

D.^a Domingo Scarlatti: la recepción de fuentes manuscritas españolas de Scarlatti en París

Águeda Pedrero-Encabo
Universidad de Valladolid
Orcid: 0000-0002-6219-4045

Resumen

El estudio de las fuentes manuscritas de teclado de Domenico Scarlatti (1685-1757), aporta datos relevantes sobre el proceso de difusión de sus sonatas. Este es especialmente desconocido durante el período activo del compositor, y en particular durante las etapas tempranas, en las que no existen referencias cronológicas de la fecha de composición ni de copia de sus obras. Por tanto, la etapa previa a la difusión editorial, hacia 1737 con las ediciones francesas, presenta aún muchos interrogantes. El objetivo de este trabajo es ofrecer nuevas claves sobre la difusión temprana de sonatas manuscritas de Scarlatti en Francia. Para ello se analizará un pequeño conjunto de sonatas conservadas en el códice facticio de la Bibliothèque de l'Arsenal (F-Pa Ms 6784), identificado aquí como París-5, que confirma la recepción en la capital francesa de tres sonatas procedentes de España. El estudio filológico de este manuscrito aporta nuevas claves sobre su proceso de transmisión e interpretación en España desde 1735, fecha que figura en el manuscrito.

Palabras clave: Domenico Scarlatti (1685-1757), sonata, difusión, transmisión, manuscritos, copista, marcas de agua.

Résumé

L'étude des sources manuscrites pour clavier de Domenico Scarlatti (1685-1757) fournit des informations importantes sur le processus de diffusion de ses sonates. Ceci est spécialement inconnu pendant la période active du compositeur, et en particulier dans les premiers stades, où il n'existe aucune référence chronologique à la date de composition ou de copie de ses œuvres. Ainsi, l'étape précédant la diffusion des éditions, vers 1737 pour les publications françaises, présente encore de nombreuses questions. L'objectif de cet article est d'offrir de nouveaux indices sur la diffusion précoce des sonates manuscrites de Scarlatti en France. À cette fin, on analysera un petit ensemble de sonates conservé dans le codex factice de la Bibliothèque de l'Arsenal (F-Pa Ms 6784), identifié ici comme Paris-5, qui confirme la réception dans la capitale française de trois sonates en provenance d'Espagne. L'étude philologique de ce manuscrit apporte de nouveaux éclairages sur le mécanisme de transmission et de performance en Espagne à partir de 1735, date indiquée sur le manuscrit.

Mots clés: Domenico Scarlatti (1685-1757), sonate, diffusion, transmission, manuscrits, copiste, filigranes.

El manuscrito facticio de la Bibliothèque de l'Arsenal (F-Pa Ms 6784) ha sido analizado recientemente, demostrando que transmite tres corpus de sonatas de Domenico Scarlatti de diversa procedencia y cronología, y no una única colección, tal como hasta entonces se había considerado.¹ El estudio del corpus más antiguo de este códice ha revelado que fue copiado en París en el entorno de la impresora Mlle. Roussel, quizás incluso por ella misma, en torno a las fechas en que empezó oficialmente su tarea en la imprenta junto a su padre, Claude, sobre los años 1720. De ahí que este corpus se haya identificado con su apellido, Roussel, en referencia tanto a su posible autoría de copia, como al hecho de que estos manuscritos fueron de su propiedad.² Se trata por tanto de la fuente de sonatas de Scarlatti más antigua de las conocidas hasta ahora, que confirma la recepción de sus manuscritos en París antes de la circulación impresa de su obra, en torno a 1737.³ En la siguiente tabla se especifican las obras que forman parte de esta primera serie Roussel que se difundió en París en las primeras décadas del siglo.⁴

| Fuente | Roussel | París-3 | París-5 |
|-------------------------------|------------------------------------|------------------------|------------------------------|
| Referencia de copista | Copista 1 | Copista 3 | Copista 5 |
| Origen de antígrafo | Italiano | Francés | Español |
| Lugar de copia | Francia | Francia | Francia |
| Marca de agua | Racimo de uvas | Racimo de uvas | Racimo de uvas |
| Fechas de referencia de copia | 1ª: antes de 1723 2ª: 1723-1737 | Post-1743? | Post-1735 |
| Obras | K9, 66, 17, 11, 29, 31, 37 | Índice (ver texto); K6 | K4, 17, 147, <i>Capriche</i> |

Tabla 1. Datos de las tres colecciones de sonatas de Scarlatti conservadas en el manuscrito de la Bibliothèque de l'Arsenal (F-Pa Ms 6784).

*Este trabajo forma parte del Grupo de Investigación Reconocido MAEP (Música, Artes Escénicas y Patrimonio) de la Universidad de Valladolid.

¹ La primera descripción de esta fuente catalogada como «Musique: recueil de partitions manuscrites»: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc86680g> [consulta: 8-10-21], se encuentra en Sheveloff, Joel Leonard, *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A-Re-Evaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources*, Ann Arbor: University of Microfilms, 1970 y en Gustafson, Bruce y Fuller, David, *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699-1780*, Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 257-258, 270-275. Véase también Prozhoguin, N. Serguei, «Cinque Studi su Domenico Scarlatti», *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, VIII, 16 (2010), pp. 97-198.

² La atribución de esta posesión a la familia de impresores Claude o Louise Roussel se deduce del apellido, que figura a modo de autógrafo sobre la copia. Véase Pedrero-Encabo, «En torno a la difusión temprana de sonatas de Domenico Scarlatti: los manuscritos Roussel (F-Pa Ms 6784)», *Revista de Musicología*, XLII, 2 (2019), pp. 571-614: 577; 612-613.

³ Esta se habría iniciado con los dos primeros volúmenes de las denominadas series francesas, Choisis (*Pièces Choisi[e]s pour le clavecin ou l'orgue, Opera prima*, París: Boivin [1737] RISM S1196) y Pièces (*Pièces pour le clavecín*, París: Boivin [1737] RISM A/IS 1197). En Duron, Jean, «La réception de l'œuvre de Domenico Scarlatti en France», *Fonti Musicali Italiane*, XVII (2012) pp. 135-149. El trabajo de Duron se enfoca en la difusión editorial de las sonatas de Scarlatti en Francia. Véase también el estudio de Schivazappa, Anna, «Una nouvelle source des sonates K. 17, 53, 68, 101, 106, 112 et 140 de Domenico Scarlatti», *Revue de Musicologie*, 103, 1 (2017), pp. 185-202.

⁴ Aunque se trate solo de una suposición, es muy probable que esta primera serie estuviera formada por varias sonatas más, de las que sólo se conservan las siete que se citan, dado que se transmitieron en bifolios sueltos, procedentes de diversos momentos de copia y que posteriormente (finales del siglo XVIII o a principios del XIX) fueron insertados en el actual volumen misceláneo.

Junto a ella, pueden verse los datos del segundo corpus asociado al anónimo Copista-3 e identificado por ello como París-3. De este copista se conserva sólo una sonata y una página a doble cara que consiste en un índice con el íncipit de cuarenta y siete obras de varios compositores, entre las que se encuentran trece de Domenico Scarlatti. Se trata de las sonatas K37, 10, 29, 33v, 147, 17, 6, 4, 31, 2, 39, 65 y 83 (en orden de aparición) más otras ocho que en esta fuente se le atribuyen (“de Scarlatti”).⁵

Por último, el tercer corpus, París-5 a cargo del anónimo Copista-5, consta de tres sonatas K4, 17, 147 y una obra anónima titulada *Capriche*, que en realidad es una sonata bipartida seguida de un *Minuet*.⁶ Se deduce que se trata de una fuente de procedencia española, dada la castellanización del nombre del compositor, lo nos lleva a considerar una nueva vía de circulación de las sonatas de Scarlatti hacia la capital francesa. Por otra parte, esta serie es la única que informa de una fecha tan temprana, 1735, sobre una copia de sonatas de Scarlatti. Por último, incluye una copia de la Sonata K147, hasta ahora solo conocida a través del manuscrito de Münster y el códice A de Viena,⁷ lo que viene a confirmar su autoría.⁸

Las sonatas de París-5, de procedencia española

Las cuatro obras que forman el manuscrito identificado como París-5 se presentan actualmente intercaladas de forma desordenada dentro del códice misceláneo de la Bibliothèque de l’Arsenal (F-Pa Ms 6784). En realidad no se trata de un cuadernillo como tal, sino que cada pieza fue escrita de forma independiente en hojas de tamaño bifolio.⁹ Es decir, la primera parte de la sonata está escrita en el verso del bifolio y la parte final en el reverso.¹⁰ Con el plegado en que se dispusieron los bifolios posteriormente para adaptarlos al formato de folio actual del códice, la lectura de estas obras quedó inutilizada, al aparecer en la primera cara la parte final de la sonata (o la parte central según sea el sentido del plegado). Además, en el proceso final de compilación del volumen completo, estos pliegos fueron intercalados y plegados entre otros de diferente procedencia.¹¹ En la

⁵ Se confirma que se trata del íncipit de la Sonata K39, cuyo texto coincide totalmente con esta y no con la parecida Sonata K24, tal como dudaba Sheveloff, *op. cit.*, pp. 97-98 y se recogía en Pedrero-Encabo, *op. cit.*, p. 584.

⁶ La numeración de los copistas se ha hecho siguiendo su orden de aparición en el códice completo. Sobre el proceso de copia y fases cronológicas de este corpus véase Pedrero-Encabo, *op. cit.*, pp. 578-586.

⁷ Se encuentra en el volumen V del manuscrito de Münster en la Diözesanbibliothek de Münster (nº 22, D-MÜs SANT Hs 3968) y en el volumen A del códice de Viena (nº 16, A/42 Sonaten /von/ Domenico Scarlatti./Invertirt/ VII. 28011. Bibliothek der Gesellschaft de Musikfreude, procedente del fondo Fortunato Santini (1778-1862) y más tarde propiedad de Johannes Brahms). Sheveloff demostró que Viena es una copia selectiva de Münster (*op. cit.*, p. 224-227).

⁸ Sheveloff considera que las fuentes primarias de la sonata K147, Münster y París-5, son copia de copias, y señala los problemas de ambas, ya que indican cada una diferentes variantes. Véase en Sheveloff, *op. cit.*, pp. 453-455.

⁹ Sobre la disposición de la copia en bifolios véase Pedrero-Encabo, *op. cit.*, p. 581.

¹⁰ Su lectura actual resulta por tanto impracticable, debido a que el bifolio dobrado deja en primer término la parte final de la sonata, seguida en su reverso por la parte inicial. Así, en una sonata que ocupa todo el bifolio completo una representación sería parte A-B en el verso y parte C-D en el reverso, que trasladadas a un formato folio hace que quede en el verso de la página la parte D de la sonata o la parte B en caso de que el plegado fuese en sentido inverso. De este modo la lectura de la sonata resulta imposible. En caso de obras que ocupan solo una cara del bifolio, como es el caso de la Sonata K4, esta se puede leer dado que el bifolio se encuentra plegado dejando la sonata completa a la vista, ya que no se encuentra interrumpida por la inserción de otra hoja en medio.

¹¹ Este es el caso de las Sonatas K17 (en cuyo bifolio ha sido insertado el de la Sonata K4) y de la Sonata K147, que lleva intercalado el bifolio del corpus Roussel con la Sonata K29. Un esquema del códice con la disposición de todos los bifolios se encuentra en Pedrero-Encabo, *op. cit.*, p. 582.

siguiente tabla se muestran las obras de este corpus y su disposición en cada bifolio, usando la referencia de la paginación actual del códice:¹²

| Obra | Foliación | Parte del bifolio | Nueva numeración de bifolios | Título | Encabezado |
|---------|-----------------------------|-----------------------|------------------------------|-----------------------------------|------------------|
| K147 | 127v-130r ://: 130v-127r | verso ://: reverso | 3 | <i>Sg.º Scarlatti</i> | <i>Jb.</i> |
| K4 | 184v-185r | Verso | 1 (reverso) | <i>D.º Domingo Escarlati</i> | <i>J. G.</i> |
| Anónima | 185v-184r | Reverso | 1 (verso) | <i>Capriche-Minuet</i> | [sin indicación] |
| K17 | 186v ://: 183r- -183v | verso- reverso | 2 | <i>D.º Domingo Scarlatti 1735</i> | <i>Jb.</i> |

Tabla 2. Obras de la serie París-5 (Copista-5). Bibliothèque de l'Arsenal (F-Pa Ms 6784).

Las cuatro obras pertenecientes al anónimo Copista-5, forman un grupo que parece haberse escrito de forma sincrónica, dadas las coincidencias que presentan en cuanto a la tipología de papel, marcas de agua, grafía musical y la disposición de las obras en los bifolios.¹³ Aunque actualmente estos bifolios se encuentran dispersos en el códice y alejados entre sí (la primera obra se localiza en el folio 127 y el resto a partir del folio 186), se reconoce que forman parte de un mismo conjunto independiente del resto. Son las únicas obras en las que se emplea este tipo de papel con una misma marca de agua. Se trata de la típica filigrana de ‘racimo de uvas’ que define el papel de origen francés.¹⁴ Además se visualiza nítidamente la contramarca que indica la procedencia de su fabricación: I J, flor de lis, C enmarcada (*IJ, fleur de lys, C en cartouche*). Se corresponde con la filigrana catalogada por Gaudriault con el número 4164, que pertenece a la marca I J Cusson.¹⁵ La última fecha localizada de su empleo es de 1723, que, aunque no es un dato determinante, puede tomarse como referencia, dado que esta marca del fabricante varió mucho con el tiempo.¹⁶

| Obra | Nueva numeración de bifolios | Folios actuales | Filigrana |
|----------|------------------------------|-----------------|----------------------|
| Capriche | 1 | 185 | I J,flor de lis,C |
| | | 184 | Racimo de uvas-[IAC] |
| K4 | 2 | 186 | I J,flor de lis,C |
| | | 183 | Racimo de uvas-IAC |
| K17 | 3 | 127 | I J,flor de lis, C |
| | | 130 | Racimo de uvas-[IAC] |
| K147 | | | |

Tabla 3. Distribución de las filigranas en la serie de París-5.

No se pueden establecer correspondencias comparativas con las intervenciones del resto de copistas del mismo códice, ya que la parte del bifolio que no ocupan estas sonatas no

¹² Se indica también una nueva numeración de los tres bifolios de este Copista-5 para evidenciar su *status* original al margen de la paginación general del códice. Esta ha sido añadida por una mano posterior, lógicamente una vez finalizada la compilación. En el cuadro las páginas se indican en formato de folio para identificar con más detalle si se trata del verso o recto del mismo.

¹³ El papel es del tipo *carré au raisin*, plegado en folio (270x390 mm) con pautado en sentido vertical.

¹⁴ En el folio 183 la marca de racimo de uvas lleva debajo del rabito las letras IAC enmarcadas; en los folios 130 y 185 estas letras no se visualizan de forma nítida. Se detecta el marco y la presencia borrosa de letras, por lo que se puede deducir que se trate de las mismas, dadas las coincidencias de la contramarca y tipología del papel en los tres bifolios.

¹⁵ Gaudriault, Raymond, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, J. Telford (ed.), Paris: CNRS, 1995.

¹⁶ Véase Bustarret, Claire, «Usages des supports d'écriture au xviii^e siècle: une esquisse codicologique». *Genesis*, 34 (2012) pp. 37-65; p. 46: <<http://journals.openedition.org/genesis/908>> [consulta 7-10-2021]

ha sido utilizada por otro amanuense, manteniéndose en blanco.¹⁷ Cada escribano usa una clase de papel diferente, lo que confirma la independencia de estos bifolios con relación al resto.

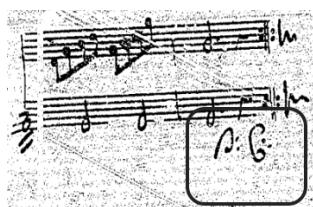
El dato más destacado que presenta esta serie de París-5 es su aparente procedencia de un antígrafo español. Sin embargo, hay en ella dos elementos que nos llevan a separar las tres sonatas de la otra obra, titulada *Capriche*. La más evidente es que esta última no aparece atribuida en la fuente al compositor, ya que tan solo se indica su título. Por tanto, teniendo en cuenta que no forma parte del catálogo de obras conocidas de Scarlatti, hay que considerar que la única asociación con él es que se encuentra escrita por el mismo copista y comparte el mismo bifolio que la Sonata K4 (véase la tabla).

Por otra parte, hay una identificación muy llamativa de una abreviatura sobre cada una de las tres sonatas y que sin embargo no aparece en *Capriche*. Se localiza en la parte superior izquierda del encabezado, junto al título (véase el ejemplo). La forman dos letras que no en todos los casos parecen iguales o al menos no se ven escritas de igual forma. En el encabezado de la Sonata K4, la primera letra podría leerse como una ‘T’ o una ‘J’; la segunda parece una ‘G’. Ambas son mayúsculas y cada una va seguida de un punto, indicando claramente que se abrevian dos palabras diferentes:



Ejemplo 1. Sonata K4, encabezamiento. Reverso de primer bifolio de la serie de París-5
(Bibliothèque de l'Arsenal, F-Pa Ms 6784, fol. 184v).

El trazo discontinuo y confuso de las letras indicaría que no se trata de una firma autógrafa, ni tampoco de la escritura *motu proprio* de un nombre (re)-conocido, sino que parece más bien la reproducción de una grafía tal cuál es visualizada por el copista en su antígrafo. Es curioso notar la semejanza que presenta esta caligrafía con las abreviaturas D. C. (correspondientes a *Da Capo*), tal como se encuentran escritas al final de la Sonata K180 en el manuscrito de Münster-V (obra nº 29 según la numeración de esta fuente):



Ejemplo 2. Abreviaturas D. C. al final de la sonata nº 29, ms. de Münster-V (Diözesanbibliothek Münster, D-MÜs SANT Hs 3968).

¹⁷ Se ve en la Sonata K17, que ocupa la parte del recto de un bifolio y solo dos sistemas en la parte del verso de este, dejando en blanco todo el resto del verso (es decir, el final de la actual página 183v y toda la página que se encuentra más adelante numerada como 186r).

Quizás fue la lectura de estas dos letras, D.C., como si se tratara de una rúbrica (con las iniciales de un nombre y su apellido), lo que llevó al copista a incorporarlas en el encabezado de su copia. Esta deducción sobre la imitación de su antígrafo se sostiene al comparar el trazo de esta abreviatura en las otras dos sonatas. En estas el copista traza con claridad dos letras que parecen estar conectadas, ya que solo pone punto a la segunda y esta la escribe en minúscula: la primera parece una ‘J’, y la segunda claramente es una ‘b’, tal como se aprecia en los siguientes ejemplos:



Ejemplo 3. Domenico Scarlatti, Sonata K17, verso del segundo bifolio de la serie de París-5 (Bibliothèque de l’Arsenal, F-Pa Ms 6784, fol. 186v).



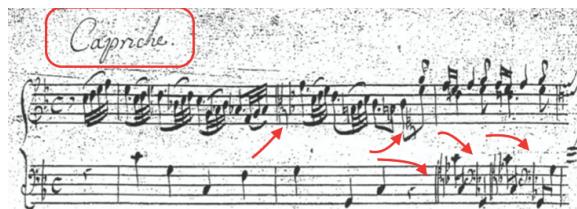
Ejemplo 4. Domenico Scarlatti, Sonata K147, verso del tercer bifolio, París-5 (Bibliothèque de l’Arsenal, F-Pa Ms 6784, fol. 127v).

Por ello es probable que el copista imitara en cada caso las abreviaturas tal cuál las encontró en su antígrafo, de modo que en principio no parecen muy claras (Sonata K4), y en sucesivas intervenciones las interpretó (quizás libremente) como ‘J b’, o quizás con más facilidad debido a una mayor claridad en sus propios modelos de copia.¹⁸ Este cambio me lleva a considerar que el orden de copia de estas tres sonatas tuvo que iniciarse con la Sonata K4 y fue seguida por la Sonata K17 (más probablemente), teniendo en cuenta también el cambio de grafía en los títulos. En ellos se observa también una variación en la escritura del nombre del compositor: del uso del castellano en el nombre y apellido, ‘Domingo Escarlati’, a la mezcla de castellano e italiano: ‘Domingo’ y ‘Scarlatti’ (pero con una sola t, como en castellano) y en la Sonata K147 se escribe correctamente en italiano. Es también lógico suponer que estos cambios estuvieron en relación con las

¹⁸ Es posible que en estas dos sonatas la indicación del antígrafo fuese más clara, en cualquier caso las abreviaturas de las Sonatas K17 y K147 se anotaron después que las de la Sonata K4. Se puede considerar que tras la copia de la obra anónima *Capriche* (cuya caligrafía del título concuerda con la de la Sonata K4, que va escrita en el reverso del mismo bifolio) se inició la copia de las sonatas procedentes del antígrafo español. En este la fecha pudo estar situada al final de la copia de la Sonata K17, donde quizás representaba el fin de copia de toda la serie. Esta posición de la fecha al final de la obra es la más habitual en las copias españolas, tal como revelan los cuadernillos de Münster. Salvo que el manuscrito dispusiera de una portada, en la cuál se indicaba el año (también se ve en Münster; o en el manuscrito Morgan (fol. 117: «Sonatas [...] finitas Anno De 1756» (US-NYpm, ms. Cary 703 Record ID: 316355) aparte de los volúmenes reales donde cada uno se abre con la portada y el año de copia.

propias anotaciones de los antígrafos, en cuyo caso el copista pudo añadir por su cuenta el nombre del compositor en la Sonata K147, en la que se observa un cambio en la caligrafía.

Un elemento formal que destacar en esta copia de París-5 es el trazado de la línea que sirve de unión de los dos sistemas de cada pentagrama: en la copia del *Capriche* tiene forma de llave curva, mientras que en las sonatas se usa una doble barra recta. Este cambio, que no responde a una especialización del copista, sino que podría deberse a la imitación de los respectivos antígrafos, representa un elemento gráfico más que sirve para diferenciar la copia del *Capriche* de la de las sonatas. Se advierte también que esta obra anónima es la única obra de la copia escrita en claves antiguas:



Ejemplo 5. Obra anónima, *Capriche*. París-5 (Bibliothèque de l'Arsenal, F-Pa Ms 6784, fol. 184v).

El título, *Capriche*, podría ser una adaptación del copista, ya que parece una mezcla del término francés ‘caprice’ con el castellano ‘capricho’, lo cual apuntaría a que esta obra también se recibió junto al resto de antígrafos españoles. El único paratexto que se localiza en estas obras está en la Sonata K147 escrito en italiano: *Volti per la 2^a parte*. Pero este dato no altera la consideración del copista, ya que fue algo propio de la recepción del italiano a principios del siglo XVIII que, como señalara el profesor Louis Jambou, no afectó sólo al estilo musical, sino que se aprecia también en la terminología musical utilizada por los escribas.¹⁹

Aunque sólo las sonatas aparecen conectadas entre sí a través del uso de las iniciales, no se puede descartar que se trate de una adaptación de las letras D. C. con las que se solían coronar las copias de las sonatas de Scarlatti (tal como puede verse en el códice de Venecia-1742²⁰ y en el de Münster) y que el copista pudo interpretar, como ya se dijo, como iniciales; estas no figuraban en el *Capriche*, cuya cadencia final conecta con el *Minuet*. O bien porque el antígrafo español reuniera trabajos de dos copistas, lo cuál explicaría estas diferencias.

Lo que se deduce con certeza es que el proceso de copia de las cuatro obras se produjo de forma sincrónica y que todas muestran rasgos de proceder de un antígrafo de origen español.

La Sonata K147

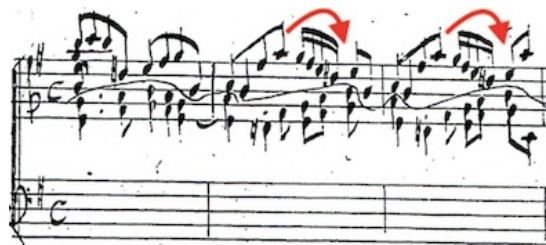
El análisis de los textos musicales de las tres sonatas de la serie París-5 presenta bastante dificultad, debido a que no existe ninguna fuente común de las tres que pudiera servir de modelo comparativo. Además, cada una de ellas refleja en esta copia un proceso de

¹⁹ Jambou, Louis, «Cantatas solísticas de Valls y compositores anónimos. Identidad y ruptura estilística. Apuntes para un estudio», *Revista de Musicología*, 18 nº 1/2 (1995), pp. 291-325: 294. Jambou indica cómo progresivamente se fueron sustituyendo las expresiones francesas como *Tournez* o *Suivez* por las italianas, como *Volti subito*, fruto de la influencia del italiano.

²⁰ Venecia-1742: *Sonate Per/ Cembalo/ del Cavaliere D^r Domenico/ Scarlatti/ 1742*. Biblioteca Nazionale Marciana di Venecia (I-Vnm, ms 9770).

transmisión diferente, tanto en lo que se refiere a la huella de la acción del copista, como en cuanto al propio el registro de la actividad performativa de la sonata.

Por ejemplo, las Sonatas K17 y K4 presentan musicalmente textos que no han sido alterados por adiciones de la práctica interpretativa. Sin embargo, en la Sonata K147 esta huella se advierte claramente al comparar su texto con el del ejemplar hoy conservado en Münster. En la copia parisina se advierten pequeñas variantes o añadidos que no coinciden con los de su fuente paralela. Es muy ilustrativo el compás 2 en el que se ve la adición de notas de paso, a la vez que se diluye la textura pseudo-polifónica, reduciendo a una sola línea las dos de cada mano que presenta Münster:



Ejemplo 6. Sonata K147, cc. 1-3, París-5 (Bibliothèque de l'Arsenal, F-Pa Ms 6784, fol. 127v).



Ejemplo 7. Sonata K 147, cc. 1-3, Münster V, nº 22 (Diözesanbibliothek Münster, D-MÜs SANT Hs 3968).

Se puede observar este mismo tipo de ‘relleno’ melódico en la adaptación orquestal que realizó Charles Avison (1709-1770) sobre la Sonata K2 de Scarlatti, en el cuarto movimiento de su segundo concierto (c. 1-4),²¹ lo que lleva a considerar que formaba parte del estilo interpretativo de la época.

Es interesante apreciar que entre las adiciones de la Sonata K147 en París-5 no aparece ninguna específica del gusto francés, ni a nivel ornamental, como por ejemplo los característicos signos de *agréments*, ni rítmico, como por ejemplo el puntillado *saccadé*, o su traslación a la inversa, mediante la sustitución del puntillo por un silencio. Estas, por ejemplo, sí se observan en otras fuentes francesas de Scarlatti, como es el caso de las copias de la serie Roussel.²² Por tanto, dado que el resto de sonatas en París-5 tampoco presenta ningún tipo de acción similar, se puede considerar que el copista francés se limitó a respetar las indicaciones de su antígrafo. Este aspecto vendría a demostrar que la Sonata K147 antes de su recepción en París ya había tenido una cierta difusión en España, a través de la cuál habría desarrollado las citadas variantes musicales.

²¹ *Twelve Concertos's [sic] in Seven Parts for Four Violins, one Alto Viola, a Violoncello, & a Thorough Bass, done from two Books of Lessons for the Harpsichord*, Newcastle, 1744. El ejemplo puede verse en Kroll, Mark, «Con furia: Charles Avison and the Scarlatti Sect in Eighteenth-Century England», Rohan H. et Stewart-MacDonald (eds.), *The Early Keyboard Sonata in Italy and Beyond, Studies on Italian Music History*, vol. 10 (Turnhout: Brepols, 2016), pp. 253- 277: 276.

²² Véase Pedrero-Encabo, “En torno a la difusión...”, *op. cit.*, p. 588.

Un elemento llamativo de la copia parisina de esta sonata K147 es la línea que aparece dibujada a lo largo de toda la partitura, a modo de separación de la parte que debe tocar cada mano. De nuevo en este caso parece más plausible que se trate de una imitación del antígrafo, ya que no parece necesaria para la lectura-interpretación (especialmente en muchos pasajes extensos de esta obra) y, sin embargo, en compases mucho más dudosos de las otras dos sonatas no se hace uso de este sistema. No obstante, nos podemos preguntar igualmente por la necesidad de esta actuación por parte del copista español sólo en el caso de la sonata K147 y no en el resto de obras. La única razón que podría explicarlo es que este copista realizara la transcripción de la obra a claves modernas y la línea le ayudara a redistribuir las voces en cada registro, dada la vasta textura polifónica de la pieza. Esta superposición de escritura en un mismo pentagrama no ocurre con el uso de claves antiguas, donde cada mano va escrita exactamente en su correspondiente pentagrama (superior para la derecha y el inferior para la izquierda). Puesto que la copia de Münster registra la transmisión de la Sonata K147 en claves antiguas, esta sería la hipótesis más probable.²³



Ejemplo 8. Sonata K147, cc. 10-13, París-5 (Bibliothèque de l'Arsenal, F-Pa Ms 6784, fol.127v).

De modo que esta copia denota que la Sonata K147 había desarrollado ya un cierto proceso de transmisión y de difusión en España previa a su recepción en Francia.

La Sonata K17

De la Sonata K17 se conservan bastantes fuentes de la época.²⁴ Entre ellas se puede establecer una diferencia entre dos grupos, teniendo en cuenta sus variantes musicales: un grupo más arcaico, que engloba los manuscritos de Roussel, Venecia-1742²⁵ y Barcelona²⁶ junto con las ediciones de Roseingrave²⁷ y Boivin-2²⁸; y un segundo grupo

²³ Esta acción de transporte no se atribuye al copista francés porque no parece su *modus operandi*, dado que mantuvo la copia en claves antiguas del *Capriche*. Por otro tipo de rasgos que se analizan más adelante en relación a la Sonata K4, este copista no refleja el perfil de un músico aventajado, tal como requiere una tarea de este tipo con una textura tan compleja.

²⁴ Sobre la distancia a nivel filológico entre la copia de la serie de Roussel y esta de París-5 véase Pedrero-Encabo, «En torno a ...», *op. cit.*, p. 587.

²⁵ Venecia-1742: I-Vnm, ms 9770.

²⁶ Manuscrito de Barcelona: Biblioteca de Catalunya (E-Bc M1964, conocido como manuscrito *Granados*). Véase Domenico Scarlatti. *Tres Sonates inédites per a clavicèmbal*, Pedrero-Encabo, Águeda (ed.), Barcelona: Tritó, 2011, pp. 3-32.

²⁷ Roseingrave: *XLII Suites de Pièces pour le clavecin en deux volumes*, Londres: B. Cooke, 1739 RISM A/I S 1190.

²⁸ Boivin-2: *Pièces pour le clavecin, Deuxième volume*, París: Boivin [1742] RISM S 1199. Se trata del segundo volumen de la segunda serie francesa, según la agrupación de Jean Duron que considera de modo conjunto (como «Serie I») las ediciones de *Choisisies y Pièces*, como parte del mismo privilegio obtenido en 1737 y una segunda serie para los dos volúmenes de Boivin de los privilegios de 1740 (*Pièces pour le clavecin, 1^{er} volume*, París: Boivin [1740] RISM S1198) y de 1742. Véase Duron, «La réception...», *op. cit.*

con las copias manuscritas de Zaragoza,²⁹ Münster,³⁰ París-5 y la edición de Essercizi,³¹ en las que se constata una actualización del texto musical de la sonata. Esta diferencia se recoge en la siguiente tabla, tomando como paradigma la variante que se observa en la repetición, en el compás 77, del mismo pasaje que se inicia en el compás 73:

| Fuentes | Grupo I c. 73: do4 c. 77: do4 | Grupo II c. 73: mi4 c. 77: do4 |
|-------------|-------------------------------------|--------------------------------------|
| Roussel | X | |
| Venezia | X | |
| Barcelona | X | |
| Roseingrave | X | |
| Boivin-2 | X | |
| París-5 | | X |
| Zaragoza | | X |
| Münster | | X |
| Essercizi | | X |

Tabla 4: Fuentes más tempranas de la Sonata K17.

He aquí un ejemplo de la versión del primer grupo, donde el pasaje se repite idéntico, con Do4:



Ejemplo 9. Sonata K17, cc. 71-78. Venecia-1742 (Sonata XXXIII, I- Vnm, ms 9770).

Ejemplo de la segunda versión con alternancia de Mi₄ y Do₄:



Ejemplo 10. Sonata K17, cc. 71-78. París-5 (Bibliothèque de l'Arsenal, F-Pa Ms 6784, fol. 183r).

²⁹ Zaragoza: Archivos de las Catedrales de Zaragoza (E-Zac B-2 Ms. 32). En González-Valle, José Vicente, “Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo Capitular de Zaragoza”, *Anuario Musical* 45 (1990), p. 107. Véase el reciente estudio introductorio de Marco Moiraghi a la edición de las sonatas de los Essercizi en *Domenico Scarlatti. Sonate per clavicembalo*, vol. 10, *Essercizi per gravicembalo*, Moiraghi, Marco (ed.); Fadini, Emilia (rev.), Milano: Ricordi, 2020.

³⁰ Münster: Diözesanbibliothek Münster (D-MÜs SANT Hs 3968).

³¹ Essercizi: *Essercizi per gravicembalo*, Londres: B. Fortier [1738-9] RISM S 1189.



Ejemplo 11. Sonata K17, cc. 71-78. Essercizi (Sonata XVII, *Essercizi per gravicembalo*, Londres: B. Fortier, Archivium Musicum, Collana di testi rari 63, Firenze: S.P.E.S., 1985).

A pesar de esta proximidad de la copia francesa con la edición de *Essercizi*, la copia de París-5 no deriva de ella. Aunque musicalmente las versiones coinciden, algunas variantes de valores, grafías o errores puntuales apuntan a que la copia parisina procede de otra fuente manuscrita.³² Las divergencias más significativas con *Essercizi* que se observan en París-5 son la ausencia de letras para los cambios de mano, la escritura de todas las apoyaturas como semicorcheas (al igual que en Roseingrave y en vez de las fusas de *Essercizi*); no indica ni un solo ornamento (*tr* en la edición de *Essercizi*).

Por otra parte, algunos fallos de notas indican una probable derivación de un antígrafo que contenía algunos errores presumiblemente cometidos durante el proceso de transposición de claves.³³ Un error llamativo en la copia de París-5 es la ausencia de las notas (negras con puntillo) en el bajo de la mano izquierda durante el pasaje de compases 28 al 34. Podría pensarse si fue debido a la existencia de una versión musical previa en la que esta tercera voz no estuviera contemplada, ya que musicalmente la obra funciona sin esa parte grave. Sin embargo, la versión completa aparece ya en la fuente más antigua de Roussel y en la copia que registra más tarde Venezia-1742, pero que también corresponde a un texto arcaico. Además, en la segunda parte de la sonata en París-5 sí aparece escrita esta voz grave, con todas las notas escritas en el bajo. Por tanto, es obvio que se trató de un olvido del copista.



Ejemplo 12. Sonata K17, cc. 21-40, París-5 (Bibliothèque de l'Arsenal, F-Pa Ms 6784, fol. 186v).

³² Otras divergencias como la mala colocación vertical de las notas o la diferente disposición de las plicas pueden ser debidas al proceso de transmisión desde el modelo español a la copia parisina. El error de París-5 en el compás 49, donde se interrumpe la escala de notas ascendente, dejando el Si becuadro como negra, fuera de la plica común de fusas, se explica mejor ante la presencia de un antígrafo-manuscrito cuyo alargamiento de la última plica puede crear esta confusión (tal como se ve en el motivo similar de la segunda parte en la copia parisina).

³³ En el compás 45 el arranque del pasaje en fusas desde Do₅ (Do₅-Si₄-So₅) es anotado en París-5 desde La₄ (La₄-Sol₄-La₄); en compás 55, justo el compás cadencial final es escrito como Sol₃ en París, en vez de Do₃, un error que no se explica si la visualización del modelo de copia hubiera sido en clave de Sol. El error de un Fa apoyatura sobre el siguiente Fa corchea (compás 103), también responde a una falta de claridad del antígrafo.

La Sonata K4

A diferencia de la Sonata K17, en la K4 se encuentran más elementos discordantes en relación al resto de textos conocidos, lo que ayuda a establecer la posición de esta copia. Lo que más llama la atención del manuscrito de París es su extremado descuido en la alineación vertical de las voces de algunos compases, donde la mano izquierda ni siquiera coincide en sus entradas con la parte correspondiente de la derecha. El tejido polifónico resulta prácticamente imposible de leer, por lo que es bastante improbable que esta copia se llegara a usar. Estos rasgos y determinados errores de notas confirman que no pudo derivar de Essercizi, al igual que la Sonata K17, y tampoco lo hizo de alguno de sus antígrafos (modelo del códice del Orfeó³⁴ y de Essercizi).

Desde el punto de vista filológico, esta sonata presenta algunos datos que permiten relacionarla con borradores tempranos, similares a los que se sabe que proceden directamente del compositor. Esta hipótesis se basa principalmente en que el Copista-5 emplea de forma sistemática la escritura continua, de forma mucho más arcaica de la que exhibe el texto de Essercizi y a diferencia de la edición de Roseingrave, que también modernizó algunas notas pasando a escribirlas con líneas adicionales. Mientras que en Essercizi algunas notas ya están agrupadas en el mismo registro, en Paris-5 se mantiene una llamativa alternancia de registros, muy pronunciada dada la distancia entre los dos sistemas. Se ve por ejemplo al no mantener los Do₃ de la mano derecha en el sistema superior, sino que descienden al registro del sistema inferior. Un ejemplo muy ilustrativo puede verse en los compases 3 y 5: el ejemplo siguiente muestra los motivos en escritura continua y la autenticidad de la fuente en la indicación del primer # para el Fa₂ de mano izquierda del compás 3 (el cuál no indican ni Essercizi ni Orfeó). En el siguiente ejemplo se ve por otra parte el error del compás 5 (Fa₁ en vez de Sol₁ en el bajo) y el olvido de la voz superior en el compás 6:



Ejemplo 13. Sonata K4, cc. 3-6, París-5 (Bibliothèque de l'Arsenal, F-Pa Ms 6784, fol. 184v).

No todo son errores en el texto de la Sonata K4: esta copia precisamente muestra interesantes coincidencias con la versión que ofrece de esta obra la temprana edición de Choisies, que se resumen en la siguiente tabla:

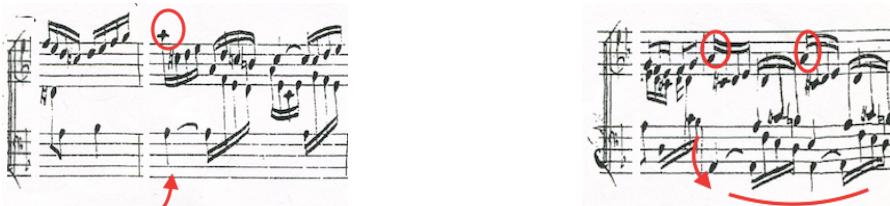
³⁴ Sobre el manuscrito del Orfeó: *Sonate, Per Cembalo/ del Sig^r. D^r. Domenico./ Scarlatti, &./1740.* Biblioteca del Orfeó Catalá (E-Boc MM 12-VI-17) y su relación con la edición de Essercizi véase Pedrero-Encabo, Águeda, «Una nuova fonte degli ‘Essercizi’ di Domenico Scarlatti: il manoscritto Orfeó Catalá (E-OC)», *Fonti Musicali Italiane*, XVII (2012), pp. 151-173.

| Compás | <u>Orfeó Essercizi Münster</u> | <u>Roseingrave</u> | <u>Choisies</u> | <u>París-5</u> |
|---|--|--------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|
| 13 ¹ ;13 ² ;13 ³ : la (iz) | la ₁ | la ₁ | la₂ | falta este compás |
| 14 ¹ ;14 ² : la (iz) | la ₁ | la ₁ | la₂ | la₂ |
| 17 ³ : mi ₂ negra | falta | Falta | mi ₂ | mi ₂ |
| 19 ¹ : motivo | fa-la-re | fa-la-re | fa-re ₃ -re ₄ | fa-re ₃ -re ₄ |

Tabla 5. Cuadro comparativo de las fuentes más próximas de la Sonata K4.

La coincidencia más destacada se observa en los compases 13 y 14 donde Choisies y París-5 son las únicas versiones donde el salto a la nota La₁ de la mano izquierda figura escrita como La₂: es decir, la distancia de tres octavas entre ambas manos es reducida a dos (La₄-La₂). El paso de Si₂ a La₂ en la mano izquierda del compás 13 resulta muy natural, y su escritura entre dos fuentes procedentes de vías diferentes y no relacionadas directamente, confirma que no se trata de una errata ni tampoco de una corrección de la copia parisina, sino de una diferente versión.³⁵ De modo que el antígrafo español de París-5 partió de un texto similar en cuanto a arcaísmo al de Choisies.³⁶ El hecho de que este salto se encuentre ampliado, bajando al La₁ en el resto de fuentes conocidas (Orfeó, Essercizi, Roseingrave y Münster) apuntaría a que la obra fue revisada y su versión musical definitiva se concretó en textos posteriores al antígrafo que viajó a París, y por supuesto, al que dio lugar a la edición de Choisies, en torno a 1737.

La realización de este salto es muy interesante, ya que su llegada produce un cambio muy marcado en el discurso de la sonata. La obra está modelada en el carácter de la *Allemanda* del siglo XVIII,³⁷ con un comienzo imitativo, uso del *fortspinnung* de semicorcheas y una textura pseudo-polifónica de estilo tardo-barroco. Pero la llegada al compás 13 crea un punto de inflexión. La reiteración (tres veces) de un motivo en el que se contrasta el movimiento de apertura de ambas manos (sobre las dos notas extremas, La₄ y La₁), con su inmediato retorno a la posición cerrada en el registro central, crea un giro hacia la galantería virtuosa y brillante muy propia del estilo de Scarlatti.

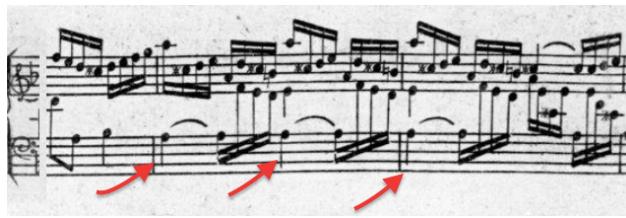


Ejemplos 14a. Sonata K4, París-5, cc. 14: primer pasaje, a La₂. **14b:** cc. 16: segundo pasaje, salto a La₁.

³⁵ A pesar de que por error la copia francesa no copia el compás 13, se ve claramente en la repetición del motivo del compás 14 que hace el salto a La₂.

³⁶ Si bien se considera que las ediciones de Choisies y la de Roseingrave están conectadas, no se sabe si fue a través de los textos impresos (que Roseingrave pudo consultar antes de su edición) o de los propios antígrafos. Como se verá más adelante, ciertas desviaciones de Roseingrave en relación a Choisies pueden explicarse por las correcciones que aquel realizó antes de publicar su edición, presumiblemente, tras revisar la previa impresión de Fortier de los Essercizi.

³⁷ *Allemanda* es la indicación que llevan las fuentes de Choisies y de Roseingrave, otro elemento más que confirma la conexión entre ambas ediciones.



Ejemplo 15a. Sonata K4 en Choisies, cc. 12-14: primer pasaje a La₂.



Ejemplo 15b. Sonata K4 en Choisies, cc. 16-17: segundo pasaje sobre La₁.



Ejemplo 16a. Sonata K4 en Roseingrave, cc.12-13; **Ejemplo 16b:** cc. 16-18: ambos pasajes en La₁.

A través de las fuentes de Choisies y París-5 se puede aceptar que la realización de este pasaje fue planificado así en un primera versión de la sonata. Es evidente que en la versión definitiva se potencia desde el primer pasaje el efecto del salto al registro más grave de la mano izquierda. No parece que Scarlatti evitara en la primera versión el salto de tres octavas por cuestiones técnicas (de dificultad interpretativa), dado que en los pasajes paralelos de la segunda parte de la sonata sí aparecen los saltos de tres octavas. Se podría considerar si la razón fue una restricción del ámbito del instrumento y por ello la imposibilidad del descenso al La₀ en la repetición del pasaje una octava más grave en relación al pasaje sobre La₁, pero es una hipótesis difícil de confirmar, ya que en las versiones oficiales de Orfeó y Essercizi no se añade esta nota, cuando en otras sonatas de Essercizi (por ejemplo en la Sonata K9) sí se usa.

En lo que afecta este análisis a la valoración de la fuente de París-5, se puede considerar que responde a una versión muy temprana de la sonata y que la circulación del antígrafo español se inició a partir de originales procedentes del propio compositor antes de 1738, es decir, antes de la copia de la versión definitiva de esta Sonata K4 en Essercizi. En cuanto a la copia parisina, esta pudo ser hecha entre 1735/38 y 1742, si atendemos a que el papel no contiene en sus filigranas la prescriptiva contramarca con la fecha a partir de 1741, impuesta por normativa para la fabricación del papel en Francia.³⁸

³⁸ Véase Gaudriault, Raymond, *op. cit.*, pp. 14-15; 19-26; Bustarret, Claire, *op. cit.*, p. 41.

Otros signos de la Sonata K4 delatan que su antígrafo no fue un envío oficial bajo la revisión del compositor, sino que derivó de una copia de uso doméstico. El dato que de forma más contundente reafirma esta hipótesis lo aporta de nuevo un error del copista. Se trata de la duplicación del compás 20, la cuál no corresponde a un compás susceptible de repetición. El compás en cuestión presenta un avance precadencial de la sonata hacia el final de la primera parte, por lo que musicalmente no tiene ningún sentido que se duplique.³⁹ Por todo ello, es muy probable que se trate de una errónea interpretación por parte del copista parisino de una indicación de los signos de repetición asignados en el antígrafo a otro compás. Esta coincidencia donde se podría haber producido es entre el compás 20 y el compás 25, que iría escrito justo debajo en el sistema inferior, siguiendo una disposición apaisada. Se ha realizado una hipotética reconstrucción del antígrafo que explicaría esta confusión de interpretación de la repetición señalada para el compás 25 y que fue atribuida al compás 20, tal como muestra el siguiente ejemplo:⁴⁰



Ejemplo 17. Reconstrucción del antígrafo de la copia parisina de la Sonata K4, cc. 19-21; 24-26.

Este error permite sustentar la hipótesis de que la copia de esta sonata procede de un manuscrito en el que se adivina la presencia de las típicas abreviaturas usadas entre músicos-copistas de la época, lo que indica que se trató de un borrador de uso práctico.⁴¹ Aunque los citados errores de esta copia revelan ciertas deficiencias, tanto por la dificultad de lectura como por adulterar el texto musical del compositor, desde el punto de vista filológico aportan relevante información que explica su proceso de transmisión y difusión en España antes de su recepción en París. Sin duda alguna, la circulación de otras copias derivadas de esta fuente parisina serán fácilmente reconocibles.

³⁹ Tampoco tiene una justificación como posible error por parte del copista, ya que no coincide con un cambio de página ni de sistema, que podría haber propiciado dicha confusión. Su extensión y colocación de forma contigua al final de la página en la fuente francesa es muy visible, por lo que resulta extraño que el copista no se percata de una duplicación errónea y lo enmendara.

⁴⁰ Para la distribución de compases de esta reconstrucción del formato del antígrafo se ha tenido en cuenta que en él no figurarían escritas ninguna de las repeticiones de motivos o compases contiguos, sino que irían señaladas con signos de repetición. En el ejemplo sólo se ha seleccionado la parte central para mostrar la coincidencia vertical de los dos compases implicados, el 20 y el 25. Se ha tomado como referencia de anchura y expansión de los compases y sistemas la edición de Roseingrave, que precisamente coincide con la distribución de compases por cada sistema que presenta París-5, con la diferencia de que sigue un formato apaisado.

⁴¹ La presencia de estos signos de repetición (dos líneas curvas como las dibujadas en el ejemplo ó “2 veces” o “2v”) es muy frecuente en las copias de uso doméstico, como por ejemplo en el manuscrito Morgan, mientras que nunca aparece en las copias oficiales, por ejemplo, de los códices reales (Orfeó, Venezia y Parma).

* * *

Por tanto, la serie de París-5 constata la recepción de sonatas de Scarlatti a través de una nueva vía, al margen de las ediciones oficiales y de las fuentes manuscritas conocidas de estas obras.

Su análisis aporta interesantes datos sobre las diferentes tipologías de huellas que esta fuente ha generado fruto de su proceso de transmisión: problemas de lectura, errores de transporte y variantes de interpretación de cada sonata en particular. La variante musical de la Sonata K4 es la más significativa, ya que su coincidencia con la temprana edición de Choisies permite aproximar su antígrafo a los originales arcaicos del compositor, los cuáles se deduce que circularon al margen de los autógrafos oficiales (es decir, los de Essercizi y el manuscrito de Orfeó).

Es muy probable que la fecha de 1735 haga referencia al momento de copia de la Sonata K17 en España, o bien a la fecha final de la copia todas las sonatas y por tanto de la puesta en circulación de los antígrafos como serie. No es posible saber si hubo más copias intermedias antes de la recepción de esta serie en París, ni siquiera si fue una colección más numerosa, ya que su copia francesa en bifolios sueltos sin duda favoreció la dispersión de las obras, tal como demuestra su precaria conservación en el códice misceláneo. Es muy probable que estas tres sonatas españolas ilustren tan solo la punta del iceberg de una nueva vía de circulación manuscrita de las obras de Scarlatti, que extrapolando los límites de la corte madrileña, amplió las redes de difusión y de interpretación de sus sonatas, tanto en España como en Francia.