

ANUARIO MUSICAL

N.º 72

enero-diciembre 2017

Barcelona (España)

ISSN: 0211-3538



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA, INDUSTRIA
Y COMPETITIVIDAD



CSIC

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

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

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*¹. Esta tuvo tal éxito que en el espacio de cuatro años se elaboraron otras tres ediciones similares²:

- *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^r 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, 1752³.
- *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, 1771⁴.
- *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]⁵.

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^r Domenico Scarlatti*. London: Birchall, 1800⁶.

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 modificación⁷.

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, with the "Suites de Pieces" of Händel, as the best calculated Performances to compleat the practical part of musical education"⁸.

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).

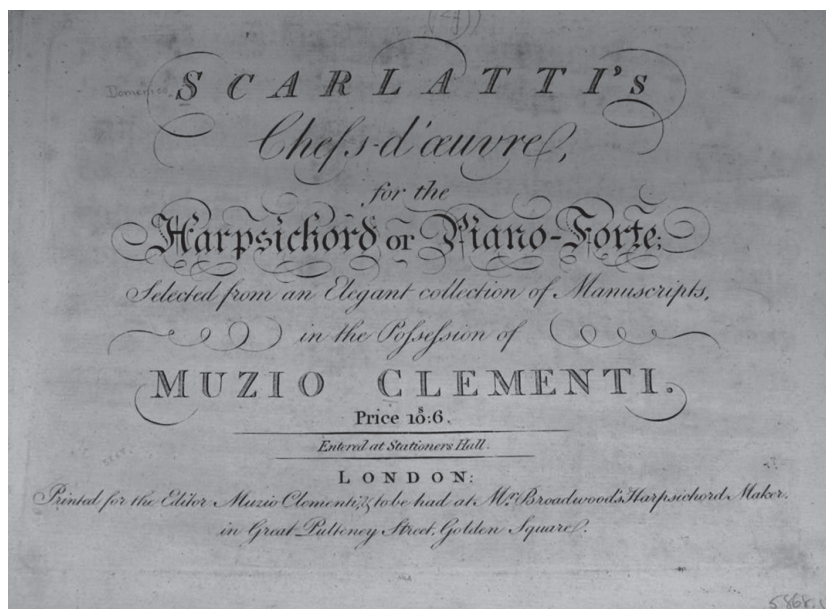


Fig. 1. Scarlatti's *Chefs d'Oeuvre, for the Harpsichord or Piano forte*, London: Clementi [1791]. Portada.

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 mecánica⁹.

Clementi tocó el piano en público por primera vez en 1779¹⁰ 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 [...]”

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

Habiéndose hecho eco del avance del piano, a partir de 1783 los métodos de enseñanza colocaron a este instrumento en sus portadas junto al clave¹². 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 empresario¹³. 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): Ivii.

⁹ DE PLACE (1986): 46.

¹⁰ PLANTINGA (1977):.289.

| <i>MÉTODOS PARA INSTRUMENTOS DE TECLA 1750-1797</i> | | |
|---|---|---|
| 1750 | Friedrich Wilhelm MARPURG | <i>Die Kunst das zu Clavierspielen</i> . Berlin: A. Haude & J. C. Spener. |
| 1753 [vol.1] 1762 [vol.2] | Karl Philip Emanuel BACH | <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i> . Berlín: Christian Friedrich Henning vol. 1; Berlín: George Ludewig Winter, vol. 2. |
| 1755 | Friedrich Wilhelm MARPURG | <i>Anleitung zum Clavierspielen</i> . Berlin: A. Haude & J. C. Spener. |
| 1771 | Anton BEMETZRIEDER | <i>Leçons de clavecin, et principes d'harmonie</i> . París: Chez Bluet Libraire |
| 1775 | Benito BAILS | <i>Lecciones de clave y principios de armonía</i> . Madrid : J. Ibarra |
| 1783 | Anton BEMETZRIEDER | <i>New Lessons for the Harpsichord</i> . Londres : Printed for and sold by the author |
| 1783 | Felix-Louis DESPRÉAUX | <i>Cours d'éducation de clavecin ou pianoforte</i> . París: l'Auteur |
| 1786 | Johann Christian BACH & Francesco Pasquale RICCI | <i>Méthode ou recueil de connaissances Elementaires pour le Forte-Piano ou Clavecin</i> . Oeuvre mêlé de theorie et de pratique divisé en deux parties, compose pour le Conservatoire de Naple. París: Le Duc |
| 1788 | François-Guillaume DUCRAY-DUMINIL | <i>Clavier et gamme de clavecin ou piano-forte, pour apprendre sans Maître les Irs. Eléments de ces deux Instrumens</i> . París: Toulan |
| 1789 | Jean-François TAPRAY | <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] | Anton BEMETZRIEDER | <i>Nouvelles Leçons de Clavecin ou Piano-Forté</i> . París: P. Porro |
| 1796 | Johann L. DUSSEK & Ignaz PLEYEL | <i>Instructions on the art of playing the piano-forte or harpsichord</i> . Londres: Corri, Dussek & co. |
| [ca.1796] | Joseph Nicolas HÜLLMANDEL | <i>Principles of Music, chiefly calculated for the Piano e Forte or Harpsichord</i> . Londres: by the Author |
| 1797 | Joseph NONOT | <i>Leçons méthodiques de Clavecin et de Forte-Piano</i> . París: Chez Boyer et Naderman |
| <i>MÉTODOS DESTACADOS PARA PIANO (ca.1796-1810)</i> | | |
| [ca.1796] | Bernard Viguerie | <i>L'art de toucher le pianoforte</i> , París: Chez l'Auteur |
| 1797 | Ignaz Pleyel & Johann L. Dussek | <i>Méthode pour le pianoforte</i> . París: Pleyel |
| 1797 | Peter Milchmeyer | <i>Die wahre Art das Pianoforte zu spielen</i> . Dresden: Meinhold |
| 1801 | Muzio Clementi | <i>Introduction to the Art of Playing on the piano-Forte</i> , Londres: Clementi, Banger & Hyde, Collard & Davis |
| [ca.1802] | Sébastien DEMAR | <i>Grande méthode en trois parties pour le piano-forte</i> , París: Benoît Pollet |
| 1804 | Jean Louis ADAM | <i>Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique</i> , París: Imprimerie du Conservatoire Impérial |
| 1804 | August E. MÜLLER | <i>Klavier und Fortepianoschule</i> . Jena: Frommann |
| [1808] | Pedro CARRERA Y LANCHARES | <i>Escuela completa de Forte-Piano</i> . Madrid: Álvarez |
| 1809 | Daniel STEIBELT | <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 cuerdas¹⁴.

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 París¹⁵. 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”¹⁶.

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 [sic] (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 nº 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 *Allegro* inicial y la disminución paulatina de la velocidad hasta llegar a parar el discurso musical:

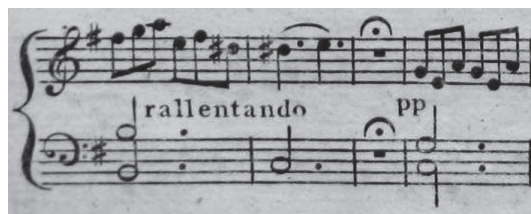


Fig. 2. Scarlatti. Sonata IX, Clementi (Ed.), p.21

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:

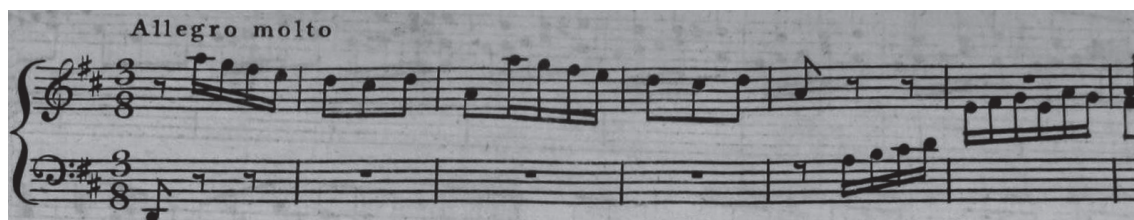


Fig. 3. Scarlatti. Sonata V, Clementi (Ed.), p. 10

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 nº 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 1781¹⁷. 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:

¹⁷ PLANTINGA (1977): 289.

| | |
|---|--|
| Intensidades fuertes (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 |
| Intensidades suaves (29%) | - <i>piano and pianissimo</i> 85 veces |
| Intensidades graduales (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”¹⁸, 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:

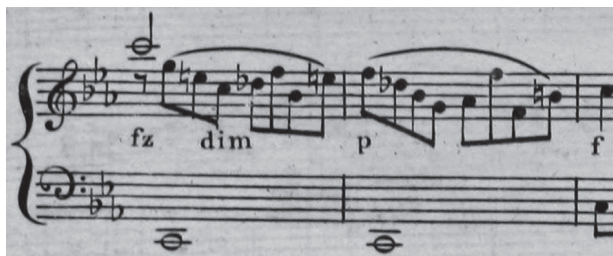


Fig. 4. Scarlatti, Sonata 11, p. 25

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”¹⁹.

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):

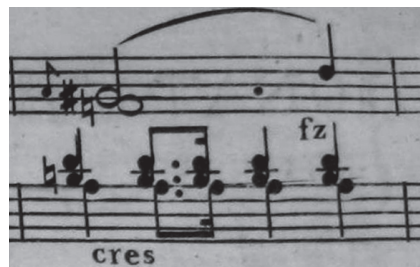


Fig. 5. Scarlatti, Sonata III [sic], p. 7

18 CLEMENTI (1801):2.

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

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:

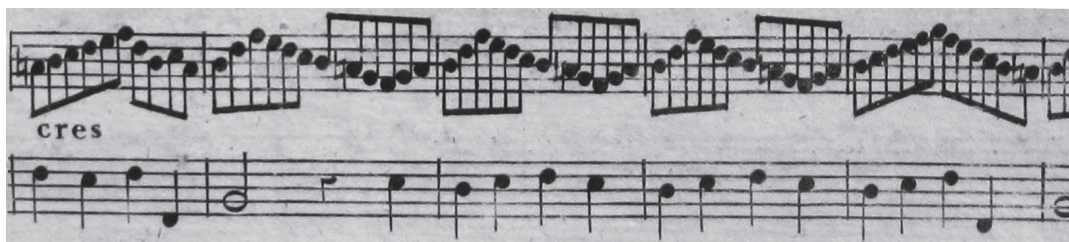


Fig. 6. Scarlatti, Sonata VI, p. 12

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*²⁰: “[...] 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*”²¹.

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-

20 “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.).

21 “[...] 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 caprichoso²². 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.

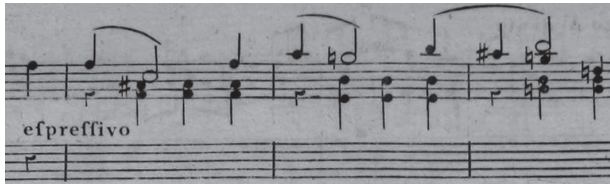


Fig. 7. Scarlatti, *Sonata VIII*, p. 17

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

²² 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 contrapuntístico²³ 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:

²³ 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 [...]”²⁴, 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:

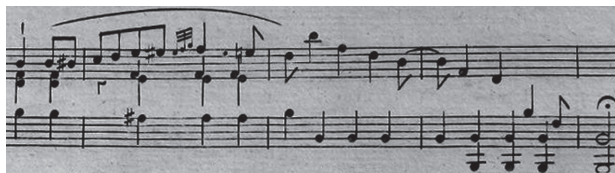


Fig. 12. Scarlatti, *Sonata VIII, Un poco Andante*, p.16

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 ella²⁵.

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*²⁶.

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 manejarlos²⁷. 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 ändert²⁸

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*:

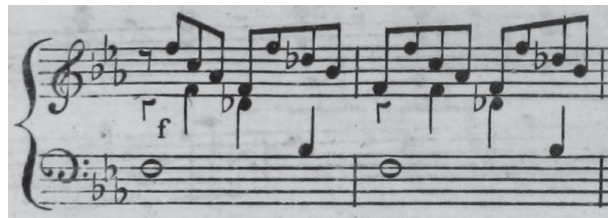


Fig. 13. Scarlatti, Sonata n° XI, cc. 6-7, p.24

A su vez, para evitar la sonoridad seca de los pianos ingleses en los agudos, a la que Kalkbrenner se refiere²⁹, 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).

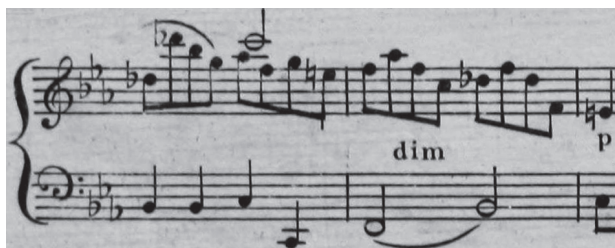


Fig. 14. Sonata 11, p.25

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 pedales³⁰.

Ante el avance del lenguaje pianístico hacia su idioma-tización, 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 sonora³¹. 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*³².

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 structure³³.

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-aguda³⁴. 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 generalizada³⁵.

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, antepone el “efecto” a la comodidad digital³⁶, 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*, París, 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