

RECITAL FIN DE MÁSTER

Máster en Interpretación de la Música Antigua e Investigación y
Recuperación Sonora del Patrimonio Musical Ibérico
Prof/a. Silvia Márquez Chulilla



**“Música desatada: fantasías,
recercadas y otras formas
imaginativas”**

MARINA LÓPEZ MANZANERA

Viernes 7 de junio 2024 – 17:00 h.
Sala Tomás Luis de Victoria RCSMM
Entrada libre – Aforo limitado

Presentación

La estructura o forma en la composición musical clásica a menudo ha estado regida por normas especialmente metódicas que han marcado unas características constructivas muy específicas. Existen algunas formas musicales que se construyen a partir de un esquema concreto, como son la sonata clásica, el lied, o el rondó, entre otros, y que se han desarrollado enormemente en todo el territorio europeo. Sin embargo, sabemos que casi siempre en toda norma hay una excepción.

El siglo XVIII, definido por Antonio Martín como “fundamentalmente el siglo de la crítica”, supone el culmen de la progresiva ruptura de la unidad de estilo de la música de los siglos anteriores. Prueba de ello son los debates entre compositores y teóricos conservadores frente a aquellos defensores de la evolución de la música. En estos debates se planteaba la polémica de si la composición musical debía seguir rigiéndose por los principios del contrapunto —en España, “canto de órgano”— o si debía estar a disposición del texto y afecto del discurso. Es decir: ¿debía la música estar sujeta a los intereses de la razón o al gusto del oído?

Francisco Valls (1671-1747), compositor y teórico musical, fue uno de los involucrados en las disputas de aquel momento. En su Misa *Scala Aretina* (1702) incluyó una particularidad armónica —acorde de 2ª y 9ª sin preparar— que desató el descontento de varios teóricos musicales, como fue, entre otros, Joaquín Martínez de la Roca. Valls hace evidente su inclinación hacia el cuestionamiento del paradigma común —a pesar de su predisposición hacia “las virtudes de los géneros tradicionales”— en su famoso *Mapa Armónico Práctico* (ca. 1742). En él define los diferentes estilos del momento —eclesiástico, canónico, madrigalesco, dramático, etc— entre los que se encuentra el llamado “estilo fantástico”. Según Valls, una obra en este estilo es “una composición

desatada y método libre, y suelto, donde el compositor puede echar por donde quiere. [...] Las composiciones de Tientos, Recercatas, Sinfonías, Conciertos, Tocatas y Sonatas, pertenecen a este estilo”, es decir, composiciones que no tienen una forma previamente determinada o una estructura definida, a pesar de que sí se corresponden con el paradigma estético del momento.

Entre estas formas desatadas —o más bien, “de método libre”— se encuentra un género que apareció y desapareció en los límites de la Península Ibérica. El tiento, a pesar de que sus procesos constructivos sean similares a los de la tocata o el *ricercare* italiano, es el término más característico de la tecla ibérica. El **Tiento de Llento de Segundo Tono** atribuido a Joan Cabanilles (1644-1712) es un ejemplo de tiento “de llento” compuesto en diferentes secciones contrastantes. En este caso, “llento” en el título hace referencia a uno de los registros del órgano —“*plein jeu*” en francés, “*ripieno*” en italiano y “*mixtur*” en alemán— e indica que la obra se interpretará añadiendo el llento y los registros correspondientes para construir dicha sonoridad —registro de 8ª, 12ª, 15ª, 19ª, etc—. Sin embargo, visto el polifacetismo instrumental legado de las principales fuentes históricas —*Obras para tecla, arpa y vihuela* (1578) de Antonio de Cabezón, entre otras—, podría interpretarse en el clave.

Por otro lado, algunas de estas formas tienen finalidades concretas, como es el caso del preludio, que proviene del término *preambulum* —preámbulo— y, según la RAE, es “aquello que se dice antes de dar principio a lo que se trata de narrar”. En la práctica musical, un preludio solía ser improvisado y servía para que el intérprete trastease y comprobase la afinación del instrumento, así como introducir al oyente a una obra de dimensiones mayores. Muestra de ello es lo que sugiere Antonio Soler (1729-1783) en su libro *La Llave de la Modulación* (1762): el preludio es “un conocimiento práctico de las consonancias para el bien obrar” y compara dicha práctica con las labores de un médico: el

médico es capaz de buscar la enfermedad gracias a su conocimiento previo de los síntomas y a su capacidad de observar, tanto las partes sanas como los síntomas de dolencia, para continuar con la búsqueda del motivo de la enfermedad. El músico que preludia, gracias a su conocimiento de las armonías y disonancias y a su capacidad de atender a las notas afinadas y desafinadas, sabe cómo continuar su improvisación para llegar a donde quiera. En este caso, el preludio ya está previamente escrito por Soler. Ahora, su función es la de introducir otra obra mayor. Así pues, qué mejor herramienta para preludear las sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757) que con los preludios de su contemporáneo, y alumno, Soler.

Las sonatas de Scarlatti suponen un hito en la historia de la tecla hispana. La **Sonata K. 24** reluce por las escalas virtuosísticas, el contraste armónico y los arpeggios que nos recuerdan a los rasgueos de la guitarra. Por otro lado, la **Sonata K. 453** es un minueto amable y desenfadado, contrastante con la vivacidad de la sonata anterior. Ambas sonatas están precedidas, respectivamente, por los brevísimos **Preludio 3** y **Preludio 4** del padre Soler.

El tríptico **Recercata, fuga y sonata sesta** de Sebastián de Albero (1722-1756), del manuscrito *Obras para clavicordio o Piano Forte* dedicado a Fernando VI, es la principal obra sobre la que se construye el programa. Las recercadas de Albero suponen un *unicum* en la literatura musical hispana, pues presentan ciertas características estilísticas que difieren de los ejemplos de la música de teclado de su mismo contexto: son piezas erráticas escritas ad libitum especialmente cromáticas y con una importante carga emotiva —dicen que el temperamento del rey Fernando VI era especialmente nostálgico—. Estas recercadas preludian una fuga de grandes dimensiones —el tema aparece hasta veintidós veces— y culmina con una sonata —otra de esas “músicas desatadas”— con grandes rasgos hispanos.

Conectar estas músicas de “método libre” con ejemplos europeos no es la principal finalidad de la propuesta pero sí una interesante perspectiva. Los *préludes non mesurés* franceses —“preludios sin medida”— son el principal ejemplo de música ad libitum para clave. Y, a pesar de que su escritura varía en función del compositor, la indeterminación métrica es un factor común en todos ellos. El **Prélude non mesuré à l’imitation de Mr. Froberger** de Louis Couperin (1626-1661) imita el estilo de Johann Jacob Froberger —en concreto, la *Toccata Prima*—: ¿pensaría Couperin que su *Prélude* serviría para preludiar una tocata del compositor al que loa?

Por último, la principal forma imaginaria: la fantasía. Carl Philipp Emmanuel Bach, hijo de Johann Sebastian, dedica en su *Versuch* un apartado a la composición de dicha forma y la considera la más adecuada para representar las emociones. La **Fantasie F. 23** de Wilhelm Friedemann (1710-1784) es especialmente representativa de que, efectivamente, en estas “músicas desatadas”, el compositor “echa por donde quiere”.

“Música desatada: fantasías, recercadas y otras formas imaginativas”

Programa

I

Joan Cabanilles
(1644-1712)

Tiento de Llano de Segundo Tono

Antonio Soler
(1729-1783)

Preludio 3 de la “Llave de la Modulación”

Domenico Scarlatti
(1685-1757)

Sonata K. 24

Antonio Soler
(1729-1783)

Preludio 4 de la “Llave de la Modulación”

Domenico Scarlatti
(1685-1757)

Sonata K. 453

II

Sebastián de Albero
(1722-1756)

Recercata, fuga y sonata sesta de
“Obras para clavicordio o Piano Forte”

III

Louis Couperin
(1626-1661)

Prélude non mesuré à l'imitation de
Mr. Froberger

Wilhelm Friedemann Bach
(1710-1784)

Fantasie F. 23

RCSMM . REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MUSICA DE MADRID



Síguenos:

<https://rcsmm.eu/>

Cartelera – Convocatorias – Próximos Eventos

