

# La sonata en la obra de Anselmo Viola

El siguiente comentario forma parte del estudio de la obra para teclado del compositor y pedagogo Anselmo Viola (1738-1798) en mi reciente tesis doctoral (UAB 1996). La investigación me impulsó a plantear el significado etimológico del término sonata, su origen en la Península ibérica y, partiendo de la escuela del monasterio de Montserrat, la evolución de la sonata en Cataluña.

## 1. Orígenes de la sonata

La historia de la sonata se inicia hacia finales del siglo XVI y comienzos del XVII prosiguiendo su evolución durante el siglo XVIII. El nombre surge a la mitad del XVII, cuando la música instrumental se independiza de la música vocal. Etimológicamente, el término expresa una pieza para tocar, *suonare*, en contraposición a una pieza para cantar, *cantata*, sin determinar una forma concreta.

Las formas fugadas involucradas en el desarrollo de la fuga y la sonata, que aparecen a partir de la imitación de los modelos vocales, constituyeron el núcleo de la música instrumental de la época; el motete y la *chanson* francesa fueron los modelos utilizados por el *ricercare* y la *canzona*. Fue entonces cuando las dos formas se fusionaron para generar la fuga.

----- Sonata  
Canzona -----Toccatà  
-----Cantata

Praetorius define de esta manera la sonata y la *toccatà*:

*This article forms part of the study of the keyboard works of the composer and pedagogue Anselmo Viola (1738-1798) contained in my recent PhD thesis (UAB 1996). This research led to the establishment of an important etymology of the term sonata, its origins in the Iberian peninsula and, taking the school of the monastery of Montserrat as a model, the evolution of the sonata in Catalonia.*

“La sonata/sonada recibe este nombre porque no está destinada a la voz humana, sino a los instrumentos y se ejecuta como la *Canzona*. Encontramos ejemplos magníficos en las *Canzoni* y *Sinfonie* de Giovanni Gabrieli, entre otros autores. Según mi opinión, la diferencia consiste en que, mientras las sonatas son compuestas con la gravedad y magnificencia del estilo del motete, las *canzone*, lo son con muchas figuras negras, frescas y rápidas. (...) La *toccatà* es como un *Preambulum* o *Pre-ludium*, que, cuando el organista lo ejecuta al órgano o al clavicémbalo –antes de un motete o de una fuga–, improvisa con *passagi* y *coloraturen*. (...) En cierta manera es una fórmula para percutir o probar el instrumento”.<sup>1</sup>

Las adaptaciones de los procedimientos de la música vocal, al convertirse en componentes fundamentales de la música instrumental, dan lugar a que composiciones para conjuntos de cámara, como las *canzone*, tomen el nombre de sinfonía o de sonata. En la composición de las *canzone*, destacan los organistas dotados de una buena formación teórica y práctica, como Giovanni Gabrieli (ca. 1555-1612), que nos han legado muestras tan ejemplares como *Sonata pian e forte* (1597), *Canzoni*

<sup>1</sup> Michael Praetorius, *Syngtagma musicum*. Wolfenbüttel, 1619, vol. III, cap. VIII; pp. 21-23.

e sonate..., (1615). Fundamentalmente, la primitiva sonata acogió el idioma virtuoso del violín que rivalizaba en agilidades con el *cornetto*.

Una nueva definición de la sonata nos la proporciona Mattheson:

“En la categoría de música instrumental ocupa un lugar importante la Sonata con violines o para un instrumento concreto. (...) Desde hace algunos años se escriben sonatas con gran suceso, pero el estilo no es correcto y tienden más a hacer correr los dedos que a conmovér”.<sup>2</sup>

Un claro exponente de la combinación de la música para violín y la utilización de métodos vocales, se encuentra en el *opus 1* de Biagio Marini (ca. 1587-1663), publicado con el título *Affetti Musicali* en 1617,<sup>3</sup> formado por sonatas, *canzone*, sinfonías y danzas sobre bajos estáticos para uno o dos violines o *cornetti*, con instrumentos de viento o de cuerda. La influencia vocal se hace más evidente en otra obra de este mismo autor: *Sonata per sonar con due corde* (Venecia, 1629). Algunos rasgos característicos de estas sonatas son los bajos fundamentales, bajos *ostinato*, como la *ciaccona* o la *passacaglia*, ritmos lombardos y pasajes inspirados en el recitativo: como ejemplo citaremos las *Lezioni di contrappunto* de Bassani<sup>4</sup> en las cuales encontramos *toccate* con disminuciones –posiblemente para un instrumento de cuerda como la viola bastarda– sobre madrigales de Orlando di Lasso (*Susane un jour*), Cyprien de Rore (*Signor mio caro*; *Vergine bella*) y Giovanni Pierluigi da Palestrina (*Io son ferito ahì lasso*).

El término sonata también se extendió a los instrumentos de teclado utilizados como instrumentos solistas. Adriano Banchieri (1567-1637) escribe *L'Organo suonarino*, publicado en Venecia en tres ediciones diferentes. La primera, de 1605, contiene piezas diversas, de las cuales trece llevan el nombre de *Sonate*; otro conjunto, el de 1611, incluye dos

*Sonate*; y en el grupo de obras publicadas en 1622 encontramos una *Sonata grave*.<sup>5</sup> Entre las *canzone* del *Primo libro delle Canzoni ad una, due, tre e quattro voci* (Roma, 1628) de Girolamo Frescobaldi, hallamos una *Toccata per Spinettina, è Violino*, que aparece totalmente escrita, es decir, realizada la parte correspondiente a la espineta.

Otro autor que deseamos destacar es Tarquinio Merula (ca. 1590-1652) que, en 1637, publica las *Sonate concertate da chiesa e da camera*, dando el título de *Sonata cromática* a una obra para órgano basada sobre el tetracordo cromático ascendente, que evoluciona por secuencias.

Podríamos hablar de la configuración genérica de dos tipos de sonata: las *Sonate da Chiesa*, de carácter instrumental en un estilo fugado, como las de Giovanni Legrenzi (1626-1690), y las *Sonate da Camera*, que son formalmente una suite con elementos de la danza, como las que encontramos en Arcangelo Corelli (1653-1713): *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo* (Roma, 1700). Bernardo Pasquini (1637-1710), discípulo de la escuela de Frescobaldi (1583-1643), oscila entre los estilos antiguo y moderno adaptando las sonatas de violín al clavicémbalo. Una muestra de estilo antiguo es la *Partite sopra la Aria della Folia da Spagna*.<sup>6</sup> Queremos poner de relieve la gran libertad que se concede al intérprete en las *Sonate*<sup>7</sup> escritas en bajo cifrado. Si bien catorce de ellas fueron compuestas para dos clavicémbalos –formación insólita– y formuladas en tres tiempos (*Allegro, Adagio, Allegro*), las restantes

<sup>4</sup> Francesco Maria Bassani, [Manuscrito] [Al verso]: *Lezioni di contrappunto fatti da Francesco Bassani con alcune toccate e vari madrigali rotti (o sia passaggiati) da Orazio Bassani, suo zio; anno 1621, come sta scritto nel verso della seconda carta* [Al f. 1: 1620; al f. 2 v. 1621 y 1622]. Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze, Codice Miscelli núm. 89.

<sup>5</sup> W. S. May. “Banchieri, Adriano”. En *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. II; pp. 104-105.

<sup>6</sup> W. S. May. “Banchieri, Adriano”. En *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. II; pp. 104-105.

<sup>7</sup> Gerhard Doderer, *Otto pezzi per a strumenti a tastiera di compositori della scuola di Bernardo Pasquini*. Milano: Suvini-Zerboni, 1973; pp. 20-23.

<sup>8</sup> Bernardo Pasquini, *Sonate D Moll fur zwei Klaviere (Cembali)*. Herausgegeben von Werner Danckert. Kassel: Nagel, 1971. (Nagels Musik-Archiv).

<sup>2</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739; p. 233.

<sup>3</sup> T. Dunn, “Marini, Biagio”. En *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 11; pp. 685-686.

están escritas para un clavicémbalo solo oscilando entre dos y cinco tiempos. Son las únicas obras en las cuales Pasquini utiliza el nombre de *Sonate*.

Para W. Apel<sup>8</sup> tienen un significado evolutivo las *Canzoni* de Giovanni Salvatore –organista en la iglesia real de San Severino de Nápoles–, publicadas en Nápoles en 1641 con el título de *Ricercari a quattro voci, canzoni francese, toccate, et versi per rispondere nelle Messe con l'organo al Choro*. Otro organista, Giamprieto del Buono (s. XVII), utiliza el término «sonata» en un conjunto de obras sobre el *cantus firmus* «*Ave maris stella*», composiciones que aparecen con el título de *Canoni Oblighi et Sonate in varie maniere sopra l'Ave maris stella*, Palermo, 1641; notemos que estas obras fueron escritas específicamente para clavicémbalo. Otro exponente de la indefinición del término «sonata» la encontramos en la obra del organista Gregorio Strozzi: *Capricci da sonare cembali et organi*, publicada en Nápoles en 1687.<sup>9</sup> También es importante el conjunto de obras conocido con el nombre genérico de *Sonate per Cembalo d'Azzolino della Ciaja*<sup>10</sup> –nacido en Siena en 1671 y fallecido en Pisa el 1755–, compositor que vivió de cerca los experimentos del constructor Bartolomeo Cristofori.

Johann Kuhnau (1660-1722), inmerso en la teoría de los afectos, compone seis sonatas con el título de *Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien*,<sup>11</sup> que publicó en Leipzig en 1700; este autor traslada al teclado el concepto y la idea de la obra para violín a través de la descripción del texto bíblico.

Desde Frescobaldi hasta Kuhnau, sin olvidar a Stradella, los elementos de las disminuciones,<sup>12</sup> *passagi* y *colorature* se entrecruzan. Hay que recordar que en la Roma del compositor Giacomo

Carissimi (1605-1674) –según el testimonio de Christoph Bernhard<sup>13</sup>–, los *accenti* y *trilli* eran, a menudo, preferidos a los *passagi*.<sup>14</sup> Durante las últimas décadas del siglo XVII y a comienzos del siglo XVIII, y para competir con el idioma virtuoso del violín, surge en Roma, Nápoles y Venecia un núcleo que cristaliza en la *toccata* para clavicémbalo. Semejante situación determina que este género confluya en una cierta banalidad. El *perpetuum mobile* de la *toccata* del barroco tardío, según comenta Pestelli,<sup>15</sup> es el equivalente al teclado del solo virtuoso del violín. Con G. F. Haendel, J. S. Bach y D. Scarlatti –según tradiciones y características propias–, nace un nuevo tipo de sonata. Domenico Scarlatti establece el puente entre el estilo antiguo y el nuevo; sus obras muestran la desintegración de los recursos contrapuntísticos y el cambio de la música italiana de teclado del periodo barroco al primer clasicismo. Los *Essercizi*, publicados en Londres 1738 en vida del autor, muestran su propia evolución en relación con sus primeras obras. Pestelli, al referirse expresamente a su obra, señala:

“El *perpetuum mobile* y el *pattern*, llamado «bajo de Alberti», utilizado no siempre como bajo, sino como motor rítmico –fruto tardío de la tradición de la *toccata*– produce el estímulo para imitar el virtuosismo y la brillantez del violín italiano de los siglos XVII y XVIII”.<sup>16</sup>

El término *brilliant* es utilizado más tarde por Daube (1797), Türk (1789) y Koch en 1802,<sup>17</sup> para definir un código sistemático de pasajes rápidos de virtuosismo, repeticiones y secuencias, practicados por los primeros compositores italianos de los cuales tenemos numerosos ejemplos en el siglo XVIII: Alessandro Scarlatti (1659-1725), Arcangelo Corelli (1653-1713) y Antonio Vivaldi

<sup>8</sup> Willi Apel, *Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700*. Kassel: Bärenreiter, 1967; p. 479.

<sup>9</sup> Gregorio Strozzi, *Capricci da sonare Cembali et Organi*. Napoli, 1687. Edición facsimil. Florencia: Edizione Scelte, 1979.

<sup>10</sup> Azzolino della Ciaja, *Sonate per cembalo*. Edición facsimil. Florencia: Edizione Scelte, 1979.

<sup>11</sup> Johann Kuhnau, *Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien. In 6 Sonaten*. Leipzig: Immanuel Ticken, 1700.

<sup>12</sup> Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*. Venezia 1535. Edición facsimil Milano, 1934.

<sup>13</sup> J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel: Bärenreiter, 1963.

<sup>14</sup> Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton: Princeton University Press, 1983; p. 27.

<sup>15</sup> Giorgio Pestelli, *Bach, Händel, Scarlatti and the Toccata of the Late Baroque*. Cf. Peter Williams, *Bach, Händel, Scarlatti: Tercentenary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985; p. 281.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>17</sup> Leonard G. Ratner, *Classic Music*. New York: Schirmer, 1980; p. 19.

(1680-1743). Newman intenta definir la sonata barroca cuando dice:

“La sonata es un ciclo instrumental que puede ser a solo o de *camera* con un propósito estético que consiste en contraponer diversos movimientos basados en un diseño relativamente amplio de música *absoluta*”.<sup>18</sup>

También debemos citar a compositores italianos de una generación posterior: Giovanni Benedetto Platti (ca.1700-1763), Baldasare Galuppi (1706-1785), Domenico Alberti (1710-1740), y Giovanni Marco Rutini (1723-1797), que con su considerable cosmopolitismo influyeron decisivamente en el desarrollo de la sonata. La tendencia del periodo clásico de asociar la palabra «sonata» con ciertos principios de forma y contenido, no tiene una relación directa con el estilo galante. La escuela de la Alemania del norte y el estilo *empfindsamer*, con C. Ph. E. Bach como máximo representante, implican ya nuevos ornamentos, modulaciones inesperadas y elementos rítmicos de refinado soporte en la expresión, que contrastan con el motor rítmico homogéneo del barroco tardío.<sup>19</sup>

El *Sturm und Drang* participa igualmente en la búsqueda de una nueva expresión musical, en la cual se inscriben compositores pre-clásicos y los jóvenes Haydn y Mozart. Este movimiento formaba parte de la «crisis musical austríaca»<sup>20</sup> que se produjo hacia 1760. De hecho, podríamos definir el *Sturm und Drang* austríaco como un asunto político impulsado por una acción cultural de una fuerza renovadora (*Kulturverjungung*), reclamando una nueva sensibilidad (*Lebensgefühl*) y dirigiendo su protesta contra la Ilustración y el sentimentalismo rococó.

Podríamos decir que, en el siglo XVIII, el término «sonata» no llegó nunca a definir una obra instrumental y su finalidad fue la de una pieza des-

tinada a explorar las posibilidades idiomáticas del instrumento, con una referencia expresa para los instrumentos de teclado. El estudio de los factores que influyeron en la sonata sirve a Rosen para sintetizar su evolución con este comentario:

«La historia del estilo de la sonata no se puede describir como un progreso gradual hacia el modelo del siglo XIX. Los antiguos estereotipos fueron todavía viables durante largos periodos».

La configuración de la sonata del siglo XIX no proviene de ninguna forma concreta ni se origina por la transformación de fórmulas anteriores. La gran revolución que tuvo lugar en el siglo XVIII conlleva la clasificación de las primeras formas binarias o ternarias. Larue cita a Marx –alrededor de 1740– como uno de los primeros autores que utilizan el término específico de *forma sonata*.<sup>21</sup>

## 2. La sonata en la Península Ibérica

Los orígenes de la sonata en la Península ibérica surgen de la tradición del órgano. Esta circunstancia motiva el criterio de Jambou cuando afirma:

«El *tiento*, utilizando las posibilidades de una evolución de factura siempre renovadora, oscilando entre el polo exploratorio y su definición simplemente demostrativa –guardiana de los preceptos modales–, tejerá la mayor parte de la literatura organística de la Península ibérica hasta comienzos del siglo XVIII».<sup>22</sup>

Los orígenes organísticos son evocados igualmente por Apel:

<sup>18</sup> Charles Rosen, *Formas de Sonata*. Barcelona: Labor, 1987; p. 105: “La obra de C. Ph. E. Bach contiene texturas de estilo galante y afectos barrocos, manieristas”.

<sup>19</sup> David Schulenberg, *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*. Michigan: UMI Research Press, 1982; p. 11.

<sup>21</sup> Jean LaRue, *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989. Cf. MARX, A. B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Leipzig, 1837.

<sup>22</sup> Louis Jambou, *Les origines du Tiento*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1982; p. 178.

<sup>18</sup> William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, New York: Norton, 1959; p. 7.

<sup>19</sup> Charles Rosen, *Formas de Sonata*. Barcelona: Labor, 1987; p. 105: “La obra de C. Ph. E. Bach contiene texturas de estilo galante y afectos barrocos, manieristas”.

<sup>20</sup> David Schulenberg, *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*. Michigan: UMI Research Press, 1982; p. 11.

«Los primeros *Tientos* de Luys Milán (*El Maestro*, Valencia 1535 ó 1536), son estudios para laúd. El *Tiento*, al ser trasladado al órgano, toma el carácter de un estudio de contrapunto imitativo, con planteamientos similares al *Ricercar*. En 1555, Bermudo se apropia del término *Tiento* especulando con el órgano». <sup>23</sup>

Kastner<sup>24</sup> plantea la pregunta siguiente: ¿habría conocido Coelho (ca.1555-1635) la obra instrumental de Cabezón (1510-1566)? La respuesta podría ser afirmativa a causa de las relaciones que existían entre las capillas de Madrid y Lisboa. Los procedimientos técnicos de Coelho materializan el paso del *tiento* renacentista al de tipo barroco, elaborados posteriormente por Francisco (1564-1598) y Jerónimo Peraza (ca.1550-1617) y Sebastián Aguilera de Heredia (1565-1627). En la península, el *tiento* no es del todo el equivalente al *ricercare* italiano. Si partimos de la síntesis del *tiento* barroco hecha por autores como Sebastián Aguilera de Heredia, Manuel Rodrigues Coelho, Francisco Correa de Arauxo (1565-1627) y Pablo Bruna (1611-1679), hay un hilo conductor que enlaza con Joan B. Cabanilles (1644-1712), que todavía recibe la influencia italiana de la *toccata* y en el uso del *tiento* muestra un estilo nacional propio y una técnica más avanzada que la de sus contemporáneos. Josep Elies (ca.1678-1755), discípulo de Cabanilles, sigue conjuntamente con Joaquín de Oxinaga (1719-1789), la evolución iniciada por su maestro.

Anglés y Subirá<sup>25</sup> nos dan noticias del importante conjunto de obras de los siglos XVI y XVII, publicadas con el título de *Flores de Música*, de Antonio Martín y Coll, discípulo del teórico Andrés Lorente.<sup>26</sup> Esta antología de cuatro volúmenes reunida entre los años 1706 y 1709 contiene obras de Aguilera de Heredia, Bruna y Cabanilles, así como

de Arcangelo Corelli y de Denis Gaultier, entre otras que figuran como anónimas, algunas de las cuales fueron publicadas en otro repertorio.<sup>27</sup> Este valioso documento —a pesar del anonimato de algunas obras— nos da a conocer el tipo de música, *tientos*, danzas y variaciones, vigente en aquellos dos siglos.

Sobre la música para teclado, es interesante recordar el comentario de Kastner:

«Es nuestra opinión que la música española para tecla continuó siempre su propia tradición, pero que empezó a absorber, a mediados del siglo XVIII, influencias extranjeras (...). La transformación de la tradicional escuela hispánica en escuela italianizada ocupó varios lustros y se efectuó gradualmente. Sin duda, ya antes de la venida de Domenico Scarlatti a la península, este proceso se encontraba en un estado bastante adelantado». <sup>28</sup>

Francisco Valls,<sup>29</sup> admirador del jesuita Athanasius Kircher, autor de *Musurgia Universalis* (Roma, 1650), utiliza diversas veces el nombre de *tiento* conjuntamente con los de *resercatas*, *simphonias*, *conciertos*, *tocatas* y *sonatas*, incluyéndolos en la clasificación de estilo fantástico.

Newman<sup>30</sup> hace una distinción entre el primer y el segundo estilo galante, clasificando este último de anti-barroco a causa de su propio carácter.

José Herrando (ca.1700-1765),<sup>31</sup> Joseph de Nebra (1702-1768),<sup>32</sup> organista de las Descalzas de Madrid y Francisco Courcelle (1702-1778),<sup>33</sup> todavía pertenecen al estilo antiguo de fórmulas tocísticas, que bien podemos encuadrar en el primer estilo galante. Carlos Seixas (1704-1742)<sup>34</sup>

<sup>23</sup> Willi Apel, *op. cit.*; pp. 181-182.

<sup>24</sup> Santiago Kastner, "El Pare Manuel Rodrigues Coelho, compositor de música per a instruments de tecla envers 1600", a *Revista Musical Catalana*. 1933 (a. XXX), 325.

<sup>25</sup> Higinio Anglés y José Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. 3 v. Barcelona: CSIC, 1946-1951. v. I; pp. 295-309. Citan los manuscritos 1357, 1358, 1359, 1360.

<sup>26</sup> Andrés Lorente, *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Imp. de Nicolás de Xamares, 1672.

<sup>27</sup> C. Stella y V. Vinay, *Composizione Inedita dai "Flores de Música"* di Antonio Martín y Coll. Milano: Sivini Zerboni [1979].

<sup>28</sup> M. S. Kastner, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa: Atica, 1941; p. 249.

<sup>29</sup> Francesc Valls, *Mapa Armónico*, Barcelona, 1742. Biblioteca de la Universidad de Barcelona. M. 783; cap. XXVII, ff. 192-193.

<sup>30</sup> W. S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*. London: Norton, 1983; pp. 120-121.

<sup>31</sup> Rosario Álvarez Martínez, *Obras inéditas para tecla*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1984.

<sup>32</sup> Romà Escalas, *Joseph Nebra. Tocatas y Sonata*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. SCIC, 1987.

<sup>33</sup> R. Álvarez Martínez, *op. cit.*

<sup>34</sup> M. S. Kastner, *Carlos Seixas. 80 Sonatas*. Lisboa, 1965 (Portugalia Musica).

–Newman<sup>35</sup> considera que posee una expresión y unas ideas más abiertas que las de Scarlatti– y Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760) presentan unos procedimientos más especulativos, elaborando los primeros intentos de factura más moderna; són los máximos representantes de la generación de los años 1750-1760 citada por Newman.<sup>36</sup> Podemos observar cómo la influencia scarlattiana actúa sobre Rodríguez Monllor<sup>37</sup> y su contemporáneo Seixas,<sup>38</sup> sin olvidar las repercusiones sobre Sebastián Albero (1722-1756)<sup>39</sup> y, entre otros, José Ferrer Beltrán (ca.1745-1815)<sup>40</sup> y Ramón Ferreñac (1763-1832), organista del Pilar de Zaragoza. No es una arbitrariedad considerar que algunas de sus sonatas binarias fueron contemporáneas de los *Essercizi*. También podemos incluir a Francisco Xavier Baptista (Lisboa, ?-1797),<sup>41</sup> cuyas sonatas muestran un acercamiento a la sonata clásica, manteniendo las características propias del país. Consideramos de gran interés evolutivo las sonatas de Manuel Blasco de Nebra (1730-1784),<sup>42</sup> –un año mayor que Soler–, en su planteamiento formal ternario, ya que la interrupción del diseño y la contraposición derecha/izquierda, evidencian un modelo clásico.

<sup>35</sup> W. S. Newman, *op. cit.*: p. 276.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>37</sup> Josep Climent, *Sonatas de Vicente Rodríguez*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1977.

<sup>38</sup> M. S. Kastner, *op. cit.*, pp. X-XI: “En el siglo XVIII como en las centurias anteriores, los compositores, salvo algunas excepciones y sobre todo en los países latinos, no acostumbraban a escribir por placer o para pasar el tiempo. (...) Compañían para las necesidades propias de la vida cotidiana que les exigía música ‘utilitaria’. (...) Así podemos ver el contraste de la vida de Scarlatti y la de Seixas, como organista de la Capilla de la Catedral Patriarcal. Las sonatas designadas para el órgano, sonaron sin duda en la iglesia”.

<sup>39</sup> Genoveva Gálvez, *Sonatas para clavicordio por D. Sebastián Albero*. Madrid: Unión Musical Española, 1978; BACIERO, Antonio. *Sebastián Albero. Sonatas*. Madrid: Real Musical, v. I, 1978.

<sup>40</sup> Dionisio Preciado, *José Ferrer (ca. 1745-1815) Sonatas para clave*. Madrid: Real Musical, 1979.

<sup>41</sup> G. Doderer, *Fco. Xavier Baptista. 12 Sonatas*. Lisboa, 1981. (Portugalia Musica). Pocos son los datos que tenemos de su vida, pero el 14 de febrero de 1761 entra a formar parte de la Cofradía de Santa Cecilia en calidad de organista de Santa María de Lisboa.

<sup>42</sup> María Inmaculada Cárdenas Serván, *Seis sonatas para teclado de Manuel Blasco de Nebra*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1987. Cf. Robert Parris, *Seis Sonatas para Clave, y Fuerte Piano compuestas Por D. Manuel Blasco de Nebra*. Madrid: Unión Musical Española, 1963.

Un compositor que merece una atención especial es Antonio Soler (1729-1783),<sup>43</sup> a quien, según opinión de Newman,<sup>44</sup> se puede incluir en el segundo estilo galante. Las sonatas de Soler, considerado como un autor versátil y un teórico considerable, tienen el referente instrumental del lenguaje de la guitarra, con motivos de dos o tres compases sobre un breve bajo *ostinato*. La influencia de Scarlatti se puede observar tanto en los contrastes dramáticos como en el estilo modulatorio, a pesar de que Soler, discípulo de Elies y posiblemente de Scarlatti, utiliza tonalidades más lejanas, practicando una modulación más elaborada. Su personalidad es más individual que la de Scarlatti y en su estilo siempre hay una clara referencia al folklore. Podemos considerar a Soler –en el caso de las sonatas de movimientos contrastados– más avanzado que sus contemporáneos Galuppi o Rutini. Este es el motivo por el cual se distingue de sus coetáneos. Según Heimes, «las sonatas de Soler que contienen más de un movimiento se podrían considerar como un «simposio» de movimientos. (...) Hay frases asimétricas que acústicamente no lo son. (...) La irregularidad de la frase soleriana da una sensación de explosión vital».<sup>45</sup> Soler es el referente imprescindible para la época que comentamos; su obra para teclado abarca *intentos*, de estilo fugado, y *sonatas*, en las cuales se presiente el estilo de la *tocata* y motivos cortos de un impulso más evolucionado, conjuntamente con bajos de Alberti así como otras fórmulas más evolucionadas de estilo *empfindsamer*.<sup>46</sup> Con referencia a este estilo, podemos remitirnos a la sonata 100 (transcripción de S. Rubio).

A partir de Soler, las sonatas de los compositores que siguen cronológicamente no muestran una diferencia cualitativa ni morfológica; dan la impresión de ignorar la existencia de C. Ph. E. Bach, pero no la de Haydn. En Zaragoza hemos podido anali-

<sup>43</sup> Antonio Soler, *Sonatas para instrumentos de tecla*. Transcripción de Samuel Rubio, Madrid: Unión Musical Española, v. VII, 1971.

<sup>44</sup> W. S. Newman, *op. cit.*: p. 260.

<sup>45</sup> Klaus F. Heimes, *Antonio Soler's Keyboard Sonatas*. Pretoria: University of Pretoria, 1965. Tesis doctoral.

<sup>46</sup> A. Soler, *op. cit.*

zar una copia, fechada en 1830, de dos obras de C. Ph. E. Bach.<sup>47</sup> Dada la escasa presencia en los archivos españoles de composiciones –para teclado– de este autor, las piezas del archivo de Zaragoza nos impulsan a plantear una hipotética influencia de la escuela de la Alemania del norte en algunos compositores de la península. No obstante, persiste la forma scarlattiana y autores como Cantallos (nacido ca.1760),<sup>48</sup> Blas Serrano (nacido ca.1770), Mateo Albéniz (ca.1755-1831)<sup>49</sup> o fray José de Larrañaga (?-1806), muestran una evolución «moderada». En 1774, Juan Sessé (1736-1801) escribe fugas y otras piezas para piano y en la misma época José Lidón (1746-1827) dedica sus *Reglas* a los organistas y a los *amateurs* del piano, prueba que evidencia el cambio estético de un instrumento a otro.

La evolución de la sonata en la Península ibérica sigue, según la afirmación de Nin, los parámetros de una tradición muy arraigada, cuando dice: «La tradición no se improvisa, la tradición de un siglo no se consigue en unos pocos años».<sup>50</sup>

Quisiéramos añadir unas consideraciones para concluir este apartado. La música para teclado del siglo XVIII en la Península ibérica continuó su propia tradición, pero en la mitad de siglo, las influencias extranjeras empezaron a introducirse. Los elementos foráneos se infiltraron de tal manera que llegaron a desplazar a los elementos propios. Cronológicamente podríamos tender una línea direccional desde Cabanilles hasta Viola. Retrocediendo en el tiempo, podemos comprobar cómo los compositores elaboran una síntesis de la obra de sus predecesores, en este caso sobre el *tiento*, concretamente. El prefacio de la obra de Correa de Arauxo,<sup>51</sup> testimonio pedagógico del autor, explica detalladamente su aprendizaje mostrando ejemplos

técnicos de obras de Cabezón, Peraza y Manuel Rodrigues Coelho. También encontramos manifestaciones de la existencia de un vínculo entre compositores de la segunda mitad del siglo XVII: Cabanilles, Bruna, Menalt, Verdalet. Es significativo observar cómo, a partir de Cabanilles, se produce una transformación musical en sus discípulos Elies y Oxinaga. Con Elies asistimos a la disolución de las formas imitativas, substituidas por formas mucho más libres. La técnica se vuelve más individual, más suelta y con la *toccata* ya se anuncia la primitiva sonata bipartita. Al llegar al P. Soler –y a pesar de la influencia italiana–, podemos observar cómo sus sonatas conservan todavía características ibéricas. Poco a poco la tradición hispánica se funde con la italiana, asumiendo parte de su estética. La introducción de la forma ternaria de un movimiento, la independencia del bajo y la variedad motivica, son algunos de los elementos que impulsan la sonata hacia el clasicismo.

### 3. La sonata en Cataluña

Al hablar de la evolución de la sonata en Cataluña, es preciso hacer una referencia a la escuela de Montserrat, puntualizando que la formulación la hacemos a partir del órgano, pues la mayor parte de los compositores pertenecía al estamento eclesiástico. Miguel López (1669-1723),<sup>52</sup> uno de los continuadores del estilo contrapuntístico de Joan Cererols (1618-1680),<sup>53</sup> muestra su habilidad en la composición de misas, villancicos y versos.<sup>54</sup> Es interesante señalar su intervención en la polémica sobre la *Missa Scala Are-*

<sup>52</sup> Miquel López, *Cf. Mestres de l'Escolania de Montserrat*, VI, VII, VIII. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. v. I, 1970; v. II, 1978.

<sup>53</sup> Joan Cererols, *Cf. Mestres de l'Escolania de Montserrat*, I, II, III, VII, IX. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, v. I, 1981; v. II, 1982; v. III, 1983.

<sup>54</sup> Antonio Martín Moreno, *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985, p. 147. "El estudio de la música de fray Miguel López es fundamental para conocer la situación de la música española antes de la invasión del italianismo. Con este maestro empieza la evolución hacia el estilo polifónico instrumental de Montserrat".

<sup>47</sup> Archivo de las Catedrales de Zaragoza. *Sonatas de varios Autores para Fuerte Piano*. Caja 538.

<sup>48</sup> Joaquín Nin, *Seize sonates anciennes*. París: M. Esching, 1925.

<sup>49</sup> J. Nin, *op. cit.*

<sup>50</sup> J. Nin, *op. cit.*

<sup>51</sup> Francisco Correa de Arauxo, *Libro de Tientos y Discursos...* 2 vol., Alcalá de Henares, 1626 / Transcripción y estudio de Macario Santiago Kastner. 2 v. Madrid: Unión Musical Española, 1980.

tina a favor de F. Valls,<sup>55</sup> el cual, en su *Mapa Armónico*, hace una referencia expresa a la obra teórica de Miguel López y a las sonatas, *toccate*, tientos, a propósito del estilo *phantástico*.

"Estilo Phantástico: es una composición desatada y Método libre y suelto, donde el compositor puede echar por donde quiere; sirve su uso para música de Órgano, Clavecímbalo, Arpa, Guitarra y cualquiera instrumento, que con él solo se pulsen, o se tañan tres o quatro voces (...) Las composiciones de Tientos, Resercatas, Symphonías, Conciertos, Tocatas y Sonatas, pertenecen a este Estilo".<sup>56</sup>

De Joan Romanyà (ca.1615-1687), contemporáneo suyo, sabemos que fue maestro de la escolanía y organista; compuso unas *Toccate* para espineta y unas *Gallardas* para chirimías, que no se han conservado, a las cuales hacen referencia sin citar la fuente, Mitjana,<sup>57</sup> Nin,<sup>58</sup> Subirá<sup>59</sup> y Segarra.<sup>60</sup> Fuera de Montserrat, la escuela de teclado se encumbra con la personalidad de Joan B. Cabanilles, el gran maestro de la variación. Sus *Tientos de falsas*, como las *durezza e ligature*<sup>61</sup> italianas y otros tientos de este autor pertenecen al tipo figurativo, similar al que cultivó Correa de Arauxo, José Ximenes (1601-1672) y Pablo Bruna. Seguidores del estilo de Cabanilles, pero marcando una transición orgánica, hay que citar a Vicente Rodríguez (ca.1685-1761), Gabriel Menalt (? - 1687), orga-

nista de Santa Maria del Mar en Barcelona, y Josep Elies.<sup>62</sup>

Josep Martí (1719-1763), maestro de la escolanía de Montserrat, fue considerado como el introductor del estilo de la escuela italiana en aquel monasterio, influido a su vez por el ambiente que predominaba en Madrid, donde vivió algunos años. Entre sus composiciones destacan las *Lamentaciones de Semana Santa*, los *Responsorios*, las *Cantatas de Navidad* y diversas obras para teclado. La sonata bipartita -Montserrat, Archivo de Música, M. 63-, atribuida por Samuel Rubio a Antonio Soler, pero que es de Josep Martí, incluye un *Andante* con una melodía *Cantabile*.

La diastemata muestra unos saltos de séptima disminuida, melódicamente bien preparados y resueltos, destacando especialmente los ritmos lombardos. El archivo del Monasterio de Guadalupe conserva dos *Toccate de 1er tono* del P. Benet Julià (1727-1787), coetáneo de Viola. La estructura binaria y la formulación de estas obras muestran una vez más la ambivalencia del término *toccat/sonata* con la fuerza de la tradición modal. La herencia que recibió Soler se puede intuir en las obras de Benedetto Marcello (1686-1739) y Francesco Durante (1684-1755),<sup>63</sup> sin olvidar las reminiscencias y fórmulas de la vihuela y un elemento fundamental como el folklore. Kastner dedica una especial atención a este tema.<sup>64</sup> El criterio del P. Soler lo hallamos suficientemente

<sup>55</sup> F. Valls, *Missa Scala Aretina para 11 voces en 3 coros, instrumentos y continuo* / publicada del Ms. M. 1489 de la Biblioteca Central de Barcelona por José López Calo. Kent : Novello [1975].

<sup>56</sup> F. Valls, *Mapa Armónico*. Biblioteca de la Universidad de Barcelona, M. 783. f. 14. "De los Modos antiguos, y modernos, vulgarmente llamados Tonos, y de sus Diapasones. (...) El P. M. F. Miguel Lopez Benedictino de la Santa Casa de Monserrat, confuta doctamente este abuso, como se ve en su docto Eisagoge, o Introducción a la Música, en los tres tomos que escribió y quedan manuscritos en aquel santuario..."

<sup>57</sup> Rafael Mitjana, *Historia de la Música en España*. Edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993.

<sup>58</sup> J. Nin, *op. cit.*

<sup>59</sup> J. Subirá, *Historia de la música*. 2 v. Barcelona: Salvat, 1951.

<sup>60</sup> Ireneu Segarra, "Breu Diccionari biogràfic dels mestres de l'Escolania de Montserrat i els seus col·laboradors". En *Guia Musical*, 1968/69, núm. 19-20.

<sup>61</sup> Johannes Cabanilles, *Opera omnia / nunc primum in lucem edita cura et studio Hyginii Anglés*. 4 v. Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 1927, 1933, 1936, 1956.

<sup>62</sup> Josep M. Lloréns. *Toccat i Petita Suite de Josep Elies*. Barcelona: Edicions del Conservatori Superior de Música del Liceu, 1980. En el prólogo dice: "Por conjeturas harto razonables podemos situar la vida del maestro entre 1678 y 1755. (...) Elies... fue fruto de la prestigiosa escuela iniciada por Pere Alberch Vila en Barcelona, en la segunda mitad del siglo XVI. La Catedral, la Basílica de Santa María del Mar y la Parroquia de los Santos Justo y Pastor fueron los principales centros musicales de esta ciudad por los que pasaron los organistas más destacados de la región catalana (...) A pesar de que Elies se declaraba discípulo de Cabanilles, creemos que éste no fue el único maestro que tuvo. Entre los organistas con más renombre conocemos a Joan Ros, su antecesor en la organista de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, y Gregori Clossells, en Santa Maria del Mar, también en Barcelona, todos los cuales pudieron ser sus maestros y amigos".

<sup>63</sup> Francesco Degrada, *Sonate per Cembalo de F. Durante*. Milano: Ricordi, 1978; F. Durante, *Le quattro stagioni dell'anno. Sonata per cembalo*. Roma: Boccaccini & Spada, 1983.

<sup>64</sup> M. S. Kastner, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa: Atica, 1941, pp. 295-296. Dice: "El arte de

elaborado en su obra teórica *Llave de la Modulación*,<sup>65</sup> en la cual expone unos principios modulatorios rápidos o graduales para la práctica inmediata de la modulación.

Freixenet,<sup>66</sup> que Kastner sitúa en Cataluña,<sup>67</sup> nació hacia 1730. Sólo conocemos tres sonatas de este autor, que podemos clasificar en el ámbito de la escuela soleriana; dos de ellas fueron publicadas por Nin,<sup>68</sup> la tercera por Kastner,<sup>69</sup> que, en la breve biografía que hace de este compositor, cita como fuente un manuscrito de la biblioteca del Orfeo Català, manuscrito del cual no hemos conseguido tener noticias.

Las quince sonatas y un rondó del P. Viola, hay que ubicarlas en el contexto del pre-clasicismo. Formalmente, las sonatas presentan una escritura en dos partes evolucionando por secuencias de influencia barroca; paralelamente, la articulación en motivos sirve de elemento unificador. Se observa en las sonatas la voluntad evolutiva de Viola: un intento formal de estructura ternaria, un diálogo, a veces sesgado, otras interrumpido, entre la melodía y el bajo, constituyen elementos nuevos. Narcís Casanoves (1747-1799),<sup>70</sup> fue un ocasional pero notable colaborador del P. Viola en la dirección de la escolanía. Los dos fueron discípulos del P. Martí.

*Scarlatti es soberano, el de Soler más íntimo (...) su arte es menos aristocrático, menos atildado, más rústico y popular (...). La variedad tonal, las modulaciones y toda la construcción de los periodos musicales con su intensidad y función tanto armónica como tonal y rítmica, alcanzan bajo las manos de Soler una perfección que verdaderamente lo colocan entre los primeros maestros de su tiempo".*

<sup>65</sup> A. Soler, *Llave de la Modulación y Antigüedades de la Música*. Madrid: Joachin Ibarra, 1762. El autor presenta cuatro sistemas modulatorios: 1. Encadenamiento por nota común o retardando una nota que consuene con los dos acordes; 2. Utilización de la dominante para establecer una tonalidad; 3. Modulación enarmónica; 4. Encadenamiento por movimiento simultáneo de las voces, con preferencia en las voces extremas (cuatro voces); las voces interiores sirven de acompañamiento en la escritura de estilo libre.

<sup>66</sup> J. Nin, *op. cit.* Cf. M. S. Kastner, *Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Mainz: Schott's Sohne, [1954], pp. 20-21.

<sup>67</sup> M. S. Kastner, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa: Atica, 1941; p. 306.

<sup>68</sup> J. Nin, *Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols*. París: Max Esching, 1928.

<sup>69</sup> M. S. Kastner, *op. cit.*; p. 306.

<sup>70</sup> Narcís Casanoves, *Música Instrumental III / Transcripción y edición crítica de Daniel Codina, Montserrat: Monestir de Montserrat, 1992.* (Mestres de l'Escolania de Montserrat; XV).

Destacó Casanoves en la improvisación al órgano y fue un excelente compositor de responsorios, lamentaciones y salmos, así como de una considerable cantidad de sonatas. Su obra para teclado escrita en estilo galante presenta diversidad de esquemas, motivos cortos, diseños *seufzen*, ornamentación de *acciacature*, mordentes y *apoggiature* melódicas. La obra de Felip Rodríguez (1759-1814),<sup>71</sup> compositor igualmente de la escuela montserratina, a pesar de la poca cantidad de sonatas y rondós que han sobrevivido, presenta un estilo más evolucionado.<sup>72</sup> Su libro de sonatas compuesto durante su estancia en Madrid, representa una pequeña muestra de su producción. Queremos señalar la número 6 de la colección *Mestres de l'Escolania de Montserrat, Música Instrumental II*, que fue publicada con ligeras variantes por Pedrell,<sup>73</sup> y atribuida a Anselmo Viola. Hasta el momento presente no podemos asegurar si estas sonatas contenían diversos tiempos, ya que la mayoría de manuscritos montserratinos únicamente contienen un solo movimiento. En otros manuscritos, se mantiene la división de varios tiempos. En la obra de Felip Rodríguez, la tradición ibérica se entrecruza con influencias italianas afines a la escuela de Giuseppe Antonio Paganelli y a su vez con la de otros compositores —cronológicamente anteriores— como Benedetto Marcello.<sup>74</sup> Algunas de estas sonatas hacen presentir ya un instrumento con una dinámica distinta: el piano.

Como bien hemos podido observar, el monasterio de Montserrat constituye por sí mismo una verdadera escuela en la que se amalgaman tradición y modernidad en un equilibrio perfecto y una peculiar inspiración. Lejos del ámbito de esta escuela, la música de Josep Gallés (1758-1836)<sup>75</sup>

<sup>71</sup> Cf. *Mestres de l'Escolania de Montserrat. Música Instrumental II / Transcripción, revisión y anotaciones de Dom David Pujol, Montserrat: Monasterio de Montserrat, 1936; p. 71.*

<sup>72</sup> *Mestres de l'Escolania de Montserrat. Música Instrumental II. Montserrat: Monestir de Montserrat, 1936.*

<sup>73</sup> *Salterio Sacro Hispano. Publicación continua de música religiosa antigua fundada y dirigida por el maestro D. Felipe Pedrell. Barcelona: Salvat, 1905-1908.*

<sup>74</sup> M. S. Kastner, *op. cit.*; p. 297.

<sup>75</sup> J. Nin, *op. cit.* Cf. JOHNSON, B. *Vint-i-tres sonates per a tecla. Josep Gallés (1758-1836)* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, 1995.

presenta una ligera evolución ya que utiliza fórmulas tocatísticas, alternando con ritmos de danza, reiterando acordes desglosados en octavas en la mano derecha o en la izquierda, modelo suficientemente conocido. Practica la sonata bipartita pero se observa un deseo de huir del estancamiento. Podemos observar un tímido desarrollo planteado, a veces, con unas modulaciones claras, y en otros casos, enarmónicamente rebuscadas. Una de las características de los compositores nacidos entre los años 1750-1755 es el distanciamiento de los esquemas tradicionales y la búsqueda de modelos en los compositores del norte de Europa.

La obra de Carlos Baguer (1768-1808),<sup>76</sup> compositor de música instrumental y para teclado, se enmarca en las últimas décadas del siglo XVIII. Algunas de las sonatas de su extensa producción en tres y cuatro tiempos llevan el título de *sinfonía*, en vez del de *sonata*. Ester Sala<sup>77</sup> plantea la cuestión sobre el término *sinfonía* a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX español, de las composiciones para teclado, y formula la pregunta de si fueron o no piezas reelaboradas a partir de obras preexistentes. Por nuestra parte, nos cuestionamos la paternidad de muchas composiciones en las cuales está indicado o no el nombre del autor y que, en la obra siguiente, el copista escribe *sigue otra del mismo*. Paralelamente a Carlos Baguer hay que citar las obras de los últimos representantes de la escuela montserratina, como Josep Vinyals (1771-1825),<sup>78</sup> organista, compositor de obras para teclado y maestro de la escolanía, el cual condiciona la evolución de la sonata influido por el estilo de Haydn, tan

apreciado en el país. Jacint Boada (1772-1859) y Benet Brell (1786-1850),<sup>79</sup> últimos representantes de esta escuela nacidos en el siglo XVIII, muestran características evolutivas, buscando nuevos modelos en un intento de expansión musical. Esta relación finaliza con Mateu Ferrer (1788-1864), el compositor de la escuela catalana que más se aproximó a la auténtica sonata clásica.<sup>80</sup>

La escuela catalana de clavecinistas que nacieron o vivieron en Cataluña, muestra un estilo amable, galante. La influencia de Scarlatti está presente en la estructura binaria y en su implicación. Los ritmos, las armonías y algunos rasgos característicos alternan con el estilo italiano. En algunas sonatas del P. Soler se producen motivos o movimientos melódicos que recuerdan a Haydn alternando con los ritmos de danza característicos de todo el país. El estudio de las sonatas de Anselmo Viola, Felip Rodríguez, Carlos Baguer y Mateu Ferrer (discípulo de Baguer), nos confirma una actitud renovadora –probablemente debido al conocimiento de obras extranjeras– que representa un paso avanzado en el intento de conseguir una estructura y una unidad en la sonata clásica del siglo XVIII. El estudio de la música para teclado de la Península ibérica nos impulsa a afirmar que ésta se desarrolló plenamente dentro de la estética scarlattiana y, a pesar de la admiración del país por la música de Haydn, los compositores no consiguieron asimilar el estilo de la sonata clásica iniciada por C. Ph. E. Bach y consolidada por Haydn, Mozart y Beethoven.

<sup>76</sup> María Ester Sala, *Carles Baguer. Tres sinfonias para tecla*. Barcelona: Instituto Español de Musicología. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984. En el prólogo leemos: "La sonata en varios movimientos forma un bloque menor que la sonata o tocata en un solo tiempo entre los autores dedicados a la música para tecla del siglo XVIII en la Península. (...) un modelo de composición organizada en varias partes y moldeada según cada autor se abre camino en el siglo XVIII, a partir de las corrientes imperantes en Europa".

<sup>77</sup> María Ester Sala, *Carles Baguer. Siete Sonatas*. Madrid: Unión Musical Española, 1976.

<sup>78</sup> Cf. *Mestres de l'Escolania de Montserrat. Música Instrumental II / Transcripción, revisión y estudio de Dom David Pujol*. Montserrat: Monestiro de Montserrat, 1936; p. 237.

<sup>79</sup> J. Boada y B. Brell, *8 Sonates per a piano*. Transcripción y edición de Daniel Codina. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.

<sup>80</sup> Un manuscrito de la Biblioteca del Orfeó Català sin catalogar contiene obras escritas en un solo movimiento de Baguer, Gallés, Ferrer y Jaume Casanovas. En él podemos observar el lento proceso evolutivo de la sonata en Cataluña y su plena inmersión en la sonata de planteamiento clásico. Como ejemplo señalamos el título de una de las sonatas: *Sonatas de Ferrer para Organo, Fuertepiano y Clavicordio*.

## 4. El P. Anselmo Viola, compositor y pedagogo

El estudio de la obra del P. Anselmo Viola nos confirma la coexistencia —a mediados del siglo XVIII— de los estilos antiguo y nuevo. El compositor, en las obras para teclado con una finalidad litúrgica, muestra una escritura tradicional. En las sonatas y algunos versos, la factura compositiva sigue la línea trazada por el P. A. Soler, pero en un sentido más especulativo. El soporte tutelar del bajo queda relegado y los motivos individualizados y la aceleración armónica, son algunos de los elementos involucrados en la evolución hacia el clasicismo.

La vida del P. Anselmo Viola, uno de los músicos prestigiosos de la escuela del monasterio de Montserrat, transcurre durante la segunda mitad del siglo XVIII. Nace en Torroella de Montgrí (Gerona), el 13 ó 14 de junio de 1738 y a la edad de diez años ingresa en la escolanía siendo discípulo del P. Josep Martí, que había ejercido el cargo de organista en la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad de Madrid siendo nombrado en 1753 maestro de capilla y de la escolanía de Montserrat.

En 1757 Viola profesa como benedictino de dicho monasterio y un año más tarde, en 1758, se traslada al monasterio de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid, llamado familiarmente *El Monserratico*, situado en la calle de San Bernardo. Podemos suponer que los diez años aproximados que duró la estancia del P. Viola en Madrid sirvieron para perfeccionar sus estudios musicales recibiendo la gran influencia del ambiente musical de los círculos de la corte de Carlos III.

Cuando Viola llega a Madrid, se cumple el año de la muerte de Domenico Scarlatti (1685-1757). A mediados del siglo XVIII, la Real Capilla y la capilla del monasterio de la Encarnación —donde encontramos la presencia de Josep Mir y Llussà— y la de las Descalzas Reales —donde destacan compositores como Josep Picanyol y Antonio Ripa— eran, bajo la protección de la corte, los centros más importantes de la música oficial y religiosa desde donde se esta-

blecían los parámetros a seguir en la práctica musical. El manuscrito de Narciso de Hergueta,<sup>81</sup> es una fuente importante para conocer el funcionamiento y los componentes de la Real Capilla; documento valioso que nos permite conocer sus maestros, instrumentistas y cantantes. En 1758 la Real Capilla era dirigida por Francisco Courcelle (o Corselli), sucesor de José de Torres (ca. 1665-1738). José de Nebra (1702-1768) era el vice-maestro, organista primero y profesor de clavicémbalo del infante Gabriel. Antonio Literes (1673-1747), organista segundo, y Miguel Rabassa (?-1787) y José Moreno Polo (?-1774), incorporado más tarde, fueron respectivamente, los organistas tercero y cuarto. En la plantilla de violines encontramos a Francesc Menalt (1715?-1759) y Francisco Landini; de viola a Juan Ledesma; los oboes y flautas Luis Misón (?-1766) —que había sido director de la Real Capilla en 1756— y Juan Mestres. Otros músicos destacados fueron los organistas Joaquín de Oxinaga (1719-1789) y Sebastián Albero (1719-1756). José Lidón (1748-1827) ocuparía, en 1768, el cargo de organista y vice-maestro de la Real Capilla y entre 1785 y 1819, Félix Máximo López (1742-1821) también sería organista de la Real Capilla.

Todo este importante núcleo de músicos influyó probablemente en el compositor Viola y a través de ellos asimiló el estilo italiano de la música, que, por otra parte, ya había aprendido con su maestro el P. Josep Martí en Montserrat. También es posible que tuviera conocimiento de la obra del P. Antonio Soler que al inicio de la década de los 40, había sido escolán de Montserrat y en aquel momento monje jerónimo del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Justamente en diciembre de 1761 el P. Soler presentó su obra *Llave de la modulación*, a la censura de los mejores músicos de Madrid, entre los cuales figuraban Francisco Corselli y José de Nebra.

<sup>81</sup> Narciso Hergueta, *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M.*, según Documentos de su archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, capellán de altar. Madrid, 1898. Manuscrito conservado en la biblioteca de Loyola.

Según el testimonio de Saldoni,<sup>82</sup> durante su estancia en Madrid, el P. Viola consiguió por méritos propios que algunas de sus obras fuesen cantadas por la Real Capilla.

En los últimos años de permanencia en Madrid, Viola vivió diversos hechos políticos y sociales, como el motín de Esquilache de 1766 y la expulsión de los jesuitas (1767) por el conde de Aranda.

El retorno a Montserrat del P. Anselmo Viola se puede fechar en 1767 dando por finalizados sus estudios eclesiásticos y musicales. Un año más tarde es nombrado maestro de la escolanía y la capilla de música, cargos que ocuparía hasta su muerte acaecida el 25 de enero de 1798. Los treinta años como maestro de la escolanía representan la fructífera labor musical y pedagógica de esta insigne figura. Desgraciadamente su faceta compositiva ha sido poco valorada hasta ahora, básicamente por la escasa publicación y divulgación de sus obras.

No obstante, veinte años después de su muerte, su música era todavía muy apreciada en el monasterio, opinión que Saldoni confirma en sus comentarios.<sup>83</sup> Fernando Sors y Antoni Rafols, dos de sus discípulos, nos dan igualmente testimonio de sus cualidades como compositor y pedagogo.<sup>84</sup>

Daniel Codina esboza el siguiente comentario sobre la obra del compositor: "*Viola musicalmente trabajó mucho, pero tenemos relativamente pocas obras –vocales o instrumentales– que lo acrediten como muy buen músico*".<sup>85</sup> Esta afirmación lleva implícita la constatación de la pérdida de una parte importante

de su obra, debida mayormente a la destrucción por las tropas napoleónicas del monasterio de Montserrat y de su archivo musical en 1811-1812.

## 5. Viola y sus obras para teclado

La obra para teclado del P. Viola está compuesta por sonatas, tientos partidos, versos y una fuga.

Con independencia de los tientos y versos escritos para el ritual monástico, es muy probable que también las sonatas –y la fuga– fueran compuestas, tal vez, para una funcionalidad litúrgica o pedagógica. El instrumento ideal de las sonatas podría ser el órgano, el clavicémbalo o el clavicordio, aunque en alguna de ellas, encontramos la palabra "clarines", como definición de un instrumento.

Estas composiciones presentan una estructura binaria de dos grandes bloques, que podemos incluir en la definición de Rosen: "forma de primer movimiento o forma Allegro Sonata"<sup>86</sup>. Su significado más usual es el de una forma tripartita, en la cual la segunda y la tercera parte están estrechamente vinculadas. Su estructura –si consideramos la sonata como una forma identificable– está constituida por una primera parte que tiene la función de conducir al clímax de la segunda.

En términos generales, su desarrollo es bastante regular, no presentando grandes sorpresas dramáticas. No obstante, hay que señalar el comportamiento de algunas de ellas –al principio de la segunda parte–, que presentan unas modulaciones lejanas o que proceden enarmónicamente, y su función es la de un tímido intento de desarrollo.

Los manuscritos de las quince sonatas conservadas se encuentran en el Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe, Archivo Parroquial de la Geltrú, Biblioteca de Catalunya, Biblioteca del Orfeo Català, Museo Episcopal de Vic, Montserrat, Arxiu de Música, Montserrat, Biblioteca del Monasterio. Tenemos conocimiento de la primera parte de otra sonata (con la denominación *Viola*) en la tona-

<sup>82</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. v. 1, p. 193; "...pasó el P. Viola al monasterio de Montserrat que había en Madrid en aquel entonces, en donde se dio a conocer por sus buenas composiciones, que al parecer también se cantaba alguna de ellas en la Real Capilla".

<sup>83</sup> Baltasar Saldoni, *op. cit.* v. 1, p. 193. "El P. Viola era de los maestros de su época que gozaban de más reputación, y tan laborioso, que no se sabía hubiese habido otro maestro en aquella escolanía que hubiera escrito más música para las funciones de la iglesia y para instrucción de sus alumnos. Sus composiciones son originales, y tienen una modulación algo rara y sorprendente, y por lo mismo, los que la cantan deben estar, no sólo muy bien impuestos en el solfeo, si que también segurísimos en la entonación, so pena de perderse a cada instante".

<sup>84</sup> A. Ledhuy y H. Bertini, "F. Sors" (Comentario autobiográfico). En *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, 1835.

<sup>85</sup> Daniel Codina, "Quatre-cents anys de música". *Revista Musical Catalana*, (enero 1994); p. 25.

<sup>86</sup> Charles Rosen, *Formas de Sonata*. Barcelona: Labor, 1987; p. 13.

lidad de la m., que se halla en el Archivo Parroquial de la Geltrú de la cual y hasta el momento no se ha podido encontrar la segunda parte.

Del estudio de la planificación tonal –espacio armónico–, podemos distinguir, en términos generales, tres niveles:

1. Nivel de la T.
2. Nivel de la D en las tonalidades mayores.
3. Nivel del R o de la D en las tonalidades menores.

Las modulaciones pasajeras actúan en varios niveles determinados:

- Del modo m al nivel del R.
- Del modo M al nivel de la D.
- Del modo m al nivel de la T.

Las relaciones entre la continuidad armónica y la lógica del discurso musical determinan los siguientes procedimientos:

—La relación esperada se corresponde de manera lógica, armónica.

—En otros casos, la relación T/R o T/D implica un trabajo armónico. La relación entre las tonalidades alejadas –que supone un salto en el ciclo de quintas– crea un efecto de sorpresa.

—Por una duración ilimitada se aleja de la tonalidad inicial.

—Por la llegada de un motivo radicalmente distinto.

El comportamiento y la resolución de las tensiones creadas por las tonalidades alejadas se producen de la siguiente manera:

- Partiendo de quintas ascendentes.
- Las tensiones establecidas entre el modo M y el m son variadas y casi todas se pueden explicar mediante el ciclo de quintas y la función de la D.

Algunos elementos proceden de manera irracional en la yuxtaposición inesperada de tonalidades.

También se puede producir irracionalidad partiendo de una cadencia o en la relación con sus respectivas fundamentales.

En términos generales, estas sonatas no presentan sorpresas tonales excepto algún trabajo armónico al comienzo de la segunda parte, en el cual se pueden presentar armonías inesperadas y alejadas de la tonalidad de origen.

Morfología temática:

Examinando las reglas de la transformación del discurso musical de las sonatas, se determinan unos criterios que pertenecen al mundo horizontal y al vertical, de los cuales surgen cuatro oposiciones.

a) Cadencia perfecta y común a los dos elementos (final de una frase y comienzo de otra concentrados en un punto): *Verschrenkung* o sobreposición.

b) Silencio de la línea melódica, cadencial o no.

c) Base de acordes y descomposición de los acordes de la base.

d) Regularidad y aceleración rítmicas.

Fraseo y articulación:

De la variedad del material analizado, surgen las siguientes conclusiones: las sonatas no comportan precisiones exclusivas; la articulación básica es fruto del código heredado de la tradición del clavicémbalo y del órgano, que ponen de relieve los soportes armónicos con las consabidas oposiciones dinámicas. El P. Viola participa de la "nueva ola", calificativo que forma parte de la clasificación hecha por Newman al estilo galante.<sup>87</sup> Estilo de textura simple, con frases periódicas y ritmos gestuales heredados del barroco. Newman<sup>88</sup> también distingue dos estilos: el primero, "style shift", se sitúa aproximadamente entre 1730 y 1765, con texturas simplificadas; desde 1765 a 1795, se produce el segundo estilo, con un profundo cambio en el cual la forma y la textura se vuelven más complejas. Los ritmos de tresillo y las síncopas son elementos que alternan con las secuencias canónicas y los bajos de *ciaccona*, recuerdo del bajo cifrado. Berg<sup>89</sup> y Scheibe<sup>90</sup> definen el estilo galante como una manera afable y galante de escribir, que se corresponde con la obra del P. Viola. El incremento variado de marcas y articulaciones dinámicas tales como accents, ecos, figuras a *contraposto* que a

<sup>87</sup> W. S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, New York: Norton and Company, 1983; pp. 119-123.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> D. M. Berg, *The Keyboard Sonatas of C.P.E. Bach: An Expression of the Mannerist Principle*. Buffalo: University of New York, 1975.

<sup>90</sup> J. A. Scheibe, *Der Critische Musicus*, 2 v. Leipzig, 1738-1740.

veces aceleran el impulso rítmico, repetición de motivos a niveles superiores o inferiores, diseños melódicos de carácter *seufzen*, reposo cadencial ( $^{\circ}_{4-5}$ ) y elementos similares, quedan implicados en el avance hacia el estilo clásico. Es por este motivo que recordamos la clasificación del estilo pre-clásico que nos da Ferreira:<sup>91</sup>

### Barroco—Galante

Continuidad/interrelación—Discontinuidad/diferenciación  
Construcción secuencial—Construcción modular  
Elaboración de motivos—Seriación de motivos  
Repetición a nivel del motivo—Repetición de motivos a niveles superiores  
Ritmo armónico rápido, cadencias ocasionales—Ritmo armónico impulsivo, cadencias frecuentes  
Inclinación por imitación—Inclinación a la homofonía  
Independencia de los planos, material tonal y formal—Coordinación de planos, material tonal y formal

Estas características determinantes del *estilo galante* se prolongan hasta el clasicismo de Haydn y Mozart.

## 6. Conclusión

La extroversión melódica y armónica de Viola y su lenguaje musical no difieren mucho de otros compositores de su época; este hecho nos lleva a poder afirmar que el P. Viola siguió la tradición generacional del P. Soler; pero debemos matizar esta aseveración. En las obras para teclado con una clara funcionalidad litúrgica, Viola sigue la tradición pre-establecida mientras que en las sonatas especula avanzando hacia el clasicismo.

Sus sonatas de tipo binario contienen un solo movimiento, sin cruzamientos de manos, y con un ámbito de cinco octavas (C - c<sup>'''</sup>). Son obras que no pertenecen al mundo del virtuosismo y las podría-

mos definir como un bello pasatiempo de una gran fuerza creativa, especulativa y pedagógica.

Sus formas las podemos clasificar como sigue

1. Sonatas de un movimiento en dos partes, bitemáticas o pluritemáticas –2, 3 o 4 motivos–, de carácter opuesto o no.

2. Sonatas de un movimiento en dos partes, bitemáticas o pluritemáticas –de carácter opuesto o no–, cuya parte central desarrolla un trabajo armónico que sirve para preparar el retorno al motivo principal en la tonalidad de la T o tonalidades paralelas.

Armónicamente siguen las directrices barrocas de la fórmula IV-V-I –algunas utilizan los bajos de *ciaccona*–, con oscilaciones tonales M/m. El rol de la D y DD desarrolla una función importante, a veces en un camino de ida y vuelta o, simplemente, utilizando la DD para conseguir otra tonalidad. Fundamentalmente, las tonalidades y sus modulaciones giran alrededor de los tonos paralelos y se alejan, en algún caso, mediante un trabajo armónico al principio de la segunda parte.

Se observan características pre-clásicas de estructura periódica de antecedente/consecuente simétrico o irregular, por ejemplo de cinco o siete compases. También hay casos de precipitación armónica –paso de una armonía sistemática por compás a un cambio armónico cada medio compás o cada cuarto de compás– que acelera el ritmo por cambios en el acento del compás. Individualización motivica. Algunas muestran un subrayado de acordes verticales, que pueden evolucionar descomponiéndose, hasta convertirse en un bajo de Alberti. El ritmo regular –sinónimo estático del movimiento– puede llegar a crear ritmos alternados que dan variedad y vitalidad al conjunto.

Melódicamente, consideramos estas obras como teclísticas –del género que se llama comunmente *Spielmannmusik*–; su lenguaje es adecuado al teclado y son una muestra más del conocimiento práctico que del instrumento tenía el compositor Viola.

La modulación participa, en parte, de los consejos que da el P. Soler:

<sup>91</sup> Manuel Pedro Ferreira, "A Sinfonia em Sib Maior de Carlos Seixas. Notas sobre o estilo, a data e o autor". Revista Portuguesa de Musicologia. 1992, vol. 2, p. 151.

- Encadenamiento con nota común o retardo.
- Utilización de la D para establecer una tonalidad.
- Modulación enarmónica.
- Encadenamiento por movimiento no simultáneo de las voces, con preferencia de las voces extremas (a cuatro voces). Las voces internas tienen la función de acompañamiento (en la escritura libre).

Otro rasgo característico de estas sonatas es la separación de los motivos o periodos –a manera de secciones– por cadencias o semi-cadencias con un retardo melódico, ornamentado. Este hecho no es una norma y, a veces, el motivo se presenta yuxtapuesto con el motivo siguiente. Como ya se ha comentado, encontramos afinidades con sonatas ibéricas de compositores contemporáneos de Viola y similitudes con la libre utilización de motivos tocatísticos o en la imitación canónica de la melodía y el bajo.

Debemos destacar que las sonatas o *toccate* que llevan el título de *Clarines* presentan una textura

con rasgos afines a los registros organísticos: quintas y terceras *pointées* y unísonos en las dos manos. El nombre de 6º *tono* nos recuerda un pasado modal no tan alejado de la práctica musical.

También queremos señalar la utilización de la forma rondó con variaciones, fórmula muy utilizada por los compositores ibéricos a lo largo de todo el siglo XVIII.

Para concluir esta breve exégesis sobre el P. Viola, consignamos la evolución de su lenguaje, el cual, en algunas sonatas, es mucho más avanzado y especulativo que en las obras con una finalidad litúrgica, o sea en los versos y tientos partidos. Este hecho pone de relieve la ambivalencia de un compositor que especula entre el estilo antiguo y el nuevo, siguiendo una tradición que, como se ha constatado, configura la escuela musical montserratina durante más de dos siglos y que alcanzó especial relieve en la segunda mitad del siglo XVIII, alrededor de la figura del P. Anselmo Viola.

# Catálogo

## 1. Obra instrumental

### 1.1. Teclado

[Fuga] Paso (Fuga) 1er tono/Cuaderno ms. 4 pp.; 21x30 cm. (Copia de finales del siglo XIX o comienzos del XX).

[Seis Tientos Partidos] *Quaderno de Partidos y Sonatas de Diferentes Autores y Sirbe para el Uso De Franco Oller. Año 1786; Partido de 6º tono mano izquierda; Partido de mano Derecha del P. F. Anselmo [sic] [en fa M]*

*Rondó (Copia del siglo XIX).*

[15 Sonatas] en las signaturas siguientes: Monserrat, Archivo de música m M. 61, M. 62, M. 63, M. 484, M. 575, M. 653, M. 1475, M. 2158; Monserrat, Biblioteca del monasterio, M. 990; Biblioteca de Catalunya M. 921/4.

*Versos 7º tono / del P. Mtro. fr Anselmo [sic] Viola [s. a. ] Cuaderno ms. 22x31 cm.*

### 1.2. Fagot

*18 Estudios para fagot/del Rvdo. P. Viola, monje y Maestro de la E. de Montserrat. [s.a.] Cuaderno ms. [12 pp.] ; 37 cm. (Copia probablemente del siglo XIX).*

## 2. Obra Coral/Instrumental

*Beatus vir a 7 voces, Octavo Tono/del P. Anselmo Viola.*

*Compleatas a 7 voces 8º tono irregular/del Mtro Viola Benedicno*

*Coplas a 4tro con Violins/Obues y Tromps: "Los que moran en tu ceno" [seno]*

*Lamentación con VVss Segunda del Viernes para el Sábado ("Aleph Quomodo obscuratum est aurum") de Contralto. Compúsola F. Anselmo Viola año 1760 antes de entrar por Mtro. de capilla de Monserrate*

*Magnificat a 3 y a 7 voces, Quinto Tono/ Mtro F. Anselmo Viola*

*Magnificat a seis voces del Rdo P.D. Anselmo Viola*

*Missa a 5 y a 9 con Viols y Trompas/del P. Mº Viola*

*Missa [a 5]sobre la escala Aretina con VVs y trompas/Del P. Mtro. Dn. Anselmo Viola.*

*Missa a 4º y a 8º con Violines, obues y Trompas "Alma Redem[p]oris Mater"/del R. P. fr. Anselmo Viola Benedno*

*Tercia para el Martes a 7 v y acomp.*

## 3. Obra orquestal

*Concierto de Bajón Obligado con violines, Oboeses y Trompas con su bajo / del P. M. F. Anselmo [sic] Viola. 1791.*



Firma autógrafa de Anselmo Viola