicación *fz* que no aparece en el manuscrito conservado en Venecia:



**Fig. 4.** Scarlatti, Sonata 11, p. 25

Es posible que para conseguir esta sonoridad deseada, Clementi se sirviese del pedal de resonancia o del que levantaba la tapa del piano, disponible en algunos pianos ingleses de la época. Milchmeyer recomendaba la utilización de este tipo de pedales en los pasajes muy fuertes y en los *crescendos*: “*Fortissimo* [...] Man spilet es sehr stark und mit aufgemachten Deckel, wenn das Pianoforte zu dieser Veränderung eingerichtet ist. [...] *Crescend* [sic] [...] Man fängt diese Veränderung mit zugemachten Deckel an, und vollendet sie mit aufgemachten Deckel”<sup>19</sup>.

Llama también la atención, que en un corto espacio de dos compases se sucedan cuatro indicaciones con distintas dinámicas (Fig. 4). Este cambio continuo de intensidades es propio de la ejecución de Clementi, no solo específico de la mano derecha, sino también de la mano izquierda (Fig. 5):



**Fig. 5.** Scarlatti, Sonata III [sic], p. 7

<sup>19</sup> “*Fortissimo* [...] se ejecuta muy fuerte y cuando el piano tiene instalado el dispositivo, se toca con la tapa abierta. *Crescend* [sic] [...] se comienza con la tapa cerrada y se termina con la tapa abierta” (MILCHMEYER (1797): 50) [Traducción propia].

18 CLEMENTI (1801):2.

La colocación de *crescendos* en pasajes ascendentes hacia el registro agudo que culminan en *fortissimo* y en pasajes virtuosos con figuraciones repletas de notas, apuntan de nuevo a la búsqueda de Clementi de sonoridades potentes y envolventes así como de otras posibilidades tímbricas, en un

piano todavía con importantes limitaciones. Por ejemplo en la sonata n.º 6 *Allegro di molto*, se acentúa el efecto del despliegue sonoro en las figuraciones rápidas por el *crescendo* añadido:



Fig. 6. Scarlatti, Sonata VI, p. 12

El uso menos frecuente de matices suaves refleja el menor interés de Clementi por este tipo de sonoridades, aunque si también contabilizamos las anotaciones *dolce* y *espressivo* utilizadas por Clementi trece veces a lo largo de las sonatas (4,2%), se alcanzaría un porcentaje de 33,2% de sonoridades suaves, más próximo al 44,5% de sonoridades fuertes.

Es significativo que en las dos sonatas de *tempo* más tranquilo, la n.º 4 *Cantabile* y n.º 8 *Un poco Andante*, Clementi incrementa el uso de indicaciones de dinámica al doble. Esto quiere decir que para los fragmentos de mayor expresividad busca una nueva forma de locución al teclado; y que para transmitir el nuevo lenguaje se enfrenta a la necesidad de intensificar los detalles textuales.

El elevado uso de indicaciones para la mano derecha manifiesta su preocupación por encontrar un equilibrio sonoro entre ambas manos y por evitar que los graves ensombrezcan a la melodía. El modelo de piano inglés contaba con una mecánica apta para producir sonidos potentes en los registros medio y grave, por ello en alguna ocasión Clementi añade notas en el agudo acompañadas de matices fuertes, para mejorar la relación entre las voces. El tratamiento que Clementi hace de la escritura pianística, supone un notable avance en el camino hacia su idiomatización.

## INDICACIONES DE ARTICULACIÓN

Clementi omite indicaciones como *portatos*, *tenutos* o *marcatos* en su edición de las sonatas de Scarlatti y solo utiliza el *staccato*. Sin embargo, hemos detectado un cam-

bio significativo en el texto basado en el frecuente uso de ligaduras, no solo en la mano derecha, sino también en la izquierda. Clementi tenía preferencia por el *legato*<sup>20</sup>: “[...] When the composer leaves the *Legato* and *Staccato* to the performer’s taste, the best rule is to adhere chiefly to the *Legato*, reserving the *Staccato* to give spirit occasionally to certain passages, and to set off the higher beauties of the *Legato*”<sup>21</sup>.

Usa ligaduras de expresión en pasajes *cantables* a los que con frecuencia añade indicaciones de carácter, como *espressivo*, *dolce*, para conseguir la sonoridad deseada. Como integrante de la London Pianoforte School, propone en diferentes momentos de su edición una técnica interpretativa orientada a la obtención de una mayor expresividad. Siguiendo las críticas musicales recogidas en fuentes hemerográficas de la época, el estilo interpretativo vigente en Londres a finales del siglo XVIII y principios del XIX respondía a un virtuosismo moderado sucedido de momentos cargados de gran expresividad, y todo discurso concertístico puramente técnico y mecánico, característico de un virtuosismo circen-

<sup>20</sup> “Esta nueva sonoridad estaba relacionada con la simulación del “canto” y con la necesidad de trasladar al teclado pasajes de acentuado lirismo o melodías derivadas de la ópera, que en el clave eran irrealizables. Se puede ver un análisis más detallado de los *legatos* en Clementi” (CUERVO (2012): 173 y ss.).

<sup>21</sup> “[...] Cuando el compositor deja el *Legato* y *Staccato* al gusto del intérprete, la mejor norma es mantener el *Legato*, reservando el *Staccato* para dar aliento a ciertos pasajes, y para desactivar la enorme belleza del *Legato*” (CLEMENTI (1801): 9). Traducción propia.



se, era fuertemente criticado y tildado de vacío, pretencioso y caprichoso<sup>22</sup>. Precisamente uno de los factores que contribuyeron al ascenso del piano, fue su capacidad de responder a los momentos expresivos y de asumir el sentimentalismo del repertorio vocal y sinfónico.



Fig. 7. Scarlatti. *Sonata VIII*, p. 17

Una mención especial merecen las ligaduras de expresión aplicadas a dos notas consecutivas que requieren diferenciación de ataques fácilmente aplicables en el piano y no en el clave. Su utilización en esta edición no se limita a fines expresivos y dinámicos que se traducen en ataque y relajación como en el ejemplo anterior (Fig.7), sino que también se emplean con fines rítmicos, como en el siguiente ejemplo (Fig.8), en el que Clementi añade la ligadura de dos notas además de para una finalidad expresiva, para romper la acentuación métrica del compás:



Fig. 8. Scarlatti, *Sonata VIII, Un poco Andante*, p.17



Fig. 10. *Sonata VIII, Un poco Andante*, p. 19

<sup>22</sup> McVeigh recoge noticias hemerográficas de la década de 1790 que critican el exagerado exhibicionismo virtuoso de algunos concertistas de piano que actuaron en Londres (McVEIGH (1993): 146). Sobre la estética expresiva al piano a principios del siglo XIX se puede consultar: STEVENS (1811).

En este caso, el efecto creado es el de separar el acento métrico del expresivo, lo que contribuye a incrementar la tensión y la intranquilidad musical del pasaje.

Por otro lado, los momentos en los que la mano izquierda adopta el ataque *legato* en la edición sugieren las posibilidades melódicas del registro grave del piano:



Fig. 9. D. Scarlatti, *Sonata X*, p.26

En este caso, también se pone de manifiesto el acercamiento de Clementi al lenguaje contrapuntístico<sup>23</sup> y su interés por la claridad de ejecución en las diferentes líneas melódicas de la textura polifónica.

Aprovechamos este ejemplo (Fig.9) para referirnos a algunas rarezas en la utilización de la escritura musical a lo largo de toda la fuente que en este caso se traduce en la colocación inexacta de las figuraciones de ambas manos de acuerdo a sus valores.

Otra anomalía se puede apreciar en la sonata número ocho *Un poco Andante* (Fig.10), en el que a un pasaje ligado le sucede el mismo pasaje sin ligadura. Entendemos que Clementi deja el uso figurado de la ligadura al intérprete; y se pone en evidencia que la técnica interpretativa del piano avanzó más rápido de lo que reflejan las partituras de la época:

<sup>23</sup> PLANTINGA sostiene que la producción sonatística de Clementi a partir de 1780-81 presenta ciertos rasgos contrapuntísticos, pero aplicados de una manera libre y poco estricta (PLANTINGA (1977): 298).

La utilización de fraseos tan largos como el del ejemplo anterior (Fig.10) en el que la ligadura demarca todo el pasaje ascendente a lo largo de tres compases, supone una innovación en la técnica interpretativa del piano que implica un impulso de la mano guiado por el peso del brazo hacia el *forte* en el agudo. Lo mismo ocurre en pasajes ligados de terceras, sextas y octavas paralelas, utilizados por Clementi para rellenar texturas originalmente monódicas, como en la *Sonata VI*, compases 1, 3, 51, 53, 57, 59.

En cuanto al uso de *staccatos*, Clementi especificó en su método que la regla general es mantener pulsadas las teclas del instrumento todo el valor de cada nota: “The best general rule is to keep down the keys of the instrument the full length of every note, for when the contrary is required, there are three possibilities of *staccato* playing [...]”<sup>24</sup>, y si se requiere lo contrario, hay tres posibilidades de *staccato*:



1. *Staccato* / 2. *Menos Staccato* / 3. *Aún menos Staccato* / 4. *Legato*

Fig. 11. Tres posibilidades de *staccato* en el método de Clementi (1801:9)

En su edición, Clementi solo utiliza el primer *staccato* marcado con una línea vertical encima de las notas. Según las indicaciones de su método, este sería el ataque más corto y marcado:



Fig. 12. Scarlatti, *Sonata VIII, Un poco Andante*, p.16

A pesar del escaso uso que hace Clementi de indicaciones de articulación, la inclusión de numerosas ligaduras proporciona a las sonatas de Scarlatti una dicción más cercana al estilo clásico, una separación de secciones temáti-

cas, efectos expresivos individuales, demarcación de ritmos periódicos, de contrastes dinámicos y, finalmente, un orden al discurso musical. Su utilización es semejante al uso que compositores coetáneos como Haydn y Mozart hacían de ella<sup>25</sup>.

## REVISIONES EDITORIALES OMITIDAS POR CLEMENTI

### *Indicaciones de pedal*

La edición (1791) de Clementi no incluye indicaciones de pedal, ni tampoco su método de piano (1801) aporta información sobre el uso de estos dispositivos, pero creemos que las frecuentes anotaciones de *forte* podrían implicar el uso del pedal de resonancia o el que levantaba la tapa del piano, aunque no estén indicados. Lo mismo ocurre con los frecuentes *pianissimos* y el uso del pedal que moderaba el sonido.

Para obtener claridad en este tema, hemos examinado tres aspectos fundamentales: los tipos de pedales que incorporaban los pianos en la década de los 90, el uso que se hacía de ellos en esa época y las costumbre vigente de anotarlos en las partituras.

Sobre los tipos de dispositivos que se incorporaban a los pianos, el método de Adam (1804) ofrece una relación detallada de ellos. Dentro de los modelos de pianos que se fabricaban en París siguiendo los modelos ingleses se encontraba el piano pequeño que contaba con dos pedales, uno a la izquierda denominado *Jeu de Luth* o *Jeu de Harpe* y otro a la derecha, conocido como *Grande Pédale*, que levantaba todos los apagadores dejando vibrar todas las cuerdas. También cita Adam los pianos cuadrados que en su mayoría contaban con cuatro pedales en el centro, los dos que ya hemos visto y colocados entre ellos, el de *Jeu Céleste*; y otro al que no le atribuye nombre, que servía para levantar la tapa del piano, pero que el autor tildaba casi de inútil: “à peu près inutile”. El piano de cola contaba también con cuatro pedales: *Jeu de Luth* o *Jeu de Harpe*, *Céleste*, *Grande Pédale* y en cuarto lugar un pedal destinado a realizar los *pianissimos* moviendo el teclado hacia la derecha hasta que los macillos quedasen colocados debajo de una única cuerda. Éste es el que otros autores denominaban *Una Corda Pedal* y el pedal *Pianissimo*<sup>26</sup>.

25 PLANTINGA hace la misma valoración al comparar las sonatas de Clementi a partir de 1780 con el estilo de Haydn (PLANTINGA (1977): 297); Irving estudia el estilo de Mozart (IRVING (1977): 83 y ss).

26 ADAM (1804): 218-219.

24 CLEMENTI (1801): 9.

Estos dispositivos no siempre funcionaban bien, Michmeyer cita los inconvenientes que ocasionaba el uso de los cuatro pedales arriba citados: el pedal de resonancia que levantaba todos los apagadores podía atascar algunos macillos ocasionando que no subieran o bajaran bien, produciendo así la consecuente confusión de sonidos; el *Harfen Pedal* podía descolocar la tira de cuero que se colocaba encima de todas las cuerdas, ocasionando diferencias en la variación del sonido; el moderador del sonido podía ocasionar desafinaciones al desplazarse los macillos y golpear solo una de las dos cuerdas; el pedal que levantaba la tapa podía ser muy ruidoso al levantarla y al cerrarla. Según Milchmeyer, a todos estos inconvenientes del uso de los pedales, había que añadir una frecuente colocación de los pedales a alturas desniveladas, resistencias desiguales al pisar cada pedal y ruidos molestos al manejarlos<sup>27</sup>. En los años 90, los intérpretes se enfrentaba a un modelo de piano con bastantes imperfecciones que hacía difícil un uso continuado de los pedales y sobre todo, que requería mucha destreza del ejecutante para solventar todos estos fallos.

Clementi hace continuas referencias a la soltura y flexibilidad del aparato digital en la edición española de su método (1811), seña de identidad no solo de Clementi, sino también de los demás integrantes de la “London Piano School”; y sin embargo solo hace escasas referencias a un pedal que supuestamente es el de resonancia, excluyendo además toda información sobre el pedal encargado de moderar el sonido. Este hecho puede estar relacionado con las características mecánicas de los pianos de la época que todavía necesitaban mejoras; y con el grado de importancia que Clementi le daba en ese momento al uso de los pedales frente a la agilidad digital. De hecho, Kalkbrenner (1784-1849) confirma ya entrado el siglo XIX que Clementi y otros integrantes de la “London Piano School”: Dussek, John Field und J.B. Cramer, hacían un uso frecuente del pedal de resonancia evitando así el sonido seco de los pianos ingleses y consiguiendo un discurso bonito en las partes *cantabiles*.

Die englischen Instrumente haben rundere Töne und eine etwas schwerere Claviatur: durch sie haben die Künstler dieses Landes einen grossartigen Styl und den schönen Vortrag der singbaren Stellen, der sie auszeichnet, angenommen. Um dahin zu gelangen, ist es unerlässlich, sich des grossen Pedals zu bedienen, um die

27 MILCHMEYER (1797): 58.

dem Pianoforte anhängende Trockenheit zu verbergen. Dussek, John Field und J.B. Cramer, die Koryphäen dieser Schule, deren Gründer Clementi ist, bedienen sich des grossen Pedals, wenn die Harmonie sich nicht ändert<sup>28</sup>

Es evidente que Clementi y los demás integrantes de la London Piano School utilizaron con frecuencia los pedales en un piano ya mejorado una vez entrado el nuevo siglo, que había reducido el número de palancas y había solventado el problema de ruidos y atascos.

En la edición que aquí estudiamos, Clementi recurre a otras fórmulas relacionadas con el manejo del aparato digital y con el relleno de la textura, para modificar la potencia sonora. En el ejemplo que vemos a continuación (Fig. 13), incorpora una textura característica de la literatura pianística de la época que prolongaba el valor de la figura marcada por la métrica del compás, mientras que las demás figuras permanecían arpegiadas. Para esta finalidad, Clementi no escatimó en hacer modificaciones textuales, reforzó la sonoridad del bajo manteniendo la primera nota tenida y añadió una indicación de *forte*:



Fig. 13. Scarlatti, Sonata n° XI, cc. 6-7, p.24

A su vez, para evitar la sonoridad seca de los pianos ingleses en los agudos, a la que Kalkbrenner se refiere<sup>29</sup>, refuerza el efecto sonoro en ese registro añadiendo una tercera voz. Por ejemplo, en la misma sonata n°11 (Fig. 14), en la que añade un Do en el agudo que refuerza el efecto del acorde de dominante, que no es incompatible con un posible uso del pedal de resonancia:

28 KALKBRENNER [1833]: 14.

29 “Ich empfehle es für alle hoch liegenden Stellen: die Schwingungen der hohen Töne vervielfältigen sich so sehr, dass die Töne ohne Pedal gespielt, immer etwas trocken scheinen. Die Anfänger müssen besonders darauf bedacht sein, den Fuss nicht auf dem Pedale zu lassen, so oft die Harmonie sich ändert” (KALKBRENNER (1841): 15).



Fig. 14. Sonata 11, p.25

Sobre el uso y anotaciones que se hacían de los pedales en torno a 1790, Rowland sostiene que esa década fue un periodo decisivo en el uso del pedal y establece el *Concierto para Piano* (1797) de J.B. Cramer como la primera edición inglesa que aporta indicaciones de pedal. Esta obra fue publicada tan solo un año antes de la relevante declaración de Daniel Steibelt en su *Concierto para Piano* op. 33 (1798), de incluir indicaciones de pedal en todas sus futuras composiciones. Steibelt facilitaba en dicha obra también la nomenclatura que iba a utilizar para el uso de los pedales<sup>30</sup>.

Ante el avance del lenguaje pianístico hacia su idiomatización, pedagogos como Milchmeyer llamaron a la cautela, y recomendaron el uso de los pedales solo después de que el discípulo hubiera conseguido transmitir la expresividad requerida en la pieza, pues consideraba estos dispositivos como elementos puramente de apoyo, para resaltar la articulación sonora<sup>31</sup>. De esta manera, Milchmeyer manifestaba en su método (1797) la importancia de no descuidar la destreza de los dedos para conseguir el fraseo adecuado. Estas recomendaciones de atribuir importancia a la claridad del discurso mediante una correcta implementación del aparato digital, coinciden con la línea adoptada por Clementi. En su método dedica una buena parte a tratar el tema que defiende dos principios básicos referentes a la sonoridad: la igualdad de pulsación de la tecla y el *legato*<sup>32</sup>.

El uso del pedal de resonancia parecía ser especialmente versátil, Newman se refiere a los siete usos diferentes

30 ROWLAND (2004): 66.

31 "Indesen sollen Anfänger sich alle nur mögliche Mühe geben, allen musikalischen Ausdruck durch die Finger hervorzubringen, und erst dann, wenn sie den Ausdruck mit den Fingern ganz in ihrer Gewalt haben, mögen sie sich der Veränderungen bedienen" (MILCHMEYER (1797): 65-66).

32 CLEMENTI (1811): 15: "Que el discípulo ahora principie a practicar primeramente lentamente los passages siguientes, observando de tener baxada la tecla primera hasta que la próxima sea tocada y así de seguido...Es menester tocar cada nota igualmente, respecto al tiempo y con fuerza igual".

que Beethoven hacía de él durante la primera década del siglo XIX, basándose en los testimonios transmitidos por su alumno Czerny y en algunos textos musicales:

Beethoven seems to have had seven uses of the damper pedal particularly in mind. These include sustaining the bass, improving the *legato*, creating a collective or composite sound, implementing dynamic contrasts, interconnecting sections or movements, blurring the sound through harmonic clashes, and even contributing to the thematic structure<sup>33</sup>.

A todos estos usos habría que añadir el ya mencionado por Kalkbrenner de evitar el sonido seco del piano, sobre todo en el registro agudo, por lo que según él, algunos intérpretes lo usaban de forma generalizada.

Otro efecto posible en algunos de los pianos como en el piano de cola de Broadwood o en el de mesa de Zumpe, era el de accionar dos secciones independientes del teclado: la grave-media y la media-aguda<sup>34</sup>. De esta manera se podía mantener el sonido de notas graves, mientras que se interpretaban los agudos, que generalmente se correspondían con la melodía.

Según lo expuesto, no descartamos que Clementi utilizase los pedales durante sus interpretaciones, pues su magistral manejo del piano no habría de impedirle su utilización, pero ni los instrumentos ofrecían al intérprete un buen ajuste de estos dispositivos, ni su escritura en las partituras estaba todavía generalizada<sup>35</sup>.

### La digitación

Si bien hemos podido fundamentar la omisión de indicaciones de pedal en la presente edición, la falta de digitaciones es más difícil de justificar. Esta omisión podría explicarse desde la ambivalencia de la partitura para ambos

33 NEWMAN, *Beethoven*, p.236 (citado en: ROWLAND (1994):.60 y ss.).

34 Diferentes autores hacen referencia a este pedal partido, entre ellos Temperley: "On the earlier English pianos these took the form of hand levers, one for the treble and another for the bass, so that the effect could only be used conveniently for entire movements or sections. When the more convenient sustaining pedal began to prevail in the 1780s, it was still often divided into treble and bass" (TEMPERLEY (1985): xxiv); KENNETH, vol. 12 (1984): 471; y CAREW (2007): 101.

35 "las transformaciones idiomáticas llegaron más tarde a las partituras que a la práctica interpretativa en sí. Todavía a finales del siglo XVIII muchos autores eran reacios a incluir indicaciones en las partituras que solamente fueran practicables en un instrumento de teclado determinado, y añadían sobre todo indicaciones técnicas generalizadas no dependientes de los modelos de pianos que se fabricaban en París, Londres y Viena" (Cuervo, 2016:286).

instrumentos: el clave y el piano. En otras fuentes de la época, en las que no están separados estos dos instrumentos, también se omite la digitación.

No obstante, Clementi concedió en su método mucha importancia a una correcta digitación para la obtención de *legatos*, y para la utilización de tonalidades antes impracticables en el clave, así como para evitar cruces de manos. Clementi era consciente de que para introducir un nuevo lenguaje idiomático era necesario cambiar los criterios de digitación válidos hasta entonces. Prefería alejarse de la seguridad que aportaba una digitación manejable y desahogada, a favor de otra que permitiera subrayar los efectos brillantes por un lado, y expresivos por otro. Es decir, anteponía el “efecto” a la comodidad digital<sup>36</sup>, siempre buscando la obtención de un mayor rendimiento de las posibilidades sonoras del instrumento.

## CONCLUSIONES

- *Scarlatti's Chefs d'Oeuvre* fue un éxito comercial, se editó en Londres y se reeditó una década después en París. La disponibilidad de esta obra más allá de las fronteras inglesas contribuyó al conocimiento y difusión de la música de Scarlatti en el continente europeo.

- Es una edición innovadora que ofrece al intérprete la primera publicación de las sonatas de Scarlatti con anotaciones editoriales, frente a otras ediciones historicistas realizadas en Londres a partir de 1738. Fue toda una revolución que planteó un nuevo acercamiento al teclado y un cambio estilístico en la interpretación. Esta edición presenta más similitudes con los planteamientos de los métodos para piano que le suceden, que con los métodos destinados al clave que le preceden.

- Clementi somete las sonatas de Scarlatti al lenguaje del estilo clásico y para ello, no escatima en indicaciones de dinámica y fraseo, sin embargo probablemente guiado por fines comerciales, evita añadir indicaciones de pedalización o de digitación que hubiesen acotado el abanico interpretativo al piano. De esta manera se afianza la idea de que en 1791 todavía no se solían anotar todas las indicaciones en las partituras y que la escritura musical para piano estaba en vías de perfeccionamiento.

36 “La gran basa [*sic*] de el arte de la postura de la mano y de el manejo de los dedos es de producir el MEJOR EFECTO por los MEDIOS MÁS FÁCILES. El EFECTO siendo de las mas grande importancia es el PRIMER OBJETO, el MEDIO de efectuarlo es el segundo y ESTE manejo de los dedos es ESCOGIDO el qual produce el MEJOR EFECTO, aunque no sea el mas fácil a el tocador. Mas la combinación de las notas siendo casi infinita, el manejo de los dedos será enseñado mejor por los exemplos” (CLEMENTI (1811): 14).

- El trabajo editorial refleja el estilo interpretativo de Clementi, caracterizado por un gran virtuosismo y precisión de pulsación, sonoridades densas y potentes; pero también por el uso predominante del *legato* y de fórmulas de gran expresividad, que identifican esta edición. Se trata de los rasgos de la London Pianoforte School y a su vez del estilo clásico practicado en Inglaterra a finales del siglo XVIII. Por otro lado, al jugar con los contrastes de expresión, de dinámica y de velocidad, incorpora al discurso musical cierto sentido dramático. A pesar de que reconoce el protagonismo de la música vocal, no renuncia a otorgar a la música instrumental una proyección intelectual, a través de las posibilidades sonoras que ofrece el piano.

- Esta edición es una prueba más de que Clementi fue uno de los primeros músicos en diseñar las bases de la técnica pianística haciendo del piano un medio de experimentación en el que buscó mejoras mecánicas y nuevas posibilidades sonoras. El piano en torno a 1790 se encontraba en un momento de transición y estaba pendiente de avances que posibilitasen la articulación del nuevo lenguaje idiomático. En dicho avance fue decisiva la difusión del nuevo estilo musical clásico, el afán experimentador de músicos como Clementi en su búsqueda de nuevas sonoridades y el respaldo de los fabricantes de pianos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adam, Louis, *Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique*. París, Imprimerie du Conservatoire Impérial, 1804.
- Carew, Derek, *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism, and Piano Music, c. 1760-1850*. Burlington, Ashgate Publishing Company, 2007.
- Clementi, Muzio, *Introduction to the art of playing on the pianoforte*. Londres, Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 1801.
- Clementi, Muzio, *Introducción a el arte de tocar el Piano Forte*, Londres, Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, 1811.
- Cuervo, Laura, *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Cuervo, Laura, “Del clave al piano: cuestiones de técnica interpretativa relacionadas con la colocación y movilidad al teclado”. Teresa Cascudo (ed.), *Música y cuerpo: estudios musicológicos*, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2016: 281-312.
- Decker, Todd, “‘Scarlattino, the wonder of his time’: Domenico Scarlatti’s Absent Presence in Eighteenth-Cen-

- ture England”, *Eighteenth-Century Music* 2, 2 (2005): 273-298.
- De Place, Adelaïde, *Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1986.
- Irving, John, *Mozart’s Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm, *Anweisung das Piano Forte mit Hilfe des Handleiters spielen zu lernen*. Leipzig, F. Kistner [1833].
- Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm, *Piano-Forte Schule*, Leipzig, Fr. Kistner, [1. ed. 1832, nueva ed. 1841].
- Kenneth, Mobbs, “Stops and other special effects on the early piano”, *Early Music*, 1984, vol. 12: 471-476.
- McVeigh, Simon, *Concert life in London from Mozart to Haydn*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Milchmeyer, Johann, *Die Wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresden, Meinhold, 1797.
- Palmieri, Robert (ed.), *The Piano Encyclopedia*, Londres & Nueva York, Routledge, 1994.
- Pitman, Ambrose, *The beauties of Dominico Scarlatti*, [London, Preston] [ca.1785].
- Plantinga, Leon, *Clementi: his life and music*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- Rosenblum, Sandra, *Performance practices in Classic Piano Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- Rowland, David, „Beethoven’s Pianoforte pedalling“, Robin Stowell (ed.). *Performing Beethoven*. Cambridge: University Press, 1994: 49-70.
- Rowland, David, *A history of pianoforte pedalling*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Rowland, David, *The Correspondence of Muzio Clementi*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2010.
- Scarlatti, Domenico, *Essercizi per Gravicembalo*, London, B. Fortier, 1738.
- Scarlatti, Domenico, *Opere complete per clavicembalo di Domenico Scarlatti*, 11 v. Alessandro Longo, (ed.), Milan, Ricordi, 1906-08.
- Scarlatti, Domenico, *Sämmtliche Werke für das Piano-forte*, 25 v., Carl Czerny (ed.), Viena, Haslinger, 1838.
- Sheveloff, Joel, *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-evaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources*, Tesis doctoral, Ann Arbor (MI), Brandeis University, 1970.
- Stevens, William Seaman, *A Treatise on Piano-Forte Expression*, Londres, Jones, 1811.
- Temperley, Nicholas (ed.), *The London Pianoforte School, 1766-1860*, Nueva York & Londres, Garland Publishing, 1985.

Recibido: 08.02.2016

Aceptado: 02.12.2016

# LA TONADILLA ESCÉNICA EN VENEZUELA O EL PROCESO DE CRIOLLIZACIÓN DE UN GÉNERO HISPANO

## THE STAGE TONADILLA IN VENEZUELA OR THE PROCESS OF CREOLIZATION OF A HISPANIC MUSICAL GENRE

Montserrat Capelán Fernández

Universidade de Santiago de Compostela

aulos90@gmail.com

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-6007-1538>

### Resumen

En el presente trabajo se estudia la interpretación de la tonadilla escénica tanto en la época colonial, en el que se representaban obras de origen peninsular, como en la republicana, cuando ya autores locales empiezan a dedicarse a este género. Se establecerán las características estructurales de lo que la prensa denominaba tonadilla y lo que llamaba opereta y, contraviniendo a José Subirá, se pondrá de manifiesto que la tonadilla no sufre un proceso de italianización sino, muy por el contrario, de hispanización. Una vez llegada la República y con ella el cultivo de la tonadilla escénica por autores venezolanos, este proceso dará lugar a una criollización introduciéndose en la tonadilla escénica bailes autóctonos como el merengue. En el presente texto haremos un estudio detallado de él, y estableceremos la posibilidad de que el origen del merengue, esté en las tiranas de las tonadillas peninsulares del siglo anterior.

### Palabras clave

Tonadilla escénica, criollización, tirana, merengue, Venezuela, Blas de Laserna, José Ángel Montero, Atanacio Bello Montero.

En 1792 Manuel Torres y José María Castro, asentistas del Coliseo de Caracas, escriben una misiva en la que señalan tener muchos gastos, entre otras cosas, por la necesidad de representar y ensayar tonadillas en los intermedios de las comedias presentadas<sup>1</sup>. Se trata éste del primer documento

---

<sup>1</sup> Así se expresaban Torres y Castro en una carta al Ayuntamiento: “el costo [de las representaciones] siempre es uno mismo, y no pequeño [...] que habiendo nosotros de procurar el desempeño a satisfacción de los espectadores, no sólo hemos de ofrecer una orquesta

### Abstract

The present study examines the performance of the stage *tonadilla* during the colonial period, when works originating from the peninsula were performed, as well as during the Republic, when local composers began cultivating this genre. We shall establish the structural characteristics of what the press called *tonadilla* and what was considered operetta and, in disagreement with José Subirá, it will become evident that the *tonadilla* does not undergo a process of *Italianization* but rather of a marked Hispanic slant. Once the Republic is installed and along with it the cultivation of the stage *tonadilla* by Venezuelan composers, this process will give way to a *creolization* introducing within the stage *tonadilla* local dances such as the merengue. We shall undertake a detailed study of this, and we shall establish the possibility that the origin of the merengue is in the *tiranas* of the peninsular *tonadillas* of the previous century.

### Key words

Stage *tonadilla*, *creolization*, tirana, merengue, Venezuela, Blas de Laserna, José Ángel Montero, Atanacio Bello Montero.

venezolano en el que se menciona el género. Si tomamos en cuenta, sin embargo, en que se habla de la tonadilla como algo ya asentado, hemos de asumir que éstas se empezaron a representar unos años atrás. La fecha más probable es 1789, momento a partir del cual en la plantilla del Coliseo caraqueño

---

razonable y hemos de dar Tonadillas, sino también pagar sus ensayos y ejecución”. 6 de febrero de 1792, Archivos Histórico del Concejo Municipal, Caracas (AHCM), *Coliseo*, tom. I, nº 6.

empezamos a encontrar mujeres cantantes. Con ello podemos decir que la tonadilla escénica se popularizó en Venezuela, unos 18 años después de estar en pleno apogeo en Madrid<sup>2</sup>.

A partir de esta época se volverá habitual la interpretación de tonadillas en los intermedios de las comedias que eran presentadas no sólo en el Coliseo caraqueño, sino también en los patios de comedias e, incluso, en las casas particulares en las que se hacían representaciones. Una muestra de lo primero, es la presentación en un patio de Guatire (población próxima a Caracas) de cinco comedias y dos tonadillas organizadas por el músico Juan Bautista Olivares<sup>3</sup>. Por

su parte, en las casas particulares, se representaban aquellas tonadillas escénicas cuya temática contravenía a la corriente neoclásica, motivo por el cual eran prohibidas en el Coliseo de la ciudad<sup>4</sup>.

Hasta 1821, momento en que Venezuela consigue la independencia definitiva de la corona española, conocemos los títulos de 15 tonadillas interpretadas en Caracas. Excepto dos obras a las que no le hemos podido atribuir autor, todas son composiciones de los españoles Blas de Laserna o Pablo del Moral, con una clara predilección por el primero.

AUTOR	TÍTULO	GÉNERO <sup>5</sup>	FUENTE	FECHA
Blas de Laserna	<i>La viuda de seis maridos</i>	Tonadilla a solo*	<i>Gazeta de Caracas</i> , 3/12/1811, 6/12/1811	8/12/1811
Pablo del Moral	<i>El contrato matrimonial</i>	Tonadilla a 3 Opereta*	<i>Gazeta de Caracas</i> , 3/12/1811, 6/12/1811	8/12/1811
Blas de Laserna	<i>Mas no quiero murmurar</i>	Tonadilla a solo*	<i>Gazeta de Caracas</i> , 13/12/1811 AABN Caja 8 N 138	15/12/1811
---	<i>A que una dama se burla de dos hombres a un tiempo</i>	Tonadilla a tres*	<i>Gazeta de Caracas</i> , 13/12/1811	15/12/1812
Blas de Laserna	<i>El médico y sus (los) sobrinos</i>	Tonadilla a tres Opereta*	<i>Gazeta de Caracas</i> , 10/1/1812	6/1/1812 12/1/1812
Pablo del Moral	<i>El amor por poderes</i>	Tonadilla a tres Opereta*	<i>Gazeta de Caracas</i> 14/1/1812	19/1/1812
Blas de Laserna	<i>Los frenos trocados</i>	Tonadilla a solo	AABN CCU 0888	---
Blas de Laserna	<i>La civilización</i>	Tonadilla a solo	AABN CCU 0882	---
Blas de Laserna	<i>La italiana y la andaluza</i>	Tonadilla a 3	AABN Manuscritos sin ingreso en la base de datos Caja 4 N 55	---
Blas de Laserna	<i>El enemigo de las mujeres</i>	Tonadilla a dúo	AABN sin catalogar	---
Blas de Laserna	<i>El asturiano burlado</i>	Tonadilla a tres	AABN sin catalogar	---
---	<i>Músico y el poeta</i> <sup>6</sup>	Tonadilla a tres	AABN Sin catalogar Caja 21 N 356	---

2 No es su introducción demasiado tardía, si tomamos en cuenta que su representación en Nueva España se vuelve habitual en 1786 y que, en Santiago de Chile, recibe su “aprobación oficial” en 1793 (VERA, 2016: 3; CLARO, 156 (Santiago de Chile, 1981): 15).

3 *Ejecución que sigue Juan Bautista Olivares contra Joaquín Xedler por el cobro de 50 pesos*, 1793-1794, Academia Nacional de la Historia, Caracas (ANH), *Civiles*, 10-3980-3, f. 1.

4 Cuando menos desde 1801 en el Coliseo caraqueño fue prohibida la representación de comedias que contraviniesen el estilo neoclásico. Por ello cabe esperar que las tonadillas que iban en contra de esta corriente y que sabemos que se interpretaron en Caracas en la época colonial, se llevaran a cabo fuera de este recinto teatral, seguramente en las casas en las que sí se interpretaba el repertorio barroco que estaba vedado en el Coliseo (CAPELÁN, 2015: vol. 1, 325-339). En referencia a la interpretación de tonadillas en casas particulares en las ciudades peninsulares de Barcelona y Madrid puede consultarse PESSARRO-DONA, 3 (Valencia, 2014): 123 y SUBIRÁ (1928): vol. 1, 264-272.

5 Se indican con asterisco los nombres con los que aparecen indicadas en la *Gazeta de Caracas*.

6 No coincide musicalmente con la obra homónima (también conocida como *Los Maestros de la Raboso*) de Carnicer. Dado que sólo se conservan las particellas de oboe 2 y violín 1 es imposible saber si se utilizó el mismo libreto de la obra de Carnicer o no.



Blas de Laserna	<i>El Amante rendido</i>	Tonadilla a dúo	AABN Manuscritos sin ingreso en la base de datos caja 19 N 323	---
Pablo del Moral	<i>El hombre mujer</i>	Tonadilla a dúo	AABN Manuscritos sin ingreso en la base de datos caja 4 N 54	---
Blas de Laserna	<i>El accidente fingido</i>	Tonadilla a cuatro	AABN Manuscritos sin ingreso en la base de datos. Caja compositores venezolanos por catalogar e identificar	---

**Tabla 1.** Tonadillas escénicas que fueron representadas en la Venezuela colonial de las que conocemos los títulos.

En las partituras actualmente conservadas podemos observar, gracias a la caligrafía, que el material era importado directamente de la Península. Llama la atención que, en ocasiones, incluso se indiquen los nombres de las intérpretes madrileñas, como ocurre con *La italiana y la andaluza* de Blas de Laserna, en cuya partitura de la Biblioteca Nacional de Venezuela se nombra a las cantantes Antonia Prado y Mariana Márquez, cantantes de los coliseos madrileños<sup>7</sup>.

En todo caso, lo realmente importante son las diferencias (algunas mínimas pero otras de importancia considerable) entre las versiones conservadas en Venezuela y las que están en Madrid. Las madrileñas son, en muchos casos, versiones preliminares que se utilizaban en las prime-

ras representaciones de cada tonadilla mientras que, las que actualmente están en Caracas, son versiones finales que se pasaban a limpio cuando ya las tonadillas habían alcanzado cierto rodaje.

Las discrepancias más interesantes las encontramos cuando se presentan en una versión, números completamente nuevos. Por ejemplo, en *La italiana y la andaluza* conservada en Caracas de Blas de Laserna, se incluyen unas seguidillas distintas a las que se encuentran en la Biblioteca Histórica de Madrid. Más llamativo todavía es el cambio de *El asturiano burlado*, del mismo autor, en donde en Caracas tenemos un segundo violín completamente diferente y tres movimientos ajenos a los de la versión española.



**Figura 1.** Violín 1º en el quinto movimiento de *La italiana y la andaluza* de Laserna conservado en Madrid (boleras) (BHM, Mus 129-12)

<sup>7</sup> Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela, Caracas (AABN), *Manuscritos sin ingreso en la base de datos*, Caja 4, N° 55. Este dato no deja de ser importante, pues en los manuscritos conservados en España no se indica cuáles fueron las cantantes de esta tonadilla, motivo por el cual José Subirá asegura desconocer quiénes cantaron esta tonadilla en Madrid (SUBIRÁ, 1929: vol. 2, 139).



**Figura 2.** Violín 1º en el quinto movimiento de *La italiana y la andaluza* de Laserna (seguidillas boleras) conservado en Caracas en el que se puede apreciar la diferencia con el madrileño (AABN, Manuscritos sin catalogar, caja 4 N° 55).

## 1. LA TONADILLA ESCÉNICA DURANTE LA ÉPOCA COLONIAL: DE LA TONADILLA A LA OPERETA

El 6 de diciembre de 1811, después de un período de clausura del Coliseo caraqueño debido a la situación bélica, encontramos el siguiente anuncio en la prensa caraqueña:

Habiendo S. A. el Supremo poder ejecutivo dispuesto, que pueda abrirse el coliseo y principarse las funciones se convida al público para el Domingo ocho del presente, día de la Concepción, si el tiempo lo permite a una famosa Comedia en Tres Actos, titulada / *Morir por la patria es gloria*; / acabado el primer acto se cantará la primorosa tonadilla a solo / *La Viuda de seis Maridos*; / después del segundo se cantará, / *La Opereta*, / o el / *Contrato Matrimonial*, / luego una buena / *Canción patriótica Nueva*, / y si no fuere tarde de dará un gracioso / *Sainete*<sup>8</sup>.

El anuncio no tendría nada de particular a no ser porque en él se establece una diferencia de género entre *La viuda de seis Maridos* (tonadilla) y *El contrato matrimonial* (opereta). Con ello encontramos en la prensa una distinción inexistente en las partituras, en las que se denomina a las dos tonadillas por igual.

En esta sección nos preguntaremos si existía una diferencia estructural entre lo que la prensa denominaba tonadillas y lo que llamaba operetas. Indicaremos cómo se desarrolló el cambio de un género a otro así como demostraremos que la tonadilla escénica no sufrió un proceso de italianización como José Subirá aseguraba, sino que, muy por el contrario, se dio un proceso de hispanización con el que se pretendía competir con el auge de la ópera italiana.

A este respecto es importante recordar el memorial que el compositor Blas de Laserna dirigirá a la Junta de formación en 1792, quejándose del excesivo trabajo que se le impone y en el que manifiesta que las antiguas tonadillas han

sido poco a poco sustituidas por obras mucho más largas que son verdaderas operetas:

[Las tonadillas estaban] compuestas de introducción, coplas y seguidillas [...] Posteriormente han ido tomando las referidas tonadillas tanto incremento que en el día son verdaderas piezas de música, o unas cortas escenas de ópera, algunas serias, y de una clase de música que pide mucho trabajo y meditación<sup>9</sup>.

Hemos de tomar en cuenta que, en la Península, la tonadilla se presentará no sólo como un mero intermedio de las comedias sino, además, como un intermedio compartido. Así, se hacía entre la primera y segunda jornada, compartiendo espacio con el entremés y, entre la segunda y la tercera, con el sainete. Poco a poco, sin embargo, al permitírsele ocupar un mayor espacio (el entremés será eliminado y el sainete pasado al final de la comedia) la tonadilla pasó a hacerse más larga y compleja. En Venezuela, la tonadilla nunca llegará a ocupar intermedio con el entremés (pues ésta entrará en escena cuando éste desaparece) pero sí con el sainete, con el que, poco a poco, dejará de compartir intermedio. A esto hemos de añadir que en Caracas, como ocurre en 1812, en algunas ocasiones la tonadilla deja de ser un mero intermedio para ser presentada de manera independiente, algo que, hasta donde conozco, no ocurrió en ningún otro sitio<sup>10</sup>.

Todo este proceso, tuvo que llevar, necesariamente, a que las tonadillas fueran cada vez más largas y explica el que, en las fuentes secas (mas nunca en las partituras), se les denomine habitualmente operetas. Pero ¿esta nueva denominación hacía referencia sólo a la longitud o también a un cambio en la estructura? A través del análisis de las 15 tonadillas escénicas que sabemos que fueron interpretadas en la Venezuela Colonial, hemos podido constatar que existía una clara diferencia morfológica entre lo que la prensa llama tonadilla y lo que denomina opereta y que, como Laserna ya

<sup>8</sup> *Gazeta de Caracas*, 6 de diciembre de 1811, p. 4.

<sup>9</sup> Biblioteca Nacional de España, Madrid (BNE), Mss/14076 1-300.

<sup>10</sup> CAPELÁN (2015): vol. 1, 337-341.

indicaba en 1792, se trataban de verdaderas óperas cortas. De este modo hemos podido clasificar el repertorio denominado en las partituras como “tonadilla” del siguiente modo:

**I. Tonadillas:** son aquellas que tienen una estructura tripartita y carecen de parolas<sup>11</sup>. La división en tres partes puede ser de dos tipos: la más antigua formada por Entable – Coplas – Seguidillas epilogales o la más moderna integrada por Entable – Coplas – Final.

**IA Entable – Coplas – Seguidillas:** este modelo está formado por un Entable de varios movimientos que incluye un recitativo. Coplas de seis estrofas con dos sentencias en otra versificación y unas seguidillas epilogales con un tema literario completamente ajeno al de la tonadilla<sup>12</sup>.

A este esquema pertenece la obra de Laserna *Los frenos trocados* la cual, al llegar a Venezuela sufre una transformación al añadirle un compositor local un final de moraleja.

<b>Laserna. Los frenos trocados</b>								
<b>Entable</b>	<b>I.</b> (Eb) para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 2/4							
	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">A (cc. 39<sup>2</sup>-47)</td> <td style="text-align: center;">B (cc. 48<sup>2</sup>- 61<sup>1</sup>)</td> </tr> </table>	A (cc. 39 <sup>2</sup> -47)	B (cc. 48 <sup>2</sup> - 61 <sup>1</sup> )					
	A (cc. 39 <sup>2</sup> -47)	B (cc. 48 <sup>2</sup> - 61 <sup>1</sup> )						
	<b>II.</b> (Bb) para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 3/8							
	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">A (cc. 10-26<sup>1</sup>)</td> <td style="text-align: center;">B (cc. 26<sup>1</sup>- 45<sup>1</sup>)</td> <td style="text-align: center;">A (cc. 45<sup>1</sup>- 59<sup>1</sup>)</td> </tr> </table>	A (cc. 10-26 <sup>1</sup> )	B (cc. 26 <sup>1</sup> - 45 <sup>1</sup> )	A (cc. 45 <sup>1</sup> - 59 <sup>1</sup> )				
A (cc. 10-26 <sup>1</sup> )	B (cc. 26 <sup>1</sup> - 45 <sup>1</sup> )	A (cc. 45 <sup>1</sup> - 59 <sup>1</sup> )						
<b>III.</b> (G) para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 6/8								
<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">A (cc. 4<sup>2</sup>- 12<sup>1</sup>)</td> <td style="text-align: center;">B (cc. 13<sup>1</sup>-20<sup>1</sup>)</td> <td style="text-align: center;">C (cc. 20<sup>2</sup>-27<sup>1</sup>)</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a a</td> <td style="text-align: center;">b b</td> <td></td> </tr> </table>	A (cc. 4 <sup>2</sup> - 12 <sup>1</sup> )	B (cc. 13 <sup>1</sup> -20 <sup>1</sup> )	C (cc. 20 <sup>2</sup> -27 <sup>1</sup> )	a a	b b			
A (cc. 4 <sup>2</sup> - 12 <sup>1</sup> )	B (cc. 13 <sup>1</sup> -20 <sup>1</sup> )	C (cc. 20 <sup>2</sup> -27 <sup>1</sup> )						
a a	b b							
	<b>Recitativo.</b> (G) para S, vl 1 y 2, b, 4/4							
	<b>IV.</b> (F) para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 2/4							
<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">A (cc. 8<sup>2</sup>-21<sup>1</sup>)</td> <td style="text-align: center;">B (cc. 21<sup>1</sup>-28<sup>2</sup>)</td> <td style="text-align: center;">C (cc. 29<sup>1</sup>-36<sup>1</sup>)</td> </tr> <tr> <td></td> <td style="text-align: center;">b b'</td> <td style="text-align: center;">c c'</td> </tr> </table>	A (cc. 8 <sup>2</sup> -21 <sup>1</sup> )	B (cc. 21 <sup>1</sup> -28 <sup>2</sup> )	C (cc. 29 <sup>1</sup> -36 <sup>1</sup> )		b b'	c c'		
A (cc. 8 <sup>2</sup> -21 <sup>1</sup> )	B (cc. 21 <sup>1</sup> -28 <sup>2</sup> )	C (cc. 29 <sup>1</sup> -36 <sup>1</sup> )						
	b b'	c c'						
<b>Coplas</b>	<b>V.</b> (Bb) para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 6/8, 3/8							
	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">[[: A (cc. 8<sup>2</sup>-36<sup>2</sup>)</td> <td style="text-align: center;">A (cc. 36<sup>2</sup>-63<sup>2</sup>)</td> <td style="text-align: center;">A (cc. 63<sup>2</sup>-91<sup>2</sup>)</td> <td style="text-align: center;">B :]] (cc. 92<sup>1</sup>-136<sup>1</sup>)</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a b c</td> <td style="text-align: center;">a b c'</td> <td style="text-align: center;">a b c''</td> <td style="text-align: center;">d d e f g f</td> </tr> </table>	[[: A (cc. 8 <sup>2</sup> -36 <sup>2</sup> )	A (cc. 36 <sup>2</sup> -63 <sup>2</sup> )	A (cc. 63 <sup>2</sup> -91 <sup>2</sup> )	B :]] (cc. 92 <sup>1</sup> -136 <sup>1</sup> )	a b c	a b c'	a b c''
[[: A (cc. 8 <sup>2</sup> -36 <sup>2</sup> )	A (cc. 36 <sup>2</sup> -63 <sup>2</sup> )	A (cc. 63 <sup>2</sup> -91 <sup>2</sup> )	B :]] (cc. 92 <sup>1</sup> -136 <sup>1</sup> )					
a b c	a b c'	a b c''	d d e f g f					
<b>Seguidillas</b>	<b>VI.</b> (F) para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 3/4, 2/4, 3/4.							
	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">A (cc. 7<sup>2</sup>-26<sup>3</sup>)</td> <td style="text-align: center;">B (cc. 27<sup>1</sup>-100<sup>2</sup>)</td> <td style="text-align: center;">A' (cc. 100<sup>2</sup>-104<sup>1</sup>)</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a [[: b c</td> <td style="text-align: center;">d e</td> <td style="text-align: center;">a :]]</td> </tr> </table>	A (cc. 7 <sup>2</sup> -26 <sup>3</sup> )	B (cc. 27 <sup>1</sup> -100 <sup>2</sup> )	A' (cc. 100 <sup>2</sup> -104 <sup>1</sup> )	a [[: b c	d e	a :]]	
A (cc. 7 <sup>2</sup> -26 <sup>3</sup> )	B (cc. 27 <sup>1</sup> -100 <sup>2</sup> )	A' (cc. 100 <sup>2</sup> -104 <sup>1</sup> )						
a [[: b c	d e	a :]]						
<b>Final</b>	<b>VII.</b> (F) para SS, vl 1 y 2, b, 3/4							
	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">A (cc. 1<sup>3</sup>-6<sup>2</sup>)</td> <td style="text-align: center;">B (cc. 7<sup>1</sup>-10<sup>2</sup>)</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a a'</td> <td style="text-align: center;">b b'</td> </tr> </table>	A (cc. 1 <sup>3</sup> -6 <sup>2</sup> )	B (cc. 7 <sup>1</sup> -10 <sup>2</sup> )	a a'	b b'			
A (cc. 1 <sup>3</sup> -6 <sup>2</sup> )	B (cc. 7 <sup>1</sup> -10 <sup>2</sup> )							
a a'	b b'							

**Tabla 2.** Morfología de la tonadilla *Los frenos trocados* de Laserna, conservada en Venezuela

11 En las tonadillas escénicas se denominaba parolas a las partes que se hacían habladas, sin ningún acompañamiento musical.

12 Existió también el modelo que sustituía las seguidillas epilogales por una tirana. No lo incluimos aquí porque ninguna de las tonadi-

llas que sabemos que se interpretaron en la Venezuela colonial tenía este formato, que sí encontramos, sin embargo, en alguna de las tonadillas republicanas, por lo que seguramente también se utilizó en la época colonial, aún cuando actualmente no conservemos ningún ejemplo.

El Entable, sección en la que se hace la *captatio* al público, está formado por cuatro movimientos que funcionan como uno solo mediante el *attacca*, en el tercero de los cuales encontramos un corto recitativo seco.

Las Coplas poseen un modelo fijo tanto desde el punto de vista literario como musical: tres coplas que terminan en una estrofa con estructura de seguidilla, cuyo modelo completo se repite. Todas las coplas (A) tienen la misma estructura tripartita (a b c) y en la estrofa de seguidilla (B) encontramos el esquema musical típico de este género (f g f) sólo a partir del cambio de compás a 3/8 con lo que apreciamos que la forma literaria y la musical de seguidilla sólo calzan a partir de este cambio. Las Seguidillas tienen una estructura tripartita (A B A') en la que B se diferencia claramente por el cambio a un compás binario y por poseer figuras de mayor duración.

Para cuando esta tonadilla se representa en Caracas, ya se había comenzado el movimiento neoclásico en la ciudad

que abogaba porque sólo se representasen aquellas obras en las que se respetara la unidad de acción. Por ello, una obra en la que se incluían unas seguidillas que nada tenían que ver el tema argumental de los dos movimientos anteriores, estaba en franca confrontación con las órdenes gubernamentales. Debió ser ésta la razón que llevó a un compositor local a añadir un Final, en el que se incluía como moraleja una alabanza a la virtud. Con ello no sólo se dejaba contentas a las autoridades sino que, también, se “corregía” un modelo tripartito que para el momento debía considerarse ya anticuado.

**I B Entable – Coplas – Final:** un Entable formado por varios movimientos, unas Coplas constituidas por seis estrofas más dos sentencias en otra versificación y un Final de moraleja en versos heptasílabos.

A este esquema pertenecen las tonadillas de Blas de Laserna *La viuda de seis maridos*, *Mas no quiero murmurar* y *La civilización* cuyas estructuras podemos apreciar en el siguiente cuadro:

	<i>La viuda de seis maridos</i>	<i>Mas no quiero murmurar</i>	<i>La civilización</i>														
<b>Entable</b>	<b>I.</b> (g) para S, ob 1 y 2, cl, fg, vl 1 y 2, vla, b, 2/4 <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> <td style="text-align: center;">B</td> <td style="text-align: center;">C</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a a' b</td> <td style="text-align: center;">c c d</td> <td style="text-align: center;">e e f f g</td> </tr> </table>	A	B	C	a a' b	c c d	e e f f g	<b>I.</b> (C) para S ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 4/4 <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> <td style="text-align: center;">B</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a a'</td> <td style="text-align: center;">b c</td> </tr> </table>	A	B	a a'	b c	<b>I.</b> (Bb) para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 4/4 <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> <td style="text-align: center;">B</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a a' b</td> <td style="text-align: center;">c d</td> </tr> </table>	A	B	a a' b	c d
	A	B	C														
	a a' b	c c d	e e f f g														
	A	B															
	a a'	b c															
	A	B															
a a' b	c d																
	<b>II.</b> (a) para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 6/8 <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> <td style="text-align: center;">B</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a a'</td> <td></td> </tr> </table>	A	B	a a'		<b>II.</b> (g) para S, (ob 1 y 2) vl 1 y 2, b, 3/4 <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> <td style="text-align: center;">B</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a b</td> <td style="text-align: center;">boleras c d c</td> </tr> </table>	A	B	a b	boleras c d c							
A	B																
a a'																	
A	B																
a b	boleras c d c																
	<b>II. Recitativo [acompañado]</b> (C) para S, fg, vl 1 y 2, vla, b, 4/4	<b>III. Recitativo [seco]</b> (C) para S, vl 1 y 2, b, 4/4 Va attacca	<b>III.</b> (Eb) para S, ob 1 y 2, Tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 3/4.														
	<b>III.</b> (F) para S, fg, vl 1 y 2, vla, b, 6/8 <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> <td style="text-align: center;">B</td> <td style="text-align: center;">C</td> </tr> <tr> <td></td> <td style="text-align: center;">b b' c</td> <td></td> </tr> </table>	A	B	C		b b' c		<b>IV.</b> (C) para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 2/4 <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> <td style="text-align: center;">B</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a a</td> <td style="text-align: center;">b b</td> </tr> </table>	A	B	a a	b b	<table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> <td style="text-align: center;">B</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a a</td> <td style="text-align: center;">b c d</td> </tr> </table>	A	B	a a	b c d
A	B	C															
	b b' c																
A	B																
a a	b b																
A	B																
a a	b c d																

<b>Coplas</b>	<b>IV. (D)</b> para S, ob 1 y 2, cl, fg, vl 1 y 2, vla, b, 3/4	<b>V. (G)</b> para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 2/4, 3/4	<b>IV. (Bb)</b> para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 2/4																							
	<table border="1"> <tr> <td>[:A</td> <td>A</td> <td>A</td> <td>B :]]</td> </tr> <tr> <td>abc</td> <td>abc</td> <td>abc</td> <td>d e d e d</td> </tr> </table>	[:A	A	A	B :]]	abc	abc	abc	d e d e d	<table border="1"> <tr> <td>[:A</td> <td>A</td> <td>A</td> <td>B :]]</td> </tr> <tr> <td>abc</td> <td>a b c</td> <td>a b c</td> <td>d e d e d</td> </tr> </table>	[:A	A	A	B :]]	abc	a b c	a b c	d e d e d	<table border="1"> <tr> <td>[:A</td> <td>A</td> <td>A</td> <td>B :]]</td> </tr> <tr> <td>abc</td> <td>a b c</td> <td>a b c</td> <td>d e d e d</td> </tr> </table>	[:A	A	A	B :]]	abc	a b c	a b c
[:A	A	A	B :]]																							
abc	abc	abc	d e d e d																							
[:A	A	A	B :]]																							
abc	a b c	a b c	d e d e d																							
[:A	A	A	B :]]																							
abc	a b c	a b c	d e d e d																							
<b>Final</b>	<b>V. (G)</b> para S, ob 1 y 2, cl, fg, vl 1 y 2, vla, b, 2/4	<b>VI. (Bb)</b> para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 2/4	<b>V. (G)</b> para S, ob 1 y 2, tpa 1 y 2, vl 1 y 2, b, 2/4																							
	<table border="1"> <tr> <td>A</td> <td>B</td> <td>A´</td> </tr> <tr> <td>a a´b b c</td> <td>c e f</td> <td>a a´g g´g´</td> </tr> </table>	A	B	A´	a a´b b c	c e f	a a´g g´g´	<table border="1"> <tr> <td>A</td> <td>B</td> <td>A´</td> </tr> <tr> <td>a a´b</td> <td>c c´d</td> <td>a a´b e</td> </tr> </table>	A	B	A´	a a´b	c c´d	a a´b e	<table border="1"> <tr> <td>A</td> <td>B</td> <td>A´</td> </tr> <tr> <td>a a´b</td> <td>c c´d</td> <td>a a´b´e</td> </tr> </table>	A	B	A´	a a´b	c c´d	a a´b´e					
A	B	A´																								
a a´b b c	c e f	a a´g g´g´																								
A	B	A´																								
a a´b	c c´d	a a´b e																								
A	B	A´																								
a a´b	c c´d	a a´b´e																								

**Tabla 3.** Morfología de cada uno de los movimientos de las tonadillas tripartitas del modelo Entable – Coplas - Final

Como se aprecia en la tabla, de todas las secciones, el Entable es el único que no tenía una estructura preestablecida. Podía o no tener recitativo, su número de movimientos o cambios de compás era variable y la forma de éstos podía ser binaria o ternaria.

Las Coplas, en las que se presentaba el asunto central de la tonadilla, tenían una estructura prefijada, tanto en la forma general (letras mayúsculas) como en cada una de sus secciones (letras minúsculas) que ya encontramos en el formato tripartito arcaico que analizamos en *Los frenos trocados*. Se dividía en dos grandes partes formada cada una por tres coplas más una estrofa en otra versificación que tenía un función tanto textual (para dar una sentencia o moraleja de lo

planteado) como musical (para dividir la obra). Esta última estrofa no era sino unas seguidillas, tanto desde el punto de vista literario como musical.

El último movimiento, denominado Final, era siempre de moraleja con una estructura prefijada tripartita (A B A´). No sólo la estructura, sino también las características musicales eran las de un aria. Si bien las dos primeras secciones (A y B) no poseen siempre un movimiento melódico cercano al aria, sí podemos encontrar las características de este género en A´. Con ello podemos decir que se amplía aquí la influencia de la música italiana (ya presente en los recitativos de los Entables) al último de los movimientos.



**Figura 3.** Guión del Final de *La viuda de seis maridos* de Laserna en el que se aprecia la línea melódica que le da el carácter de aria.

**II. Operetas:** son aquellas que no tienen una forma fija (ni tripartita ni de otro tipo) carecen de entable, tienen una o varias parolas y si bien pueden tener secciones como las coplas, seguidillas o final, éstas ni son imprescindibles ni tienen (a excepción del final) un lugar fijo en la obra.

Entre las interpretadas en la Venezuela colonial tenemos los siguientes modelos:

a) Con 1 parola y recitativo: *El amante rendido* y *El accidente fingido* de Laserna.

b) La mitad de los movimientos con parola: *El asturiano burlado* de Laserna.

c) Todos los movimientos con parola excepto el antepenúltimo o el penúltimo y el último: *El contrato matrimonial*, *El hombre mujer* y *El amor por poderes* de Moral y *El médico y sus sobrinos* de Laserna.

d) Todos los movimientos con parola excepto el último: *La italiana* y *la andaluza* de Laserna<sup>13</sup>.

El discurso narrativo es mucho más complejo en las operetas para lo cual se sirven de la presencia de varios personajes y de un buen número de parolas que ayudan y ace-

leran la acción. Esto hace que las coplas (lugar en que en el momento tripartito se narra el argumento) ya no sean indispensables, si bien las seguimos encontrando en diferentes operetas. Sin embargo, ya no tendrán un número fijo de seis coplas y la parte B casi nunca está presente y, en el caso de estarlo, ya no es una seguidilla. Eso sí, A seguirá teniendo la forma tripartita (a b c).

Los bailes son habituales en las operetas, encontrando más géneros de este tipo que en las tonadillas. Es usual la presencia de seguidillas, que ahora en ningún caso son epilógicas, son de menor extensión y suelen contar con independencia melódica (es decir, cuando se vuelven a hacer los versos, la música no tiene por qué repetirse). También se incluyen boleras y tiranas.

En *El amante rendido* de Laserna se incluye una tirana a dúo, de estructura tripartita y en compás de 3/8. En el estribillo, encontramos las interjecciones y los desplazamientos métricos habituales en este tipo de bailes, elemento sobre el que volveremos al hablar de la tonadilla escénica en Venezuela en la época republicana.

**Figura 4.** Tirana de *El amante rendido* de Laserna en el que se aprecian las interjecciones y los desplazamientos métricos

<sup>13</sup> Queda fuera de este análisis la tonadilla *El enemigo de las mujeres* de Laserna por no calzar con ninguno de los esquemas propuestos estando cercana a lo que Subirá denominó tonadillas de pasos.

El último movimiento de las operetas no es ya un “final de moraleja” sino un “final con moraleja”, es decir, movimientos que sólo en la última parte tienen este tipo de sentencias. Pero lo más destacable, en todo caso, es que su forma musical no es ya, en ningún caso, la de un Aria da Capo.

Podemos apreciar así que el paso de la tonadilla a la opereta no constituyó una italianización del género, como asegura José Subirá (1928, 206-207) sino, muy por el contrario, de hispanización. Los recitativos terminarán desapareciendo ante la introducción cada vez mayor de parolas y los Finales, que no eran sino arias da capo en las tonadillas, en las operetas terminarán siendo sustituidos por movimientos que ya no tienen esta forma. Se da también una irrupción de bailes castizos como la tirana, la seguidilla o las boleras. Ciertamente, las seguidillas eran una parte esencial del primer modelo de tonadilla tripartita, pero habían casi desaparecido cuando, en el segundo modelo tripartito, son sustituidas por finales en forma de aria.

## 2. LA TONADILLA ESCÉNICA DURANTE LA ÉPOCA REPUBLICANA O EL PROCESO DE CRIOLLIZACIÓN DE UN GÉNERO CASTIZO

Bien conocida es la división que hace José Subirá de la tonadilla escénica: *Aparición y albores* (1751-1757), *Crecimiento y juventud* (1757-1770), *Madurez y apogeo* (1771-1790), *Hipertrofia y decrepitud* (1790-1810), *Ocaso y olvido* (1811-1845) (Subirá 1928, I, 97, 117, 157, 205, 241)<sup>14</sup>. Esta periodización, sin embargo, es inaplicable en Venezuela, en donde el denominado período de decrepitud fue uno de los momentos con que mejor salud contó la tonadilla y en

los años siguientes, una vez conseguida la independencia, no sólo no fue olvidada, sino interpretada con asiduidad. Esta pervivencia en el tiempo fue posible debido a un proceso de actualización del género que se logró, en gran parte, gracias al proceso de criollización de la tonadilla escénica que se da en Venezuela.

Muestra de la persistencia del género una vez conseguida la independencia son los documentos conservados. Así tenemos que en 1823, por ejemplo, el Ayuntamiento de Caracas, ante la puesta en escena de una tragedia que consideran inmoral, acuerda que en lo sucesivo no debe presentarse ninguna comedia ni tonadilla antes de pasar la censura municipal<sup>15</sup>. La prohibición se repite un año después<sup>16</sup> y se reitera en el reglamento de teatro del 19 de enero de 1829 en el que, entre las funciones del censor está la de examinar las comedias, tragedias, tonadillas, sainetes y cualesquiera otras piezas dramáticas<sup>17</sup>.

No fue Caracas el único sitio en el que se siguieron interpretando tonadillas. En 1843 el español Francisco Villalba presenta en Cumaná *La venida del soldado* a la que la prensa llama la “usada y fastidiosa tonadilla”, lo que muestra que su interpretación era más que habitual<sup>18</sup>. Llegaron a existir, incluso, interpretaciones de tonadillas realizadas por niños como deja ver un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Venezuela (Jal 1013) en el que se copia la tonadilla *Los cazadores y la paya* con indicación de haber sido transportada para que éstos pudieran cantarla. La obra no es otra que *La paya y los cazadores* de Pablo Esteve, en copia del venezolano Atanacio Bello Montero, quien a partir de 1834, establece una compañía teatral con la que interpretaba, entre otro repertorio, tonadillas escénicas<sup>19</sup>.

15 AZPARREN (1997): 41.

16 *Actas y documentos que contienen las disposiciones acordadas para el examen previo de las piezas dramáticas que se representen en el teatro de esta capital desde su restablecimiento hasta el presente*. Caracas, Folleto impreso, 1837, pp. 2-3.

17 *Ibid*, p. 12.

18 GARCÍA (2006): 49. Debe ésta tratarse de la tonadilla que, bajo este título, compuso Blas de Laserna y que actualmente se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid bajo la signatura Mus 188-6. Esta obra fue estrenada en 1805 y puesta otra vez en escena en 1808 en Madrid. En 1811 se presenta en Cádiz. En 1810 la obra también fue presentada en Cuba (“Teatros”. *Diario de Madrid*, 61, 1/3/1808, p. 272; ROMERO (2009): 329-343; VILLABELLA).

19 OJEDA Y CAPELÁN (2012): 31-42.

14 Esta periodización, en los últimos años, ha sido puesta en entredicho incluso para el caso Peninsular. Véase LOLO, XXV, 2 (Madrid, 2002): 465 y LE GUIN (2008): 183-223.

AUTOR	TÍTULO	FUENTE	OBSERVACIONES
Pablo Esteve	<i>Los cazadores y la paya</i>	AABN Jal 1013	Copia de Atanacio Bello, transportada para ser interpretada por niños.
Atanacio Bello	<i>La inocente serranilla</i>	AABN Jal 1580, 2000, 2415	Mismo texto de la obra homónima de Blas de Laserna, música (la mayor parte) distinta
José Ángel Montero	<i>La inocente serranilla</i>	AABN CBM 2213	Texto en gran parte equivalente a la obra homónima de Laserna. Música distinta.
¿Blas de Laserna?	<i>La venida del soldado</i> <sup>20</sup>	García, Sonia. <i>Teatro y música en Cumaná. Siglo XIX</i> , p. 49	No se conserva ni la partitura ni el libreto en Venezuela, sino sólo una referencia en la prensa, por lo que es imposible saber si es la obra homónima de Laserna.
José Ángel Montero	<i>Los majos de rumbo</i>	AABN, Manuscritos sin ingreso en la base de datos y CAJ 1079	A pesar del título homónimo, se trata de una obra completamente diferente a la de Jacinto Valledor
José Ángel Montero	<i>La pepita</i>	BNV MSV Cat 1803	Sólo se ha podido localizar el libreto
José Ángel Montero / Pablo del Moral	<i>El desafío del abanico</i>	BNV MSV Cat 1803	Sólo se conserva el libreto, que es coincidente con la obra homónima del español Pablo del Moral <sup>21</sup> . La música, sin localizar, es muy probable que fuera de J. A. Montero.
José Ángel Montero	<i>La curiosidad de las mujeres</i>	AABN Jal 2003	Es el mismo texto (con adaptación de J. J. Alcoita) de la tonadilla homónima de Laserna. Música distinta.
Mariano Fernández (texto)/ ¿J. A. Montero o S. Fuertes?	<i>La castañera</i>	BNV MSV CBK 9404	Sólo se conserva el libreto que es coincidente con la obra homónima de Mariano Fernández (texto), musicalizada por Soriano Fuertes. Desconocemos si J. A. Montero realizó una nueva música para esta obra <sup>22</sup> .

**Tabla 2.** Tonadillas escénicas interpretadas en Venezuela durante la época republicana

20 Existe un Juguete lírico-dramático de José Ángel Montero de título similar, *El regreso del soldado* (AABN Jal 1027). A pesar de la similitud del título se trata de una obra completamente diferente a la de Laserna tanto musical como literariamente. En el caso venezolano se hace referencia a la guerra federal desarrollada en Venezuela entre 1859 y 1863.

21 La obra de Pablo del Moral se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid (BHM), la música bajo la signatura Mus 133-8 y el texto en Tea 220-130. El libreto de la versión madrileña está incompleto mientras que la venezolana está completa.

22 En los manuscritos venezolanos, *El desafío del abanico* aparece indicada como opereta y *La inocente serranilla* de J. A. Montero, *La curiosidad de las mujeres* y *La castañera* como zarzuelas. Los incluimos en este cuadro, sin embargo, porque tomaron los textos de tonadillas escénicas peninsulares.



Si bien en la época republicana encontramos todavía la representación de tonadillas de autores peninsulares, lo cierto es que ya tenemos producción local de este género por parte de autores como Atanacio Bello Montero (1800-1876) o su primo José Ángel Montero (1832-1881)<sup>23</sup>. El hecho de que compositores caraqueños se dedicaran a la composición de este género en época tan tardía, no sólo llevará a la necesaria actualización de la tonadilla escénica, sino también a su criollización.

Un caso curioso es el de *La inocente serranilla*. En Venezuela tanto Atanacio Bello en 1835 como José Ángel Montero en 1865 tomarán el texto de la obra homónima de Blas de Laserna, pero cada uno de ellos le hará una música nueva. La transformación de esta tonadilla es mucho más amplia en el caso de José Ángel Montero, en la que encontramos importantes modificaciones del texto, y en la que hace una obra musical completamente nueva en la que introduce uno de los bailes que para ese momento estaba de moda: el vals.

El vals le servirá a J. A. Montero como un elemento unificador de toda la obra introduciéndolo como parte de cada uno de los tres movimientos de su composición. Ahora bien, ¿el autor caraqueño escribe vales a la europea o los típicos vales venezolanos?

Como es sabido, el vals, al llegar a Venezuela sufrirá algunas modificaciones. Entre las más importantes tenemos el cambio en el acompañamiento: de tres negras (J J J) se pasa a una negra, silencio de corchea, corchea y negra (J ♪ J J). Otro elemento importante es la “melodía saltaperrico”, es decir, una línea melódica en la que se introduce un buen número de silencios e interrupciones<sup>24</sup>. Si bien este último elemento lo encontramos escuetamente en el primer movimiento de esta obra, lo cierto, es que el acompañamiento es el típico a la europea.

The musical score is written for four parts: Lelia (voice), Violin I, Violin II, and Bajo (bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Pe-ro sí, vos - ted me lo ex - pli - ca pron - to pron - to lo va - pren - de - ré yo". The melody for Lelia is a simple waltz tune with a mix of quarter and eighth notes. The Violin I part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some melodic movement. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of chords. The Bajo part provides a steady bass line with some rests.

**Figura 5.** Segundo vals del primer movimiento de *La inocente serranilla* de J. A. Montero, en donde se puede apreciar que se trata de un vals a la europea.

23 Alberto Calzavara (1987: 96) asegura que, durante la época colonial, Juan Bautista Olivares (1765-¿?), había sido compositor de tonadillas escénicas. Discrepamos, sin embargo de este autor, al considerar que su aseveración se trata de un error de interpretación en un documento en el que Olivares indica que puso los papeles de las tonadillas interpretadas en 1793 en Guatire, aseveración que nosotros entendemos como que las *particellas* eran de su propiedad, pero no necesariamente compuestas por él.

24 A este respecto véase el interesante artículo de PALACIOS, 35 (Caracas, 1997): 99-116. Tampoco hay cambios del compás de 3/4 al 6/8 ni encontramos el ritmo J J J que, como expone Juan Francisco Sans, están en alguno de los vales del Cuaderno de piezas de baile de Pablo Hilario Giménez (SANS, 2012: 355).

Ahora bien, al analizar la obra nos queda abierta la pregunta si la criollización, no plasmada en el papel, se llevaría a cabo a la hora de la interpretación, modificando los

segundos violines la primera de sus negras por un silencio de corchea y corchea y realizando el cantante cortes en la línea melódica.

Pe - ro sí - vus - ted me lo ex - pli - ca pron - to pron - to lo - va - pren - de - ré yo

Figura 6. Propuesta de cómo podría ser realmente interpretado este vals de manera criollizada.

## 2.1 De lo castizo a lo criollo: la tirana española o la antecesora del merengue americano

Más allá de la hipótesis de la interpretación de vales a la venezolana en *La inocente serranilla* de J. A. Montero, podemos decir que encontramos un claro ejemplo de criollización en la tonadilla escénica *Los majos de rumbo* del mismo autor, en la que incluye varios merengues. Esta obra se conserva en la Biblioteca Nacional de Venezuela en dos versiones. La que denominaremos versión A, que se trata de una copia de Ramón Montero<sup>25</sup>, y la versión B, que tiene indicación de pertenecer a José Ángel Montero quien seguramente también fue el compositor<sup>26</sup>. Un análisis compara-

tivo entre la versión A y la versión B de esta obra de José Ángel Montero, nos deja interesantes conclusiones. Más allá de las pequeñas diferencias entre una y otra (mayor extensión de las introducciones y de algunas frases, variaciones melódicas o distintas tonalidades) nos importa destacar la diferencia de escritura del ritmo en las danzas-merengue de la versión A y la versión B. Mientras en la primera el ritmo básico (3+2) se escribe con una corchea dos semicorcheas y dos corcheas, en la segunda se hace con un tresillo de corchea y dos corcheas<sup>27</sup>.

25 AABN, Manuscritos musicales sin ingreso en la base de datos.

26 AABN, CAJ 1079.

27 Fuera de la danza-merengue es de sumo interés el artículo de PESSARRODONA, 28 (Madrid, 2015). Esta autora identificó la presencia constante de lo que ella denomina también una célula 3 + 2 en varias tonadillas de Jacinto Valledor. Si bien la manera de escribirla es diferente a la de los merengues venezolanos, es importante constatar su existencia en numerosas tonadillas españolas. Esta autora vincula estos ritmos de 3 + 2 con la base del ritmo de tango y, según ella, más que una función de baile tendrían una finalidad dramático-musical.

Figura 7. Último movimiento de *Los majos de rumbo* de J. A. Montero (versión A)

Figura 8. Último movimiento de *Los majos de Rumbo* de J. A. Montero (versión B) en el que se puede apreciar las diferentes maneras de escribir el 3 + 2

Me atrevo a asegurar que la diferencia entre ambas no denota un cambio en la interpretación de la música sino una variación en el modo de escribir un mismo ritmo que, por popular, era de difícil plasmación en el papel para los compositores. Sería la versión B la que tendría una mayor cercanía con lo que realmente ocurría en la ejecución de las danzas-merengue.

Este movimiento final de la tonadillas *Los majos de rumbo* de J. A. Montero es de sumo interés para el estudio del merengue, no sólo porque nos muestra dos maneras de escribir la melodía que convivían sino, principalmente, porque nos ha permitido llegar a establecer una propuesta sobre cuál es el origen del merengue.

Juan Francisco Sans, en su tesis doctoral, *Los bailes de salón en la Venezuela del siglo XIX: géneros, interpretación y estilo*, se hace eco de que el origen de la danza-merengue está en la contradanza<sup>28</sup>. No negaremos aquí esta relación, mucho más cuando los ejemplos 7 y 8 puestos más arriba, nos parecen una muestra de ella: en el ejemplo 7 el acompañamiento no es otro que el típico de las contradanzas (con la corchea sustituida por dos semicorcheas en el primer tiempo) que poco a poco será siendo modificado hasta el figuraje presente en el ejemplo 8, que no es otro que el típico acompañamiento de merengue, que ya establecía Heraclio Fernández en su *Nuevo método para aprender a acompañar en el piano toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano* en 1876 (reeditado en 1883).

Sin embargo, considero que existe otro antecedente del merengue que, hasta donde sé, no ha sido establecido por ningún otro autor: la tirana. Mi investigación a este respecto comenzó, justamente, con el estudio del último movimiento de *Los majos de rumbo* de J. A. Montero. Musicalmente es claramente un merengue pero literariamente, consiste en una tirana: cuartetos octosílabos con una rima asonante los pares y un estribillo con palabras sonaras inventadas.

Este hecho me llevó a investigar entre las numerosas tonadillas escénicas españolas en las que hay tiranas. Pude encontrar así una tonadilla española, *Los maestros de la Raboso*, cuyo estribillo de la tirana coincidía tanto textual como melódicamente con la de J. A. Montero<sup>29</sup>.

Figura 9. Estribillo de la Tirana de Trípili de Pablo Esteve (BHM, Mus 188-7)

Figura 10. Merengue final de *Los majos de rumbo* de J. A. Montero (AABN CAJ 1079)

28 SANS (2012): 304-305.

29 Se trata de una tonadilla del mismo título, pero completamente distinta, a la de Ramón Carnicer que fue editada por José Subirá. Tanto esta obra como la de Carnicer podemos encontrarla en la Biblioteca Histórica de Madrid, bajo la signatura Mus 188-7. La tirana no es otra que la Tirana de Trípili, la cual fue musicalizada por diferentes autores.

Como se puede apreciar comparando los dos fragmentos, se trata de la misma melodía pero binarizada. Es decir, con la simple conversión de una tirana en compás ternario a un compás binario, J. A. Montero consigue un merengue convencional. Cabe decir, además, que los desplazamientos métricos propios de la tirana, son también una característica del merengue en donde el no “hacer tierra” (no caer en la primera parte de un tempo) es una de sus características, muy probablemente heredadas de las tiranas.

Con ello podemos ahora decir que al proceso de binarización del tempo que se da en Latinoamérica (del que nos hablan Rolando Pérez Fernández y Faustino Núñez<sup>30</sup>) hay que añadirle ahora el proceso de binarización del compás. No encontraríamos así, únicamente el paso de un 6/8 al 2/4 como ocurre en la contradanza sino, también, el paso del 3/4 al 2/4 que ocurre en la tirana y que la termina convirtiendo en el merengue<sup>31</sup>.

## CONCLUSIONES

José Subirá plantea la italianización de la tonadilla como la causa de su desaparición<sup>32</sup>. Con el corpus de obras interpretadas en la Venezuela colonial analizadas aquí nosotros llegamos a una conclusión muy diferente. En primer lugar, no consideramos que la tonadilla desaparezca sino que se transforma, primero en las llamadas operetas y después en la zarzuela. En segundo lugar, y más importante, los elementos italianos en las operetas no van en aumento sino en franca disminución: no sólo desaparecen los recitativos sino que el final de moraleja, que era un aria da capo, se cambió por un final con moraleja, que ya no tiene esta forma<sup>33</sup>. A la par que esto ocurre se introducen innovaciones castizas como las parolas declamadas o nuevos bailes hispanos como la bolera, así como la recuperación de las seguidillas y tiranas, que en el segundo modelo tripartito (entable – coplas – final) casi habían desaparecido.

30 PÉREZ FERNÁNDEZ (1986); LINARES Y NÚÑEZ (1998): 189.

31 La hipótesis mediante la que señalamos que el merengue fue el resultado de binarizar las tiranas que llegaban a Venezuela a través de la tonadilla escénica requiere, sin duda, de una explicación más extensa que la que aquí, por razones de espacio, podemos dar. En la actualidad, me encuentro haciendo un estudio más detallado sobre este asunto que espero pronto vea la luz.

32 SUBIRÁ (1929): vol. 1, 206-207.

33 Es importante hacer notar, sin embargo, que sí hubo un momento en que el aumento de la influencia italiana se deja ver, como es el caso del segundo modelo tripartito, en el que el Final es un aria da capo. Sin embargo, esta influencia será rechazada en las siguientes tonadillas escénicas que en las fuentes secas eran llamadas “operetas”.

Por lo tanto, si bien es cierto que la presencia de la ópera italiana produce una reacción en la tonadilla escénica, ésta no consiste en su italianización sino, muy por el contrario, en una españolización mediante la que se pretende crear una música escénica española que pueda competir con la ópera italiana. La tonadilla será así, y ahora ya coincidiendo con José Subirá, la generadora de la zarzuela del siglo XIX.

La pervivencia de la tonadilla escénica en Venezuela durante buena parte del siglo XIX hizo que se pasara de la hispanización del género a su criollización. La actualización pasará así por un proceso de apropiación que se pondrá de manifiesto en el empleo de bailes autóctonos, como el merengue. Podemos decir que este paso, fue no sólo posible, sino hasta natural, debido a que uno de los orígenes del merengue serían precisamente las tiranas que encontramos en numerosas tonadillas escénicas, las cuales, mediante un proceso de binarización, se terminaron convirtiendo en lo que se conocerá como merengue.

## BIBLIOGRAFÍA

- Actas y documentos que contienen las disposiciones acordadas para el examen previo de las piezas dramáticas que se representen en el teatro de esta capital desde su restablecimiento hasta el presente*. Caracas, Folleto impreso, 1837.
- Alonso, Celsa, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998.
- Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Editorial Castalia, 1987.
- Azparren, Leonardo, *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos*. Caracas, Alfadil Ediciones, 1997.
- Calzavara, Alberto, *Historia de la música en Venezuela. Período hispánico con referencias al teatro y la danza*. Caracas, Fundación Pampero, 1987.
- Capelán, Montserrat, *Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica*. Tesis de Doctorado, Universidad de Santiago de Compostela, 2015.
- Claro Valdés, Samuel, “Música teatral en América”, *Revista musical chilena*, XXXV, 156 (Santiago de Chile, 1981): 3-20.
- Fernández, Heraclio, *Nuevo método para aprender a acompañar en el piano toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano sin necesidad de ningún otro estudio y a la altura de todas las capacidades*. Caracas, Imprenta de El Monitor, 1883.
- García, Sonia, “Teatro y música en Cumaná. Siglo XIX”, *Anuario de Estudios Bolivarianos*, XII/13 (Caracas, 2006), 39-63.

- Guido, Walter, "El teatro menor en Venezuela", *Revista de la Sociedad Venezolana de musicología*, V/8 (Caracas, 2005): 21-30.
- Labrador, Germán, "Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico", *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, 2003: 39-47.
- Le Guin, Elisabeth, "Hacia una revalorización de la tonadilla tardía", Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, UAM-CSIC, 2008: 183-223.
- Le Guin, Elisabeth, *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2014.
- Linares, María Teresa y Núñez, Faustino, *La música entre Cuba y España*. Madrid, Fundación Autor, 1998.
- Lolo, Begoña, "Itinerarios musicales en la tonadilla escénica", *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, 2003: 15-30.
- Lolo, Begoña, "La tonadilla escénica, ese género maldito", *Revista de musicología*, XXV/2 (Madrid, 2002): 439-469.
- Lolo, Begoña, "Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1760). Una revisión del género", Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, UAM-CSIC, 2008: 41-62.
- Ojeda, Roberto y Capelán, Montserrat, *Motetes, canciones y tonos de Atanacio Bello Montero*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2012.
- Palacios, Maríantonía, «Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX». *Revista musical de Venezuela*, 35 (Caracas, 1997): 99 -116.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1986.
- Pessarrodona, Aurèlia, "La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies", *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 3 (Valencia, 2014): 122-142.
- Pessarrodona, Aurèlia, "Ritmos de tonadilla: algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Villedor", *Cuadernos de música iberoamericana*, 28 (Madrid, 2015): 87-114.
- Romero Ferrer, Alberto, "Los serviles y liberales o la guerra de los papeles. La constitución de Cádiz y el teatro", Marieta Cantos, Fernando Durán y Alberto Romero (coords.), *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las cortes (1810-1814)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2009: 287-355.
- Sans, Juan Francisco, *Los bailes de salón en la Venezuela del siglo XIX: géneros, interpretación y estilo*. Tesis de Doctorado, Universidad Central de Venezuela, 2012.
- Subirá, José, *La tonadilla escénica*. Madrid, Tipografía de archivos, 1928, 1929, 1932.
- Vera García, Rey Fernando, "Primer acercamiento al estudio de la tonadilla escénica en Nueva España durante el siglo XVIII: Edición de la letra de la tonadilla a solo: *Ya tienes México Grande, sobre la crítica que se hace de las cosas de teatro*". Acceso: 1 de diciembre de 2016 [https://www.academia.edu/30089227/La\\_tonadilla\\_escenica\\_en\\_Nueva\\_Espa%C3%B1a\\_Siglo\\_XVIII](https://www.academia.edu/30089227/La_tonadilla_escenica_en_Nueva_Espa%C3%B1a_Siglo_XVIII)
- Villabella, José Manuel, "El negrito del sainete cubano: El primer negrito (I parte)", Acceso: 14 de mayo de 2016 <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/print/articulo/7186.html>

## FUENTES DOCUMENTALES

- Academia Nacional de la Historia (Caracas), Civiles.  
 Archivo General de la Nación (Caracas).  
 Archivo Histórico del Concejo Municipal (Caracas), Coliseo.  
 Biblioteca Histórica de Madrid (Madrid), Partituras manuscritas  
 Biblioteca Nacional de España (Madrid), Manuscritos  
 Biblioteca Nacional de Venezuela (Caracas), Archivo Audiovisual, Libros raros y manuscritos  
 Real Biblioteca de Palacio (Madrid), Partituras manuscritas

## PRENSA DE LA ÉPOCA

- Diario de Madrid*  
*Gazeta de Caracas*

Recibido: 01.02.2017  
 Aceptado: 24.08.2017