



Fundación Juan March

---

**CICLO**

*TECLA ESPAÑOLA  
DEL XVIII*

---

ENERO 2007

Fundación Juan March

**CICLO**

**TECLA ESPAÑOLA  
DEL XVIII**

**Enero 2007**

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación .....	3
Programa general .....	5
Introducción general por Paulino Capdepón .....	11
Notas al programa	
Primer concierto .....	23
Segundo concierto .....	33
Tercer concierto .....	41
Cuarto concierto .....	51
Participantes .....	55

*Son varias las ocasiones en las que hemos programado músicas españolas del siglo XVIII, una centuria en la que, bajo la nueva dinastía real y las luces de la Ilustración, España evolucionó desde los postulados estéticos del Barroco tardío hasta los del clasicismo del fin de siglo.*

*En esta ocasión nos hemos ceñido a la música para instrumentos de tecla, es decir, las compuestas para el órgano (generalmente en funciones de instrumento eclesiástico), para el clave (generalmente en funciones de entretenimiento para la casa real, las aristocráticas o para la incipiente burguesía, y en muchísimas ocasiones con objetivos didácticos) o para el pianoforte (o fortepiano, que de las dos maneras se le llamó), un instrumento un tanto rudo que no podía competir en delicadezas con el también de cuerdas percutidas que respondía al nombre de clavicordio, pero que triunfaría plenamente en el siglo XIX: el piano.*

*Como muchas de estas músicas han sido objeto de la atención de los pianistas, hemos reservado la cuarta sesión para oír las de un único compositor, Manuel Blasco de Nebra, en el piano moderno; ya sabemos que esto va en contra de los postulados de la escuela historicista, pero también estamos convencidos de que la buena música sale airosa en este tipo de traslados. Por otra parte, las obras que escucharemos en el piano están ya en la frontera entre el clave y el pianoforte, como la mayor parte de las obras de Haydn o de Mozart y sus contemporáneos que todos los días oímos al piano con placer y sin que nos parezca excesiva la herejía.*

*Diecinueve compositores (dos de ellos anónimos) nos trazan un panorama rico, muy variado y de indudable interés. De ellos, el primero que sonará en nuestro ciclo es napolitano, tierra por cierto con muchísimas vinculaciones hispanas, pero es que además Domenico Scarlatti vivió en España las últimas décadas de su vida, aquí fue enterrado y aquí dejó herederos. Aunque hoy sabemos que no toda la música para tecla compuesta en España estuvo bajo su tutela, como se pretendió durante demasiado tiempo, también es cierto que puso el listón muy alto y que influyó fuertemente en los compositores más ligados a la corte que tuvieron la oportunidad de conocer sus maravillosos “ejercicios”, las sonatas destinadas a las manos de la reina portuguesa Doña Bárbara de Braganza.*

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.

---

**PROGRAMA GENERAL**

---

---

## PRIMER CONCIERTO

---

Música para clave

### I

#### **Domenico Scarlatti** (1685-1757)

- Sonata en Fa mayor, Allegro, K. 107
- Sonata en Mi menor, (Sin indicación de tempo), K. 147
- Sonata en Do menor, Allegro, K. 11
- Sonata en Fa menor, Andante e cantabile, K. 481
- Sonata en Mi mayor, Andante cómodo, K. 380
- Sonata en Fa menor, Allegro, K. 183
- Sonata en Re menor, Andante, K. 213
- Sonata en Mi bemol mayor, Allegro, K. 193

### II

#### **P. Antonio Soler** (1729-1783)

- Sonata en Do menor, Allegro, R. 48
- Sonata en Do menor, Adagio largo, R. 100
- Sonata en Do menor, Allegro non tanto, R. 36
- Sonata en Re menor, Andantino cantabile, R. 24
- Sonata en Sol mayor, Allegro, R. 40
- Sonata en Do menor, Allegro presto, R. 103
- Sonata en Mi menor, Adagio, R. 113
- Sonata en Do mayor "De clarines", Allegro, R. 54

*Intérprete:* PABLO CANO, *clave*  
(Von Nagel, 2003, según Blanchet 1730)

Miércoles, 3 de Enero de 2007. 19,30 horas.

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

Música para fortepiano

### I

**Felipe Rodríguez** (1760-1815)

Sonata en Fa Mayor

Rondó en Re menor

**Sebastián de Albero** (1722-1756)

Sonata en Fa menor

*Adagio-Vivo*

Dos Sonatas en Fa Mayor

*Andante*

*Allegro*

**José Antonio Martí** (1719-1763)

Fandango con variaciones para el fortepiano

### II

**José Ferrer** (c. 1745-1815)

Sonata por gesolreut

Allegro (A Teruel)

**José Palomino** (1755-1810)

Cuatro Minuettes para Forte Piano

**Joaquín Beltrán** (1736-1802)

Sonata de octavo tono

**Félix Máximo López** (1742-1821)

Minuet afandangado con 6 variaciones

*Intérprete: TONY MILLÁN, fortepiano*

Miércoles, 10 de Enero de 2007. 19,30 horas.

---

**TERCER CONCIERTO**

---

Música para órgano

I

**Anónimo** (s. XVIII)

Xácara y Pasacalles de 1º tono

**Josep Elies** (1678-1755)

Pequeña Suite

*Allemanda*

*Zarabanda*

*Giga*

**P. Antonio Soler** (1729-1783)

Sonata 102

**Antón Mestres** (2ª mitad del s. XVIII)

Toccata de 6º tono

**Anselm Viola** (1738-1798)

Sonata

**Fernando Eguiguren** (1743-?)

Concierto Airoso

**Joaquín Oxinagas** (1719-1789)

Intento en Sol menor

**José de Larrañaga** (1728-1806)

Sonata de 5º tono

## II

**Joaquín Laseca** (1758-1820)

Sonata de 5º tono

**Anónimo** (s. XVIII)

Partido de mano derecha

**Joaquín Beltrán** (1736-1802)

Obra llena de 1º tono

**Narcís Casanoves** (1747-1799)

Sonata de 2º tono

**Carlos Baguer** (1769-1808)

Sinfonía nº 1

*Allegro*

*Andante con variaciones*

*Rondó*

*Intérprete: ANSELMO SERNA, órgano*

Miércoles, 17 de Enero de 2007. 19,30 horas.

---

CUARTO CONCIERTO

---

**Manuel Blasco de Nebra** (1750-1784)

I

Sonata 112 en Do menor

Sonata en Sol mayor (inérita)

Sonata nº 5 en Re menor

*Adagio*

*Allegro*

Sonata 109 en La menor

Sonata nº 6 en Mi menor

II

Sonata 108 en Mi menor

Sonata nº 9 en La menor

Sonata en Re menor (inérita)

Sonata 107 en Sol mayor.

Sonata I en Do menor

*Adagio*

*Allegro*

*Intérprete:* PEDRO CASALS, *piano*

Miércoles, 24 de Enero de 2007. 19,30 horas.

---

## INTRODUCCIÓN GENERAL

---

### **Ambiente cultural e intelectual en la España del siglo XVIII**

El cambio de la dinastía austriaca por la borbónica influyó notablemente en la vida española del siglo XVIII, propiciando los anhelos de renovación y reforma en los círculos más significativos de la cultura española. En la España de aquella época también está presente el movimiento de modernidad denominado “Ilustración”, determinado por las nuevas orientaciones científicas y filosóficas, que van a establecer entre los intelectuales de la época dos bandos de características bien definidas y opuestas: los defensores de los principios tradicionales y los defensores del progreso. Los primeros, convencidos de que toda novedad, por el mero hecho de serlo, era peligrosa y nociva, denominaban a sus adversarios con el término de “novadores”. Los conservadores veían en el progreso una amenaza a la fe, a las costumbres y a las tradiciones seculares del pueblo español.

Según el gran historiador Hazard, la revolución de las ideas ilustradas supone una crisis de la conciencia europea, cuya expresión más típica serán las constantes polémicas habidas en todas las ramas del conocimiento entre los conservadores y los renovadores, que conducirán a la eliminación de prejuicios y a la adopción de posturas más científicas. Dichas polémicas van a llenar todo el siglo XVIII y a ellas no será ajena la música, estableciéndose los dos bandos que eran habituales en las restantes disciplinas. La preocupación por superar el bache que había supuesto el legado del hechizado rey Carlos II a la dinastía borbónica, con una nación casi en quiebra y en la que todo estaba prácticamente por hacer, es común a los renovadores españoles del siglo XVIII y explica esa presencia de la crítica y de la razón de utilidad.

Como consecuencia del nuevo ambiente intelectual que es instaurado por la nueva casa reinante en nuestro país, se produce una extraordinaria actividad en el campo de la crítica, con la aparición de toda una serie de escritos, folletos y papeles en los que todo se cuestiona y nada se acepta por el mero hecho de aparecer impreso.

Sin embargo, la imprenta en la España del siglo XVIII no se caracterizaba precisamente por su actividad, ni tampoco era alto en general el número de lectores, aunque no hay estudios precisos al respecto. El arte tipográfico carecía en España de buenas materias primas, de buen papel y, especialmente, de un mercado amplio de lectores. Antonio Domínguez Ortiz recoge la observación del padre Sarmiento, el fiel discípulo y amigo de Feijoo, cuando describe la situación en sus *Reflexiones Literarias*, escritas en 1743: las principales obras seguían importándose de París, Lyon, Venecia, Roma y otras ciudades extranjeras, debido a la penuria del arte tipográfico español. Según Sarmiento, en España se leía muy poco aunque se imprime y se lee más que hacía treinta años. Existe escasez de obras importantes, mientras que proliferan los villancicos, sermones, panegíricos, novenas, etc. Si la situación de la imprenta es tan desastrosa en el terreno literario, nos podemos imaginar cuál sería en el campo musical, en el que después de un serio intento a comienzos del siglo a cargo de José de Torres, no se produce prácticamente ninguna edición musical, aunque sí bastantes libros teóricos. No obstante todo lo anterior, las investigaciones de los últimos años sobre nuestro siglo XVIII no permiten ya definir el reinado de Felipe V como un desierto intelectual del que sólo sobresale la figura de Feijoo, sino que, por el contrario, se han reivindicado ideologías y autores hasta no hace mucho olvidados.

El sacerdote benedictino Benito Feijoo y Montenegro (Casdemiro, Orense, 1676-Oviedo 1764), junto a otros autores como José Finestres y de Monsalvo (1688-1777), se va a preocupar especialmente por la crítica de la herencia y de los valores recibidos del siglo XVII, proponiendo la renovación, la reforma, la ordenación nacional y la alternativa de las ciencias útiles frente a las discursivas que habían sido propias del siglo anterior, al mismo tiempo que trata de implantar una pedagogía social para la educación del pueblo. En este sentido es significativo el título de la principal obra de Feijoo: *Teatro Crítico Universal o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, publicado en ocho volúmenes entre 1726 y 1739. A estos ocho volúmenes siguieron otros cinco con el título de *Cartas Eruditas y Curiosas, en que por la mayor parte se continúa el designio del Teatro Crítico Universal, impugnando o reduciendo a dudosas varias opiniones comunes*. Fueron

---

publicadas entre 1742 y 1759, con la finalidad de responder a la gran cantidad de críticas, consultas y cartas que recibió a causa de la publicación del *Teatro Crítico*.

En estas obras de Feijoo encontramos la descripción de la sociedad española del primer cuarto de siglo, ignorante, crédula de las más necias fantasías, sin centros eficaces de enseñanza, hostil a toda luz que turbase la vanidad con que se defendía de su propia miseria. Y al comparar esta situación con la del resto de Europa, observaba que mientras en el extranjero progresa la Física, la Anatomía, la Botánica, la Geografía, la Historia Natural, nosotros nos quebramos la cabeza y hundimos con gritos las aulas sobre si el ente es unívoco o análogo; sobre si trascienden las diferencias; sobre si la relación se distingue del fundamento (*Cartas*, II, XVI, 14). El polígrafo gallego encuentra las razones de esta pobreza intelectual del primer cuarto del siglo XVIII en el corto alcance de algunos de nuestros profesores, la preocupación que reina en España contra toda novedad, el errado concepto de que cuanto nos presentan los nuevos filósofos se reduce a curiosidades inútiles, al mismo tiempo que a “un celo pío, sí, pero indiscreto y mal fundado, de que las doctrinas nuevas traigan algún perjuicio a la religión” y, por último, la envidia nacional o personal, a la que califica de ignorancia abrigada de poesía.

La influencia de los escritos de Feijoo fue extraordinaria, pues en ellos abordaba cuestiones teológicas, médicas, históricas, musicales y de otras muchas materias con un lenguaje sencillo y ameno que despertó el interés del público por temas que anteriormente sólo se debatían por especialistas. Los volúmenes del *Teatro Crítico* y de las *Cartas Eruditas* se agotaban nada más salir y se sucedían las reimpresiones, calculándose en unos cuatrocientos mil volúmenes el total de las ediciones y reediciones de la obra de Feijoo durante el siglo XVIII, un hecho sin precedentes en aquel siglo.

Asimismo destacan dentro de la corriente renovadora el aragonés Andrés Piquer, el deán Martí, el Padre Miñana y especialmente Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781), junto con el agustino Enrique Flórez (1702-1773), autor de la *España sagrada* que comenzó a publicar en 1747. A diferencia de Feijoo, más preocupado por la crítica y por purificar la herencia recibida mediante criterios de utilidad, estos autores se van a centrar en la

recopilación de materiales, la erudición y la objetividad histórica. Mayans, profundo conocedor de nuestra historia, autor de la primera *Vida de Cervantes*, marcó el camino para conseguir la renovación cultural pero en el marco de la tradición hispana. A esta generación de eruditos pertenecen también el botánico José Quer y Martínez (1695-1764), el gran crítico P. Isla (1703-1781), el preceptista Luzán (1702-1754), el paleógrafo Terreros, el orientalista Casiri, el bibliotecario Iriarte y el historiador y académico Montiano y Luyando.

En cuanto a las instituciones culturales, pocas fueron las iniciativas de Felipe V para fomentar el moderado crecimiento intelectual que se advierte en la primera mitad del siglo. Una de esas iniciativas fue la apertura al público de la Biblioteca Real en 1712, que con el tiempo se transformó en la Biblioteca Nacional. En 1713 se fundó la Real Academia Española, debida en su origen a tertulias privadas. Pronto obtuvo el reconocimiento oficial con las consiguientes ventajas y abordó una obra de gran importancia como el *Diccionario de Autoridades*, publicado en 1726. En 1729 tiene lugar la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona, y en 1738 la Academia Real de la Historia, que siguiendo la línea erudita propia del siglo se preocupó por la recopilación de documentos, medallas, monedas, etc.

Por otra parte, las revistas y el periodismo comienzan a hacer su aparición contribuyendo al interés pedagógico del siglo. El *Diario histórico, político, canónico y moral* se publica en Madrid en 1732 y sigue en antigüedad a la *Gaceta*, aparecida en 1661. Fundado y redactado por Fray J. Alvarez de la Fuente, sólo duró un año en el que aparecieron doce volúmenes. Más importancia tuvo el *Diario de los Literatos de España*, revista trimestral inspirada en el *Journal de Trevoux*, cuyo primer tomo apareció en 1737 y el séptimo y último en 1742. Tuvo la protección del ministro Campillo, y por redactores a Francisco Manuel Huerta y Vega, Juan Martínez Salafranca y Leopoldo Jerónimo Puig, y por colaboradores a Iriarte, Mayans y Gerardo de Hervás. Se preocupaba especialmente por las recensiones de las obras que aparecían en España y en menor grado las del extranjero, centrándose con preferencia en las obras de erudición y literatura. En 1738 apareció el *Mercurio histórico y político*, traducido del francés por Salvador Joseph Mañer y publicado después con el título de *Mercurio de España o El Diario*

*Noticioso, Curioso, Erudito y Comercial*, a partir de 1758 en Madrid y por Francisco Mariano Nipho (1719-1803).

Fernando VI, por su parte, se encuentra con una situación lamentable en lo que a la enseñanza universitaria se refiere, y en lugar de acometer su reforma prefirió apoyar las instituciones no universitarias, como las Academias, que no eran centros docentes sino de investigación. Los seminarios de nobles están regentados por los jesuitas, y en esta época conocen su máximo periodo de esplendor. Su aspecto elitista, como observa Aguilar Piñal, se encuentra en sus enseñanzas de adorno, entre las que figura la danza, además de la heráldica, la esgrima, la equitación y los idiomas, y sin duda, la música. El apoyo a las Academias se vio ampliado con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), La Real Academia Latina Matritense (1755), y la Histórico-Geográfica de Valladolid (1752). A ellas hay que sumar el Observatorio Astronómico de Cádiz (1753) y el Jardín Botánico (1757). Todo ello, como afirma Aguilar Piñal, fue más bien aristocrático y elitista y en absoluto suficiente, pero difícilmente se hubiese dado el brillante periodo de Carlos III sin la aportación de su hermano Fernando VI, con la que España comienza a insertarse en la cultura europea.

## **La música española del siglo XVIII**

Si existe alguna etapa en la historia musical que demuestre nítidamente la relación entre ésta y el pensamiento, junto a sus circunstancias sociales, esa etapa corresponde al siglo XVIII en nuestro país. Efectivamente, de igual manera que hay una enconada lucha, que a veces llega hasta el insulto, entre tradicionales y reformistas, habrá en el campo musical una no menos encolerizada lucha entre quienes defienden la práctica antigua frente a la moderna: así pues, al igual que ocurriera en el siglo XVII, este siglo contempla dos tendencias estilísticas: por una parte aquellos músicos que permanecen fieles a los postulados conservadores del contrapunto imitativo que tiene sus raíces en el Renacimiento y por otra, los compositores que se adscriben al nuevo estilo moderno o armónico, empleando en su producción artística las formas provenientes del teatro dramático-musical italiano así como una serie de recursos armónicos prohibidos en la técnica contrapuntística.

Por primera vez en la estética musical se plantea la concepción de la música. La primera tesis, propiciada por el espíritu cartesiano de los franceses, opta por considerar la música como producto de la razón, en cuyo caso es una ciencia con reglas inamovibles porque la razón es la verdad. Por lo tanto, el deleite en la apreciación del arte de los sonidos consistirá en la comprobación de que la música es una ciencia sujeta a principios universales, cuyas reglas hay que respetar en todo momento. La segunda tesis, apoyada en la libertad que propugnan los italianos, sustenta que el origen de la música es el arte, el sentimiento, donde tiene cabida el placer, la imitación de la naturaleza entendida como espontaneidad y expresividad, y la emoción, cuyo juez supremo será el oído como definidor de lo que es bueno o malo en música, dejando al margen las reglas científicas.

Prueba del antagonismo de ambas concepciones en la España dieciochesca es la polémica entre Francisco Valls, maestro de capilla de la catedral de Barcelona, y Joaquín Martínez de la Roca, organista de la catedral de Palencia, a causa de la composición de la Misa *Scala aretina* de Valls, en cuyo *Gloria* hizo entrar el tiple segundo sin preparación, produciéndose una disonancia directa. No menos de cincuenta y cinco compositores y teóricos intervinieron en la polémica, entre ellos el célebre Alessandro Scarlatti, a quien se consultó para que resolviera con su autorizada opinión una polémica que ya duraba muchos años y que había gastado ríos de tinta. Muy diplomáticamente, Alessandro Scarlatti no se inclinó por ninguna de las partes. Es muy interesante el estudio de esta polémica, como el de otras muchas que hubo con el mismo talante, porque nos muestran claramente las dos tendencias y los autores de la España musical del siglo XVIII.

El mismo Francisco Valls resume la diversidad de estilos imperantes en la música española del siglo XVIII: el estilo eclesiástico, canónico o motético, característico de la música vocal latina; el estilo madrigalesco, propio de “nuestros villancicos a pocas o muchas voces, consiste su práctica en vestir aquella poesía según los afectos que la acompañan”; el estilo melismático se basa en “cantar las voces unidas, sin paso ni intención para que no se confunda la letra”; el estilo fantástico corresponde al instrumental: “sirve su uso para música de órgano, clavicémbalo, arpa, guitarra...”; el estilo dramático o recitativo

---

es “el propio para Comedias y Tragedias, precisado no sólo a seguir las leyes del metro, sino a expresar los mismos afectos en la música y que debe exprimir el cantante...”; por último, el estilo coraico es “el que sirve para danzas y bailes”.

Podríamos resumir el panorama musical español del siglo XVIII hablando de tres ámbitos: la música eclesiástica, la música de cámara y la música teatral, que siguen siendo los mismos del siglo anterior. De los tres ámbitos antes mencionados, el eclesiástico es el que ejerce una mayor influencia debido a la implantación de la Iglesia en todo el país: en las catedrales, parroquias, monasterios, abadías, colegiatas, etc. se mantiene la tradición de la música eclesiástica, para la que trabajaron y siguen trabajando un buen número de compositores españoles, en calidad de maestros de capilla fundamentalmente. Entre las obligaciones de un maestro de capilla en la España del siglo XVIII se cuentan la composición de música para el culto religioso, dirigir la capilla musical, instruir y cuidar de los niños cantoricos así como contratar nuevos cantores y ministriles para la capilla. Asimismo, el maestro tiene la obligación de componer obras nuevas para determinadas festividades –Semana Santa (época en la que se componía sobre todo Lamentaciones), Corpus, festividades del lugar o de la iglesia y Navidad–, mientras que para otras fiestas se podía recurrir a las obras de archivo.

En la música vocal religiosa predomina una gran diversidad de estilos y procedimientos, incluidos los procedentes del teatro musical italiano, lo que ocasionará la reacción de los compositores y teóricos más apegados a la tradición así como de los cabildos catedralicios. Los compositores españoles escribirán sus obras vocales religiosas de manera muy diferente según la obra esté en latín o en español: para las obras latinas se recurre a un estilo solemne y grave, la ya citada *prima prattica*, que debe conducir al oyente hacia la devoción y meditación; en esta faceta el compositor debe demostrar el dominio de los procedimientos contrapuntísticos por encima de la inteligibilidad del texto, prevaleciendo la intencionalidad de lo solemne y grandioso. No puede tampoco olvidarse que las obras en latín de los grandes maestros españoles de la época de oro de la música española –Morales, Guerrero, Victoria, Vivanco, Torrentes, Ceballos o Lobo– en ningún momento dejaron de can-

tarse y copiarse. Por lo que se refiere a las obras en castellano, nos enfrentamos ante la concepción de la *seconda prattica*, o estilo moderno, que es el mismo que impera en la música vocal profana: además del uso de la técnica nota contra nota, se busca una mayor adaptabilidad de la música al contenido textual.

La mayor parte de los compositores españoles del siglo XVIII es bilingüe, es decir, abordan tanto el estilo contrapuntístico como el armónico y emplearán uno u otro según la finalidad de la obra. Esta práctica está tan asumida que en las oposiciones a las plazas vacantes de maestro de capilla se exige poner música a un texto en latín y a un texto en español.

Por lo que respecta a la música de cámara, es fomentada en círculos relacionados con la corte o la nobleza. Así, el teórico alemán J. G. Walther define la música de cámara en su obra *Musicalisches Lexicon* (1732) como “aquella que se suele interpretar en las moradas de los grandes señores”. En la corte es necesario diferenciar a los músicos de la Real Capilla, cuya función se dirige exclusivamente al culto religioso, de los músicos de la Cámara o los maestros de los reyes y otros miembros de la familia real. Los músicos de cámara tienen como función amenizar las sesiones de los monarcas y su corte, toman parte en las principales festividades de carácter profano, etc. Hay que destacar el hecho de que los gustos personales de los monarcas o del noble para los que trabaja el músico son determinantes a la hora de entender este repertorio. Ya en la época de los Austrias, la música de cámara había desempeñado un papel de primer orden. Con la llegada de los Borbones, las primeras influencias son francesas, influencias que pronto van a ser sustituidas por las italianas, sobre todo desde el momento en que Felipe V se case con la princesa italiana Isabel de Farnesio. En el ámbito de la música cortesana de cámara ejercerán su actividad creativa autores como Doménico Scarlatti, Sebastián Albero, el padre Antonio Soler, Luigi Boccherini o Gaetano Brunetti. Respecto a la segunda faceta de la música de cámara, la música nobiliaria, son varias las casas nobiliarias que cultivan el mecenazgo y la protección musical en España. La más destacada es sin duda la Casa de Alba, a la que Subirá dedicó un amplio y exhaustivo estudio. Para la Casa de Alba compusieron obras de cámara Gaetano Brunetti, Francesco Montali, José Herrando, Luis Misón y Manuel Canales, autor este

---

último de los primeros cuartetos compuestos por un español.

Por último, el tercer ámbito al que anteriormente hacíamos referencia está protagonizado por la música teatral, en la que podemos observar dos tipos de manifestaciones: en primer lugar una música teatral de carácter popular, a la que tiene acceso el pueblo llano, ejemplo de lo cual sería la tonadilla escénica, género típicamente español que nace como reacción a la ópera italianizante. En segundo lugar, la música teatral cortesana y nobiliaria, ambas compitiendo entre sí en cuanto a la fastuosidad y grandiosidad en las representaciones escénicas. Antonio Martín Moreno afirma que “desde fines del siglo XVI, con la aparición de la ópera, la música teatral está siempre presente en la vida social y en las discusiones estéticas de la época. En España el teatro es la gran pasión de los siglos XVII y XVIII y a él tiene acceso todo el mundo mediante el pago de la entrada correspondiente. Un elemento espectacular de suma importancia es la música en el teatro, esto cuando no todo él es en música como ocurre con la ópera”. La ópera italiana recibirá su mejor acogida en la corte y prueba de ello es el elevado número de compositores italianos que vienen a España llamados por los Borbones o atraídos por el ambiente propicio para todo lo que proceda de Italia. La presencia de los compositores italianos y la protección que gozaron por parte de la corte no significa que los españoles no abordaran la música teatral. Entre los principales operistas destacan Sebastián Durón, Antonio Literes y José de Nebra. La evolución de la zarzuela se plasma en la introducción de temas populares y en el abandono de temas histórico-mitológicos. La renovación de la música escénica española tiene en el escritor Ramón de la Cruz a uno de los principales artífices, quien colaboró con compositores como Antonio Rodríguez de Hita, Antonio Palomino, Pablo Esteve, Antonio Rosales y Ventura Galván. La tonadilla escénica, forma lírico-dramática que emplea motivos de carácter popular, llega a desplazar a la zarzuela en las preferencias del público a lo largo del siglo XVIII. La tonadilla que se independiza y adquiere entidad propia se denomina tonadilla escénica y fue el compositor Luis Misón quien otorgó la nueva forma de la tonadilla a partir de 1757. Entre esta fecha y 1790 se desarrolla la época de oro de este género. Además de Misón sobresalen como compositores de tonadillas Antonio Guerrero, Blas de

---

Laserna, Pablo Esteve, Pablo del Moral, Antonio Rosales, Jacinto Valledor, Ventura Galván, Antonio Palomino, Guillermo Ferrer y Manuel García.

## **La música española de tecla en el siglo XVIII**

¿Se puede hablar de una escuela española de tecla durante el siglo XVIII? Se trata de una cuestión que ha suscitado controversias pues tradicionalmente se ha magnificado la importancia de Domenico Scarlatti en la consolidación del estilo español en la música de tecla dieciochesca y su correspondiente influencia en los compositores ibéricos. Sin embargo, si tenemos en cuenta las diferencias estilísticas con otros compositores españoles de su época como Sebastián de Albero, Vicente Rodríguez Monllor, José de Nebra o José Herrando así como la escasez de manuscritos, no parece que las sonatas de Scarlatti se hayan difundido más allá del círculo cortesano.

En mi opinión, puede afirmarse que ha existido un estilo propio español en la música de tecla del XVIII. Santiago Kastner fue uno de los primeros musicólogos en resaltar este hecho cuando afirmó que los compositores ibéricos para tecla evolucionan independientemente de la influencia de Domenico Scarlatti. La sonata bipartita se derivaría de la tocata en unos compositores, de la fuga en otros, e incluso de otros elementos de la suite, con su característico esquema bipartito, pero sobre todo del tiento: el desarrollo natural de los tientos llenos y los tientos partidos conduce hacia la sonata bipartita que se practica en la península con anterioridad a la llegada de Domenico Scarlatti a Lisboa en 1721, de donde pasó posteriormente a España (véase el comentario del Concierto nº 1).

Incluso los elementos que caracterizan la música para clavecinística de Scarlatti tienen un origen hispano o bien su práctica se había consolidado en España y Portugal antes de la llegada del compositor napolitano. Buena prueba de la independencia y originalidad de la escuela española de tecla nos la ofrecen Sebastián de Albero y José de Nebra en la primera mitad del siglo XVIII. En cuanto al primero de los compositores mencionados, a pesar de ser contemporáneo de Scarlatti y prestar sus servicios en la Corte al mismo tiempo que él,

---

escribe una música que se inserta en la tradición española de la recercata y el tiento, contribuyendo también al desarrollo de la naciente sonata, a la que aporta la tradición ibérica derivada de la escritura armónica y vertical de los organistas españoles en los ya citados tientos partidos. Por su parte, las sonatas para tecla de José de Nebra muestran asimismo un estilo compositivo muy personal; acerca de dichas sonatas escribe el musicólogo Román Escalas que “afirman la existencia y desarrollo de un estilo español de música de tecla a partir de la primera mitad del siglo XVIII, en que la forma, el tratamiento de la disonancia, la vivacidad rítmica, el cromatismo y su relación con la tonalidad, no difieren en nada de lo que hasta ahora se habían considerado atributo del estilo *personal* de Scarlatti y que debemos rescatar como elementos propios de nuestra música, a fin de centrar y definir el concepto de *Sonata española para tecla*”.

El hecho de no haberse impuesto en España la forma de sonata del clasicismo vienés con su esquema ternario no debe interpretarse como un defecto, en opinión de Kastner. Por el contrario, es necesario comprender que los esquemas constructivos centroeuropeos son muy distintos de los países del sur de Europa y no hay que preferir uno a otro. Por otra parte, la forma clásica de la sonata vienesa la vamos a encontrar en los compositores españoles de fines de siglo, como Joaquín Prieto, Joaquín Montero, José Lidón o Felipe Rodríguez (sobre este último véase el comentario del concierto nº 2), aunque siempre dentro de la influencia establecida por Doménico Scarlatti y Antonio Soler. Concluye diciendo Kastner que no es fácil aceptar los modelos de la sinfonía y sonata de corte y factura vienesa, que responden a la peculiar manera de ser y entender el arte y la vida de estos pueblos, pero cuyas formas son extrañas y ajenas al espíritu conciso y diferente de los latinos.

**Paulino Capdepón**

---

## NOTAS AL PROGRAMA

---

### PRIMER CONCIERTO

---

#### **Las sonatas de Domenico Scarlatti**

Domenico Scarlatti fue hijo de uno de los compositores más sobresalientes de la escuela napolitana, Alessandro Scarlatti, que a la sazón ocupaba el cargo de maestro de capilla del virrey español de Nápoles y maestro del teatro del palacio real. Nacido el 26 de octubre de 1685 en la citada ciudad italiana, su primera fase como músico está determinada por la figura y la actividad de su padre, con quien se formó en primer lugar; sólo a raíz de su abandono de Italia (1719) y de la muerte de su padre (1725), comenzará a escribir una de las páginas más brillantes de la literatura musical para clave. En 1701 obtiene su primer puesto musical al ser nombrado organista y compositor de la Capilla Real donde su padre ejercía el magisterio. Posteriormente los Scarlatti se asientan en Florencia; de esta época datan sus primeras obras conocidas: tres cantatas. A su regreso a la corte de Nápoles, Doménico estrena sus dos primeras óperas en 1703: *Ottavia restituita al trono* e *Il Giustino*, ambas pertenecientes al tipo convencional de ópera seria tardobarroca. Abandona Nápoles en 1705 para fijar su residencia en Venecia, uno de los grandes centros musicales de la Italia del siglo XVIII, donde reina la música de Vivaldi y la pintura de Canaletto; en Venecia perfeccionará sus estudios de composición con el célebre maestro Francesco Gasparini, cuyas libertades armónicas tendrán una gran influencia en la estilo posterior de Scarlatti. Cuatro años después, en 1709 entra en Roma al servicio de la ex-reina de Polonia, María Casimira, para cuyo teatro escribió un buen número de obras escénicas; asimismo desempeñó a partir de 1713 el puesto de maestro de capilla de San Pedro, para la cual compondrá ante todo obras religiosas destinadas al culto. Tras una breve estancia en Londres, acepta el puesto de maestro de capilla del rey portugués Joao V y maestro de música de la princesa María Bárbara de Braganza: en Lisboa permanecerá por espacio de ocho años (1720-1728), durante los cuales compondrá un elevado número de sonatas para clave, dedicadas a su regia alumna, que al parecer poseía buenas dotes para este instrumento.

La última etapa de la vida de Doménico Scarlatti transcurre en España ya que, con motivo de los esponsales de la princesa María Bárbara de Braganza con el príncipe heredero español Fernando en 1729, acepta el puesto de maestro de música de ambos príncipes y se traslada a España, donde residirá hasta su muerte, acaecida en 1757. Si durante los primeros años de su estancia española Scarlatti disfruta de una posición preeminente en el mundo musical cortesano, pero la llegada en 1737 de su compatriota Farinelli eclipsa la figura del napolitano, que se limitará a componer únicamente para clave.

La primera colección de sus sonatas para clave aparece en 1738 en Londres bajo el título de *Essercizi per Gravicembalo* y están dedicadas al rey de Portugal. Creemos que merece la pena citar un fragmento del prólogo escrito por el propio Scarlatti pues deja entrever cuál era su objetivo: “Lector, no esperes encontrar en estas composiciones una intención profunda, sino más bien una ingeniosa broma artística para ejercitarte en el duro ejercicio de tocar el clave... Por tanto, muéstrate más comprensivo que crítico y, de esta manera, verás aumentado considerablemente tu propio placer. Hasta siempre. ¡Vive feliz!”

Según el gran estudioso y editor de la obra de Scarlatti, Ralph Kirkpatrick, entre 1752 y 1757 fueron transcritos trece volúmenes de sonatas para el uso de la reina María Bárbara de Braganza, a los que se unieron dos más, compilados en 1742 y 1749. Estos quince volúmenes, adquiridos en 1835 por la Biblioteca Marciana de Venecia, contienen un total de 496 sonatas. Otra colección de quince volúmenes, en parte réplica de la anterior, se conserva en la actualidad en el departamento de música de la Biblioteca Palatina del Conservatorio Arrigo Boito de Parma. A estas fuentes principales hay que añadir tres sonatas descubiertas por Antonio Baciero en un manuscrito del Archivo de la Catedral de Valladolid y la sonata y el Fandango que rescató la musicóloga Rosario Alvarez en un archivo tinerfeño en 1985. Otras fuentes secundarias se encuentran en Munich, Viena, Museo Británico de Londres, Museo Fitzwilliam de Cambridge, Biblioteca nacional universitaria de Turín y las ediciones de Roseingrave y Boivin (siglo XVIII).

La mayor parte de estas sonatas muestran una estructura formal bipartita en un sólo movimiento y

monotemática, cuyo esquema básico, siguiendo a Kirkpatrick, sería el siguiente:

*Primera mitad*

- a) Inicio
- b) Sección central (Continuación, transición, prenúcleo)
- c) Núcleo
- d) Sección tonal (postnúcleo, conclusión, continuación de la conclusión, sección final de la conclusión)

*Segunda mitad*

- a) Inicio (opcional)
- b) Digresión
- c) Reenunciado opcional del prenúcleo o del material precedente
- d) Núcleo
- e) Reenunciado de la sección tonal (postnúcleo, conclusión, continuación de la conclusión, sección final de la conclusión)

Sin embargo, se dan excepciones a este esquema básico propuesto por Kirkpatrick. Así por ejemplo, en una de las sonatas que escucharemos hoy (K 213), las alteraciones y anticipaciones del material diluyen el núcleo hasta tal punto que la aplicación rígida de este sistema puede complicar el análisis de la obra.

Mientras que la sonata clásica tiende a ser una forma en tres partes, la sonata scarlattiana mantiene una relación de equilibrio o complementaria entre sus mitades, aún cuando no tengan la misma longitud. La verdadera esencia de esta se encuentra en la sección central de la primera mitad, y en la que es paralela a ésta en la segunda; en estas dos secciones se divide la energía que late en la sonata clásica. Normalmente, la sección central de la 2ª mitad nunca rebasa en extensión, a su paralela. Los polos de la sonata scarlattiana residen en esta sección central, en la que culminan las tensiones en la dominante que se resuelven en la tonalidad de conclusión. Todas las fuerzas armónicas y de invención melódica están orientadas a preparar la resolución final en la tonalidad de conclusión. El núcleo es el punto de encuentro del material temático en cada mitad, que aparece enunciado de manera paralela en los finales de ambas mitades, al quedar establecida la tónica de conclusión. El núcleo no tiene importancia para el oyente o el intérprete, pero permite establecer un sistema de análisis pa-

ra esta sonata scarlattiana. En cada mitad de la sonata, el núcleo surge en el momento en que se hace diáfana la tonalidad de conclusión, bien por el establecimiento de su dominante, o de manera más rara, por una cadencia preliminar a la tónica de conclusión; en general, la tonalidad de conclusión sigue impertérrita tras el núcleo. El núcleo puede aparecer realzado por una interrupción brusca o estar oculto por un movimiento rítmico continuo. Usando este concepto como punto de partida, es posible identificar las diversas partes o secciones de la sonata scarlattiana; son divisiones anatómicas creadas por Kirkpatrick para facilitar y dar precisión al análisis de las sonatas.

Kirkpatrick ha demostrado que buena parte de estas sonatas estaban ordenadas por parejas y compuestas en la misma tonalidad, parejas que se contrastan o se complementan. El contraste se basa en el *tempo* (a un movimiento de carácter rápido le sucedía uno lento), mientras que en las sonatas complementarias la uniformidad residía en el estilo o en el mismo colorido armónico (así por ejemplo, la sonata K 107, aunque compuesta en fa mayor, se mueve alrededor de fa menor y sus tonalidades relativas). Si bien las sonatas de Scarlatti se atienen en un esquema tonal preciso y predeterminado (tónica-dominante-tónica), traspasa las limitaciones de este rígido sistema y en el inicio de la segunda parte de muchas de sus sonatas, ofrece una idea nueva o bien modifica el tema inicial, logrando así propiciar un clima diferente: todavía no puede hablarse de un desarrollo, a la manera del estilo clásico vienés, sino que se relaciona más bien con la técnica de la progresión, de la expansión o de la secuencia. Aún así, supone un salto cualitativo trascendental que antecede y anuncia el esquema de la sonata moderna.

Además de la forma bipartita de un solo tiempo y monométrica, las sonatas de Scarlatti también presentan otras formas: variaciones, fugas, rondós, y un *capriccio*, mientras que otras aportan la peculiaridad de tener dos, tres o cuatro movimientos.

Gracias a Scarlatti se toma de conciencia de las posibilidades tímbricas y expresivas del instrumento, anunciando buena parte de los elementos de la técnica pianística: cruzamientos de manos, técnica de la velocidad, acordes autónomos, marcha de las voces nacida del

movimiento natural de los dedos, notas repetidas rápidas, trinos interiores, etc. Por otra parte, el empleo de la *acciaccatura* (largas series de apoyaturas suspendidas que se resuelven unas en otras), introduce disonancias que preludian asimismo la armonía moderna.

Muchas de sus sonatas evocan la música popular de su Italia natal, con ecos de mandolina o laúd y, además, la abundancia de adornos no es sino reflejo del gusto de los napolitanos por lo decorativo. Asimismo, son frecuentes los préstamos del folklore español: imita los timbres característicos de los instrumentos populares, como el rasgueo de la guitarra, el repiqueteo de las castañuelas o la reverberación de los tambores, la alegría contagiosa de las bandas de pueblo, la flexibilidad de la danza española, además del empleo de intervalos modales en sus melodías (buen ejemplo de ello es la sonata K 481).

Doménico Scarlatti realizó en sus sonatas una extraordinaria síntesis estilística: si en algunas obras se percibe el peso de la tradición por la relación con la tocata o la textura puramente organística, otras acusan la deuda con el estilo del concierto instrumental y la técnica del violín así como con el estilo preclásico (como se observa en la sonata K 11 en do menor, la cual muestra la melancólica cantabilidad del estilo sensible o *Empfindsamkeit*)

Las sonatas de Scarlatti están impregnadas de frescor, gracia, jovialidad y brillantez: su vigor rítmico les confiere una vitalidad extraordinaria que aún hoy día son la causa de su atractivo entre el público moderno.

## **Las sonatas del padre Antonio Soler**

Antonio Soler nació en 1729 en Olot (Gerona). Su padre pertenecía a la banda de música del Regimiento de Numancia y es muy probable que recibiera de él las primeras lecciones musicales. Antes de haber cumplido los siete años de edad, ingresó en la escolanía de Montserrat, en la que permaneció entre ocho y diez años; antes de cumplir los diecisiete, la abandonó: esta era la edad límite de permanencia en la escolanía. Por entonces es maestro en Montserrat el padre Benito Esteve, mientras que la función de organista la desempeña Benito Valls. Bajo la tutela de ambos se inició Soler en el estudio del solfeo en primer lugar, y del órgano y la composición

posteriormente. Las obras de órgano de Juan Cabanilles, fray Miguel López y José Elías constituían la base del repertorio organístico que los alumnos de la escolanía estudiaban. Aunque se ha venido afirmando que ejerció el magisterio en la Catedral de Lérida, sin embargo hasta hoy día no se ha encontrado documento alguno ni en el archivo de música ni en las actas capitulares de dicha catedral que corrobore tal noticia. El padre Samuel Rubio defiende la tesis de que Soler obtuviera la maestría de capilla no en Lérida sino en Seo de Urgel, catedral en la que tomó posesión como obispo en 1744 fray Sebastián de Victoria, por lo que las oposiciones no debieron celebrarse antes de la citada fecha. En 1752 ingresa en el monasterio del Escorial y tras el año preceptivo de noviciado, tomó el hábito como monje jerónimo. Su nombramiento como maestro de capilla escurialense debió tener lugar después de 1757, último año del magisterio del padre Moratilla. En los primeros años de su estancia en el mencionado monasterio, Soler recibió clases de dos célebres compositores: Domenico Scarlatti y José de Nebra. Al menos en 1766 había recibido el encargo de responsabilizarse de la formación musical de los infantes Don Antonio y Don Gabriel, hijos de Carlos III: para este último compuso gran parte de su música instrumental: las sonatas para clave y, especialmente, los cinco conciertos para dos órganos. Antonio Soler falleció el 20 de diciembre de 1783 a los cincuenta y cuatro años en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Es en las sonatas donde Soler alcanza un puesto de primer orden en la música española. ¿Para qué instrumento estaban escritas? Soler compuso sus sonatas sin distinguir con claridad el instrumento para el que estaban destinadas. Rubio soslayó este problema titulando su edición "Sonatas para instrumentos de tecla"; por su parte Kastner las tituló "Sonatas para instrumentos de teclado (piano, órgano, clave o clavicordio)". La mayor parte están concebidas para el clave, unas pocas para el órgano y en algunas del último periodo parece que el compositor tuvo en cuenta las posibilidades del piano. La falta de diferencias estilísticas entre la música organística y la música para clave era algo habitual en el siglo anterior a Soler, mientras que Carl Philip Emanuel Bach ya distinguía entre música de clave y de piano.

El padre Antonio Soler se forma en la doble vía de la tradición española y con el genial Domenico Scarlatti.

---

Numerosas obras de Soler acusan su origen en la música de danza, y en ellas la influencia de su maestro Scarlatti no oscurece la de sus otros mentores españoles, Cabanilles y José Elías. Además, Soler conoció la vanguardia de la música europea de Boccherini y Haydn a través de su relación con la Corte en El Escorial.

Es necesario aclarar que el término “sonata” empleado por Soler no tiene relación con el significado que adquirirá durante el clasicismo. En la época de Scarlatti y Soler, el término “sonata” servía fundamentalmente para diferenciar la música instrumental de la puramente vocal, uso que mantuvo durante el barroco. La sonata según esta concepción tenía como fin la explotación de los recursos del instrumento respectivo, sobre todo los instrumentos de tecla, con una finalidad educativa. Por encima del carácter formal es más destacable el carácter pedagógico de la sonata tal como se concebía en aquella época: de hecho, en Gran Bretaña “sonata” equivalía a “lección” y Schulz llamó la atención sobre la utilidad pedagógica y el gran valor de entretenimiento que podían proporcionar estas obras. Ya hemos visto anteriormente cómo Scarlatti había denominado sus treinta primeras sonatas no con este nombre sino con el de “Essercizi”. Los valores educativos y de entretenimiento hasta ahora analizados son perfectamente aplicables a las sonatas del padre Soler ya que buena parte de ellas las compuso, al igual que otras obras instrumentales, para las clases con su discípulo regio, el infante Don Gabriel, y para su “diversión”.

Los aspectos pedagógicos antes aludidos aparecen constantemente en las sonatas del padre Soler. Algunos ejemplos sirven para ilustrarlo: ejercicios de escalas tanto para la mano derecha como la izquierda (perceptible en la sonata R 36), escalas ornamentadas, escalas interrumpidas o escalas en intervalos (R 48); acordes repetidos (R 100) o desplegados (R 36); ejercicios de terceras y de sextas (una buena muestra de ambas aparece en la sonata R 24); octavas que son expuestas simultáneamente (R 48) o desglosadas (R 113), trémolos, etc.

Por otra parte, los bajos de Alberti fueron conocidos por Soler, al contrario de lo que ocurrió con Scarlatti: este tipo de acompañamiento indica un cambio del estilo galante al clásico y es visible sobre todo en las sonatas de varios movimientos, lo cual no quiere decir que des-

conociera este recurso anteriormente (R 40). Encontramos asimismo ejercicios a base de saltos interválicos, algunos de los cuales requieren un gran virtuosismo del intérprete.

Sobre la influencia de Scarlatti en Soler como compositor de sonatas se ha discutido mucho. En el pasado la mayor parte de los musicólogos proclamaban la dependencia del padre Soler con respecto a Scarlatti: así por ejemplo, W. Georgii afirmaba por ejemplo que las sonatas de compositores españoles del XVIII parecían un calco de las de Scarlatti. Gilbert Chase por su parte escribe que “por su espíritu y su estructura, cada página de sus sonatas proclama a Soler discípulo de Scarlatti. El músico español no hace innovaciones en la construcción, satisfaciéndose con aceptar la forma simple de un solo movimiento tal como la cultivó Scarlatti”. Uno de los primeros musicólogos que difiere de estas apreciaciones que presentan a Soler como una figura secundaria es Rafael Mitjana, quien, al referirse a las 27 sonatas publicadas en Londres, escribió lo siguiente: “Esta colección es suficiente para demostrar la abundancia y la originalidad del compositor, y digna de especial estudio por su novedad absoluta. Ellas nos descubren una poderosa personalidad artística digna de la mayor admiración. La valentía de espíritu del padre Soler y su profunda ciencia se revelan, sobre todo, en el empleo de las modulaciones, porque comprendiendo todos los recursos que presta el sistema temperado de los instrumentos de teclado, se adelanta a su época y anuncia una nueva esfera de acción en la música. Las sonatas del padre Soler preludian ya el romanticismo por su color y por su sentimiento”.

Samuel Rubio insiste en esta tesis al afirmar sobre la calidad musical de sus sonatas que “en este aspecto se halla en línea paralela con su colega contemporáneo –y tal vez su maestro– Domenico Scarlatti, tanto en su fecundidad como en su inspiración”. Posteriormente, Rubio escribió en 1979 lo siguiente: “Pudo ser, en consecuencia, Soler discípulo de Scarlatti, simultáneamente, en el doble arte de teclear y de componer, o pudo serlo directamente en el primer aspecto y sólo de modo indirecto en el segundo, en el sentido de que el estudio de las obras del maestro como ejercicio para el aprendizaje del teclado le proporcionara el conocimiento puramente teórico de la forma musical de tales piezas, es decir,

---

de la sonata. Esta hipótesis, que alguien puede juzgar descabellada, explicaría la para nosotros relativamente tardía producción sonatística o instrumental, por un lado; por otro, puede prestar un magnífico apoyo aclarativo a los que niegan o negamos la tan decantada influencia scarlattiana sobre Soler.”

Partiendo de la sonata bipartita monotemática, el padre Soler llega a crear un lenguaje instrumental propio que incluye la adaptación de temas y motivos populares. Las principales características de sus sonatas las resume Santiago Kastner al afirmar que el monje escurialense cultiva una traza muy personal en la estructura de periodos sumamente cortos y ensarta en fila grupos de motivos con sus respectivas repeticiones, lo que da lugar a una forma y aspecto melódico mucho más desmembrado, de aliento más corto, amén de urdidura menos orgánica y constante que los moldes y perfiles melódicos de Domenico Scarlatti. En lugar de la expansión lírica de la melodía italiana, Soler da prioridad a los motivos concisos y graciosos de elementos de las danzas españolas, lo que otorga a su música un cuño muy nacional y castizo. Concluye Kastner diciendo que pesar de los italianismos, el lenguaje musical de Soler es esencialmente español.

El fraseo de las sonatas de un tiempo está construido a base de la repetición de breves motivos de uno o dos compases: Las repeticiones triples de los motivos de uno o dos compases son típicas del estilo de Soler: la brevedad de los motivos y su constante repetición dan lugar a la inclusión de frecuentes cadencias, lo cual otorga una especificidad propia a las sonatas del padre Antonio Soler. Sin embargo, en las sonatas ternarias la repetición del motivo no es tan evidente, pues éste ofrece una mayor amplitud en las repeticiones. Dichas sonatas incorporan ya varios tiempos, uno de los cuales es el denominado “Intento”, en el que un tema se desarrolla en forma fugada, recurriendo el padre Soler a las imitaciones normales y por movimiento contrario, cánones, etc. Es en el intento donde se manifiesta con mayor claridad la influencia en Soler de los organistas del siglo XVII y XVIII, cuyo repertorio había estudiado en su etapa de estudiante en el monasterio de Montserrat. En algunas de las sonatas de la última etapa pueden observarse asimismo rasgos de lo que será la sonata del clasicismo vienés, concretamente la aparición de un segundo tema que contrasta con el principal. Por otra parte es perceptible el

uso de una amplia gama de recursos como el empleo de la mano izquierda al mismo nivel y con las mismas exigencias virtuosísticas que la mano derecha, cruce de manos de gran dificultad técnica, saltos interválicos, notas repetidas, trinos, fragmentos en terceras y sextas, aspectos todos ellos que otorgan a la música de tecla soleriana una gran riqueza y variedad estilísticas.

Un problema que plantean algunas de las sonatas de Soler es la falta de simetría entre la primera y segunda parte. Se ha planteado la posibilidad de descuidos del compositor o errores por parte del copista. Santiago Kastner, con su maestría habitual, sostiene la tesis de que la exactitud no constituía el fin último en la construcción de dichas sonatas ni era “regla invulnerable”. Con la asimetría Soler intentó huir de un rígido plan constructivo con su consiguiente encasillamiento preestablecido.

Un aspecto peculiar en las sonatas del padre Antonio Soler viene dado por el uso que hace del folklore español. Rafael Mitjana fue uno de los primeros en señalar este hecho al destacar el empleo del ritmo de bolero en la sonata R 4. El ritmo de la sonata R 21 en do sostenido menor recuerda a un polo, una forma de la seguidilla gitana de Andalucía. El ritmo de la seguidilla es asimismo perceptible en la sonata R 90 en fa sostenido menor:

Las sonatas del padre Antonio Soler preludian por sus cualidades a Haydn y Mozart, autores que debió ignorar, tesis en la que insiste Kastner cuando afirma que la música de Soler “roza cuerdas cuyas vibraciones parecen anunciar la venida de Mozart”. En opinión del musicólogo norteamericano William S. Newman, los rasgos del estilo galante en las sonatas de Soler son más patentes que en las de Scarlatti. Por último, Kastner escribe que “la variedad tonal, las modulaciones y toda la construcción armónica y hasta la construcción de los periodos musicales con su intensidad y función tanto armónica como tonal y rítmica, alcanzan bajo las manos del padre Soler una perfección que verdaderamente lo colocan entre los primeros maestros de su tiempo. Ofrece su arte un aspecto de completa maestría, de absoluto dominio musical”.

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

La figura de **Felipe Rodríguez** (1760-1815) sigue siendo hoy día desconocida: en la última edición del prestigioso Diccionario musical *New Grove* no aparece citado su nombre pese al indudable valor de su obra para teclado. Rodríguez nació el 1 de mayo de 1760 en Madrid de padres navarros, aunque sus estudios los realizó en la escolanía de Montserrat de Barcelona –donde tomó el hábito de monje en 1778– con Anselm Viola y Narcís Casanoves. No puede olvidarse la importancia e influencia del monasterio de Montserrat en el panorama musical español del siglo XVIII pues dicho monasterio había sido la cuna de extraordinarios compositores de música para tecla: desde Miquel López (1669-1723) a su maestro Narcís Casanoves (1747-1799), pasando por Josep Martí (1719-1763), Benet Julià (1727-1787), Antonio Soler (1729-1783) o el propio Anselm Viola (1738-1798). Posteriormente amplió sus conocimientos musicales al trasladarse a Madrid, donde fue organista en el monasterio de San Martín. En vida gozó de gran prestigio y fama como organista y falleció en Madrid el 5 de mayo de 1815. Por lo que se refiere a su obra compositiva, Rodríguez compuso quince sonatas para tecla así como siete rondós tres minuetos y un allegretto: el manuscrito que contiene todas estas obras se conserva en el archivo de música del monasterio de Montserrat. En las sonatas demuestra conocer el estilo de Haydn, por entonces muy admirado en Madrid, y por extensión del clasicismo vienés: de hecho, en algunas de estas obras (como es el caso de la *Sonata en Fa mayor* que escucharemos en el concierto de hoy), se percibe con claridad la “forma sonata” con su esquema tripartito propio del clasicismo vienés mientras que el *Rondó en re menor* posee una rara vitalidad y alegría.

**Sebastián de Albero** nació el 10 de junio de 1722 en Roncal (Navarra). A los doce años fue admitido el 8 de noviembre de 1734 como infante en la catedral de Pamplona. Aunque existe certeza de ello, es posible que tuviera conocimientos musicales previos, lo que explicaría su admisión a una edad tan tardía, próxima al cambio de voz. En calidad de infante de coro permaneció hasta los 17 años. Es posible que interviniera como tiple segundo, ya que su firma aparece varias veces en los pa-

peles de esa voz correspondientes a unas *Vísperas* de los compositores Escaregui, Grassi y Zubieta. Durante los cinco años de su estancia en Pamplona se formó musicalmente con el maestro de capilla, Miguel Valls, que ejercía el magisterio desde 1704, con Francisco de Alba, bajonista y oboísta de la capilla de música y con el sucesor de Valls, Andrés de Escaregui. Durante aquellos años debió recibir Alberó su formación básica, tanto en la interpretación organística como en la composición. No se conocen las actividades de Alberó entre 1739 y 1746, es decir, desde que abandona la catedral pamplonesa hasta su llegada a la Capilla Real de Madrid. En 1746 se alzó con la plaza de organista principal en la Capilla Real de Madrid, sucediendo a Ignacio Pérez. En la corte vivió con músicos de gran talla, como José de Nebra, Joaquín de Oxinaga y Domenico Scarlatti. Tres años después aprobó junto a Nebra y Oxinaga la obra de José Elías *Doce piezas para órgano*. En la corte debió gozar de una vinculación estrecha con Fernando VI, a quien dedicó sus *Obras para clavicordio y pianoforte*, sin mencionar en absoluto a la reina María Bárbara de Braganza (que tenía a Domenico Scarlatti por profesor y músico de cámara): según Linton Powell, ello revelaría cierta rivalidad con Scarlatti, aunque también podría indicar simplemente una mayor deferencia hacia el monarca en agradecimiento por el apoyo recibido. Sebastián de Alberó murió el 30 de marzo de 1756 en Madrid antes de cumplir los 34 años de edad, siendo otro caso más de lamentable muerte prematura. Respecto a su obra para teclado, en opinión de Santiago Kastner es perceptible cierta influencia francesa, especialmente en sus *Recercatas*, de gran parecido con el estilo del *Prélude non mesuré* de J. H. D'Anglebert, Gaspard le Roux y otros compositores franceses (no puede soslayarse el hecho de que la catedral pamplonesa, en la que Alberó fue infante, llegó a tener importantes contactos musicales con la vecina Francia); otras veces su estilo musical nos recuerda a Louis Couperin o a Jacob Froberger. Además de la influencia francesa fácilmente detectable, Kastner observa en sus sonatas la tradición ibérica del tiento partido con su textura vertical. Son dos las principales fuentes en la obra de Alberó: en la Biblioteca Marciana de Venecia se conservan las *Treinta sonatas para clavicordio*. El otro manuscrito lleva como título *Obras para clavicordio o pianoforte* y se conserva en la biblioteca del Conservatorio de Madrid: el término "o pianoforte" presenta una caligrafía diferente, por lo que Antonio Baciero

cree que dichas palabras pudieron haber sido escritas por el propio autor. Si ello respondiera a la verdad, Albero sería el primer compositor español del que hubiera empleado la palabra “piano” en una obra para teclado. Las seis obras contenidas en el manuscrito de Madrid presentan una extraña estructura, ya que cada una de ellas consta de “recercata, fuga y sonata”. Martín Moreno plantea la hipótesis más que plausible de que las obras iban destinadas al examen real, intentando Albero demostrar el dominio de las formas tanto tradicionales como modernas. Por lo que se refiere a las sonatas, ofrecen un continuo alarde armónico y expresivo, muy próximo al estilo sentimental de Carl Philip Emanuel Bach. Las continuas oscilaciones entre los modos mayor y menor, con la consiguiente inestabilidad tonal y auditiva, así como el reiterado empleo de segundas aumentadas y los cambios bruscos de tonalidad, tan típicos de la música española de la época, nos dan idea de los melancólicos gustos del rey Fernando VI. Las sonatas de la colección veneciana son monotemáticas y bipartitas, se agrupan por parejas que guardan una relación tonal, de tiempo y carácter. Cada par de sonatas está en el mismo tono, cambiando a veces el modo entre una y la siguiente. Normalmente a un tiempo pausado sigue un allegro, o bien se suceden dos allegros pero con carácter diferente. El binomio Adagio-vivo (en el caso de la Sonata en Fa menor) o Andante-Allegro (en el caso de las dos sonatas en Fa mayor) son un antecedente claro de una Sonata en dos movimientos. Las tonalidades empleadas oscilan entre los cuatro sostenidos y tres bemoles en la armadura. Algunas de las sonatas de esta serie se atienen a los principios del barroco, pero en otras Albero se adentra ya en el estilo galante, con gran riqueza armónica y sorpresas expresivas. Para Genoveva Gálvez, las sonatas de Albero rezuman “melancolía prechopiniana” y le sitúan como uno de los pioneros del *Empfindsamer Stil* o estilo sentimental, especie de prerromanticismo de la segunda mitad del s. XVIII, paralelo al *Sturm und Drang* literario; sigue diciendo esta autora que la influencia de Scarlatti es ante todo externa (forma binaria, asimétrica), pero que Albero muestra una riquísima personalidad, superior incluso a la de Scarlatti en algunos momentos, así como un pensamiento novedoso y un lenguaje armónico avanzado.

**José Antonio Martí** nació en Tortosa (Tarragona) en 1719, sin que conozcamos con quién y dónde se formó

en su niñez. Se hizo cargo del magisterio de capilla de la Escolanía de Montserrat en 1753, procedente de la Soledad Real de Madrid, donde era organista. En Montserrat introducirá los nuevos procedimientos italianos que había aprendido en la Corte madrileña. Se trata de un prolífico compositor que dedicó sus obras a la capilla, a la Escolanía y a la orquesta de Montserrat. En ellas introdujo los modernos procedimientos italianos derivados de la monodía acompañada al mismo tiempo que mantenía la severa tradición polifónica. La influencia de Martí fue perdurable debido por su magisterio y a sus enseñanzas. A partir de él se comienza a escribir para cuatro voces, alternando el ripieno con el concertante, y se aprovechan todas las oportunidades que ofrece el texto litúrgico para introducir en él los solos virtuosísticos propios del estilo italiano. Falleció en Montserrat el 3 de enero de 1763, habiendo dejado una buena producción musical que se conserva en su mayor parte en el archivo del monasterio. De él dice Antonio Rafols que estaba “dotado de un talento músico el más vivo, y de un gusto varonilmente delicado, versado en todos los vastos ramos que presenta la facultad, imbuido en la latinidad y la poesía”; además le ensalza, al decir “que su sufragio vale por mil”. El fandango es una danza y una canción danzada andaluza cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII y que puede emparentar con un tipo de canción bailable que se practicaba en las colonias americanas: dada su popularidad fueron numerosos los compositores que intentaron incorporar el tema popular del fandango a la música culta. Citemos, entre otros, el fandango de Scarlatti, el de José Blasco de Nebra o el del padre Soler. Diversos elementos diseminados en danzas del siglo XVII como la folía, el canario, la chacona o la zarabanda confluyen en el fandango del siglo XVIII, dando como resultado la métrica (3/4 o 6/8), la alternancia regular tónica-dominante sosteniendo una parte superior de carácter improvisatorio que va desplegándose de manera uniforme, y el ostinato bimodal.

**José Ferrer** nació en Mequinenza (Zaragoza), en torno a 1745, y se ordenó de sacerdote en 1770. Prestó sus servicios como organista en Tremp, Lérida, Pamplona y, finalmente, en Oviedo a partir de 1786. De su época de Pamplona (1777-1786) datan al menos sus *Seis sonatas para fortepiano que pueden servir para clavicordio, obra primera*, y *Tres sonatas para clave y fortepiano con acompañamiento de un violín*, anunciadas ambas en la Gaceta

de Madrid en 1780 y 1781. Durante su estancia en Oviedo se relacionó con Gaspar Melchor de Jovellanos, al que le unió una gran amistad. Con motivo de haber sido nombrado éste ministro de Gracia y Justicia, José Ferrer compuso el drama musical *Premio a la sabiduría*, en colaboración con el maestro de capilla Juan Páez, estrenándose esta obra el 13 de mayo de 1798 y sin que se haya localizado en la actualidad. José Ferrer permaneció en Oviedo hasta su fallecimiento, acaecido el 16 de enero de 1815. En la mayor parte de sus sonatas Ferrer asume el tradicional esquema de la sonata de un tiempo bipartito y monotemático que ya hemos visto anunciado en Scarlatti, Albero y Soler. Alguna de ellas están expresadas a base de los modos o tonos gregorianos: es el caso de *Sonata por gesolreut*, la cual hay que entenderla como una obra escrita en el segundo modo gregoriano (protus plagal, final en re) pero transportada a una cuarta superior, es decir, sol (“gesolreut” en denominación antigua); a pesar de la nomenclatura gregoriana, suena en el moderno tono de sol menor. Pese a que predomina el monotematismo, como dijimos anteriormente, la *Sonata por gesolreut* presenta un esquema bitemático, según Dionisio Preciado: la segunda parte se inicia con un tema que contrasta con el primero, lleno de expresividad y belleza melódica, dentro de un ambiente armónico rico y sorprendente en ocasiones. La segunda sonata de Ferrer que escucharemos, la *Sonata a Teruel*, es una pieza de carácter más sencillo y amable que la anterior, cuyo tema popular aparece en las dos partes variado modalmente.

El violinista y compositor madrileño **José Palomino** nació en 1755 en el seno de una familia de músicos dedicados en la corte a los géneros teatrales. Fue un niño prodigio como violinista y discípulo de composición de Antonio Rodríguez de Hita. Pronto compuso algunas tonadillas escénicas estrenadas con éxito y fue admitido como violín primero de la Real Capilla en febrero de 1770. Se ausentó de Madrid en 1774 y fue nombrado inmediatamente violinista de cámara del rey de Portugal, mientras que su hermano Pedro y su padre, Francisco Mariano Palomino, ambos buenos violinistas, se vincularon a la catedral canaria tras varias tentativas. José compuso en Lisboa obras que le granjearon prestigio en la península Ibérica como destacado compositor. A instancias de Pedro y a requerimientos de la catedral de Canarias, y también debido a la invasión de Portugal por los franceses, llegó en

1808 a España en calidad de Maestro de capilla de la catedral de Las Palmas, donde, en los dos años que le restaban de vida, dejó numerosas obras de música de gran calidad y organizó con criterios modernos la orquesta catedralicia. Falleció en Las Palmas de Gran Canaria en abril de 1810. El minué o minueto es una elegante danza en tiempo ternario de origen francés que gozó de una gran difusión y popularidad entre 1650 y 1800. Jean Jacques Rousseau lo define de la siguiente manera en su *Dictionnaire de Musique*: “(...) le caractère du *menuet* est une élégante & noble simplicité; le mouvement est plus modéré que vîte, & l’on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danse usités dans nos bals est le menuet”. (“La característica del minueto es una elegante y noble simplicidad; el movimiento es más moderado que rápido, y puede decirse que el menos alegre de todos los géneros de danza utilizados en nuestros bailes es el minueto”). En la España del siglo XVIII el padre Feijoo fue uno de los más acérrimos detractores del empleo del minué en la música española, preguntándose si el que oye en el órgano el mismo “menuet” que oyó en una fiesta, no se acordará más bien de la dama con quien danzó la noche anterior. A pesar de la oposición de autores y teóricos como Feijoo, el empleo del minué se impuso en la música religiosa y profana. Los primeros ejemplos los encontramos en el teatro musical —el maestro de la Real Capilla de Madrid, Sebastián Durón (1660-1716), fue uno de los primeros compositores españoles que introdujo minués (minuetes) en su ópera *La Guerra de los Gigantes*—, desde donde se extendió a la música religiosa y a la música para tecla, buen ejemplo de lo cual son los cuatro minuettes para fortepiano de Palomino. Los minués suelen estar escritos en forma binaria, a base de frases regulares formadas por unidades de cuatro compases, que comienzan sin anacrusa y cadencian en la parte fuerte. Su claro diseño melódico no favorecía la ornamentación elaborada o la textura contrapuntística. Los pequeños y rápidos pasos de danza mantienen con respecto al compás una relación de hemiolia; de ahí que las segundas partes acentuadas y las figuras de hemiolia sean habituales en los minuetos.

**Joaquín Beltrán** nació el 15 de febrero de 1736 en Zaragoza, ciudad en la que estudió música en su ciudad natal y la que se ordenó de presbítero. Su primer puesto de organista lo ejerció en 1755 en el santuario de Nuestra Señora de El Portillo, hoy parroquia zaragozana de El Portillo. Asimismo fue organista de la colegiata del

Santo Sepulcro en Calatayud. Desde la ciudad bilbiliana, y con fecha 14 de junio de 1764, Beltrán opositó a la organistía de la catedral de El Burgo de Osma a la muerte de su titular José Manso: examinado por el maestro de capilla de la Catedral de Burgos, Francisco Antonio de Fuentes, fue elegido organista primero de la catedral de Osma el 9 de julio de 1764 con la obligación de suplir al maestro, dar lecciones a los “infantejos” y “enseñar a los ministros de la iglesia que quisieran aprender este oficio [de organista]”. Sin embargo poco tiempo permaneció Beltrán en la organistía de El Burgo de Osma ya que a los nueve meses de haber tomado posesión, solicitó licencia para concurrir a las oposiciones de órgano de la catedral metropolitana de Toledo. Siete fueron los candidatos en esta ocasión; entre ellos, Juan Andrés de Lombide y Mezquía y Félix Máximo López. En el tribunal estaban el maestro de capilla Juan Rosell, el organista Joaquín Oxinaga y dos racioneros músicos. Beltrán fue elegido organista principal de la catedral de Toledo el 24 de mayo de 1765. Esta elección llenaba la vacante dejada por Joaquín Oxinaga. En Toledo coincidió con los magisterios de Juan Rosell, Francisco Juncá y Cándido José Ruano. Félix de Latassa dice, refiriéndose al organista Joaquín Beltrán, que “este sabio profesor de música... es autor de muchas obras de órgano”. Sin embargo, sólo cuatro son conocidas, y proceden del manuscrito musical de Valderrobres nº 1. De ellas, una sonata (la *Sonata de octavo tono*) y un lleno han sido publicadas; otros dos llenos para órgano están aún inéditos. La *Sonata de octavo tono* es del tipo scarlattiano bipartito y monotemático, habitual, como hemos visto anteriormente, en la música de tecla española del siglo XVIII.

El organista, compositor y teórico **Félix Máximo López** nació en noviembre de 1742 en Madrid. En 1775 fue nombrado cuarto organista de la Capilla Real, ascendiendo sucesivamente hasta llegar, en 1805, al cargo de primer organista. Sucedió en este cargo a José Lidón, que ese año ocupó el cargo de Maestro de capilla. Un manuscrito de Ambrosio Pérez, copiado por Saldoni, explica las funciones de los diversos organistas de la Capilla Real: “El primero y segundo [organistas], para las funciones de música, o sea, con orquesta, y el tercero y cuarto para las de diario, o sea, a canto llano”. Ocupó dicha función hasta su muerte, acaecida el nueve de abril de 1821. Sobre su inspiración y técnica, continúa diciendo el manuscrito de Ambrosio Pérez que “era hombre de inven-

ción pronta y feliz, conocedor del instrumento y de la ciencia de registrar, produciendo siempre una música verdaderamente orgánica... Fue asimismo muy buen compositor, y como estaba dotado de un genio picante y algún tanto sarcástico, componía en este género poemas que luego ponía en música, y que gozaron de mucha boga”. Según Saldoni un número importante de obras suyas para tecla, guitarra, música de cámara y villancicos fueron publicadas en vida suya, pero no se han conservado. En manuscrito se conservan algunas piezas para órgano, que son, en su mayoría, de carácter litúrgico e incluyen desde versos y fabordones cortos hasta largas sonatas, caprichos y fugas destinadas al ofertorio. Su estilo consiste en una mezcla un tanto curiosa del lenguaje pianístico clásico vienés y el contrapunto en *prima prattica* o *stile antico*. Entre sus obras para clave hay sonatas de varios movimientos en estilo clásico (algunas a cuatro manos) y variaciones de melodías españolas de gran color, como el *Minuet afandangado con seis variaciones*. Sus obras se conservan principalmente en la Biblioteca Nacional de Madrid y la mayor parte de ellas están escritas para tecla. Escribió asimismo un tratado titulado *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid. También abordó el género teatral componiendo varias obras que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid: *Las abejas*, 1761; *El abogado y la resalada*; *Los andaluces*, 1761; *La conversación*; *El escondite*, y *La mesonera y el arriero*. Con respecto al *Minuet afandangado con seis variaciones*, Alberto Cobo ha propuesto la sugerente tesis de que la música popular aragonesa haya cautivado la fértil imaginación de López pues ha constatado la semejanza de uno de los *Dances* de la ciudad turolense de Jorcas –el Tan-tin-tun– con el Minué, en el que el compositor emplea un mayor número de adornos o “afandanga” (entiéndase que busca darle algún ingrediente relacionado con el fandango). Sigue diciendo Cobo que no deja de sorprender cómo se pueden encontrar similitudes entre una danza de paloteo turolense muy cercana a la jota y una obra de recreación en el teclado buscando la galantería y finura centroeuropea y desarrollada en la forma de variaciones. El título de la danza intenta recrear el sonido de golpeo de palos, campanas o algo que refleje tres sonidos distintos, como ocurre en las tres primeras notas de la melodía, y aunque comparándola con el Minué de López carece de la cadencia final, ciertamente se trata de la misma melodía.

---

## TERCER CONCIERTO

---

### Introducción

Como consecuencia del rico legado heredado de la música española para órgano del siglo XVII, la literatura escrita para este instrumento en el siglo siguiente alcanza uno de sus momentos de mayor brillantez. Ni el órgano del área catalano-valenciana ni el del área castellana presenta teclado de pies sino un pedalero de escasos tacos o “contras” en algunos modelos. El teclado de pies obtuvo una gran autonomía y perfección en países como Alemania pero en la España del siglo XVIII apenas tuvo desarrollo salvo la presencia del citado pedalero, que lo único que permite al organista es destacar algunas cadencias finales pero no reproducir las mismas melodías que se ejecutan en los teclados manuales. Esta diferencia técnica con el órgano alemán condiciona la música española para órgano a lo largo del siglo XVIII, si bien quedará compensada por la existencia en un primer momento del órgano “partido” o de “medio partido”, esto es, la posibilidad de distribuir la sonoridad del órgano en las dos mitades del teclado al repartir los tubos de los diferentes juegos, de tal manera que el sonido obtenido en una de las mitades es diferente al de la otra mitad: con ello se origina un contraste tímbrico sumamente interesante. Esta novedad comienza a hacer acto de aparición en torno a los años 1560-70 y se seguirá aplicando durante el siglo que nos ocupa. Ahora bien, la denominación “Tiento partido” o “Tiento de medio registro” pasará a denominarse “Obra de mano derecha” o “Partido de mano derecha” durante el siglo XVIII, como podemos observar en la obra anónima que se interpretará en la segunda parte de este concierto.

A la innovación de la registración partida se añadió en el siglo XVII el órgano de ecos y la trompetería exterior horizontal. En el primer caso, se seleccionan uno o varios registros y se los encierra en una caja de celosías que pueden ser abiertas o cerradas a voluntad del intérprete mediante un mecanismo que se activa con el pie o la rodilla, creándose de esta manera un efecto de eco. Por su parte la trompetería exterior consiste en la colocación de tubos en sentido horizontal, situados en la fachada posterior o anterior, con lo que el oyente recibe

un sonido marcial y penetrante, y en ocasiones estridente, de forma directa; esta segunda innovación define y determina asimismo la música española para órgano del XVIII aunque comenzaron a alzarse voces en contra de su uso por su carácter bélico.

## Las formas

Por lo que se refiere a las formas organísticas, hemos de tener presente que están condicionadas por la finalidad última de la música, hecho que es perceptible en la música para teclado según esté destinada al órgano o al clave, razón por la que los compositores se inclinan decididamente por un lenguaje idiomático. Existe una preferencia por las antiguas formas imitativas, como son la fuga y el *ricercare*, permanece el gusto por la variación, pero al mismo tiempo surge toda una serie de formas nuevas, como lo atestigua Fray Antonio Martín y Coll, organista de San Diego de Alcalá, quien dio a conocer entre 1706 y 1709 cuatro volúmenes manuscritos bajo el título de *Flores de Música*, *Pensil deleitoso de suaves flores de Música*, y *Huerto ameno de varias flores de Música*, obra que nos ofrece una buena muestra de las formas organísticas en boga durante la primera mitad del siglo XVIII: “Versos”, “Fabordones”, “Tiento”, “Pasacalles”, “Canción italiana”, “Tocata italiana”, “Minué francés”, “Zarabanda francesa”, “Diferencias sobre la gaita”, “Canción catalana”, “Obra de timbales”, “Pavana”, “Marizápalos”, “Españoletas”, “Fallas”, “Vacas”, “Baile del Gran Duque”, “Danza del hacha”, “Villano”, “Canarios”, “Giga”, “Canción Veneciana”, “Canción de clarín con eco”, etc. Se trata de una variopinta mezcla de formas que según José Subirá oscilan entre lo autóctono y lo foráneo, lo erudito y lo popular, o lo religioso y lo profano. Por otra parte, es necesario resaltar que el *tiento*, forma por antonomasia de la música de teclado española, comienza a ser sustituido en el transcurso del siglo XVIII por la denominación de *canción*.

## Autores y obras

La *jácara* tiene un doble acepción: por una parte se trata de un romance, a menudo cantado, que narra las aventuras de un personaje humilde y cuya función principal era la de servir de entretenimiento en los entreactos de

las representaciones teatrales, siendo uno de los antecedentes de la tonadilla escénica; también encontramos jácaras en el siglo XVIII como un tipo de villancico. En segundo lugar, la jácara es una danza en ritmo ternario con melodías semejantes a la zarabanda que se interpretaba desde el siglo XVI tanto a la guitarra como en instrumentos de teclado. El Pasacalle es una danza cortesana que se remonta a mediados del siglo XVII y comparte con la jácara el compás ternario, la procedencia popular y el aire vivo así como el hecho de servir de entreacto en una obra dramática. El origen de su denominación se debe a las marchas (de cuatro a seis compases) que se ejecutaban en las calles españolas de fines del siglo XVI y comienzos del XVII con acompañamiento de tamboril y flauta. Sin embargo, en opinión de Antonio Ezquerro, la melodía del pasacalle se transformó en un tema con variaciones, cuyo bajo repetido hizo las veces de bajo obstinado y el pasacalle acabó convirtiéndose en una danza cortesana instrumental con cierto sentido procesional, lo que le diferenció definitivamente de la jácara.

**José Elías** ilustra la música organística de transición del siglo XVII al XVIII pues está a medio camino entre la severidad de Cabanilles y Bruna y la soltura de Vicente Rodríguez, Carlos Seixas, Domenico Scarlatti y Antonio Soler. No se conoce con exactitud la fecha de su nacimiento (Llorens apunta el año de 1687). Se formó con Juan Bautista Cabanilles, del cual llegó a interpretar durante su juventud más de trescientas obras, según él mismo confesó. El 13 de diciembre de 1712 obtuvo la organistía del Real Monasterio de Sant Pere de les Puel·les, cargo en el que se mantuvo hasta el 5 de abril de 1715, año en que pasó a ocupar igual plaza en la parroquia de los Santos Justo y Pastor. El 8 de junio de 1725 dejó vacante el cargo al ser nombrado capellán de Su Majestad y organista principal de las señoras Descalzas Reales. Dejó manuscrito y listo para la imprenta su importante obra titulada *Obras de órgano entre el Antiguo y Moderno estilo*, doce piezas compuestas “a fin de que los profesores principiantes de esta Facultad tengan luz y guía para hacer aprender a tocar suelto y seguir un paso por los términos conducentes del tono con la más perfecta y natural modulación”, fechada en el año 1749; la aprobación de la obra de Elías fue firmada por José Nebra, Sebastián Albero y Joaquín de Oxinaga. Años después, el propio Antonio Soler justifica sus procedimientos armónicos

apoyándose no en Scarlatti sino en Elías y sus obras, muchas de las cuales interpretó Soler cuando estudiaba en Montserrat. Su fallecimiento debió tener lugar después de 1755. Sus obras conservadas se elevan en la actualidad a 527, de los cuales 466 son versos: se trata de manuscritos, pues son escasas las obras musicales editadas en España durante el siglo XVIII y era una costumbre que los organistas escribieran sus composiciones con un fin pedagógico para complacer el deseo de sus discípulos interesados por aquellas piezas que reunían para el cultivo de su profesión. Los títulos que consignan la música de Elías se reducen a piezas, tientos, obras, pasos, entradas, juego de contras, versos, falsas, tocatas y pasacalles. La disposición tradicional de danzas en la suite para teclado (Allemande, Courante, Zarabanda y Giga) es reducida en una de las raras incursiones de Elías en este género, lo cual justifica el título de *Pequeña Suite*. Elías siente el anhelo de ennoblecer el antiguo estilo de la suite con procedimientos novedosos. La temática que emplea se mantiene fiel a la peculiaridad de la escuela española, al margen de la manera italiana divulgada en España por Domenico Scarlatti pues la utilización de adornos es bastante comedida si la comparamos con la suite del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII. Pero es en la armonía donde observamos las tendencias progresistas de José Elías: además de los acordes disonantes sin preparación, emplea con frecuencia los acordes disminuidos, aumentados y alterados así como el acorde de sexta napolitana. Otra notoria aportación de Elías a la música de teclado radica en el arte de modular, poco cultivado, que lo desarrolla hasta límites insospechados en la música de su época.

Por lo que hace referencia a la obra propiamente organística de **Antonio Soler**, mientras que el empleo del órgano en los *Seis Conciertos* se inscribe dentro de un ambiente galante, los intentos, pasos y versos que compuso para dicho instrumento, están concebidos para un marco litúrgico y su función es eminentemente religiosa. En estas obras organísticas el padre Soler se nos ofrece como un consumado contrapuntista, si bien Samuel Rubio observa algunos defectos tales como el excesivo uso de la progresión armónica y de las secuencias. La mayor parte de las sonatas del padre Soler están pensadas teniendo en cuenta las posibilidades del clave y unas pocas están destinadas al órgano. La sonata 102 se atiene a la forma tradicional bipartita y monotemática en un so-

lo tiempo que ya analizamos en los comentarios pertenecientes al primer concierto de este ciclo.

**Antón Mestres** fue organista del Palacio Real Menor de Barcelona entre 1771 y 1784. Según Francesc Civil participó en 1758 en las oposiciones para cubrir la plaza de organista de la catedral de Girona, y en 1763 opositó sin éxito al magisterio de la iglesia de Santa Maria del Pi, en Barcelona. Sus obras para tecla –principalmente tocatas en forma de sonata y versos– son muy numerosas, ya que se trata de un autor muy representado en numerosos archivos eclesiásticos catalanes y en la mayoría de antologías del siglo XVIII. En la *Tocata de 6<sup>o</sup> tono*, perteneciente a un volumen manuscrito de tocatas fechado en 1780 (actualmente conservado en la Biblioteca de Catalunya y publicado por Civil) se muestra, en opinión de Gregori Estrada, como un conocedor del contrapunto tradicional, sensible al estilo melódico de su tiempo, ágil en la pulsación del teclado, experto en el colorido tímbrico, delicado y cuidadoso en el fraseo, minucioso en el dibujo de la curva musical, y profundo y vigoroso en la expresión. Por otra parte resulta innegable el interés que ofrece su producción organística por la técnica y la gracia que disimula la difícil sencillez de su estilo.

**Anselm Viola** nació en Torroella de Montgrí en julio de 1738 e ingresó como escolano de Montserrat en 1747, teniendo por maestros a los padres Esteve y Martí. En 1756 tomó el hábito de monje y al año siguiente fue destinado al monasterio de Montserrat de Madrid, ciudad en la que se dio a conocer como compositor pues algunas de sus obras llegaron a ser interpretadas en la Capilla Real, gracias a lo cual tomó contacto con la vida musical de la corte (posiblemente conoció a los entonces maestro y vicemaestro de la Real Capilla, Francisco Corselli y José de Nebra, respectivamente) y los nuevos estilos musicales europeos. Después de quedar vacante la plaza de maestro de capilla de Montserrat tras el fallecimiento de su antiguo maestro el padre Martí, en 1768 fue nombrado maestro de la Escolanía de Montserrat, permaneciendo al frente de la misma hasta 1794: allí tuvo la posibilidad de formar a excelentes músicos como Fernando Sor y Martín Sunyer. Su muerte acaeció el 25 de enero de 1798. Sus obras son bastante numerosas aunque lamentablemente muchas de ellas desaparecieron a causa del incendio que asoló la capilla del Palau de Barcelona en 1936. Se conservan obras litúrgicas para coro “a capella”

y con acompañamiento de instrumentos en Montserrat, Biblioteca de Catalunya y en el Orfeó Catalá de Barcelona. En ellas se nos revela con una gran preparación técnica así como con un gran dominio de la orquestación, del contrapunto y de las modulaciones. En la *Sonata* de Viola es perceptible uno de sus principios compositivos: la búsqueda de la originalidad de ideas; además el uso de una melodía y armonía sencillas son tratadas con gran habilidad, lo que confiere a la obra una estructura seria y sólida, a lo cual contribuye la frescura y espontaneidad de su fluidez melódica y tonal, que sitúan a Viola en un estilo preclásico avanzado.

**Fernando Eguiguren** nació en torno a marzo de 1743. Ocho años después aparece como cantor en el monasterio franciscano de Aránzazu, donde tomó el hábito en 1750. En 1781 figura como organista del convento de San Francisco en Bilbao. Llegó a adquirir un gran prestigio, como lo demuestra la mención incluida en *La Gaceta de Madrid* en 1815, donde se le define como “organista de muy buena reputación”. La mayor parte de sus obras conservadas en numerosas archivos parroquiales del País Vasco son religiosas, lo que denota el prestigio y favor que gozó en vida. Su única obra instrumental es el *Concierto airoso* para tecla, obra que fue elogiada por el padre Donostia: de las veinte partituras de este *Concierto* conservadas en el santuario de Aránzazu, solamente once están completas.

**Joaquín Oxinaga** nació en Bilbao y fue bautizado el 26 de octubre de 1719, preparándose en su ciudad natal para convertirse en organista. Con el fin de perfeccionar sus estudios se trasladó a Madrid, donde tuvo como maestro a José de Nebra. En 1740 se alza con el puesto de organista de la catedral de Burgos, de donde pasó a Bilbao en 1742. Cuatro años después consigue en la Real Capilla la plaza de organista segundo, y en 1749 firmó su aprobación a las *Doce piezas de órgano*, de José Elías, junto con los otros organistas de la Real Capilla, José de Nebra y Sebastián de Albero. En 1752 renunció a su cargo en la corte de Madrid para ejercer la organistía primera en la catedral primada de Toledo, donde falleció en octubre de 1789. Las obras de tecla que han llegado hasta nosotros han sido publicadas por José López-Calo. La producción organística de Oxinaga determina la ruptura con el estilo musical que venía reinando en España desde hacía más de dos siglos, cuando el tiento constituía la base de la

composición para órgano, que llega a su culminación con Juan Cabanilles. Sus obras ya no se encuadran dentro del género tradicional del tiento, con su correspondiente re-exposición contrapuntística de varios temas, sino que están basadas más bien en el desarrollo temático, si bien el *Intento en sol* conserva algunas reminiscencias del estilo tradicional español por el uso del estilo fugado. El término “intento” aludía en el siglo XVIII español a la técnica imitativa que emplea todos los recursos y artificios contrapuntísticos de la forma fuga; por otra parte, el intento está relacionado siempre con su ejecución en instrumentos de teclado, y de manera más concreta, en el órgano. En opinión de Louis Jambou, la doble vertiente técnico-organológica, es decir, un tema con exposición en forma fugada y su interpretación organística, define la voluntad de enraizar la escritura compositiva en la historia de un estilo rigurosamente contrapuntístico, frente a las nuevas orientaciones de la segunda mitad del siglo XVIII.

**José de Larrañaga** nació en Azcoitia (Guipúzcoa) el 27 de mayo de 1728. Recibió su primera formación musical en Aránzazu. En 1747 aparece ya como maestro de capilla de Aránzazu, siendo su autoridad decisiva en los peritajes, informes y aprobaciones de órganos, así como en las oposiciones a las organistías de diversas parroquias e iglesias del País Vasco. Se relaciona asimismo con Xabier M. de Munibe, conde de Peñaflorida, con quien compartió amistad y aficiones musicales: por tal razón no resulta extraño que Larrañaga aparezca vinculado desde fechas tempranas al proyecto de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, primera de las sociedades económicas peninsulares. Creada en 1764, era costumbre que cada nuevo socio aportase en el ingreso a la sociedad un trabajo sobre la disciplina de su competencia y Larrañaga presentó un resumen sobre *Código de música sacado del que escribió en francés Mr. Rameau*, prueba del conocimiento que se tenía en Aránzazu de los más recientes adelantos teóricos de la Europa del momento. José de Larrañaga falleció en Aránzazu en septiembre de 1806. Desde el punto de vista musical es conocido por su obra para tecla, dada conocer por el padre Donostia, quien señala que la sonata de 1770 “revela ya una mano experta, cualidad que se hace notar en todas estas sonatas para clave”.

**Joaquín Laseca** nació en Zaragoza, siendo bautizado el 31 de julio de 1758. A sus nueve años ingresó co-

mo infante en la Seo de Zaragoza, donde permaneció hasta 1774. En 1775 fue nombrado organista de El Portillo, y en 1780 fue propuesto por Francisco Javier García como sustituto de Joaquín Nebra con la promesa de ocupar la plaza a la muerte del citado Joaquín. Esto ocurrió en 1782, y desde este año fue organista primero de la Seo hasta su muerte, acaecida el 11 de junio de 1820. Hasta ahora se han localizado dos sonatas, Adagios de varios tonos, Lleno en sol y el dúo de tiple *Divino Redentor*. La *Sonata de 5º tono* de Laseca revela cierto talento y habilidad, y en opinión de José Vicente González Valle está elaborada siguiendo el estilo melódico-expresivo de finales del siglo XVIII, con una clara concepción armónico-tonal, ritmos cambiantes, fluidez melódica –a veces quebrada– y simetrías de compases con tendencia a la arquitectura periódica.

De **Joaquín Beltrán** se trató en los comentarios al segundo concierto.

**Narcís Casanoves** nació en Sabadell (Barcelona) el 17 de febrero de 1747 y entró en la Escolanía de Montserrat en 1757, estudiando con José Martí y Benet Julia. Tomó el hábito de monje en el mismo monasterio en 1763 y falleció el 1 de abril de 1799, a los cincuenta y dos años de edad. Junto con el ya citado Anselm Viola es el mayor representante del esplendor de la escuela montserratina del siglo XVIII, y aunque hoy se le conoce especialmente por su producción organística, sus obras vocales litúrgicas son de una categoría excepcional, sobre todo por la peculiar manera de conjugar la severa polifonía renacentista con la ingenuidad del estilo melódico italiano. Según la crónica escrita por sus compañeros de religión con motivo de su muerte, reproducida por Pedrell, se dice, entre otras cosas, que “lo que más le distinguió fue su manejo y destreza admirable en tocar el órgano: era tal que con dificultad se hubiese encontrado otro igual en su tiempo... Fue mayordomo segundo y dos veces maestro de escolanes y sacó buenos discípulos”. Pedrell enumeró las obras que se conservan en el archivo de la abadía: motetes, salmos, letanías, salves, lamentaciones, responsorios, etc., además de “varias obras orgánicas, algunas muy notables”. En la música instrumental cabe distinguir la compuesta exclusivamente para órgano (partidos, sonatas para clarines, versos) y la que podía interpretarse indistintamente con el órgano o con el clave (sonatas y pasos). La escuela de música de

Montserrat disponía, además de órganos positivos para el estudio y el acompañamiento del coro, de varios buenos clavicordios. Cultivó diferentes géneros, como sonatas (bipartitas y monotemáticas de un solo tiempo, como es el caso de la *Sonata de 2º tono*), pasos, partidos, fugas y rondós, dando siempre a su música un tono elegante y agradable, con variedad de modulaciones.

Por último, el compositor y organista **Carlos Baguer** nació en Barcelona en marzo de 1769. Su formación musical fue asumida por su tío Francesc Mariner, organista de la catedral de Barcelona, y cabe suponer que la desarrolló en el marco del mencionado centro. Con motivo de su fallecimiento (7-XII-1789), su sobrino, que por entonces contaba 20 años, le sucedió en el cargo sin hacer oposiciones: entre 1790 y 1808 fue el organista de la catedral de Barcelona hasta su muerte en 1808. Además de la organistía, desempeñó una amplia labor pedagógica y de formación de futuros músicos catalanes. Dos importantes discípulos de Baguer fueron Mateu Ferrer, su sucesor en la catedral, y Ramón Carnicer. Su importancia como compositor adquiere peso específico por la extensa labor como compositor de música sinfónica y para instrumentos de tecla. La música para instrumentos de tecla (órgano, pianoforte o clave) comprende allegros, contradanzas, fugas, intentos, minuetos, obras, paspiés, rondós, sinfonías, sonatas, variaciones y versos. Los manuscritos no suelen señalar el instrumento concreto de tecla para el que se escribió cada pieza. Las sonatas, de las que hay contabilizadas alrededor de cuarenta con un buen número de copias, son obras escritas en un solo movimiento y están compuestas dentro del esquema de la sonata bipartita al estilo de Scarlatti y Soler o también siguiendo el modelo de la sonata clásica de Haydn. Las sinfonías para teclado constituyen otro apartado importante en el corpus de obras instrumentales de Baguer: se trata de reducciones al teclado de obras orquestales y constan de uno o varios movimientos, dependiendo de que la reducción sea de la obra sinfónica completa o de un solo movimiento. De un buen número de ellas se ha conservado el original para orquesta y la reducción, en otros casos solamente se conoce la transcripción para algún instrumento de tecla. El modelo compositivo de las sinfonías de tecla es el que tiene como punto de partida la obertura operística formada por un largo-allegro o las que se rigen por el esquema de la sinfonía para orquesta compuesta por un allegro típico de la sonata clásica.

En líneas generales, su obra sobresale por su asimilación del estilo de Haydn en cuanto a la idea formal y melódica, identificándose con la forma de componer en el norte de Europa, de modo que introdujo en nuestro país un nuevo modelo estético alternativo al omnipresente estilo italiano.

---

## CUARTO CONCIERTO

---

### **Manuel Blasco de Nebra: Biografía**

Manuel Blasco de Nebra proviene de una importante dinastía de músicos. Su padre, José Blasco de Nebra, había sido nombrado organista segundo de la catedral de Sevilla el 3 de diciembre de 1735, en sustitución del flamenco Arnaldo Asper. Con motivo de su petición de jubilación el 6 de julio de 1778, solicitó para su hijo Manuel la plaza una vez que él hubiese fallecido, pero Manuel murió antes que su padre, que todavía vivió hasta el 4 de febrero de 1785.

Por su parte, Manuel Blasco de Nebra nació el 2 de mayo de 1750 en Sevilla, recibiendo una sólida educación musical por parte de su padre, al tiempo que se formaba en el Colegio de San Isidoro de la misma ciudad, en el que entró en 1737 con una beca del cabildo solicitada por su padre. Dada la extraordinaria capacidad musical de su hijo tanto para la interpretación al clave y al órgano como para la composición, José Blasco se esforzó en introducir e instruir a su único hijo varón. En 1768 el Cabildo catedralicio de Sevilla nombró al joven Blasco de Nebra organista suplente (cargo que no llevaba aparejada ninguna remuneración) con el fin de reemplazar a su padre durante sus “ausencias y enfermedades” y con derecho a sucederle en la plaza, una vez que ésta quedara vacante. Después de tratar en Cabildo una solicitud de Blasco de Nebra, fechada el 15 de noviembre de 1773, la Catedral decidió concederle una asignación que le permitió acceder al estado sacerdotal. Cuando en 1778 pidió su padre la jubilación, su hijo Manuel Blasco de Nebra pasó a ocupar la plaza de organista segundo, a pesar de que la propiedad seguía disfrutándola José Blasco. A pesar de que este nombramiento suponía cobrar un salario mayor, hasta 1782 no recibió la cantidad con que estaba dotada su plaza en la catedral sevillana. Llevó a cabo una intensa actividad interpretativa en Sevilla que causó la admiración de sus contemporáneos debido a su habilidad y dotes en el órgano, pero al mismo tiempo desplegó una labor compositiva que lo emplaza como uno de los creadores más destacados del siglo XVIII, aunque Manuel Blasco de Nebra falleció a los 34 años de edad, concretamente el

12 de septiembre de 1784, truncándose de esta manera una prometedor carrera.

Sobre las obras que interpretaba y que él mismo compuso, merece la pena citar la reseña aparecida en el año 1785 en el *Memorial Literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, en el que se ofrecían las obras de Manuel Blasco de Nebra en los siguientes términos: “Colección de 1.833 piezas de clave, fortepiano y órgano en que hizo su estudio D. Manuel Blasco de Nebra, organista que fue de la Iglesia Catedral de Sevilla. Este profesor falleció en 12 de septiembre de 1784, de edad de 34 años, habiendo llegado a tocar de repente con finura, valentía y expresión cuanto le presentaban: de su música, que consiste en 172 piezas, se franquean copias a 20 reales de vellón cada pieza, y de la de los demás autores según su mérito, desde dos reales hasta diez. Se venden en Sevilla, calle de Enciso, casa de los Nebras”

Se tiene la duda sobre si este número de composiciones de Blasco de Nebra (de las que sólo se conservan 30), responde al conjunto total de su obra. Las 30 obras conservadas son composiciones destinadas al teclado: 24 sonatas y 6 pastorelas. Al igual que Doménico Scarlatti, Manuel Blasco de Nebra encauzó su talento creador hacia la composición de obras para tecla cuando la mayor parte de los compositores de la España del siglo XVIII (entre ellos su tío, el célebre vicemaestro de la Real Capilla de Madrid, José de Nebra) dedicaban mayor atención a las grandes géneros vocal-instrumentales .

## Las fuentes

La producción musical de Manuel Blasco de Nebra gozó de una notable difusión no sólo en Sevilla sino también en la corte de Madrid ya que en la capital de España se publicaron seis sonatas: el único ejemplar que actualmente se conserva de esta edición se encuentra en la Biblioteca del Congreso de Washington. Tales sonatas fueron dadas a conocer en 1963 por el musicólogo Robert Parris, el cual enmendó abundantes errores. Posteriormente se han localizado dos nuevas fuentes: el manuscrito número 2998, perteneciente al archivo musical del monasterio de Montserrat, contenía doce sonatas y seis pastorelas, que fueron transcritas y analizadas por el musicólogo danés Bengt Johnsson en 1984, incluyendo

asimismo las seis sonatas del opus 1 que había dado a conocer Parris con anterioridad. Por su parte, Inmaculada Cárdenas editó en 1987 seis nuevas sonatas que se conservaban en el monasterio de la Encarnación de Osuna (Sevilla), obras que estaban incluidas a su vez en un volumen mayor junto a otros autores; a esta colección pertenecen las Sonatas 107, 108, 109 y 112 que escucharemos en el concierto de hoy.

## Las sonatas

Se trata de composiciones breves en uno, dos o tres movimientos. Las seis sonatas publicadas por Parris y nueve de las editadas por Johnsson presentan dos movimientos: un primer movimiento en Adagio y un segundo en Allegro o Presto (Sonata nº 5 en re menor y Sonata I en do menor). Sin embargo, las sonatas revisadas por Inmaculada Cárdenas y las tres que completan el corpus de doce del manuscrito del monasterio de Montserrat ofrecen un único movimiento rápido. Las sonatas se atienen bien a una estructura bipartita o bien a una forma embrionaria de sonata con recapitulación: la primera parte se inicia en la tonalidad principal y se desplaza mediante un breve proceso moduladorio a la dominante o al relativo mayor; en la segunda parte se invierte este proceso. Por lo que se refiere a las sonatas en dos o tres movimientos, éstos están emparentados por pertenecer a la misma tonalidad.

Se trata de obras que se caracterizan por su variedad y por el encanto que desprenden. No renuncian sin embargo al virtuosismo, el cual es visible en la Sonata op. I en Do menor.

Nos ofrecen un rico panorama de estados anímicos, empleo de material popular e incluso ritmos de danza como el zapateado. Pero si en un aspecto brillan las sonatas de Blasco de Nebra con luz propia es en los movimientos lentos, dotados de gran expresividad, que constituyen el equivalente español del estilo sensible o *Empfindsamkeit* de Carl Philip Emmanuel Bach. W. S. Newman sustenta esta tesis cuando afirma que el conjunto de sonatas de Blasco de Nebra se identifica con el espíritu de Scarlatti y Soler por su originalidad, fuerza y profundidad expresiva mientras que su lenguaje no está más cercano que el de Soler a los maestros del clasicis-

mo; por el contrario sus penetrantes (en ocasiones afligidas) disonancias, sugieren más bien el temprano siglo XVIII.

En cuanto a la textura de estas obras es en lo fundamental homófona a base de dos voces libres, en las que las notas de adorno desempeñan un papel esencial, sobre todo las *acciaccaturas*, un uso que muestra la influencia que Scarlatti ejerció en la música española de tecla a lo largo del siglo XVIII, como ocurre en el Allegro de la Sonata nº 5. Por otra parte es muy notable el uso que hace Blasco de Nebra de los efectos de guitarra como el rasgueado, procedimiento muy frecuente por otra parte en las sonatas de Scarlatti.

Blasco de Nebra elabora los temas de sus sonatas a base de la yuxtaposición de células de uno, dos o cuatro compases, repetidos separadamente o en su integridad. Inmaculada Cárdenas ha destacado la profusión de ideas no sólo en la elaboración de los temas sino también en el desarrollo o la utilización de gamas y acorde arpegiados como paso de una idea a otra.

¿Para qué instrumentos estaban destinadas las sonatas de Blasco de Nebra? Es probable que escribiera estas obras pensando en las posibilidades tímbricas y expresivas del clave, si bien, tanto en la portada de la edición de sus Sonatas op. 1 como en la del manuscrito descubierto por Johnsson se expresa “para clave y fuerte piano”: ambos instrumentos llegaron a coexistir durante la segunda mitad del siglo XVIII pero la tesitura de las sonatas (cinco octavas) se adecúa más al clave que al pianoforte aunque la renuncia al cruzamiento de manos o las dificultades que presenta la mano derecha las acerca al moderno pianoforte.

---

## **PARTICIPANTES**

---

---

## PRIMER CONCIERTO

---

### **Pablo Cano**

Nace en Barcelona en 1950. Realizó cursillos con Rosalyn Tureck, Rafael Puyana y Alan Curtis. Perfeccionó sus estudios clavecinísticos en Holanda con Bob van Asperen.

Ha actuado en E.E.U.U., Canadá, y diversos países europeos. Igualmente ha participado en los principales festivales y ciclos de conciertos que se celebran en España, colaborando con diversos solistas y agrupaciones, y con directores como Hans Staldmair, Antonio Janigro, Enrique García Asensio, Antoni Ros-Marbá, Víctor Pablo Pérez, Alberto Zedda, Helmut Rilling, Miguel Angel Gómez Martínez y Jesús López Cobos, entre otros.

En 1988, dentro del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, actuó como solista en el estreno mundial de *Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini*, concierto para clave y orquesta de José Luis Turina, con la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de José Ramón Encinar en el Teatro Real. Durante varias temporadas trabajó como clavecinista en el Teatro de la Zarzuela, antes de la reapertura del Teatro Real, colaborando en numerosas producciones operísticas.

Ha grabado diversos discos dedicados a la música española para tecla de los siglos XVI al XIX, y a obras de Mozart, Haydn, Boccherini, J. S. Bach, D. Scarlatti, etc. Uno de esos discos, dedicado a sonatas de Sebastián Albero, recibió en 1980 el Premio Nacional del Disco. Fue el primer intérprete español en grabar un disco utilizando un fortepiano. Es autor de series de guiones como "El clave y su historia", "El Forteplano" etc., que dirigió y presentó en Radio 2, de RNE.

Es profesor de clave, por oposición, en el centro integrado de estudios musicales Federico Moreno Torroba de Madrid, tras haberlo sido en el Ángel Arias, de la misma ciudad. Anteriormente desempeñó la labor de clavecinista acompañante en el conservatorio Arturo Soria, de Madrid, y en el Real Conservatorio Superior de la misma

ciudad, donde durante dos cursos ejerció como encargado de cátedra.

El 26 de marzo del año 2000 representó a Radio Nacional de España en el día mundial dedicado por la UER a conmemorar el doscientos cincuenta aniversario del fallecimiento de J. S. Bach.

Es licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid.

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

### **Tony Millán**

Nacido en Madrid, inicia estudios de piano con C. R. Capote, y más tarde con R. Coll. Posteriormente, comienza estudios de clave con José Luis González Uriol (Premio de Honor Fin de Carrera). Entre 1984 y 1998, becado por el Ministerio de Cultura, estudia en el Real Conservatorio de La Haya (Holanda) con Jaques Ogg y Bob van Asperen (clave) y S. Hoogland (fortepiano). Más tarde, realiza estudios de especialización en bajo continuo y música de cámara en la Schola Cantorum de Basilea (Suiza) con J. B. Christensen.

Como solista o en diversas formaciones de cámara, ha dado conciertos en los festivales de Música Antigua de Barcelona, de Música y Danza de Granada, Internacional de Santander, Verano Musical de Segovia, Quincena musica de San Sebastián, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Musikaste de Rentería y los Festivales de Sajazarra, Aracena y Ubeda, entre otros. Asimismo, ha actuado en el de Música Antigua de Utrecht (Holanda), Música Antigua de Stuttgart (Alemania), Roma-Europa 2003 y en diversos escenarios de Holanda, Bélgica, Reino Unido, Alemania, Francia, Italia, Portugal y Marruecos.

Ha realizado los estrenos absolutos de obras de Gabriel Fernández-Alvez, J.M<sup>a</sup> Sánchez Verdú y H. Cox, así como estrenos en España de H. Cox, L. Andriessen, R. Kelterborn, F. Luque, M. Flothuis y J. Lesage. Ha tocado los conciertos para clave de M. de Falla, F. Poulenc y G. Petrassi (Sonata da Camera) y ha actuado en el Festival de Música Contemporánea de Alicante, en el Museo Reina Sofía (CDMC), el Festival de Música Contemporánea de Madrid (Coma 2001), y los Encuentros Manuel de Falla de Granada, etc. Tiene obras dedicadas de E. Rincón, J. M. Sánchez Verdú y H. Cox.

Tiene grabado el *“Concerto per il Cembalo”* de M. de Falla con solistas de la JONDE (Auvidis-Valois), *“Sonatas para Fortepiano”* de Manuel Blasco de Nebra (*“Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía”*) y *“Tercer libro de piezas de clavecín de*

*J. Duphly*” (Verso). También tiene grabaciones discográficas en colaboración con diversos grupos de música antigua, así como grabaciones para RNE, RTVE, y KRO (Holanda).

Ha sido profesor de clave en el Real Conservatorio de Madrid, en el Conservatorio Superior de Música de las Palmas de Gran Canaria, en cursos de especialización de diversos conservatorios españoles, encuentros de la JONDE y diversos cursos de verano. Actualmente es profesor de clave en el conservatorio de Arturo Soria de Madrid.

---

## TERCER CONCIERTO

---

### **Anselmo Serna Bustamante**

Natural de Villamayor de Treviño (Burgos), realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Musicología con el P. Samuel Rubio, Clave con Genoveva Gálvez y Órgano con José M<sup>a</sup> Mancha y Miguel del Barco. Asimismo se diplomó en Canto Gregoriano en la Escuela Superior de Música Sagrada con el P. Tomás de Manzárraga.

En 1974 obtuvo el Premio de Honor en la especialidad de Órgano y posteriormente se trasladó a Roma a estudiar con el maestro Fernando Germani, profesor de Santa Cecilia y organista de la Basílica de San Pedro. Ha perfeccionado sus estudios con los maestros S. Kastener, M. Radulescu, H. Meister, G. Bovet y M. Torrent entre otros.

Desde hace veinticinco años colabora regularmente con las Orquestas Sinfónica de RTVE, Sinfónica de Madrid, Orquesta de la Comunidad de Madrid y Nacional de España. Asimismo ha colaborado con la orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta de Cámara española, Grupo LIM, Banda Municipal de Madrid, Sinfónica de Israel, Orquesta Sinfónica de Málaga, Sinfónica de Asturias, Cámara XXI, Sinfónica de los Países Bajos y otras. Como solista ha intervenido en los principales festivales de música de nuestro país. En 1993 actuó en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, dentro del Ciclo de Cámara, y en 1998 en el Gran Órgano de la Sala Sinfónica dentro del VII Ciclo de Órgano.

Ha grabado veinticinco CDs con la Orquesta Sinfónica de la RTVE como solista y con otros grupos de cámara. En julio de 2005 grabó un DVD con Jafet Ortega a dos órganos, en los históricos instrumentos de la Catedral Vieja de Salamanca, de Salinas y de la Capilla Dorada.

Ha presidido tribunales para oposiciones de ingreso en el Conservatorio y para el acceso a organista de diversas catedrales.

Desde 1978 imparte clases de Órgano en el Conservatorio de Música de Madrid.

---

## CUARTO CONCIERTO

---

### **Pedro Casals**

Nace en Madrid en 1982. Inició sus estudios musicales a la edad de cinco años. Debe su formación a la pianista Carmen Deleito, con quien estudió hasta 1998, y a Joaquín Soriano, con quien ha realizado sus estudios superiores, obteniendo las máximas calificaciones. Actualmente realiza estudios de perfeccionamiento con Andreij Pikul en Cracovia (Polonia).

Ha actuado en Hamburgo, Londres, Paris, Saint Trópez, Madrid, Cracovia, Roma, Florencia, Shanghai, Sydney, Libreville, o Accra, entre otras. Y en festivales como los de Santander o Granada, y en salas como el Auditorio Nacional de Música de Madrid.

Ha obtenido primeros premios en los concursos “Infanta Cristina” de Madrid (es el único español que ha logrado ganar las tres categorías), “José Roca” en Valencia, “Marisa Montiel” en Linares, “Blüthner” en Madrid, y un largo etcétera que se remonta a 1994, cuando a la edad de 11 años ganó su primer premio en un concurso de piano. Ha obtenido también cuantiosas becas de perfeccionamiento por parte de instituciones como Juventudes Musicales de Madrid y Yamaha Corporation.

Actualmente es Doctorando de la Universidad Autónoma de Madrid, donde ha realizado un trabajo de investigación, que aporta luz y nuevos datos a la figura de Manuel Blasco de Nebra, siendo la investigación más exhaustiva y más amplia hecha hasta la fecha sobre este compositor, lo que le ha granjeado la máxima calificación en un trabajo de esta índole. En el presente curso también será licenciado por la Universidad Autónoma de Madrid en “Historia y Ciencias de la Música”.

---

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

---

### **Paulino Capdepón Verdú**

Nació en Miranda de Ebro (Burgos). Se licenció en Historia, Historia del Arte, Musicología y Piano. En 1991 se doctoró en la Universidad de Hamburgo con una tesis sobre los villancicos del padre Antonio Soler. Desde 1988 ha ejercido la docencia musical en diferentes centros docentes como el Conservatorio de la Comunidad de Madrid, Universidad de Salamanca o Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es Catedrático de Musicología en la Escuela Superior de Canto de Madrid desde 1998, así como profesor de Historia de la Música en la Facultad de Letras de Ciudad Real.

Entre sus publicaciones destacan varios libros sobre el padre Antonio Soler, sobre la música en diferentes centros musicales (Real Capilla de Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, Monasterio de la Encarnación de Madrid o Catedral de Segorbe) o sobre el compositor José de Pradas.

Ha obtenido diversos galardones, como el “Premio a proyectos de investigación musical” del Centro de Documentación Musical de Andalucía (en dos ocasiones); y en 2006 se alzó con el VI Premio de investigación musical convocado por la Universidad del País Vasco y el Orfeón Donostiarra por su trabajo sobre el compositor del siglo XVII, Juan García de Salazar.

*Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.*



Fundación Juan March

Salón de actos. Entrada libre  
Castelló, 77. 28006 Madrid  
T. 91 435 42 40. Fax 91 576 34 20  
[www.march.es](http://www.march.es)  
e-mail: [webmast@mail.march.es](mailto:webmast@mail.march.es)